

LUCIANA HELENA GONÇALVES

MUSEUS:

Tutela de obras de artes plásticas pelo direito de autor

Tese de Doutorado

Orientadora: Professora Titular Dra. Silmara Juny de Abreu Chinellato

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE DIREITO

São Paulo – SP

2021

Autorizo a reprodução e divulgação parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Gonçalves, Luciana Helena.

Museus: tutela de obras de artes plásticas pelo direito de autor / Luciana Helena Gonçalves ; orientadora, Silmara Juny de Abreu Chinellato. – 2021.

220f.

Tese (Doutorado em Direito) - Pós-Graduação em Direito, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. _Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021

Versão original.

1. Museu. 2. Obras de artes plásticas. 3. Escultura. 4. Pintura. 5. Direitos autorais. 6. Domínio público. 7. Preservação. 8. Conservação. 9. Comunicação. I. Chinellato, Silmara Juny de Abreu, orient. II. Título.

LUCIANA HELENA GONÇALVES

MUSEUS:

Tutela de obras de artes plásticas pelo direito de autor

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Direito de Pós-Graduação em Direito, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Direito, na área de concentração de Direito Civil, sob a orientação da Professora Titular Dra. Silmara Juny de Abreu Chinellato.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE DIREITO

São Paulo – SP

2021

NOME: GONÇALVES, Luciana Helena
Título: MUSEUS: Tutela de obras de artes plásticas pelo Direito de autor
Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP) para a obtenção do Título de Doutor em Direito.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Profa. Dra. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À Professora Titular Silmara Juny de Abreu Chinellato: obrigada por ter me aceitado em ainda desafino, “só os privilegiados têm ouvido igual ao seu”. Espero, com este trabalho, possuir ouvido “um pouco mais” igual ao seu. (Utilizei-me da canção “Desafinado”, do autor Antônio Carlos Jobim e do letrista Newton Mendonça.)

Sempre ressalvarei: a ideia embrionária desta tese partiu da Professora Silmara. Espero tê-la executado de forma razoável, respeitando-a e correspondendo, consideravelmente, a suas expectativas. Além disso, saliento que a Professora Silmara e a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FD-USP) são as principais responsáveis para a possível realização de um sonho inerente a uma “pesquisadora operária”.

Repito o que mencionei em minha dissertação: “Ninguém ignora tudo. Ninguém sabe tudo. Todos nós sabemos alguma coisa. Todos nós ignoramos alguma coisa. Por isso aprendemos sempre” (Paulo Freire). Diante desse pensamento essencial, agradeço, especialmente, à minha banca de qualificação (Silmara Juny de Abreu Chinellato, Antonio Carlos Morato, José Augusto Fontoura Costa), com os quais já ensaiei algumas das hipóteses apresentadas neste trabalho e que considero grandes colaboradores para o aperfeiçoamento deste estudo, eximindo-os de minhas eventuais falhas e compreensões equivocadas.

À Professora Flavia Portella Püschel: espero ter continuado o que me foi ensinado de forma tão cuidadosa, técnica e gentil. Você está e para sempre estará em meus pensamentos.

À revisora Cláudia de Carvalho Guarnieri, a qual está comigo desde a elaboração de minha dissertação, cujo trabalho é tão importante, pois, a meu ver, antes de buscarmos dominar uma língua estrangeira, devemos compreender a riqueza e a complexidade de nossa própria língua materna. Aprender a dominar meu próprio idioma por intermédio dos preciosos apontamentos feitos por Cláudia e pela própria Professora Silmara constitui-se em aprendizado que vale, *per se*, esta travessia intelectual trilhada em forma de tese.

Agradeço a quem manteve meu coração e estado psicológico acalentados durante esse período que espero ser reconhecido como criativo: ao meu pai, Reinaldo José Gonçalves, e ao meu companheiro, Leonardo Ruiz Costa.

À Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), lugar onde, eternamente, repousará minha identidade.

À Maria de Simone Ferreira, por ter me recebido no Museu Histórico Nacional (MHN) e respondido a todos os questionamentos iniciais, naturais de uma entusiasmada e cheia de dúvidas aluna de Doutorado.

Às Professoras Leilane Patricia de Lima e Heloisa Maria Silveira Barbuy e à Fernanda D' Agostino, as quais, sempre didáticas e gentis, acalentaram o coração e a cabeça desta pesquisadora que lhes fala.

À Leilani Dian Mendes, à Fernanda Galera Soler, à Larissa Van Der Linde e à Ana Paula Guimarães, com quem tenho o privilégio de compartilhar amizade, entusiasmo e admiração.

Aos professores e advogados alemães que muito gentilmente enviaram-me trabalhos acadêmicos e até mesmo livros, mesmo a distância, os quais puderam ser substância para este trabalho: Prof. Dr. Gerhard Pfennig, Prof. Dr. Prof. Paul Klimpel, Prof. Dr. Grischka Petri e Dra. Katharina Garbers-von Boehm.

A Stefan Nowak, funcionário da Biblioteca da *Max Planck Institute for Innovation and Competition*, o qual me enviou, gentilmente, preciosos trechos do livro do Prof. Dr. Adolf Dietz, já falecido.

À Fabiana Garreta, gerente de operações da Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS), a qual, com paciência e cuidado, auxiliou-me a compreender o papel dessa Associação para esta tese.

Ao Professor Sérgio Vieira Branco, sempre disponível, e que auxiliou na compreensão de questões primordiais sobre este trabalho.

Eigentlich weiß man nur, wenn man wenig weiß; mit dem Wissen wächst der Zweifel.

No fundo se sabe apenas quando pouco se sabe; com o saber cresce a dúvida.

VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Maximen und Reflexionen*. Norderstedt: BoD – Books on Demand. Sammlung Hofenberg. 2016. p. 36. Tradução nossa.

RESUMO

GONÇALVES, Luciana Helena. *Museus*: tutela de obras de artes plásticas pelo direito de autor. 2021. 226 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Direito da Universidade, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

O museu exerce função paradoxal. Ao adquirir obra de artes plásticas, ele tem o papel de comunicar essas criações e, concomitantemente, a missão de preservá-las e de conservá-las. Para sobreviver e exercer suas obrigações primordiais, deve-se levar em conta que essas instituições são afetadas pela lei de direitos autorais. Está-se diante de relação jurídica entre o museu, o autor de artes plásticas e a própria obra intelectual, presente no acervo do museu. Esta tese sugere modificação da lei de direitos de autor a fim de considerar a função comunicativa do museu público brasileiro. Esta tese almeja contribuir de forma original com o seu campo de conhecimento e, para tanto, serão utilizadas referências do direito estrangeiro, quais sejam o direito alemão e o direito francês.

Palavras-chave: Museu. Obras de artes plásticas. Escultura. Pintura. Direitos autorais. Domínio público. Preservação. Conservação. Comunicação.

KURZFASSUNG

GONÇALVES, Luciana Helena. *Museen: Schutz von Werken der bildenden Künste durch das Urheberrecht*. 2021. 226 S. Dissertation (Juristische Promotion) – Juristische Fakultät, Universität São Paulo, São Paulo, 2021.

Das Museum spielt eine paradoxe Funktion. Schwerpunkt dieser Arbeit ist, dass das Museum bildenden Künste erwirbt. Außerdem konzentriert sich das Museum auf die Kommunikation von diesen Werken zu ermöglichen und gleichzeitig soll das Museum die Ziele zu ihrem Schutz und zu ihrer Erhaltung erreichen. Um zu überleben und ihre entsprechende und ursprüngliche Missionen zu erfüllen, wir berücksichtigen, dass Museen Auswirkungen wegen dem Urheberrechtsgesetz leiden. Unsere Arbeit erweist eine entsprechende Änderung der Urheberrechtsgesetz, um die kommunikative Funktion dem öffentlichen brasilianischen Museum zu berücksichtigen. Diesbezüglich konzipiert die Arbeit eine originelle Rechtsanalyse durch die Analyse im deutschen und im französischen Recht.

Schlüsselwörter: Museum. Bildende Künste. Skulptur. Malerei. Urheberrechte. Freie Benutzung. Schutz. Bewahrung. Kommunikation.

ABSTRACT

GONÇALVES, Luciana Helena. *Museums: protection of fine art works through authors' rights*. 2021. 226 p. Ph.D (Thesis) – Faculty of Law, University of São Paulo, São Paulo, 2021.

The museum exercises a paradoxical function. By purchasing fine arts, the museum exercises the function of communication of these creations; and, simultaneously, has the mission to preserve and to conserve them. In order to survive and to exercise its functions, it should be taken into account that the Authors' Rights Law affects museums. According to our hypothesis, we suggest a modification of the Authors' Rights Law, in order to consider the communicative function of the Brazilian public museum. In order to reach our proposal, by providing an original contribution to our field of knowledge, we will examine the respective German Law and French Law.

Keywords: Museum. Fine arts works. Sculpture. Painting. Authors' Rights. Public Domain; Preservation. Conservation. Communication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Regiões jurídicas no Antigo Reino: A ALR (Direito Territorial Prussiano) e o Código Civil 97
- Figura 2: Introdução da possível relação entre museu e direitos autorais102
- Figura 3: A obra original de Pedro Américo (à esquerda) e figura 5: a obra presente no queijo Cruzília, tipo brie (à direita).....166

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 PROTEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS DE OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS EM MUSEUS.....	18
2.1 Notícia histórica do museu.....	29
2.2 Possíveis definições e funções do museu.....	39
2.3 Obra de artes plásticas.....	61
2.3.1 Notícia histórica da obra de arte plástica.....	61
2.3.2 Possíveis definições da obra de artes plásticas.....	68
2.3.3 <i>Corpus mechanicum</i> e <i>corpus mysticum</i> da obra de artes plásticas.....	76
3 MUSEU E PROTEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS DAS OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL	80
3.1 Lei 9.610/1998 e as regulamentações sobre museus	80
3.2 Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS).....	85
3.3 Museu, direitos morais e obras de artes plásticas.....	86
4 PROTEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS DAS OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS NA ALEMANHA	96
4.1 Notícia histórica.....	96
4.2. Legislação e doutrina alemãs sobre a proteção de direitos autorais em museus.....	100
5 PROTEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS DAS OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS NA FRANÇA	121
5.1 Notícia histórica.....	121
5.2 Legislação e doutrina francesas sobre a proteção de direitos autorais em museus.....	125
6. "UTILIZAR É O MOTOR DA MAESTRIA": POSSÍVEIS MODOS DE UTILIZAÇÃO DAS OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS PELO MUSEU.....	136
6.1 Direito de exposição.....	139
6.2 Direito de catálogo.....	144
6.3 Direito de comunicação ao público.....	157
6.4 Direito de reprodução.....	158

6.5Direito de fotografar obras de artes plásticas de seu acervo.....	171
6.6 Direito de sequência.....	177
6.7 Direito de base de dados	182
6.8 Museu como criador de obra coletiva	188
6.9 Museu e a obra em logradouro público.....	197
6.10 Possível proposição legislativa sobre o museu na Lei de Direitos Autorais brasileira.....	201
7 CONCLUSÃO	207
REFERÊNCIAS	209

1 INTRODUÇÃO

Esta tese se propõe a responder à seguinte pergunta de pesquisa: como a tutela do direito de autor influi na ontologia e nas atividades do museu? Portanto, este estudo parte da premissa de que o museu *reconhece* autoria, mas é possível verificar que ele também *desafia* os conceitos de autoria.

Para contribuir com seu campo de conhecimento, esta pesquisa sustenta a hipótese de que, primeiramente, o museu é considerado titular derivado de direitos autorais de terceiros. E, em razão de ele dever satisfazer as suas funções precípua de forma razoável, propõe-se que a ele seja atribuído o direito de contestar a proteção de alguns direitos de autor patrimoniais específicos, como proprietário do objeto material da obra de artes plásticas. Nossa sugestão de modificação da atual Lei de Direitos Autorais brasileira, no tocante às instituições museológicas, as quais atuam sem finalidades lucrativas, baseia-se na referida afirmação.

Sugerimos, ainda, que o museu pode ser considerado, em certas hipóteses, titular de direitos autorais próprios, pois, ao gerir a obra presente em seu acervo como um conjunto, ele pode concretizar novo material com nível de realização considerável, produzindo conhecimento, amoldando-o à sua identidade.

Para este trabalho, o museu constitui-se na presença material de obras em seu acervo. Portanto, é necessário delimitar, também, o tipo de obra nele presente por nós examinado. Diante disso, o objeto deste estudo é a obra de artes plásticas, incluída entre as obras visuais, examinando-se, nomeadamente, obras de pintura e de escultura.

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco)¹ define as artes visuais como formas de arte com enfoque na criação de obras, as quais são visuais em natureza. Segundo a Unesco, elas são intencionadas a recorrer ao sentido visual e podem tomar formas variadas. Elas

¹ Tradução nossa: “Visual Arts are art forms that focus on the creation of works, which are visual in nature. They are intended to appeal to the visual sense and can take many forms” (p. 26). Unesco-UIS. 2009. Unesco Framework for Cultural Statistics (FCS). Disponível em: http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf. Acesso em: 30 out. 2020.

incluem as belas artes, como quadros, desenhos e esculturas, podendo abranger, também, a obra fotográfica.

Se, em nosso estudo, o museu constitui-se e, possivelmente, justifica-se com a presença material de obras em seu acervo, é necessário investigar como se reconhece a titularidade a essa instituição, envolvendo o exame sobre a relação jurídica entre o museu, a obra de artes plásticas e seu respectivo autor. A obra de artes plásticas é, para esta tese, bem corpóreo e, em regra, móvel,² não sendo incluída neste trabalho, por exemplo, a obra arquitetônica.

Além disso, em razão de ser a obra de artes plásticas fruto do espírito, com direitos morais a serem protegidos em consideração a seu autor, ela é considerada bem infungível.

A esse respeito, mencione-se interessante estudo da Comissão Europeia,³ o qual indica observações básicas sobre a natureza das obras de artes plásticas. Primeiramente, tal estudo as reputa como: a) bens informacionais; b) bens de experiência; c) bens “de crédito”, não assumindo essa característica a feição típica patrimonial do direito obrigacional, mas, sim, estando relacionada à lógica de direito de autor, especificamente por se referir a um bem que, mesmo depois de ser “consumido”, poderá gerar incerteza acerca da consideração de seus méritos, em virtude de ser impossível determinar com absoluta certeza o valor de obra de arte. Outro aspecto importante é o de ela ser

² Saliente-se a complexa classificação dos bens no Código Civil e, diante disso, em regra, esta tese estudará as obras de artes plásticas corpóreas, as quais podem ser removidas por força alheia sem serem danificadas. Naturalmente, em razão da lógica de direito de autor, a não alteração de sua substância é primordial para se compreender a possibilidade de remoção da obra de artes plásticas. Além disso, naturalmente, seria possível que obra de artes plásticas incorporar-se-ia em um imóvel, integrando um edifício museal de forma definitiva, imobilizando-se o que originariamente foi concebido como bem móvel. Todavia, a possibilidade física de imobilizar obras de artes plásticas deve ser analisada com cautela diante do direito de autor, pois, em virtude de sua natureza especial, e considerando ser a obra de artes plásticas também bem indivisível e infungível, poderá o autor questionar a imobilização de sua obra, caso entender que sua integridade originária fora violada. Se a obra de artes plásticas integrar, originariamente, edificação em área externa e aberta ao público, como será apontado mais adiante nesta tese, poder-se-á pensar na hipótese fática relacionada à obra de artes plásticas em logradouro público. Ressalve-se que o aspecto limitado, o qual pende sobre a possibilidade de remoção e de modificação da obra de artes plásticas, é indício do restrito exercício do direito de propriedade do corpo mecânico da obra pelo museu em função da tutela do direito de autor.

³ VOLDERE, Isabelle de; IDEA Consult (Project coordinator) *et al.* European Commission. *Mapping the Creative Value Chains. A study on the economy of culture in the digital age.* Final report. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017. Disponível em: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4737f41d-45ac-11e7-aea8-01aa75ed71a1>. Acesso em: 10 out. 2020.

reconhecida como d) bem durável, tendo em vista que, na maioria das vezes, ela não se deteriora com o tempo.

Ainda, as obras de artes visuais são consideradas pelo referido relatório⁴ como: e) bens únicos; f) bens com características de bem público; g) bens de investimento, podendo, em sua decorrência, originar base de dados; e, por fim, h) entende-se que elas apresentam um baixo nível de substituíbilidade, não podendo o bem originário ser trocado por cópia.

Enfatize-se, diante disso, que as artes, para este trabalho, estão representadas, nomeadamente, pelas obras de artes plásticas. Em razão da existência de diferentes modalidades de obras, acreditamos que, para que um trabalho seja específico e profundo, é preciso adotar lógica de tratamento sobre seu objeto. A obra de artes plásticas foi a escolhida em virtude de sua tradição histórica e de suas características peculiares. Além disso, as decisões judiciais brasileiras e estrangeiras encontradas, em um primeiro momento de recorte metodológico para a pesquisa sobre o objeto desta tese, versavam sobre elas.

Não se pretende exaurir referências técnicas e históricas acerca do assunto. Trata-se de um trabalho jurídico. Todavia, buscamos e esperamos alcançar sua essencial interdisciplinaridade. Aliás, acreditamos que foi essa interdisciplinaridade que justamente auxiliou a formulação de nossa afirmação jurídica.

Será necessário, também, reconhecer e compreender as relações existentes entre a titularidade derivada de direito de autor do museu, com seu concomitante exercício de direito de propriedade da coisa material, para que esta tese considere todas as possíveis posições jurídicas do museu em face da obra plástica presente em seu acervo. Todavia, o museu deve, de direito, respeitar o *corpus mysticum*⁵ da obra de artes plásticas, observando-se a tutela do direito de autor.

Este estudo pauta-se por obras cujo reconhecimento do domínio é legítimo ao museu.⁶ Como instituição cultural, o museu adquire obra de artes

⁴ VOLDERE, Isabelle de; IDEA Consult (Project coordinator) *et al.* European Commission cit..

⁵ O vínculo pessoal entre autor e obra por ele criada integra o corpo místico da obra, pois ela se amalgama à personalidade de seu autor, não se relacionando com o significado de mistério ou do sobrenatural.

⁶ Dadas sua especificidade e complexidade ímpares, relacionando-se a questões também de geopolítica, por exemplo, não incluiremos obras órfãs ou obras a serem repatriadas em nosso objeto de estudo.

plásticas, e essa é a forma de entrada da peça em seu espaço, a compor materialmente seu acervo. Por conseguinte, a primeira constatação a ser feita é a de que o museu poderá ser o possuidor ou o proprietário do suporte da obra de artes plásticas. No entanto, pergunta-se: como são desenhados os limites de utilização da obra pelo museu, sendo ele seu proprietário ou seu possuidor? A título ilustrativo, quais as possíveis implicações jurídicas autorais ao verificar-se que o museu pode “assinar um catálogo de exposição”?

Como será explicado no decorrer desta pesquisa, o direito de autor apresenta a peculiaridade de certa pessoa – o autor de obra de artes plásticas – poder *transmitir* e, concomitantemente, *conservar* o exercício de seus direitos patrimoniais e, em algumas hipóteses, de seus direitos morais.

Outra ressalva importante é a de que o museu, objeto deste trabalho, é o público,⁷ instituição sem fins lucrativos, cuja missão é preservar e comunicar obras de artes plásticas. Saliente-se, também, que no museu poderão existir obras que estão em domínio público e obras que não o estão, e tal constatação implicará diferentes repercussões na seara autoral, notadamente quanto aos exercícios de direitos patrimoniais de autor.

É possível pensar o seguinte ao ler o parágrafo suprarreferido: se a obra está em domínio público, qual é a problemática a se enfrentar? Não poderá qualquer um, e também o museu, utilizá-la comercialmente e, por consequência, exercer direitos patrimoniais sobre a obra? A resposta a essa pergunta é mais complexa do que se imagina, pois este trabalho estuda, também, a remonopolização do domínio público em ambiente museal, fenômeno já explorado na Alemanha, por exemplo.

⁷ Como comentado, esta tese pousará seu olhar na proteção de direitos autorais em museus públicos brasileiros. Essa escolha metodológica advém, principalmente, do fato de termos obtido mais informações de alguns museus públicos brasileiros, como é o caso do Museu Histórico Nacional, o qual foi criado pelo Decreto 15.596, de 2 de agosto de 1922. Além disso, os museus públicos brasileiros adotam as regulações do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), outra fonte de consulta em nosso trabalho, salientando-se, também, o grau de transparência desses museus, facilitando a busca de informações para nossa pesquisa. Ressalve-se, também, que Leilane Patricia de Lima, Heloisa Maria Silveira Barbuy, Maria Simone de Ferreira e Fernanda D’Agostino são algumas das pessoas relacionadas, de certa forma, a museus públicos e que, gentilmente, auxiliaram para que o museu público fosse o objeto de estudo desta tese. Registre-se que nada impede que outros trabalhos estudem a possibilidade de aplicar nossa hipótese aos museus privados sem finalidades lucrativas.

Além disso, hipotetizar que o museu é autor, apresentando eventual titularidade originária, pode dar a entender que não se está considerando o fato de ele gerir obras que são, na realidade, objetos originais, individuais e criativos.

Todavia, em razão do exercício de suas funções essenciais, o museu precisará transpor a obra em novos elementos materiais e imateriais e pensar em novas soluções a fim de que a obra presente em seu acervo seja, de fato, preservada e comunicada. Aliás, o fenômeno de transposição de direitos é hoje comumente debatido em áreas as quais fomentam a circulação de diferentes formas de comunicação por meio da atuação do museu.

Esta tese concebe o museu como um meio de comunicação, que participa de processos de significação, os quais, em suma, envolvem “o movimento dialético que resolve a contradição entre o homem cultural e o homem natural”, segundo as palavras de Roland Barthes.⁸ Ainda, parafraseando a ideia de Umberto Eco,⁹ compreendemos que todos os aspectos de obra de arte podem ser estudados como conteúdos de comunicação.

A criação de obra coletiva pelo museu é exemplo de que ele pode, ao gerir as obras presentes em seu acervo, apresentar um nível de realização com individualidade e singularidade, alçando-o à criação intelectual em seu conjunto.¹⁰ Tal constatação diferencia-se da possibilidade de o museu ser considerado criador de obra funcional, buscando tutela de sua gestão por intermédio da concessão de registros de marca, por exemplo. Nossa proposta

⁸ BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 335.

⁹ ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 5.

¹⁰ Segundo as palavras de Eugen Ulmer, o resultado da obra é prestação espiritual, a qual se afasta de resultados decorrentes do cotidiano de massa, ou de obtenções industriais („Werke im Sinn des Urheberrechts sind nur Gebilde, die sich als Ergebnisse geistige Schaffens von der Masse alltäglicher Sprachgebilde, gewöhnlicher Bauten, industrieller Bauten, industrieller Erzeugnisse, unsw. Abheben“). Outra interessante contribuição alemã sobre o conceito da obra protegida refere-se ao nível de realização exigido para que a obra seja protegida pelo direito de autor (*Gestaltungshöhe*), e acreditamos que o verbo *realizar* pode se amoldar à atividade empreendida pelo museu ao realizar obra coletiva ou obra fotográfica. Por conseguinte, o museu, ao comunicar diferentes propostas sobre a obra presente em seu acervo, concretiza um novo material com um nível de realização considerável. Neste último ponto, estamos parafraseando a ideia de Eugen Ulmer, o qual explica que a mais forte individualidade da obra ocorre quando a obra carrega a estampa da personalidade do autor („Die Individualität der Werke kann von verschiedener Stärke sein. Am stärksten ist die Individualität, wenn das Werk den Stempel der Persönlichkeit des Urhebers trägt“). No caso do museu, indagamos se ele também não é dotado de personalidade espiritual no sentido de carregar identidade nos materiais que produz (ULMER, Eugen. *Urheber- und Verlagsrecht*. Enzyklopädie der Rechts- und Staatswissenschaft. Berlin: Springer, 1980. p. 119 e 124).

ultrapassa, por consequência, a proteção relacionada à proteção de direitos relativos à propriedade industrial. Nesta tese, mencionaremos que museus brasileiros já visam à tutela das marcas protegidas, todavia o enfoque versa sobre outro meandro dos direitos intelectuais, qual seja a proteção de direito de autor.

Entendemos que o fato de o estabelecimento museal gerir cotidianamente obras de artes plásticas, as quais são imbuídas de riqueza de significados e de sensibilizações a serem exploradas, faz-nos acreditar que, na medida em que o museu transpõe o conjunto de suas obras, atravessando diferentes materiais comunicativos, é indício de que ele transforma o conjunto de obras originárias presentes em seu acervo de forma singular.

Nossa hipótese refere-se, ainda, à possibilidade do exercício de direito de resistência por parte do museu perante o direito de exposição e o direito de catálogo expositivo simples, os quais decorrem do fato de o museu concretizar o fato museal,¹¹ mediando a relação entre o homem e o objeto, devendo cumprir suas funções precípua de forma razoavelmente satisfatória, não se exigindo, para o exercício desse direito, que ele cumpra os requisitos da obra protegida, pois ele não é autor, mas sim pode contestar a incidência de alguns direitos de autor como proprietário do objeto material da obra presente em seu acervo.

Para sustentar a presente hipótese de pesquisa, verifica-se se a lei, a doutrina e a jurisprudência alemãs, brasileiras e francesas reconhecem direitos ao museu, ao exercer suas funções de preservação, comunicação e conservação de obras de artes plásticas, considerando-se também o autor da obra adquirida por ele, a própria obra de artes plásticas e/ou outros possíveis titulares atuais da obra.

A escolha de sua bibliografia partiu da afinidade desta autora com a língua alemã, o que acreditamos, é compreensível, ainda mais em uma área componente das ciências humanas.

Sobre a abordagem francesa, tal foi sugerida pela orientadora deste trabalho, o que ao final desta travessia acadêmica fez sentido para esta autora,

¹¹ Segundo as palavras de Waldisa Rúsio Camargo Guarnieri, “fato museológico ‘é a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o homem também pertence e sobre a qual tem poder de agir’ – relação esta que se processa num cenário institucionalizado chamado museu” (Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 7, 1990).

em razão do diálogo histórico e protetivo do direito autoral, bem como da proteção do museu como patrimônio cultural. Além disso, abordar-se-ão dois dos principais ramos do direito civil da tradição romano-germânica, motivo pelo qual optou-se por não examinar países como os Estados Unidos, que adotam o sistema de *Copyright* e que se pautam objetivamente pela proteção econômica da obra, ao passo que a proteção de direito de autor (*Urheberrecht* ou *Droit d'auteur*) fundamenta-se na tutela de direitos morais de autor de forma subjetiva.

Como esta tese examina o que o museu faz com relação a suas obras de artes plásticas, indicamos, no Capítulo 6 *infra*, os modos de uso de obras de artes plásticas diante da legislação autoral. Para esse propósito, estudaremos o direito alemão no Capítulo 4, pois a Alemanha trata desse tema em diálogo com suas categorias de direito civil. Saliente-se que utilizar a obra poderá envolver problemas concernentes, por exemplo, à proteção de direitos de personalidade, ao exercício do direito de propriedade do objeto material da obra, aos contratos em espécie e ao direito sucessório.

Além dos aprofundamentos referentes a institutos de direito privado mencionados nesta pesquisa, o estudo do direito francês, a ser realizado no Capítulo 5, busca demonstrar que o sujeito “museu” e sua função relacionam-se, também, com a primordial referência ao patrimônio público e cultural, repercutindo na natureza jurídica do próprio museu e das obras de artes plásticas de seu acervo.

Destaque-se que a justificativa desta tese para seu campo de conhecimento – sua justificativa interna – é a falta de trabalhos científicos brasileiros sobre esse recorte temático.

Discutir as possibilidades para o exercício da função comunicativa do museu público brasileiro dialoga com a construção de um local pensante, o qual emancipará mentes fugidias por intermédio do acesso à cultura, à história e à arte.¹² Afinal, o museu é instituição educadora e pesquisadora, reverberando não “apenas” escolhas estéticas.

¹² A título de curiosidade, mencione-se notícia histórica do *Victoria and Albert Museum*, cujo diretor fundador, Henry Cole, o qual é creditado, hoje, como grande incentivador histórico do envio de cartões de natal, esperava que sua instituição fornecesse um “poderoso antídoto para o palácio do gim”. Note-se que é apontado como referência de sua história o fato de o referido museu ter sido abastecido com a iluminação a gás em suas galerias, esperando que trabalhadores ingleses vivenciassem suas coleções até tarde da noite, após seu horário de

Nesse sentido, mencione-se que a Constituição Federal de 1988 prevê a proteção às participações individuais em obras coletivas, em seu artigo 5.º, XXVIII, bem como dispõe, em seu artigo 215, sobre o apoio e o incentivo do Estado à valorização e à difusão das manifestações culturais.

Ademais, o museu poderá ser protegido como autor, se criar obra coletiva, como será trabalhado neste estudo, garantindo as participações individuais de quem contribuiu com essa criação. Tal proteção ser-lhe-á reconhecida como direito autoral próprio, assegurando-lhe direitos patrimoniais e direitos morais de autoria.

Esta pesquisa tratará, também, sobre o recente fenômeno referente à “monopolização do domínio público”, o qual vem sendo debatido em países como Alemanha e França. Será sustentado, por conseguinte, que o museu poderá ser criador de obra fotográfica ao retratar obra em domínio público presente em seu acervo, podendo, diante disso, proibir que terceiros a utilizem comercialmente.

A escolha do ângulo e da luz envolvendo a fotografia, principalmente em razão das peculiaridades do objeto físico da obra de pintura e, notadamente, da obra de escultura, é indício de que o fotógrafo contratado pelo museu realiza obra protegida em nome dessa instituição. Será sustentado que tal prerrogativa de fotografar e de impedir fotografias de seu acervo é atribuída ao museu em virtude do exercício de seu direito de propriedade de percepção dos frutos civis da obra com relação a seu objeto material, preenchendo-se também as necessárias funções museológicas de salvaguarda, bem como de comunicação da obra.

Como se pode notar, esta tese buscará o auxílio de categorias de direito civil e de direito público,¹³ a fim de que nosso objeto seja estudado de forma mais profunda.

trabalho. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/a-first-of-its-kind-history-of-the-refreshment-rooms>. Acesso em: 31 out. 2020.

¹³ Esta tese não concebe o direito público e o direito privado como dicotômicos. Todavia, observaremos que a proteção francesa de direito de autor em museus apresenta acentuado diálogo com categorias de direito público, ao passo que a respectiva tutela alemã se aproxima de institutos de direito civil.

2 PROTEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS DE OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS EM MUSEUS

Michel Foucault afirmou que “o museu é expressão de escolha individual”.¹⁴

Nesse sentido, o museu teria a capacidade de transformar a coleção em acervo e a coisa em objeto.¹⁵

De fato, quando se verifica a presença de obra de artes plásticas dentro do museu, pode-se asseverar que ele é seu possuidor direto. Todavia, constatando-se ser o museu também o proprietário do **objeto material** da obra presente em seu acervo, quais as possibilidades de utilização da obra de artes plásticas por ele?

Primeiramente, tem-se a premissa de se estar diante de relação jurídica entre o museu, o criador da obra de artes plásticas, o possível titular atual da obra e a própria obra protegida. O direito de autor reconhece direitos especiais ao criador intelectual da obra. E, por ser titular de direito, o museu adquiriu um direito, o qual passou a integrar seu patrimônio moral e material.¹⁶ Portanto, esta tese estudará o vínculo específico que o direito de autor reconhece entre o museu e o autor da obra de artes plásticas, cuja relação é mediada por obra desse autor, cuja coisa material faz parte do acervo do museu.

Em outras palavras, a relação jurídica estudada representa situação a respeito de bens e de interesses jurídicos,¹⁷ a qual confere poderes e deveres

¹⁴ “First of all, there are heterotopias of indefinitely accumulating time, for example museums and libraries. Museums and libraries have become heterotopias in which time never stops building up and topping its own summit, whereas in the seventeenth century, even at the end of the century, museums and libraries were the expression of an individual choice” (FOUCAULT, Michel. Of other spaces: utopias and heterotopias. *Architecture/Mouvement/Continuité*, Oct. 1984). (“Des Espace Autres”, March 1967). Translated from the French by Jay Miskowiec. p. 7. Tradução nossa.

¹⁵ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia*. Tradução e comentários Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. Armand Colin, 2013. p. 68. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 12 mar. 2019.

¹⁶ Utilizou-se do conceito delineado pela Comissão de Redação (C.R.). FRANÇA, Rubens Limongi (coord.). Titular do direito. *Enciclopédia Saraiva do Direito*. São Paulo: Saraiva, 1977. v. 73, p. 324.

¹⁷ Utilizou-se das premissas traçadas por Francisco Amaral para elaborar esse parágrafo referenciado (*Direito civil: introdução*. 6. ed. rev., atual. e aum. Rio de Janeiro: Renovar, 2006. p. 159-160).

ao museu diante de outros titulares de direito, e a relação jurídica que a fundamenta é, especificamente, relação de direito de autor entre museu e o criador da obra de artes plásticas.

Saliente-se que nessa relação jurídica o autor ou outro possível titular atual pode alienar obra plástica ao museu, podendo transmitir também possíveis direitos patrimoniais ao museu, mediante previsão a respeito em contrato, e, ainda assim, o autor da obra plástica poderá exercer, perante o museu, direitos morais ou direitos patrimoniais não incluídos expressamente na transmissão anterior do exercício dos direitos patrimoniais ao museu. E saliente-se que existem direitos morais cujo exercício nem mesmo poderá ser transmitido, segundo a Lei de Direitos Autorais brasileira.

Segundo José de Oliveira Ascensão,¹⁸ a obra intelectual independe de seu suporte. Com base nessa premissa, naturalmente, a aquisição da obra de artes plásticas, sendo modalidade de obra intelectual, não transmite o exercício de seus respectivos direitos patrimoniais ou morais. Esta tese distinguirá a titularidade do direito de autor com relação à titularidade sobre a propriedade material do exemplar, a fim de compreender os desafios diante da posição jurídica do museu, tendo em vista a necessidade de gestão da obra de artes plásticas de seu acervo, concretizando o fato museal e relacionando-se à necessidade de o museu perceber frutos relativos ao objeto material da obra presente em seu acervo.

José de Oliveira Ascensão¹⁹ detalha a complexidade envolvendo o feixe de direitos autorais e sua consequente atribuição de titularidade, ao explicar que autor é palavra ambígua. Juridicamente, ela pode designar: a) o criador intelectual da obra; b) o titular originário desta, observando-se o artigo 5.º, XVI, da Lei 6.910/1998, que o titular originário é o autor de obra intelectual;²⁰ e c) seu titular atual. Logo, para Ascensão, essa terceira hipótese resulta da possibilidade de o exercício do direito de autor ser transmitido do titular originário a outras pessoas.

¹⁸ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997, p. 420.

¹⁹ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 69.

²⁰ Mencione-se que José de Oliveira Ascensão exemplifica algumas reflexões a respeito de situações nas quais poder-se-ia pensar em atribuição originária do direito de autor a terceiro, quando está-se diante de obra encomendada antes de sua criação, mencionando também o artigo 667 do Código Civil de 1916 (*Direito autoral* cit., p. 72-75).

Para este trabalho, essa última hipótese refere-se ao museu como titular derivado de direitos autorais, pois titulares derivados podem ser cessionários, por transmissão em vida de direitos autorais patrimoniais, e sucessores, por transmissão por morte do autor.

Ressalve-se que, apesar de a obra de José de Oliveira Ascensão ter sido escrita anteriormente à Lei 9.610/1998 (LDA), isto é, na vigência da Lei 5.988/1973, ela é leitura obrigatória para se compreender o respectivo tema, dada a sua profundidade. Este estudo evidencia, portanto, que, para sobreviver e exercer sua função, é possível que o museu, a depender do contrato de aquisição das obras de artes plásticas, necessite utilizar a obra presente em seu acervo de diferentes modos, os quais não estão automaticamente permitidos a ele com a mera aquisição de propriedade da peça. Além disso, entendemos que o tratamento realizado pela Lei atual brasileira de Direitos Autorais causa insegurança jurídica sobre como pode o museu gerir legitimamente suas obras.

Para esta tese, o museu exerce função paradoxal. Ele adquire obras de artes plásticas, tem a função de proporcionar acesso a essas criações e, concomitantemente, tem a missão de preservá-las e de conservá-las. Logo, deve-se levar em conta que os museus são afetados, primordialmente, por Lei de Direitos Autorais. Ademais, como comentado, o museu lida, cotidianamente, com direitos autorais alheios e, possivelmente, precisará reconhecer direitos autorais próprios.

Neste momento, serão traçados conceitos básicos a respeito do tema. Ressalta-se que existe diferença entre os conceitos de preservar e de conservar obra. François Mairesse e André Desvallées²¹ evidenciam que preservar significa proteger a obra de diferentes ameaças, cujos meios são concretizados desde a reunião e inventário da obra, até a efetivação de medidas para sua reparação. O conceito de conservação remete-se à profissão museal, como o corpo de *conservateurs*, o qual surgiu a partir da Revolução Francesa, na França e na Bélgica.²²

²¹ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 79.

²² DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 80-81.

Assim, François Mairesse e André Desvallées explicam sobre três funções do museu: “preservação (que compreende a aquisição, a conservação e a gestão das coleções), a pesquisa e a comunicação. A comunicação, ela mesma compreende a educação e a exposição, duas funções que são, sem dúvida, as mais visíveis do museu”.²³

E, mais precisamente, conforme os ensinamentos precisos de Heloisa Maria Silveira Barbuy, a salvaguarda do acervo museal é composta pela preservação, seu aspecto mais geral, fundamentando-se no cuidado do acervo para futuras gerações, e pela conservação, atividade técnica que envolve, por exemplo, questões físicas do acervo, relacionando-se também à sua orientação preventiva.²⁴

Por intermédio do museu, conhecimento, cultura e comunicação entrelaçam-se. O museu, instituição que fez parte do desenvolvimento de noções da cessação da ideia do sagrado e do escondido, bem como da ascensão da valorização da difusão de conhecimento ao público, hoje, parece enfrentar a necessidade de romper a ideia do espaço. Além disso, a sociedade atual parece querer ultrapassar a noção do tempo e do espaço, participando e visualizando novas dimensões do conhecimento de maneira simultânea. A palavra “visitante” do museu já é relida na área, em diálogo com a Ciência da Informação, por exemplo, podendo o museu e seu visitante ser considerados usuários do acervo.

Diante disso, a sociedade ocidental atual parece querer criar e ser colaborativa a respeito da difusão do conhecimento, deparando-se com o desafio de tornar os objetos artísticos “universais”.

Ao se estudar a criação de museus e sua capacidade de alavancar regiões, note-se, também, que o museu dito “bem-sucedido” é até mesmo capaz de gerar valorização imobiliária, acabando por determinar a classe social que rodeia urbanamente o seu espaço.

²³ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 24.

²⁴ Obtivemos tais conceitos primordiais mediante entrevista à Heloisa Maria Silveira Barbuy, realizada no dia 21 de janeiro de 2020, na Universidade de São Paulo.

Maria Isabel Ferreira Pinto Landim²⁵ acredita que o museu em si é revolução tecnológica, pois se constitui na reunião de objetos, de pessoas e de instrumentos.

De acordo com estudo específico da Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), “o ponto de vista tradicional dos museus, independentemente de onde estejam localizados, tem sido que a propriedade intelectual, particularmente os direitos de autor, tem inibido a sua habilidade de realizar a sua missão e função”.²⁶

Todavia, essa análise conclui que o museu precisa comunicar seu conteúdo artístico em diversos meios, atualmente, rediscutindo-se o conceito de domínio público. E, diante disso, concomitantemente, museus podem beneficiar-se, ao identificarem sua própria propriedade intelectual, alavancando-a, desde que as suas atividades sejam mantidas conforme seus próprios acadêmicos, orientando suas missões ao alcance do público.

Conforme Rina Elster Pantalony, “os museus são contextualizadores de conteúdo”, e sua missão, citando Paul Saffo, “poderia ser, sem dúvidas, a de oferecer a ferramenta que faça sentido quando buscarmos filtrar as vastas quantidades de conteúdo de patrimônio cultural”.²⁷

Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira,²⁸ comentando a respeito da função do museu histórico – saliente-se que a obra plástica conta, também, uma história –, defende que o museu é um espaço complementar à narrativa histórica. Tangível ao campo das sensações, confundindo história, memória e passado, o

²⁵ Informação obtida da aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 9 de abril de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, proferida por Maria Isabel Ferreira Pinto Landim.

²⁶ “The traditional point of view of museums, no matter where they are located, has been that IP, in particular copyright, has inhibited their ability to carry out their mission and mandate.” (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). *Managing Intellectual Property for Museums*. Geneva: World Intellectual Property Organization, 2013.. p. 8. Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/1001/wipo_pub_1001.pdf. Acesso em: 26 out. 2020. Tradução nossa).

²⁷ PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2017. p. 130. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Gestao-da-Propriedade-Intelectual_lbram_versao-digital.pdf. Acesso em: 1.º nov. 2020.

²⁸ Informação obtida da aula três, intitulada “Museus de História: coleções, memória e produção de conhecimentos”, ministrada pela professora convidada Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira, na Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 26 de março de 2019, no Museu de Arte Contemporânea.

museu proporcionaria longa duração ao que é efêmero. Lorenzini explica, ainda, que o museu põe em xeque valores do visível e do invisível.

Para Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira, o museu é espaço de tensão, de contradições e de comunicação para a comunidade científica e para a sociedade. Acentua-se que essa reflexão também poderá ser transposta ao museu diante de Lei de Direitos Autorais, em virtude da realização de arranjos concernentes a suas propostas de comunicação.

Diante do exposto, esta tese diz respeito ao tema da memória, sendo impossível deixar de mencionar Pierre Nora²⁹ acerca desse assunto, e, para ele, “a sociedade vem mudando a sua relação com o passado”.

Conforme Pierre Nora, a proliferação de museus é uma das formas relacionadas a esse fenômeno, lembrando que essa “onda de recordação”, envolvendo a regulamentação judicial do passado, “liga firmemente a lealdade ao passado – real ou imaginário – e a sensação de pertencimento, consciência coletiva e autoconsciência. Memória e identidade”.³⁰

De forma interessante, Pierre Nora indica que “a memória é um tipo de justiça”, discorrendo, ainda, o seguinte:

Mas a absoluta incerteza que pesa hoje sobre o futuro cria para o presente – que, além disso, tem à sua disposição métodos de conservação sem precedentes e que está, ele mesmo, obcecado pela ideia de perda – uma obrigação de recordar. Isso exige que o presente acumule assiduamente, de maneira relativamente indiferenciada, todos os traços visíveis e todos os sinais materiais que constituem evidência e que vão fornecer evidência do que uma nação, um grupo, uma família é ou terá sido.³¹

Diante das ideias essenciais de Pierre Nora, e considerando que quem trabalha cotidianamente com o complexo feito de construção de memória também deve aguçar o aprimoramento de sua própria identidade, esta tese entende que ao museu é atribuído um direito à identidade, pois preserva seu acervo e posiciona-se perante a sociedade sobre como utiliza as obras nele contidas. Tal direito de identidade relaciona-se com o exercício de sua personalidade, pois o museu desempenha sua autonomia de determinação ao

²⁹ NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. Tradução Claudia Storino. *Revista Musas*, n. 4, p. 6, 2009.

³⁰ NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania cit., p. 6.

³¹ NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania cit., p. 9.

construir sua imagem, direito que lhe pode ser reconhecido, ainda que seja constituído como pessoa jurídica³².

Museus valorizados pela lei, bem como pela respectiva dotação orçamentária, poderão construir seu conceito de identidade com mais força, influenciando o inerente conceito de identidade do local onde se inserem. Infelizmente, a desvalorização de museus no Brasil acaba por desagregar o próprio conceito de identidade dos brasileiros como povo e nação, tratando-se de um museu nacional, e até mesmo como munícipe, ao relacionar-se a um museu municipal.

Afinal, de acordo com Eduardo Tomasevícius Filho, “tem-se, pela defesa da cultura, uma afirmação de identidades sociais, e no limite, de uma identidade individual”.³³

Além disso, considerar o museu como política pública é pensá-lo como local de ensino e de reflexão. Carlo Ginzburg salienta que

[...] a ideia de que as fontes, se dignas de fé, oferecem um acesso imediato à realidade ou, pelo menos, a um aspecto da realidade, me parece igualmente rudimentar. As fontes não são nem janelas escancaradas, como acredita[ra]m os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas a construção [...] não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível.³⁴

³² Saliente-se que essa hipótese também poderá ser transplantada ao museu como ente despersonalizado, fazendo parte de outra pessoa jurídica, como é o caso do Museu de Arte Contemporânea, e que está integrado na Universidade de São Paulo. Atribuir personalidade jurídica ao MAC poderia até mesmo incrementar seu posicionamento criativo, conforme se pode depreender de seu próprio conteúdo constante em “O MAC USP possui larga tradição na elaboração e acompanhamento de projetos para leis de incentivo e editais de fomento culturais. No entanto, o Museu não possui autonomia jurídica para proposição dos projetos, nem possui *knowhow* para realizar de forma institucional a captação de recursos”. (Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/contendo/institucional/documentos/PM_MAC_USP.pdf, p. 86). Além disso, mencione-se o teor do artigo 52 do Código Civil brasileiro sobre a possibilidade de reconhecer direitos de imagem à pessoa jurídica. Adicione-se, ainda, a observação de Jean Chatelain, segundo a qual museus franceses também costumam ser administrados por pessoas jurídicas que possuem sistema de gestão direta, não dispendo de personalidade jurídica própria e, por conseguinte, seu orçamento é somente um elemento do orçamento municipal, por exemplo (CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. La Documentation française, Paris, 1987. Nouvelle édition, pp.128. Tradução nossa).

³³ TOMASEVICIUS FILHO, Eduardo. *A proteção do patrimônio cultural brasileiro pelo direito civil*. São Paulo: Almedina, 2020, p. 35.

³⁴ GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 44-45.

Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira³⁵ discorre, ainda, que o museu, na visão ocidental, surgiu no mesmo movimento em que se unificaram línguas e Estado nacionais, por exemplo, forjando a ciência moderna e o que seria considerado universal. Diante disso, o museu sacralizaria práticas e concepções que sustentam a dominação da natureza e a dominação política e social que o controle sobre o saber possibilita.

Nesse sentido, o campo da visão proporcionado pela exposição da obra plástica permite gerar sensações que potencializam a memorização e produzem complementos ao estudo da história, da cultura e do conhecimento, alinhando conceitos e práticas, criando jogos, quebra-cabeças ao visitante, os quais aguçam seus sentidos e imaginação por intermédio de propostas de comunicação.

Aliás, ressalve-se que este estudo não objetiva exaurir ou delimitar o complexo conceito de cultura, ou “das culturas humanas”, referindo-se à “contribuição das raças humanas para a civilização mundial”, como indica Claude Lévi-Strauss,³⁶ e que, de acordo com Kênia Kemp, “entraria proporcionando referenciais a partir dos quais os atores sociais acessam os elementos do cenário de conduta para desempenhar seus papéis”.³⁷

Saliente-se que Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira pauta o seu raciocínio por um verso de Pierre Pradel, o qual esclarece que: “Coisas raras ou coisas belas Aqui sabiamente arrumadas Instruindo o olho a olhar Como jamais ainda vistas Todas as coisas que estão no mundo”.³⁸ Para Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira, instruir o olhar é a função primordial do museu,

³⁵ Informação obtida da aula três, intitulada “Museus de História: coleções, memória e produção de conhecimentos”, ministrada pela professora convidada Cecilia Helena Lorenzini de Salles Oliveira, na Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 26 de março de 2019, no Museu de Arte Contemporânea.

³⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987. p. 328.

³⁷ KEMP, Kênia. Identidade cultural. *Antropos e psique: o outro e sua subjetividade*. São Paulo: Olho D’água, 2003. p. 66.

³⁸ Poema presente em capítulo intitulado Lés Musées, escrito por Pierre Pradel em 1961, e mencionado e traduzido em texto: OLIVEIRA, Cecilia Helena de Salles. Comentário II. Entre história e memória: a visualização do passado em espaços museológicos. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 37-43, jul./dez. 2007.

auxiliando o processo de memorização e de instrução, projetando maneiras de classificação e apresentando polaridades.

Diante das reflexões trazidas sobre as diferentes funções desempenhadas pelo museu, como podemos traduzir tais exercícios de funções museais na gestão de seu acervo, em consideração ao direito de autor? De acordo com Sérgio Branco Vieira Júnior,³⁹ o direito de acesso à obra em domínio público permitirá sua reprodução e dele decorrerá o exercício de todos os demais direitos, observados os limites de não haver risco à sua integridade.

O museu, conseqüentemente, apresentar-se-ia como local em que a obra de artes plásticas se encontra em exposição, controlada por pessoa natural ou jurídica, com acesso livre ao público⁴⁰. Esta tese acredita que tal constatação necessita de complemento de outros apontamentos essenciais.

Dessa forma, o mais complexo e filosófico dessa discussão é que o conceito de acesso, em princípio, generaliza. Entretanto, para que obras de artes plásticas possam provocar sensações em seus interlocutores e para que seu autor possa continuar estimulado a criar, ele precisa sentir-se valorizado, reconhecido: sua obra precisaria ser particularizada. A nosso ver, essa mesma constatação pode ser aplicada ao museu, o qual pode ser um potencial estimulador da obra de artes plásticas cujo objeto material está presente em seu acervo.

Ao entrar em um museu e observar uma obra de arte em seu espaço, não se imagina todo o processo de admissão pelo qual essa peça passou naquele local e como ela advém de determinadas escolhas. A obra de artes plásticas poderá até mesmo ser descartada pelo museu, mas somente depois de ter passado por um processo curatorial motivado a respeito.

Todavia, antes disso, deve-se levar em conta que o museu deverá cuidar do objeto físico dessa obra, conservando ou desconservando, inevitavelmente, também e por que não, seu acervo, constituindo-se em seu contexto e fazendo parte de conteúdos de comunicação.

³⁹ VIEIRA JÚNIOR, Sergio Branco. *O domínio público no direito autoral brasileiro: uma obra em domínio público*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011. p. 258.

⁴⁰ VIEIRA JÚNIOR, Sergio Branco. *O domínio público no direito autoral brasileiro: uma obra em domínio público*. cit., p. 254.

Dessa feita, observe-se que o museu produz conhecimento a partir do acervo, podendo ser até mesmo mais amplo do que seu patrimônio, uma vez poder ser considerado intérprete de signos visuais.

Em face do exposto, salientem-se as observações pontuadas por François Mairesse e André Desvallées:

[...] a aquisição congrega o conjunto de meios com os quais um museu se apropria do patrimônio material e imaterial da humanidade: coleta, escavação arqueológica, doações, troca, compra, e, como não podemos deixar de lembrar, por vezes também o roubo ou a pilhagem (combatidos pelo ICOM e pela UNESCO – Recomendação de 1956 e Convenção de 1970). A gestão e o regimento das coleções constituem o conjunto das operações ligadas ao tratamento administrativo dos objetos de museu, considerando a sua inscrição no catálogo ou no registro de inventário do museu, de maneira a certificar o seu estatuto museal – o que, particularmente em alguns países, lhes confere um estatuto legal específico, uma vez que os objetos entram no inventário, especialmente em museus públicos, em que esses bens são inalienáveis e imprescritíveis.⁴¹

Para estudar o presente objeto de pesquisa, ressalva-se que não será buscado definir o que é arte. Seguindo o pensamento de Martin Heidegger,

[...] a arte não é mais do que uma palavra a que nada de real já corresponde. Pode valer como uma ideia colectiva na qual reunimos aquelas coisas que da arte são reais: as obras e os artistas. Tentaremos encontrar a essência da arte onde, sem sombra de dúvida, a arte efectivamente reina.⁴²

Assim, como conclui Martin Heidegger: “a arte encontra-se na obra de arte”.⁴³ Constatando-se a complexidade e o enigma do que é a arte, o foco desta tese será também a obra de artes plásticas.

O mesmo entendimento tem Ernst Hans Josef Gombrich, ao afirmar que “uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas”.⁴⁴

Além disso, este último autor conclui que “não prejudica ninguém chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lugares diferentes”. Adiante, Ernst Hans Josef Gombrich conclui que “a arte parece ser o único refúgio onde

⁴¹ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 34.

⁴² HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. Edições 70, p. 11.

⁴³ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte* cit., p. 11.

⁴⁴ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013. p. 430.

a fantasia, a inconstância e as singularidades pessoais ainda são permitidas e até apreciadas”.⁴⁵

Como realçado, esta tese também não pretenderá exaurir o conceito de cultura, tendo em vista que o museu a concretiza. Saliente-se até mesmo que o museu já exerceu função de representar o progresso, comunicando uma suposta “evolução” da sociedade. Todavia, é imperioso ter em mente a ressalva de Claude Lévi-Strauss, ao refletir, no excerto a seguir, que

[...] desde o nosso nascimento, nosso meio faz penetrar em nós, através de mil processos conscientes e inconscientes, um sistema complexo, de referências, consistindo em juízos de valor, motivações, centros de interesse, compreendendo aí a visão reflexiva que a educação nos impõe do devir histórico de nossa civilização, sem a qual esta se tornaria impenetrável ou apareceria em contradição com as condutas reais. Deslocamo-nos literalmente com esse sistema de referências, e as realidades culturais de fora só são observáveis através das deformações que ele lhes impõe, chegando mesmo a colocar-nos na impossibilidade de perceber o que quer que seja.⁴⁶

O museu, tomando como base a história europeia ocidental, tornou-se o local em que símbolos e arquétipos são mostrados para se compreenderem fatos e temas. No entanto, não se pode esquecer de sociedades nas quais os símbolos e a religião fazem parte de suas relações de trabalho, de sua vida cotidiana. A sociedade ocidental acabou por dividir a vida de seus integrantes em categorias, e o museu parece ter tomado para si uma função de reflexão e de transcendência.

Para Joseph Campbell,⁴⁷ quem sabe não seria criticável que, desde o Antigo Testamento, a sociedade ocidental tenha transformado símbolos em fatos. Cultuar símbolos por intermédio da arte, proporcionando ligações espirituais e de transcendência, é necessário, e, mesmo que de maneira compartimentada, quem sabe o museu não exerce ainda sobre nós essa função social e comunicativa?

“Nosso cotidiano é cheio, se já não repleto de sinais óticos [...]. sentimentos individuais e convencimentos são visivelmente representados.”⁴⁸

⁴⁵ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 440.

⁴⁶ LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II* cit., p. 345.

⁴⁷ CAMPBELL, Joseph. Entrevista presente no DVD “Jornada Mítica”. Multimídia. Edição especial. (Coleção O poder do mito.)

⁴⁸ „Unser Alltag ist erfüllt, já überfüllt von optischen Signalen“ [...] Individuelle Gefühle und Überzeugungen werden repräsentiert sichtbar“. Encontramos tais frases em um pequeno

Se nosso cotidiano já é repleto de comunicações visuais, por que a visita ao museu ainda importa? Acreditamos que, por meio das criações expostas no museu, o qual tem legitimidade para apresentar a obra de artes plásticas, a relação entre museu e direito de autor reconhece e protege a forma, para que as criações intelectuais possam movimentar-se. O museu, por conseguinte, pode permitir a circulação dessas criações manifestadas, e, isso posto, almejando-se que o museu faça parte de nosso cotidiano, “justamente no cotidiano e no passado (re)conheceremos a nós mesmos”.⁴⁹

Em face dessas observações e buscando a respectiva investigação de seu caráter jurídico, mas com o esperado aprofundamento técnico, o objetivo desta tese pode ser identificado nas palavras de Dominique Poulout,⁵⁰ quais sejam: “qualquer história da instituição da cultura deve criar laços entre a história do *status* e do valor dos objetos de cultura, numa ponta, e a história das identidades sociais e políticas, na outra ponta”.

Para que se possa compreender as obras de artes plásticas e sua respectiva regulação jurídica, a próxima seção estudará a notícia histórica do espaço físico e temporal das obras de artes plásticas, “o templo das Musas”: o museu, observando o conceito e o desenvolvimento de sua função.

2.1 Notícia histórica do museu

A palavra “museu” originou-se dos gregos antigos (*μουσεῖο*) indicando o santuário das musas, as quais eram deusas protetoras das artes, da cultura e da ciência. A respeito de sua origem latina, o termo “museu” refere-se ao local para a ocupação da instrução, do erudito. Atualmente, ele se caracteriza como

exemplar com textos e imagens, fornecido pelo Kölnisches Stadt Museum, denominado Köln k(lebt) (a cidade de Köln “cola-vive”), do ano de 1987, com contribuição de Erhard Schlieter, decorrente de coleção de colagens exposta no referido museu em 13 jun. 1987. Tradução nossa. p. 5 e 8.

⁴⁹ „Und gerade im Alltäglichen der Vergangenheit erkennen wir uns so gerde wieder“. Kölnisches Stadt Museum. *Köln k(lebt)*. 1987, com contribuição de Erhard Schlieter, decorrente de coleção de colagens exposta no referido museu em 13 jun. 1987. p. 21. Tradução nossa.

⁵⁰ POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves *et al.* *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 27. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=21990>. Acesso em: 30 jan. 2019.

instituição que guarda significativa coleção cultural, tornando-a acessível ao público.⁵¹

“O templo das Musas” é referência histórica à origem do emprego da palavra “museu”. É atribuído a Pitágoras o início do culto às musas, representando os esforços de organizar e investigar o mundo cientificamente, invocando aspecto quase que divino a respeito do acesso ao conhecimento e à cientificidade. Outra referência histórica encontrada a respeito é o Liceu de Aristóteles.

Em Alexandria, o espaço do então museu era composto por sua famosa biblioteca, cujo incentivador foi Ptolemeu I Sóter, rei do Egito de 323 a.C. a 282 a.C.⁵²

A descrição a seguir evidencia a planta do espaço do culto das deusas, em Alexandria, onde

[...] as três passagens conduziam a uma sala com colunas, construída em forma de odeão, tendo sessenta metros de comprimento. Essa sala estava repleta de estátuas de madeira, representando alguns litigantes com olhar voltado para os juizes. Os juizes estavam esculpidos ao longo de uma das paredes, em número de trinta, e sem mãos; no meio, estava o juiz supremo com a verdade pendendo do pescoço e de olhos fechados, e no chão a seu lado um monte de rolos. Explicaram-me o que essas figuras pretendiam significar com a sua postura: que os juizes não devem receber doações e que o juiz supremo só deve ter olhos para a verdade. Prosseguindo, entrava-se num perípato circundado por todos os tipos de vãos, ornamentados com relevos representando a maior variedade de finos alimentos. Ao longo do perípato distribuíam-se baixos-relevos coloridos, num dos quais aparecia o rei oferecendo à divindade ouro e prata extraídos das minas durante o ano em todo o Egito. Sob esse relevo estava indicado o rendimento total, expresso em minas de prata: 32 milhões. Em seguida havia a biblioteca sagrada, por cima da qual estava escrito lugar de cura da alma. Seguiam-se as imagens de todas as divindades egípcias, a cada uma das quais o rei oferecia dádivas apropriadas, como se quisesse demonstrar a Osíris e aos deuses inferiores que vivera toda a vida piedoso e justo em relação aos homens e aos deuses. Havia também uma sala construída sumptuosamente com uma parede que coincidia com a biblioteca. Nessa sala havia um conjunto de mesas

⁵¹ “Der Begriff Museum stammt aus dem Altgriechischen, das Wort ‘μουσείο’ bezeichnete ursprünglich das Heiligtum der Musen, welche Schutzgöttinnen der Künste, Kultur und Wissenschaften waren. Im Lateinischen stand der Begriff ‘museum’ für ‘einen Ort der gelehrten Beschäftigung’. Heute ist es die Bezeichnung für eine Institution, die eine Sammlung kulturell bedeutsamer Gegenstände aufbewahrt und der Öffentlichkeit zugänglich macht” (Reflexões retiradas de: <http://www.terramuseum.org/>. Acesso em: 9 jul. 2019. Tradução nossa).

⁵² Nas palavras de Roland Schaer, “é sem dúvida da escola de Aristóteles que os primeiros Ptolomeus tomaram emprestada a ideia do Museu” (“C’est sans doute à l’école d’Aristote que les premiers Ptolémées empruntent l’idée du Musée”) (L’invention des musées. Gallimard. Reunión des Musées Nationaux. 1993. pp. 13. Tradução nossa).

com vinte triclinios, as estátuas de Zeus e de Hera e ainda a do rei. Parece que ali estivera sepulto o corpo do rei. Disseram que essa sala possuía, por toda a volta, uma notável série de vãos onde estavam admiravelmente pintados todos os animais sagrados do Egípto.⁵³

Note-se que Júlio Cesar, em 47 a.C., estava perseguindo seu inimigo Pompeu, o que, apesar de apresentar controvérsias, é tido como fato histórico que contribuiu para a destruição da então biblioteca de Alexandria.

Além disso, é possível constatar menção à figura do museu após esse fato histórico, ao abrirem-se os palácios egípcios, e, segundo o excerto a seguir,

[...] com a nova ordem do Estado, a biblioteca, ao contrário de outras épocas, já não era propriedade particular da casa reinante, e sim uma instituição pública da província romana (agora, o “sacerdote do Museu” era indicado diretamente por Augusto). Um rival de Dídimo, que Estrabão conhecera em Roma, Aristônico de Alexandria, até viria a compor mais tarde um tratado ilustrativo Sobre o Museu de Alexandria. Na descrição de Alexandria, Estrabão incluiu uma descrição precisa do Museu. Ei-la: Do palácio também faz parte o Museu. Este inclui o perípato, a êxedra e uma grande sala, onde os doutos que são membros do Museu fazem refeições em conjunto. Nessa comunidade, o dinheiro também entra num fundo comum; tem um sacerdote que é chefe do Museu, numa época indicado pelos soberanos, agora por Augusto. [...] Parte do palácio é também o chamado Soma (o corpo): é um recinto circular, onde se encontram as tumbas dos reis e a de Alexandre.⁵⁴

Nas décadas finais do século XX, passou-se a propagar a noção de “musealização dessa região”, na qual se situava a biblioteca de Alexandria, valorizando-se práticas para preservar sua memória. O conceito de museu, naquela época, parece relacionar-se à contemplação e ao estudo, como se pode perceber da referida obra de Luciano Canfora.

É curioso observar que a noção de entrada no espaço do museu parecia já se imbuir da intenção de conjugar a ideia de acesso a um poder social, por intermédio do culto ao conhecimento e a imagens.

Além disso, desde a biblioteca de Alexandria, pode-se evidenciar a presença de obras plásticas e de obras literárias em um mesmo espaço, com finalidade de proteção e de contemplação. Apesar de as bibliotecas e os museus apresentarem semelhanças até mesmo históricas, e uma biblioteca poder conter obras de artes plásticas em seu interior, bem como um museu poder expor obras

⁵³ CANFORA, Luciano. *A biblioteca desaparecida*. Histórias da Biblioteca de Alexandria. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 10.

⁵⁴ CANFORA, Luciano. *A biblioteca desaparecida* cit., p. 70.

literárias em seu espaço, para fins de análise jurídica, entendemos que não se pode tratá-las como instituições idênticas.

Por fim, em capítulo intitulado “das musas aos museus”, Roland Schaer observa que “se a ideia de um museu vai ganhando forma desde a Renascença aos século das Luzes, esta invenção é também uma forma de se reconectar com a antiguidade”.⁵⁵

O Estatuto dos Museus (Lei 11.904/2009) parece prever essa ressalva, ao estabelecer que:

Art. 6.º Esta Lei não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções visitáveis.

Parágrafo único. São consideradas coleções visitáveis os conjuntos de bens culturais conservados por uma pessoa física ou jurídica, que não apresentem as características previstas no art. 1.º desta Lei, e que sejam abertos à visitação, ainda que esporadicamente.

Nas décadas finais do século XX, passou-se a propagar a noção de “musealização dessa região”, na qual se situava a biblioteca de Alexandria, valorizando-se práticas para preservar sua memória. O conceito de museu, naquela época, parece relacionar-se à contemplação e ao estudo, como se pode perceber da referida obra de Luciano Canfora.

É curioso observar que a noção de entrada no espaço do museu parecia já se imbuir da intenção de conjugar a ideia de acesso a um poder social, por intermédio do culto ao conhecimento e a imagens.

Além disso, desde a biblioteca de Alexandria, pode-se evidenciar a presença de obras plásticas e de obras literárias em um mesmo espaço, com finalidade de proteção e de contemplação. Apesar de as bibliotecas e os museus apresentarem semelhanças até mesmo históricas, e uma biblioteca poder conter obras de artes plásticas em seu interior, bem como um museu poder expor obras literárias em seu espaço, para fins de análise jurídica, entendemos que não se pode tratá-las como instituições idênticas.

O Estatuto dos Museus (Lei 11.904/2009) parece prever essa ressalva, ao estabelecer que:

⁵⁵ “Si l'idée de musée se forme peu à peu de la renaissance au siècle de des Lumières, cette «invention» est aussi une manière de renouer avec l'Antiquité [...]”.(SCHAER, Roland. *L'invention des musées*, cit, p. 11).

Art. 6.º Esta Lei não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções visitáveis.

Parágrafo único. São consideradas coleções visitáveis os conjuntos de bens culturais conservados por uma pessoa física ou jurídica, que não apresentem as características previstas no art. 1.º desta Lei, e que sejam abertos à visitação, ainda que esporadicamente.

Ao discorrer sobre a função de diferentes instituições, Constanze Thönebe⁵⁶ aponta diferenças entre os registros feitos por estabelecimentos de ensino e os realizados pelos museus, pois as reproduções das obras dos museus não serão utilizadas “apenas” como material para aulas, mas também para conservar a peça original para o interesse coletivo, além de expô-la, contribuindo para seu renome existencial.

Todavia, note-se que o museu de arte, até mesmo para alcançar fins de pesquisa, precisa também de uma biblioteca, não obstante esses dois espaços serem diferentes como instituições, as quais se constituem como categorias autônomas de acesso ao conhecimento.

Por fim, em capítulo intitulado “das musas aos museus”, Roland Schaer observa que “se a ideia de um museu vai ganhando forma desde a Renascença aos século das Luzes, esta invenção é também uma forma de se reconectar com a antiguidade”.⁵⁷

De acordo com Jean Chatelain, “o termo “museus de belas artes” é uma sobrevivência do vocabulário do século XIX, sendo amplamente interpretados como abrangendo tanto museus de arte, incluindo artes populares, como também os de história e arqueologia”.⁵⁸

⁵⁶ THÖNEBE, Constanze. *Kunstwerke in der Ausstellungs- und Verkaufswerbung und in Museumskatalogen: Eine vergleichende Untersuchung des deutschen, französischen und US-amerikanischen Urheberrechts*. Volume 37 de Schriften zum deutschen und internationalen Persönlichkeits- und Immaterialgüterrecht. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014. pp. 73. Tradução nossa.

⁵⁷ “Si l'idée de musée se forme peu à peu de la renaissance au siècle de des Lumières, cette «invention» est aussi une manière de renouer avec l'Antiquité [...]”.(SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Gallimard. Réunion des Musées Nationaux. 1993, Tradução nossa, p. 11).

⁵⁸ “Les termes «musées des beaux-arts», survivance du vocabulaire du XIX siècle, ont toujours été interprétés largement comme incluant à la fois les musées d'art, y compris les arts populaires, mais aussi ceux d'histoire et d'archéologie [...]”.(CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*, cit, p.118).

Michel Foucault, ao discorrer sobre o conceito de heterotopia, referindo-se à acumulação do espaço, cita o museu e a biblioteca como exemplos de acumulação do tempo, decorrente da cultura ocidental moderna.⁵⁹

Michel Foucault, ao discorrer sobre o conceito de heterotopia, referindo-se à acumulação do espaço, cita o museu e a biblioteca como exemplos de acumulação do tempo, decorrente da cultura ocidental moderna.⁶⁰

Segundo Maria José Elias,⁶¹ o Louvre é considerado um museu nacional, fazendo parte de “um movimento estatal de postura acumulativa e ‘conquistadora’, tipicamente burguesa, demonstrando-se a unidade do Estado Nacional e a força do poder que une a Nação (Casa Reinante, Parlamento etc.), ostentando a riqueza, cultura e saber”.

A esse respeito, de acordo com José Roberto de Castro Neves, “em outro momento histórico, Napoleão, ao conquistar um país, aumentava sua coleção de arte. Enviava para Paris as obras que lhe interessavam. O Museu do Louvre, de certa forma, funcionava como uma demonstração de potência e domínio”.⁶²

Maria José Elias ressalva esclarecendo que, ao se analisar a formação histórica dos museus, não é possível compará-los de maneira generalista. Para a referida professora, o Museu do Louvre foi considerado criação da Revolução Francesa, servindo de agente facilitador de acesso público aos museus. Assim,

[...] segundo alguns autores, entendemos o gabinete das curiosidades como um desejo dos séculos XVI e XVII de alcançar a totalidade, a universalidade, ou ainda, conforme K. Pomian, de reunir fragmentos selecionados do universo, numa tentativa de Inventário.⁶³

⁵⁹ “The museum and the library are heterotopias that are proper to western culture of the nineteenth century” (FOUCAULT, Michel. *Of other spaces: utopias and heterotopias* cit. (“Des Espace Autres”, March 1967). Translated from the French by Jay Miskowiec. pp. 7. Tradução nossa).

⁶⁰ “The museum and the library are heterotopias that are proper to western culture of the nineteenth century” (FOUCAULT, Michel. *Of other spaces: utopias and heterotopias* cit. (“Des Espace Autres”, March 1967). Translated from the French by Jay Miskowiec. p. 7. Tradução nossa).

⁶¹ ELIAS, Maria José. Revendo o nascimento dos museus no Brasil. *Revista da USP*, Estudos Bibliográficos – Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, v. 2, p. 140, 1992. Disponível em: www.revistas.usp.br/revmae/article/download/109001/107482/. Acesso em: 7 jan. 2018.

⁶² NEVES, José Roberto de Castro. *O espelho infiel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. Edição do Kindle, posição 356-357.

⁶³ ELIAS, Maria José. Revendo o nascimento dos museus no Brasil cit., p. 140.

O interessante da reflexão de Maria José Elias é que não se pode comparar a história dos museus desconsiderando-se suas diferentes tipologias. Logo, o Museu do Louvre parece ter nascido celebrativo, ao passo que o Gabinete das Curiosidades seria dotado de função científica almejada pela época anterior.

O Museu do Louvre era antiga Fortaleza medieval. Luís XVI revitalizou o antigo palácio francês, mas, em 1793, a Assembleia Nacional Revolucionária estabeleceu o Louvre como museu das artes, objetivando a formação de artistas e, aos finais de semana, sua abertura para o público geral. Seus doadores mais presentes ao longo do século XIX são os artistas e respectivos herdeiros e os colecionadores privados.⁶⁴

Conforme Ana Gonçalves Magalhães, o final do século XVIII ao século XIX marcou a especialização dos museus, cujos objetos, apesar de advindos de outros ambientes, eram organizados por uma lógica racional e científica. De acordo com a referida professora,⁶⁵ o Museu do Louvre é exemplo de criação de uma narrativa universal dentro de uma perspectiva eminentemente francesa, podendo-se contrastar um colecionismo universal contraposto às vicissitudes da França no século XIX.

Ao se tratar das obras da “arte da tradição” está-se referindo à existência de uma maneira de contar a arte que passa por escolas e estilos, quando se narrou a história da arte por intermédio da criação de uma biografia da arte.

Sobre a formação dos museus no Brasil, Maria José Elias discorre salientando a postura classificatória e tipológica em razão da atividade de viajantes estrangeiros, os quais vinham ao Brasil estudar a flora, a fauna, a etnologia etc., pois não havia incentivo do governo para expedições nacionais, mencionando o trabalho de Marlene Suano⁶⁶ e assinalando a remessa dos materiais descritivos, a qual constituiu importante acervo brasileiro para instituições museológicas e científicas europeias.

Além disso, Maria Elias explica, a seguir, que

⁶⁴ Disponível em: www.louvre.fr/histoire. Acesso em: 23 mar. 2019.

⁶⁵ Informação retirada da aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 12 de março de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, proferida por Ana Gonçalves Magalhães.

⁶⁶ SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

[...] a partir de 1880, há no Brasil um amplo movimento na direção da institucionalização da pesquisa científica, congregando centros tradicionais: as Faculdades de Direito (São Paulo e Olinda), a Faculdade de Medicina da Bahia e novas Instituições; os Institutos Históricos e os Museus Paraense, Paulista e Nacional.⁶⁷

Observe-se, também, a atuação de João VI, o qual criou o Museu Real em 1818, cujo acervo inicial compunha-se de uma pequena coleção de história natural doada pelo monarca.⁶⁸ A formação dos museus no Brasil data-se do século XIX e contou com a participação da família real portuguesa. O plano inicial era o de fundação do Museu Real com a posterior criação de museus regionais e de províncias no território nacional, realizando-se intercâmbios de objetos com a Europa.⁶⁹ Mencione-se que a Europa já estava passando por uma nova fase de desenvolvimento de seus museus, quando essa instituição foi trazida para o Brasil.

Em 1826, com a pretensão de seguir os moldes europeus, foi fundada a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), fazendo parte da iniciativa de difusão cultural e educativa das artes de maneira centralizadora por Dom João VI. Atualmente, o local da Academia faz parte do Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Vera Beatriz Siqueira traça conclusão reflexiva sobre a possível função exercida pelos museus no decorrer da história ocidental, indicando que

[...] os museus sempre foram, desde o seu nascimento, um problema para a arte. O próprio aparecimento dessas instituições artísticas advertia sobre uma falha cultural importante. Se, por um lado, apontava para a construção da ideia de patrimônio cultural de uma nação – dando novo sentido às antigas coleções reais ou privadas –, por outro, indicava a necessidade de criação de um espaço institucional específico, capaz de abrigar a experiência autonomizada da fruição estética, culturalmente insituável. Não apenas aquela arte mais recente, criada como ato poético, em contraste vigoroso com a cultura (com o quadro de valores partilhados por um certo grupo), mas também as obras-primas de todos os tempos, que agora eram percebidas de forma independente do contexto de sua realização.⁷⁰

⁶⁷ ELIAS, Maria José. Revendo o nascimento dos museus no Brasil cit., p. 140.

⁶⁸ JULIÃO, Leticia. Apontamentos sobre a história do museu. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf. Acesso em: 21 fev. 2019. p. 21.

⁶⁹ Informação obtida da aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 9 de abril de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, proferida por Maria Isabel Ferreira Pinto Landim.

⁷⁰ SIQUEIRA, Vera Beatriz. Arte, museu, exposições: o problema da culturalização da arte moderna e contemporânea. In: GRANATO, Marcus; Claudia Penha dos Santos (org.). *Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação*. Rio de Janeiro: MAST, 2006. p. 94. (MAST Colloquia, v. 8.)

A respeito de uma das funções mais importantes desempenhadas pelo museu, a palavra alemã sobre a exposição, aliás, auxilia a compreensão da semântica da atividade expositiva, significando “colocar para fora”: *aus-stellen*, podendo-se remeter ao ato de “colocar-se em evidência, pôr-se à vista” .⁷¹

Como salientado, as exposições de obras de artes plásticas foram conquistas da abertura de palácios ao público em uma maior dimensão.

Johann von Goethe detalha sua visita a uma galeria no ano de 1768. Interessante trazer os comentários de quem observa que, nesse contexto, surgiu o conceito de espaço público em um ambiente, cujo mundo artístico era composto, como regra, pelo privado e pelo sagrado.

Nesse sentido, Goethe descreve uma visita impaciente, contando-se as horas para entrar na galeria. Apesar de ser uma galeria de um príncipe, Goethe utiliza palavras como “templo”, “pureza”, “sagrado”, como se tivesse entrado em uma casa divina.⁷²

A galeria passou a existir quando Goethe nela entrou. Nesse sentido, a galeria existe para nós quando nela adentramos. As reações de Goethe não são decorrentes de se ingressar em um palácio, cujo representante era um príncipe. A galeria poderia pertencer a um príncipe, mas agora seria um templo público.⁷³

No desenrolar da história da sociedade ocidental, o museu alicerçou sua legitimidade para expor a obra de artes plásticas. A esse respeito, Pierre Bordieu explica, no excerto a seguir, que

⁷¹ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1289.

⁷² „Die Stunde, wo die Galerie eröffnet werden sollte, mit Ungeduld erwartet, erschien. Ich trat in dieses Heiligtum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie verguldet wurden, der gebohrte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien. Ich ließ mir die kursorische Demonstration meines Führers gar wohl gefallen, nur erbat ich mir, in der äußeren Galerie bleiben zu dürfen“ (VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Mosaic Books. OK Publishing. 2017. Versão Kindle, posição 264-265. Tradução nossa).

⁷³ „Ein prominentebares Beispiel für die Wechselbeziehung zwischen Hof und Öffentlichkeit ist die Laufbahn von Winckelmanns großem Bewunderer Goethe“ (SHEEHAN, James J. *Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. C.H.Beck, 2002. p. 35. Tradução nossa).

[...] o museu enquanto espaço sagrado e fechado opera entre o mundo profano da não arte, excluindo como indigno de ser conservado e exposto à admiração [...] Em oposição à galeria privada dos séculos XVI e XVII, cujo sortimento compunha-se exclusivamente de obras produzidas de acordo com os princípios estéticos de uma época ou de uma classe (fração de classe), realizadas segundo os padrões de gosto de um amador, o museu requer o olhar propriamente estético capaz de aplicar-se a qualquer coisa designada como digna de ser apreendida esteticamente, ou seja, capaz de exercitar-se mesmo diante de objetos que não tenham sido produzidos a fim de suscitar tal apreensão.⁷⁴

Ressalve-se que, atualmente, já se menciona sobre a autonomia da obra de artes plásticas, podendo ela ser exposta em qualquer lugar. Há quem afirme até mesmo que, para que a obra de arte seja exibida, não é necessário entrar em espaço algum.

O museu, para sobreviver, deve buscar atualizar e revisitar a relação com as obras de artes plásticas presentes em seu acervo. Como o museu adquiriu contemporaneamente uma função informativa, é necessário pensar em possíveis modos de utilização da obra de artes plásticas que concretizem suas propostas comunicativas. Como será explicado adiante, novos modos de reprodução da obra de artes plásticas poderão proporcionar, também, diferentes acessos.

Mencione-se que a Lei 6.910/1998 não conceitua a atividade de exposição. O § 18 da Lei de Direitos Autorais alemã conceitua o direito de exposição como o “de pôr à vista do público” a obra de artes plásticas originária ou suas partes reproduzidas não divulgadas.

Mais do que constituir-se em um depósito de coisas, o museu cria linguagem, “podendo materializar frases por meio de obras de arte”, ideia apresentada por Ananda Carvalho,⁷⁵ ao refletir sobre o trabalho do curador Paulo Herkenhoff.

O museu de arte poderá ter a habilidade, até mesmo, de mitigar o foco atribuído a seu acervo, quando seu prédio é sua obra de arte, e a ação museal pauta-se por sua arquitetura, tendo como exemplo o *Guggenheim Museum Bilbao*, na Espanha.

⁷⁴ BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 285. (Coleção Estudos.)

⁷⁵ CARVALHO, Ananda. *Curadoria em arte contemporânea*. São Paulo: Sesc, 2018.

Na próxima seção, trataremos a respeito das possíveis definições e funções do museu em minúcias.

2.2 Possíveis definições e funções do museu

Segundo Zygmunt Bauman,⁷⁶ “classificar, em outras palavras, é dar ao mundo uma estrutura”. O museu, especialmente em seu conceito renascentista, reflete o desígnio de ordem nas coisas. Entre as funções da linguagem estão a de nomear e de classificar, como também esclarece o supracitado autor.

Outra função do museu é a de apresentar a obra originária ao público. Pierre Bordieu relaciona a classificação do objeto com a necessidade de considerar o que é original, implicando

[...] traços estilísticos e o reconhecimento de uma obra como obra comentando sobre as ‘obras testemunhas’, consciente ou inconscientemente retidas porque apresentam em grau particularmente elevado qualidades reconhecidas, de maneira mais ou menos explícita, como pertinentes em um sistema determinado de classificação.⁷⁷

Para compreender a função do museu, é necessário distinguir as noções de coleção e de acervo. A coleção é tudo o que pode ser reunido. François Mairesse e André Desvallées já consideraram que a coleção é atividade importante para o conhecimento da sociedade, e “a definição da coleção pode igualmente ser vista segundo uma perspectiva mais geral, que inclui tanto as coleções privadas quanto os museus, mas que toma como ponto de partida a sua suposta materialidade”.⁷⁸ Portanto, o acervo representa o fenômeno envolvendo a camada de interpretação sobre a infungibilidade e a intangibilidade da obra, reconhecendo-se a capacidade de a obra apresentar potencial para ser apreendida culturalmente pelo museu. A escolha a respeito de a obra poder integrar o acervo do museu é atribuída a seus curadores.

Observe-se que, para o Direito, a obra de artes plásticas é considerada infungível, dada a sua natureza. Para a Museologia, essa característica referente à obra de artes plásticas parece decorrer da capacidade de a obra integrar o

⁷⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. p. 9.

⁷⁷ BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* cit., p. 284.

⁷⁸ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 34.

acervo do museu. A infungibilidade, portanto, dependerá de como a obra é avaliada como insubstituível para o museu em questão. Sendo considerada infungível para dado museu, ela também será reputada intangível, posto não ser apenas seu objeto material que importa ao museu, tendo em vista que a própria atividade de musealização parece denotar a relevância da capacidade ideal de a obra fazer parte do espaço em que se encontra.

A esse respeito, interessante trazer a conceituação de Krzysztof Pomian,⁷⁹ mencionado por François Mairesse e André Desvallées:

Krzysztof Pomian define a coleção como “todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em um lugar fechado, mantido com este propósito, e exposto ao olhar” (Pomian, 1987). Pomian define, assim, a coleção por seu valor simbólico, na medida em que o objeto perde a sua utilidade ou o seu valor de troca para se tornar portador de sentido (“semióforo” ou portador de significado).⁸⁰

Por intermédio da atuação do museu, a coleção vira acervo, e a coisa vira objeto.⁸¹ Diante disso, é necessário conceituar também o significado de objeto, como se constata no excerto a seguir:

[...] o termo “objeto de museu” é, por vezes, substituído pelo neologismo *musealia* (pouco utilizado), construído a partir do latim, com plural neutro: as *musealia*. Equivalente em inglês: *musealia*, *museum object*; francês: *muséalie*; espanhol: *musealia*; alemão: *Musealie*, *Museumobjekt*; italiano: *musealia*. Em sentido filosófico mais elementar, o objeto não é uma realidade em si mesmo, mas um produto, um resultado ou um correlato. Dito de outra maneira, ele designa aquilo que é colocado ou jogado (*ob-jectum*, Gegen-stand) em face de um sujeito, que o trata como diferente de si, mesmo que este se tome ele mesmo como objeto. Essa distinção do sujeito e do objeto é relativamente tardia e própria do Ocidente. Um “objeto de museu” é uma coisa musealizada, sendo “coisa” definida como qualquer tipo de realidade em geral. A expressão “objeto de museu” quase poderia passar por pleonasmos, na medida em que o museu não é apenas um local destinado a abrigar objetos, mas também um local cuja função principal é a de transformar as coisas em objetos.⁸²

⁷⁹ Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVIe - XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard. 1987.

⁸⁰ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 68.

⁸¹ Essa última frase foi obtida da aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 12 de março de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, proferida por Ana Gonçalves Magalhães.

⁸² DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 55.

O Estatuto dos Museus (Lei 11.904/2009) não diferencia os termos coleção e acervo, mas parece ter predileção pela palavra “acervo”, ao empregá-la em maior número e ao ressaltar que não se incluem na proteção dessa lei “as coleções visitáveis” conservadas por pessoa natural ou jurídica.

Segundo o Estatuto dos Museus, os bens culturais em museus são passíveis de musealização. A musealização é processo científico, iniciado no Renascimento, podendo referir-se ao objeto passível de ser apreendido culturalmente, “seja ele um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto”. O museu interpretá-lo-á por meio de diversos sentidos, e o objeto será reconhecido como passível de ser musealizado, ao ser apropriado institucionalmente.⁸³

Nas palavras de François Mairesse e André Desvallées, depreende-se que,

[...] de um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal. O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbyněk Stránský [1995]. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, *opera-se uma mudança do estatuto do objeto*.⁸⁴

O processo de musealização é iniciado com a separação do objeto de seu contexto de origem, pois o objeto será estudado como documento representativo da realidade que ele constituía. Portanto, mais do que uma transferência física ao espaço do museu, a seleção do objeto demonstra que ele não poderá mais ser permutado, tornando-se infungível.

Além disso, François Mairesse e André Desvallées indicam que “o ato da musealização desvia o museu da perspectiva do templo para inscrevê-lo em um

⁸³ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 55.

⁸⁴ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 55. Grifo nosso.

processo que o aproxima do laboratório”.⁸⁵ O processo de musealização perpassa, por conseguinte, por diferentes medidas concretizadas pelo museu na gestão com o seu acervo, como as de salvaguarda, podendo envolver a conservação da obra, e as de comunicação, relacionando-se à exposição da obra.

O museu nomeia e classifica a obras de artes plásticas, e esse ato de nomear está imbricado ao autor da obra primígena. O museu, portanto, reconhece autoria. É no ato de classificar suas obras que o museu pode afetar o *corpus mysticum* de uma obra, a ligação espiritual com seu autor, obra essa que, agora, pode apresentar um vínculo espiritual com o próprio museu.

Com base nas ideias de David Carrier, é possível questionar se os museus podem ser interpretados “como obras de arte totais”.⁸⁶ Afinal, como descreveu Marília Xavier Cury, o “museu não coleta coisas, museu coleta a poesia que está nas coisas”.⁸⁷

Em face do exposto, como será questionado no decorrer desta tese, como poderá, para o direito de autor, o museu criar frases, se cada palavra já é de criação de um autor?

Paulo Garcez Marins⁸⁸ discorre que o século XIX foi o século dos museus, pois envolveu sua expansão.

Interessante mencionar, ainda, que, para Paulo Garcez, os museus são *personas*, constroem prismas, têm a capacidade de alavancar determinada região, dado seu protagonismo visual, e, incluindo-se os arranha-céus e os aeroportos, os museus fazem parte das estruturas arquitetônicas que povoam o século XXI, emblematizando cidades.

⁸⁵ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia* cit., p. 55.

⁸⁶ “Locating my present analysis was more difficult, because although art museums have been much discussed recently, there is less articulated awareness that we interpret them as total work of art” (CARRIER, David. *Museum Skepticism. A history of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: Duke University Press, 2006. p. 18. Tradução nossa).

⁸⁷ CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 27.

⁸⁸ Informação obtida da aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos, envolvendo aula específica sobre o tema Museus, espetacularização da arquitetura e requalificação urbana), em 23 de abril de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, ministrada pelo Professor Paulo Garcez Marins.

A respeito da uniformização das definições essenciais relacionadas ao museu, o *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus – ICOM) trouxe no Preâmbulo de seu Código de Ética, o qual é adotado por museus públicos brasileiros, importante delimitação sobre a função dos museus:

Os museus preservam, interpretam e promovem o patrimônio natural e cultural da humanidade;
 Os museus mantêm acervos em benefício da sociedade e de seu desenvolvimento (aquisição de acervos; alienação de acervos e proteção de acervos);
 Os museus mantêm referências primárias para construir e aprofundar conhecimentos;
 Os museus criam condições para fruição, compreensão e promoção do patrimônio natural e cultural;
 Os recursos dos museus possibilitam a prestação de outros serviços de interesse público;
 Os museus trabalham em estreita cooperação com as comunidades das quais provêm seus acervos, assim como com aquelas às quais servem;
 Os museus funcionam de acordo com a legislação.⁸⁹

Com a criação do ICOM em 1946, na França, cunhou-se a primeira definição do museu, estabelecendo-se o seguinte:

“A palavra ‘museus’ inclui todas as coleções abertas ao público, de material artístico, técnico, científico, histórico ou arqueológico, incluindo jardins zoológicos e botânicos, e excluindo bibliotecas, exceto se elas mantiverem salas de exposição permanente”.⁹⁰

O desenvolvimento da palavra “museu” atravessou períodos temporais, incluindo-se a 22ª Assembleia Geral do ICOM, Viena, de 24 de agosto de 2007, aprovou o museu conforme a seguinte definição:

“O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.”

⁸⁹ CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). *Código de Ética do ICOM para Museus*. Versão Lusófona. Diretoria do Comitê Brasileiro do ICOM (Conselho Internacional de Museus) gestão 2006-2012. Brasília, p. 15-35, jun. 2010.

⁹⁰ “The word “Museums” include all collections, open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibitions rooms”. (Tradução nossa, p. 17). Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/History_of_ICOM__1946-1996_-2.pdf. Acesso em: 21 abr. 2021.

Saliente-se que o próprio conceito do que é o museu enfrentou, no ano de 2019, uma proposta de modificação, qual seja:

[...] os Museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos, orientados para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e lidando com os conflitos e desafios do presente, detêm, em nome da sociedade, a custódia de artefactos e espécimes, por ela preservam memórias diversas para as gerações futuras, garantindo a igualdade de direitos e de acesso ao património a todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes; trabalham em parceria activa com e para comunidades diversas na recolha, conservação, investigação, interpretação, exposição e aprofundamento dos vários entendimentos do mundo, com o objectivo de contribuir para a dignidade humana e para a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.⁹¹

De acordo com Marília Xavier Cury,⁹² as atividades do museu e, conseqüentemente, suas funções, fazem parte de um processo envolvendo o “planejamento, a arquitetura e acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação”.

Ainda, de acordo com José Bittencourt,⁹³ a unidade, a qual ordenava o interior das instituições museológicas, fundava-se nos princípios conceituais unívocos que orientavam a formação de acervos e a atuação técnico-profissional dos servidores.

Isso posto, adicionem-se outras palavras-chave à noção do museu: acervo, organização, ordenação e, segundo Ananda Carvalho,⁹⁴ aquisição. De acordo com Ananda Carvalho, é justamente a prática de aquisição de obras – e também de descarte – que diferenciara o conceito de museu do de curadoria, cuja atividade vem adquirindo destaque desde o fim do século XX.

O museu desempenha função de curadoria de acervos, que apresenta funções independentes umas das outras, passando pela aquisição, pesquisa, documentação, conservação e comunicação, esta última, englobando atividades como exposição e publicação. Nas palavras de Maria Cristina Oliveira Bruno, “a história dos museus testemunha, pelo menos há quatro séculos, o surgimento

⁹¹ Disponível em: <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>. Acesso em: 10 out. 2020.

⁹² CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação* cit., p. 27.

⁹³ BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar: ensaio da interpretação do discurso de um museu na história. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v. 8/9, p. 174, 2000-2001.

⁹⁴ CARVALHO, Ananda. *Curadoria em arte contemporânea* cit.

das atividades de curadoria em torno das ações de seleção, estudo, salvaguarda e comunicação das coleções e dos acervos”⁹⁵.

Constate-se que um museu funcionando é um museu que conserva suas obras. Além disso, o museu lida, cotidianamente, com a entrada de peças, a qual pode ter sido ocasionada por atividades de pessoas naturais e/ou de pessoas jurídicas. A obra deverá entrar no museu levando em consideração, entre outros, a tipologia da instituição, a utilização para a apresentação em exposições de duração ou especiais, e seus objetivos pedagógicos, como menciona estudo alemão a respeito.⁹⁶

Para concluir sobre as funções do museu diante de seu acervo, é necessário identificar como a obra ingressou no respectivo acervo. Para compreender a entrada da peça no museu, será necessário estudar conceitos sobre teoria geral dos contratos e contratos em espécie. As possíveis modalidades de entrada de peças em museus pelo direito comum, por meio de aquisição de obras, permitindo a ampliação de seu acervo, em modalidade gratuita ou onerosa são:

1. Doação, sendo negócio jurídico e, mais especificamente, contrato *inter vivos*. Saliente-se que esta tese compreende a doação como negócio jurídico bilateral.

⁹⁵ BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria. Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas. 2. Mediação em museus: curadorias, exposições e ação educativa*/Letícia Julião (coord). José Neves Bittencourt (org.). Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 18.

⁹⁶ „Dabei können Objekte im Museum für verschiedene Zwecke eingesetzt werden. Zu nennen sind hier: die Verwendung für die Präsentation in Dauer- oder Sonderausstellungen [...] die Nutzung für museumspädagogische Zwecke“ (CHECCHIN, Margherita; THIELECKE, Carola. *Leitfaden zum Erwerb von Museumsgut*. Eine Handreichung für die Museen im Land Niedersachsen. Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur Referat Presse- und Öffentlichkeitsarbeit (org.). Hannover, 2013. p. 14-15. Tradução nossa. Disponível em: https://www.mwk.niedersachsen.de/download/85359/Leitfaden_zum_Erwerb_von_Museumsgut_-_Eine_Handreichung_fuer_die_Museen_im_Land_Niedersachsen.pdf. Acesso em: 3 fev. 2019).

Maria de Simone Ferreira⁹⁷ alude à expectativa comum aos doadores, do uso do objeto doado, o qual fará parte de uma mostra museológica.⁹⁸ Indague-se, assim, como o doador se enxergará na exposição, almejando, também, ver-se espelhado em tal feito.

O contrato de doação de obra de artes plásticas ao museu parece envolver, também, a concretização de expectativas recíprocas entre doador e donatário, pois o doador confia no museu como instituição legítima para salvaguarda da obra doada, enquanto, em contrapartida, o museu depende da boa-fé do doador sobre a declaração da finalidade de seu ato de doação, afinal, o ato de doação é ato simbólico que pode envolver a compreensão imaterial da própria obra e a necessidade de sua musealização. Nesse sentido, Walter Benjamin já declarou que “as doações devem atingir tão profundamente quem as recebe a ponto de causar-lhes espanto”.⁹⁹

Ana Carolina de Moura Maciel¹⁰⁰ ensina que os doadores de peças a museus considerados mais comuns são: 1. colecionadores; 2. doadores ilustres; e 3. doadores sem notoriedade, cujo gesto representa a vontade de participar da possível criação de personagens históricos.

A doação é o modo mais frequente pelo qual obras de artes plásticas entram em museus, não apenas no Brasil.¹⁰¹ Sendo a doação contrato, em

⁹⁷ O Museu Histórico Nacional (MHN) será exemplo deste trabalho, fazendo parte dele as informações fornecidas por Maria Simone de Ferreira, pois por intermédio de nossa ida ao referido museu, em 25 de janeiro de 2018, no Rio de Janeiro, foi possível realizar entrevista com Maria Simone de Ferreira. Maria Simone faz parte da Reserva Técnica do MHN, é museóloga (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), especialista em Patrimônio pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Mestre e Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Saliente-se que o acesso a alguns documentos detalhados neste trabalho foi graças à iniciativa e ao entusiasmo de Maria de Simone Ferreira, a quem muito agradecemos.

⁹⁸ FERREIRA, Maria de Simone. A aquisição de objetos como escrita de memória em museus: uma análise do relatório final da Comissão Interna de Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional. Museu Histórico Nacional (Brasil). *Anais do Museu Histórico Nacional – História, Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro, 2013. v. 46, p. 14.

⁹⁹ „Gaben müssen den Beschenkten so tief treffen, daß er erschrickt”. (BENJAMIN, Walter. *Einbahnstraße*: Walter Benjamins kritische Fragmente umfassen alltägliche Gegenstände des Lebens, literarische Texte der Zeit, Kinofilme sowie flüchtige Anliegen der Öffentlichkeit. República Checa: OK Publishing: Mosaic Books, 2017. p. 56. Tradução nossa).

¹⁰⁰ MACIEL, Ana Carolina de Moura. Aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 7 de maio de 2019, no Museu de Arte Contemporânea.

¹⁰¹ Mencione-se a interessante passagem presente no livro *L'invention des musées*, de Roland Schaefer: “[...]os museus constituem e aumentam suas coleções de várias maneiras. É claro que às vezes compram peças diretamente de seu proprietário por meio de vendas públicas, [...] Entretanto, o enriquecimento dos museus muitas vezes resultou de liberalidades, isto é,

regra, unilateral proposto pelo doador, pode-se constatar que não é tarefa fácil, também para o donatário, a de conservar e de preservar objetos de arte.

Além disso, há críticas sobre a “economia da doação”, existindo casos recorrentes de doações feitas pelos próprios artistas. A esse respeito, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira recorda-se de reflexão empreendida por Ana Maria Tavares, a qual indica que

[...] o sistema de arte no Brasil é cheio de vícios que dificultam em muito a sobrevivência do artista e sua produção. A meu ver, um dos vícios mais nocivos é a recorrente solicitação de doação de obras aos artistas, pois revela a inexistência de sólidas políticas de aquisição das instituições públicas e privadas, dificultando a atualização e a manutenção de acervos. Esse vício reforça a ideia de que a salvaguarda da produção da melhor arte que aqui se produz depende dos artistas.¹⁰²

A esse respeito, comente-se a obra de Regina Abreu, a qual se dedica ao tema e explica que “o processo de doação de uma coleção de objetos a um museu constitui expressivo fenômeno na medida em que o que está em jogo são relações sociais”.¹⁰³ Ademais, Regina Abreu indica que “coleções, embora não mais expostas como tal, encontram-se recuperadas enquanto documentos”.¹⁰⁴

Regina Abreu exemplifica seu estudo por meio de acontecimentos no Museu Histórico Nacional:

[...] além dos objetos recolhidos pelo próprio Gustavo Barroso em estabelecimentos públicos, as doações de particulares tenderam a corroborar esse modelo. As elites aristocráticas formavam o segmento de maior penetração no Museu Histórico Nacional. Trocas rituais e simbólicas efetuaram-se por meio dessas doações, e a instituição muito contribuiu para reabilitar o prestígio ameaçado desse grupo

de doações ou legados feitos por colecionadores, artistas, descendentes de artistas ou benfeitores” “Les musées constituent et accroissent leurs collections selon diverses modalités. Bien entendu il leur arrive d'acheter des pièces, directement à leur propriétaire passant par las vendas publiques [...] Mais l'enrichissement des musées a été très souvent le résultat de «libéralités» c'est à dire de dons ou de legs réalisés par des collectionneurs, des artistes, des descendants d'artistes ou des bienfaiteurs”. (SCHAER, Roland. *L'invention des musées*, cit, p. 114).

¹⁰² OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Memória e arte: a(in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito. 2009. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009, p. 178, mencionando o trabalho disponível em: *O Estado de S. Paulo*, Entrevista com Ana Maria Tavares para seção Antologia Pessoal, Caderno Cultural. São Paulo, 5 mar. 2006.

¹⁰³ ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p. 28.

¹⁰⁴ ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil cit.*, p. 211.

social [...] A reforma do Museu Nacional em 1967 retirou os nomes dos doadores das salas.¹⁰⁵

Regina Abreu descreve, por exemplo, a aceitação por parte de Alice da Porciúncula para doar objetos e relíquias históricas, estabelecendo em carta a Gustavo Barroso uma série de cláusulas para efetivação da doação.

A primeira cláusula determina que os referidos objetos devem formar coleção que não pode ser desmembrada; a segunda, que a “arrumação, classificação e conservação” dos objetos ficarão sob seus cuidados; a terceira, que a sala será chamada, eternamente, de “Sala Miguel Calmon”, em homenagem “perene” a seu “saudoso e idolatrado esposo”; a quarta cláusula compromete o museu na limpeza e segurança dos objetos; e, por fim, a quinta disposição estipula que a coleção deverá permanecer, para sempre, no Museu Histórico Nacional, devendo retornar à sua propriedade no caso da extinção do referido estabelecimento.

Ainda, Regina Abreu aponta, a seguir, que

[...] a doação de Alice Porciúncula era generosa e a generosidade era sinal de riqueza. Possuir implicava a obrigação de dar, e a obrigação de dar, a de receber. A doação generosa de Porciúncula não conseguia ocultar a troca embutida no processo, *onde a reciprocidade constituía regra básica*. As cartas foram trocadas ritualmente, visando a oficializar uma transação que já vinha sendo efetuada por intermédio de Pedro Calmon, o elemento de ligação entre o Museu Histórico Nacional e o clã dos Calmon. *O ritual de troca de presentes obedecia a regras rígidas: a obrigação de receber e a de retribuir com dádiva de igual valor.*¹⁰⁶

É possível constatar que o ato de doação, sendo a modalidade mais comum de entrada de obras de artes plásticas em museus, pode indicar que esse ato de liberalidade envolve natureza e características próprias, pois, tradicionalmente, em um contrato de doação, o doador obriga-se unilateralmente, o que, em regra, envolveria o fato de apenas o doador contrair obrigações, mas, nesse caso, o donatário, qual seja, o museu, também parece receber a obra com obrigações respectivas ao ato, tendo em vista a necessidade de preservar e de conservar a obra a ele doada, sem finalidade lucrativa.

¹⁰⁵ ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil cit.*, p. 200-207.

¹⁰⁶ ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil cit.*, p. 200-207. Grifos nossos.

Nesse caso, além de indagar se o contrato de doação classifica-se, com efeito, como contrato unilateral, questiona-se também o fato de o contrato de doação ser considerado gratuito, quando apenas o donatário teria proveito com o contrato, sem contrapartida gerada ao doador.

Diante do exposto, poder-se-ia pensar em sacrifícios e vantagens recíprocos a serem assumidos e contraídos por parte do doador e do donatário, considerando-se também, possivelmente, o fato de o doador deparar-se com o peso da instituição que é o museu, tendo em vista a relação peculiar relacionada à troca social, comunicativa e recíproca que é a doação de obra de artes plásticas, influenciando, por consequência, o feixe de vantagens e de sacrifícios envolvendo doador e donatário.

Portanto, parece que o contrato de doação de obra plástica a museu é dotado de natureza *sui generis*. Além disso, este trabalho aponta para o fato de não serem sempre puras as doações de obras de artes plásticas, isto é, não há elementos acidentais no ato celebrado, afetando tal constatação, por conseguinte, a natureza jurídica do respectivo contrato de doação.

No caso de ser a obra doada ao museu, poderia ser implícita a necessidade de o museu conservar e preservar a obra, todavia o encargo é cláusula accidental do negócio jurídico, devendo estar expresso no contrato de doação, lembrando-se também de que os negócios jurídicos gratuitos se interpretam restritivamente.

Além disso, se aposta cláusula de encargo em contrato de doação de obra de artes plásticas, poder-se-ia pensar em possível ação revocatória de doação com encargo a ser ajuizada por parte do doador, ou até mesmo por parte do Ministério Público, tendo em vista a possível inexecução do encargo pelo museu.

2. A segunda espécie de aquisição de obra de artes plásticas pelo museu é a compra e venda, sendo modalidade de alienação onerosa, mediante o pagamento de quantia de dinheiro e consequente entrega da obra de artes plásticas ao museu, modalidade essa, em regra, bilateral, sinalagmática e onerosa. O contrato de compra e venda estabelece sacrifícios e vantagens recíprocos entre alienante e adquirente, apresentando obrigações a serem adimplidas por ambas as partes contratantes.

Saliente-se, ainda, que os acervos de museus são constituídos para a coletividade e não devem ser considerados como ativos financeiros.¹⁰⁷

3. A terceira modalidade de aquisição de obra de artes plásticas pelo museu é a incorporação de obra plástica, quando, por exemplo, o museu já tem mais de cem anos e uma obra de seu patrimônio comum, como um telefone, passa a integrar seu acervo.

4. A quarta modalidade de aquisição de obra plástica pelo museu é a *mortis causa*, tocando a sucessão testamentária, a qual torna o museu o substituto da propriedade da obra, adquirindo a obra de artes plásticas depois da morte de seu autor, o qual deixou testamento beneficiando diretamente o museu, o legatário.

Não se tem notícia a respeito, mas se avenge também a possibilidade de o museu receber obra não como sucessor legítimo, pois não se está mais diante da viabilidade de o Estado (em sentido *lato sensu*) integrar a ordem vocação hereditária, como ocorreu no Código Civil de 1916, em seu antigo artigo 1.603, V, mas é possível reconhecer herança jacente, com posterior declaração de vacância transmitindo os bens, dos quais não foi deixado testamento ou não houver herdeiro legítimo notoriamente conhecido, ao Estado (em sentido *lato sensu*) e, conseqüentemente, a um museu público.

Têm-se, ainda, como modalidades de entrada da peça no museu, mas em caráter precário, as seguintes:

1. Empréstimo de obras de artes plásticas, infungíveis, a ser concretizado de forma gratuita, caracterizando-se em contrato de comodato, como exemplifica Emerson Dionisio Gomes de Oliveira:

Em 1989, a Caixego emprestara sua coleção de arte ao museu por meio de um contrato de comodato. Outras duas instituições fizeram o mesmo naquele ano: O Banco do Estado de Goiás (BEG) e o Palácio do Governo do Estado. Além do comodato, o acervo havia se beneficiado com a doação dos acervos integrais da Secretaria da Indústria e Comércio e do Banco do Desenvolvimento do Estado. Todavia, no momento da escolha das obras para a exposição, os organizadores optaram por privilegiar obras oriundas da coleção Caixego, pois o banco seria o responsável pelo primeiro catálogo demonstrativo do acervo.¹⁰⁸

¹⁰⁷ CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). *Código de Ética do ICOM para Museus* cit., p. 24.

¹⁰⁸ OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Memória e arte: a(in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros* cit., p. 178.

Além disso, é possível verificar no *website* do Museu de Arte Contemporânea (MAC) sua “Política de Empréstimo de Obras”, mencionando o pedido de empréstimo nacional e internacional, devendo ele conter informações sobre a exposição para a qual a obra será destinada e a data de seu início e término. Ao final, será assinado contrato de empréstimo entre as partes, com apólice de seguro da obra, e poderá ser cobrada taxa para a conservação da obra.¹⁰⁹

Interessante reflexão é a realizada por Jean Chatelain, o qual apresenta obra dialógica com o Código Civil francês e que indica que “os empréstimos destinam-se principalmente a facilitar a organização de exposições temporárias”.

110

2. A segunda modalidade de entrada de peça no museu, sendo, ao menos inicialmente, temporária, é a realizada por depósito judicial. Exemplo é o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o qual guarda 30 obras apreendidas em operações da Polícia Federal, podendo ser o museu fiel depositário da polícia, da justiça, ou da Receita Federal.¹¹¹ Saliente-se que o museu é obrigado a aceitar a obra decorrente de depósito judicial, mas, naturalmente, terá despesas com sua conservação. Solução apresentada a esse caráter unilateral imposto ao museu é a de ele poder expor a obra enquanto depositada judicialmente na instituição.

Por todo o exposto, a doação e a sucessão testamentária afiguram-se formas mais comuns de entrada de peças em museus brasileiros.¹¹² Nem todos

¹⁰⁹ Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional_polemprestimo.asp. Acesso em: 23 mar. 2019.

¹¹⁰ Les prêts visent essentiellement à faciliter l'organisation des expositions temporaires”. (CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. La Documentation française, Paris, 1987. Nouvelle édition, Tradução nossa, p.272).¹¹⁰ “Les prêts visent essentiellement à faciliter l'organisation des expositions temporaires”. (CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*, cit, p.272).

¹¹¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/museu-nacional-de-belas-artes-tem-acervo-oculto-de-obras-apreendidas-15789468>. Acesso em: 30 jan. 2019.

¹¹² Saliente-se que, no caso de se estar diante de um museu da história natural, com objetos da natureza, a permuta também é exemplo de modalidade de entrada de coleções. Segundo Maria Isabel Pinto Ferreira Landim, museus de história natural iniciam sua coleção como um álbum de figurinhas, almejando ter um espécime, exemplar de espécie, inicialmente, por exemplo. Todavia, a coleção só adquirirá sentido com grandes amostras populacionais, a fim de serem feitas hipóteses de como os indivíduos interagem entre si. Apesar dessa ressalva, esta tese não trata de coleções envolvendo a biodiversidade, pois elas não são passíveis de

querem arcar com ônus naturais decorrentes da preservação de obra de artes plásticas. Além disso, o museu tem o potencial de desenvolver a comunicabilidade da obra de artes plásticas presente em seu acervo. Ainda, o museu pode garantir que objetos únicos sejam postos à vista das pessoas de maneira duradoura.

Assim, ao se estudar os modos de entrada da peça no museu, noções como as de posse e de propriedade afloram-se. O ingresso da obra em seu acervo conecta-se, por conseguinte, com a temática dos direitos reais, pois se examina a relação jurídica entre o museu, pessoa jurídica, e a obra de artes plásticas que vem a compor seu acervo.

Imagine-se o ato de exposição de certa obra de artes plásticas. Esse ato é uma exteriorização, uma aparência de propriedade, nas palavras de Antonio Carlos Morato.¹¹³ Dessa forma, a constatação fática que pode ser feita é a de que o museu é o possuidor direto da obra exposta, podendo essa exposição ser advinda, por exemplo, do direito pessoal, qual seja, contrato de comodato celebrado entre o museu e o autor dessa obra. Nessa toada, o museu poderia até mesmo defender sua posse, conforme o artigo 1.210, § 1.º, do Código Civil de 2002.

Não é possível falar em detenção da obra pelo museu, pois não se está diante de uma situação jurídica em que ele está em relação de dependência para com o autor da obra, conservando a posse em nome deste e em cumprimento de ordens ou instruções suas.¹¹⁴ Se o museu precisar observar alguma condição imposta pelo autor da obra para a realização da exposição, por exemplo, tal circunstância é peculiar às previsões na Lei de Direitos Autorais ou do próprio

ser monetarizadas e geram repercussões e tratamento próprio, o qual necessitaria de específico estudo a respeito, como é o caso de legislação que protege biodiversidade.

¹¹³ MORATO, Antonio Carlos. *Livro III – Do Direito das Coisas*. Arts. 1.196 a 1276. Código Civil interpretado artigo por artigo, parágrafo por parágrafo. Organização Costa Machado. Coordenação Silmara Juny Chinellato. 9. ed. Barueri-SP: Manole, 2016. p. 1047.

¹¹⁴ Segundo Tito Fulgêncio, “a situação do fâmulos da posse tem por pressupostos: a) uma pessoa que conserva a posse; b) uma outra titular da posse; c) uma relação de dependência de uma para com a outra; d) exercício de posse do dono pelo fâmulos em nome dele, em cumprimento de ordem ou instruções suas, não um poder próprio em benefício do dono, pois que uma vontade contrária não excluiria esta situação de fâmulos” (FULGÊNCIO, Tito. *Da posse e das ações possessórias*. 5. ed. atual. por José de Aguiar Dias. Rio de Janeiro: Forense, 1978. p. 13).

Diante disso, havendo diferença primordial entre posse e detenção, o museu pode ser reconhecido como possuidor direto da obra presente em seu acervo, por exemplo, caso haja contrato de comodato entabulado.

contrato no qual se transferiu precariamente a obra ao museu, não abrangendo uma relação de subordinação, como a prevista no Código Civil de 2002, em seu artigo 1.198.¹¹⁵

A esse respeito, comente-se precioso exemplo mencionado por estudo específico alemão: “[...] no caso dos museus constituídos em sociedades anônimas de responsabilidade limitada, os colaboradores e colaboradoras do museu não são propriamente possuidores, apesar de cuidarem do acervo, mas sim exercem a posse pelo museu”.¹¹⁶

Aliás, se o museu for proprietário do objeto tangível da obra, tal exercício do direito de propriedade também ficará impactado pelas normas específicas do direito de autor. Para elucidar essa afirmação, passemos aos atributos dominiais, como ensinado por Caio Mário da Silva Pereira.

Segundo Caio Mário da Silva Pereira, “o direito de propriedade é um direito, o qual compreende o poder de agir diversamente em relação à coisa, usando, gozando ou dispondo dela”.¹¹⁷

Ainda, conforme Orlando Gomes, “a propriedade é um direito complexo, se bem que unitário, consistindo num feixe de direitos consubstanciados nas faculdades de usar, gozar, dispor e reivindicar a coisa que lhe serve de objeto”¹¹⁸

Diante dessa premissa, primeiramente, o direito de usar “consiste na faculdade de colocar a coisa a serviço do titular”. Por sua vez, o direito de gozar “realiza-se essencialmente com a percepção dos frutos, sejam os que da coisa

¹¹⁵ “Art. 1.198. Considera-se detentor aquele que, achando-se em relação de dependência para com outro, conserva a posse em nome deste e em cumprimento de ordens ou instruções suas.”

Saliente-se que em diversos trabalhos estrangeiros, se trabalharmos com a tradução de suas ideias de forma a não adaptá-las no direito brasileiro, poderíamos concluir que o museu é o “detentor das obras presentes em seu acervo”. Todavia, ressaltamos que “ser detentor”, expressão utilizada de forma mais genérica, não significa o preenchimento dos requisitos jurídicos por nós mencionados, a fim de que o museu adentre na categoria jurídica de detenção prevista no Código Civil brasileiro. A “melhor” tradução jurídica de tais termos utilizados indistintamente seria, a nosso ver, mediante o emprego da palavra “possuidor”.

¹¹⁶ „ Im Falle der Museums-GmbH sind die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums nicht selbst Besitzer, obwohl sie die Sammlung betreuen, sondern sie üben den Besitz für das Museum aus” (CHECCHIN, Margherita; THIELECKE, Carola. *Leitfaden zum Erwerb von Museumsgut*. Eine Handreichung für die Museen im Land Niedersachsen cit., p. 24-25. Tradução nossa).

¹¹⁷ PEREIRA, Caio Mário da Silva. *Instituições de direito civil*. Direitos reais. Rio de Janeiro: Forense, 1992. v. 3, p. 72.

¹¹⁸ GOMES, Orlando. *Direito reais*. Atualização e notas de Humberto Theodoro Jr. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1998. p. 97

naturalmente advêm, e os frutos civis”.¹¹⁹ Os frutos civis se originam da “extensão gerada pela capacidade humana de abstração”, conforme Caio Mário da Silva Pereira,¹²⁰ e o direito de resistência proposto nesta obra sugere o reconhecimento de uma relação jurídica, a qual confere legitimidade de percepção do direito de exposição e de confecção de catálogo expositivo simples, em razão do potencial comunicativo da obra de artes plásticas presente no acervo de um museu, o qual poderá constituir-se no canal realizador dessa fruição.

As faculdades inerentes ao direito de propriedade da coisa material envolvem também o direito de dispor material e/ou juridicamente da coisa, sendo essa prerrogativa a maior concretização da máxima referente ao domínio, pois é “o direito real que vincula e legalmente submete ao poder absoluto de nossa vontade a coisa corpórea, na substância, acidentes e acessórios”, segundo as palavras de Lafayette Rodrigues Pereira.¹²¹

Ocorre que, no contexto de nosso estudo, tais prerrogativas derivadas do domínio da obra são atenuadas em virtude da legislação específica de direito de autor. O museu não poderá utilizar a obra, caso tal uso não estiver previsto expressamente pelo autor no instrumento, o qual transfere propriedade, e não poderá o museu vender o bem sem que tal alienação onerosa seja justificada, lembrando que, se o bem for tombado, tal inscrição repercutirá demasiadamente nessa limitação.

Além disso, o museu não poderá destruir a obra de artes plásticas, e, se o fizer, poderá responder civilmente por tal ato ilícito cometido contra o autor da obra.¹²²

¹¹⁹ PEREIRA, Caio Mário da Silva. *Instituições de direito civil*. Direitos reais cit., v. 3, p. 74.

¹²⁰ PEREIRA, Caio Mário da Silva. *Instituições de direito civil*. Direitos reais. Rio de Janeiro: Forense, 2005. v. 1, p. 435.

¹²¹ PEREIRA, Lafayette Rodrigues. *Direito das coisas*. Prefácio de Sálvio de Figueiredo. Brasília: Fac-similar. Senado Federal, Superior Tribunal de Justiça, 2004. v. I, p. 98.

¹²² O direito alemão conclui que “a autoridade do proprietário encontra seu limite quando houver violação de direitos autorais. Por outro lado, no entanto, o autor só poderá exercer seus direitos autorais sem prejuízo aos direitos de propriedade” („Die Sachherrschaft des Eigentümers findet dort ihre Grenze, wo sie Urheberrechte verletzt. Umgekehrt kann aber auch der Urheber sein Urheberrecht nur unbeschadet des Eigentumsrechts ausüben“). Tal comentário relaciona-se ao § 14 da Lei de Direitos Autorais alemã, justamente referindo-se à destruição da obra por terceiro que não o seu autor (DREIER, Thomas; SCHULZE, Gernot; SPECHT; Louisa. *Urheberrechtsgesetz: UrhG Kommentar*. 5. ed. München: C. H. Beck. 2013. v. XXIII, p. 274. Tradução nossa).

Não se olvide, aliás, de que o artigo 28 da Lei de Direitos Autorais brasileira também prevê direitos de incremento à propriedade do autor da obra de artes plásticas, dispondo que “cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica”. Entretanto, tal previsão não se direciona ao museu, enquanto titular derivado da obra de artes plásticas.

No tocante à percepção dos frutos, entendemos que o museu pode realizar investimentos em seu acervo, mas é preciso cautela com essa consideração, sendo necessária, em regra, autorização de seu autor, se a obra não estiver caída em domínio público.

Salientem-se, ainda, as palavras de Carlos Alberto Dabus Maluf e Adriana Caldas de Rego Freitas Dabus Maluf:

Podemos perceber que, no que tange à obra de arte duas propriedades coexistem em seu entorno: a propriedade imaterial, ligada aos direitos da personalidade, recebendo proteção à luz dos direitos morais de autor; e a propriedade material, de cunho econômico, que pertence ao seu proprietário, podendo fruir de todos os atributos da propriedade, observadas as intrínsecas limitações presentes no caso.¹²³

Por conseguinte, como medir os limites ao direito aos frutos da obra presente em seu acervo, se o autor da obra ainda está ligado a esses frutos, mesmo que a tenha transferido ao museu?

Interessante trabalho alemão indica que o museu pode ser proprietário de apenas uma peça da coleção, mas será possuidor de todos os objetos mostrados. Esse mesmo trabalho comenta que, no cotidiano, propriedade e posse são utilizadas como sinônimos. Todavia, ao se examinar o tema juridicamente, o possuidor é aquele – pode ser pessoa jurídica ou pessoa natural – que exerce um poder fático (*tatsächliche Gewalt*) sobre o objeto, conforme o § 854 do BGB. Por sua vez, a propriedade descreve posição jurídica formal.¹²⁴

¹²³ MALUF, Carlos Alberto Dabus Maluf; MALUF, Adriana Caldas do Rego Freitas Dabus. Aquisição de Obras de Arte. In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. *Direito da arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p. 333.

¹²⁴ „Im Alltag werden die Begriffe Eigentum und Besitz oft synonym verwendet, rechtlich ist Eigentum aber vom Besitz zu unterscheiden. Im Gegensatz zum Eigentum, das eine formale Rechtsposition beschreibt, kann der Besitz eher als ein tatsächlicher Zustand beschrieben werden, der unabhängig davon ist, was man rechtlich darf. Besitzer eines Objektes ist derjenige, der das Objekt tatsächlich in seiner Verfügungsgewalt hat (§ 854 BGB). Dies können nicht nur natürliche Personen, sondern auch juristische Personen sein“ (CHECCHIN, Margherita; THIELECKE, Carola. *Leitfaden zum Erwerb von Museumsgut*. Eine Handreichung für die Museen im Land Niedersachsen cit., p. 24-25. Tradução nossa).

Como se pode verificar, o exercício do direito de propriedade do objeto material por parte do museu é fortemente limitado em razão de sua contraposição perante o autor da obra, ainda mais diante da Lei 6.910/1998, em seu artigo 37.¹²⁵

Entendemos que o direito à percepção dos frutos civis da obra em seu acervo é indício que permite ao museu resistir às pretensões de direito de autor, pois, com a aquisição da obra e sendo seu titular derivado e proprietário da obra, o museu poderá colocá-la em exposição e criar catálogo expositivo simples, independentemente de autorização do autor, em razão de tais atividades serem essenciais para o gozo de sua função de comunicação ao público, concretizando o fato museal.

Além disso, ressalve-se que o museu, a depender da forma como a obra compõe o seu acervo, é proprietário ou possuidor do suporte material, ressaltando-se o já pontuado por Orlando Gomes

Largos setores da doutrina só admitem a posse daqueles direitos pessoais que tenham atinência, ainda que indireta, a uma coisa. A posse de outros direitos pessoais não será posse em sentido técnico, posse propriamente dita, como não o é a posse de colo de filho legítimo.¹²⁶

O museu poderá, por conseguinte, ser possuidor direto do suporte da obra, caso a tenha em seu acervo em razão de contrato de comodato, por exemplo, ou ser seu proprietário, sendo seu possuidor direto e indireto, estando o objeto material da obra em seu acervo de forma definitiva.

Como já se mencionou brevemente, a modalidade de entrada da obra no museu implicará outras repercussões jurídicas, como é o caso da necessidade de pedido de utilização da imagem do item transferido, o qual será dirigido à pessoa diversa, dependendo da modalidade originária de sua aquisição, como se pode verificar a seguir, por intermédio da Instrução Normativa do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) 01/2013:

¹²⁵ “Art. 37. A aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta Lei.”

¹²⁶ GOMES, Orlando. *Ensaio de direito civil e de direito do trabalho*. Rio de Janeiro: Aide, 1986. p. 107.

Art. 2.º As unidades museológicas do Instituto Brasileiro de Museus, nos termos dos artigos 7.º e 8.º da Lei 11.906/09, podem emitir autorização de uso de imagem e de reprodução dos bens culturais e documentos que constituem o seu acervo, segundo o disposto nesta Instrução Normativa.

§ 1.º A autorização poderá ser solicitada para item ou coleção do acervo.

§ 2.º Para o acervo que não se encontra em domínio público, o requerente deverá providenciar autorização dos detentores dos direitos das obras protegidas pela lei de direito autoral, Lei n.º 9.610 de 19 de fevereiro de 1998.

§ 3.º Para o caso do acervo que se encontra em regime de comodato, a unidade museológica do Ibram deverá providenciar a autorização dos proprietários das respectivas obras, podendo constar esta autorização no próprio termo de comodato.¹²⁷

§ 4.º Para o caso de obra depositada judicialmente na instituição, o requerente deverá providenciar autorização judicial, exceto se a autorização já constar do termo de depósito.¹²⁸

A respeito da função do museu para com as obras de seu acervo, Pierre Bordieu faz uma ressalva, indicando que “a apropriação destes bens supõe a posse prévia dos instrumentos de apropriação”. Bordieu reflete, ainda, no excerto a seguir que

[...] de fato, a estatística de frequência ao teatro, ao concerto, e sobretudo ao museu (uma vez que, neste último caso, talvez seja quase nulo o efeito de obstáculos econômicos) basta para lembrar que o legado de bens culturais acumulados e transmitidos pelas gerações anteriores pertencem realmente (embora seja formalmente oferecido a todos) aos que detêm os meios para dele se apropriarem, quer dizer, que os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais (ao lado das satisfações simbólicas que acompanham tal posse) por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los.¹²⁹

Todavia, saliente-se, diante do excerto suprarreferido, que não é possível, irresignavelmente, constatar que não existem obstáculos econômicos para que a população brasileira frequente o museu.

No entanto, a crítica de Pierre Bordieu é válida, pois demonstra a capacidade do público que frequenta o museu de decifrar seu código, podendo ser relacionada, também, à força da difusão cultural e à política educacional de um país, as quais, no caso do Brasil, são heterogêneas em suas regiões, o que

¹²⁷ Disponível em: <http://museudarepublica.museus.gov.br/instrucao-normativa-ibram-01-2013/>. Acesso em: 25 jan. 2019.

¹²⁸ Disponível em: <http://museudarepublica.museus.gov.br/instrucao-normativa-ibram-01-2013/>. Acesso em: 25 jan. 2019.

¹²⁹ BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* cit., p. 297.

é evidenciado por informações no *website* do Cadastro Nacional de Museus, do IBRAM, com última atualização em 5 de dezembro de 2015, as quais mostram que a maior concentração de museus encontra-se nas regiões Sul e Sudeste do Brasil.

São Paulo é a Unidade Federativa que mais apresenta museus, totalizando 638. Em segundo lugar está o Rio Grande do Sul, com 452 museus. Em último lugar está Roraima, com cinco museus, e Amapá com nove.¹³⁰

Para finalizar esta seção sobre as possíveis definições e funções dos museus, José Bittencourt sintetiza que “os museus são o tempo e o espaço tornados em matéria”. Adiante, esse mesmo autor,¹³¹ ao indicar os objetos míticos presentes no museu, traça o paralelo de que o “objeto significava superar a invisibilidade irreversível do passado”.

É necessário ressaltar que esta tese acredita que realizar o senso de ordenação das ideias é tarefa necessária, ainda mais diante da aglutinação de informações na internet, mediante suas páginas da *web*.

Para Maria Isabel Ferreira Pinto Landim,¹³² o declínio dos museus de história natural pode ter ocorrido, pois a disciplina de história natural passou a ser ministrada no ensino superior. O mesmo movimento pode ter acontecido com a história da arte. O museu de arte originariamente organizou a história da arte, a qual passou a ser incorporada aos currículos acadêmicos. No entanto, é necessário reconhecer que, ainda hoje, o museu tem a função de apresentar coleção classificada, fomentando a pesquisa e a instrução. O museu permite o “conhecer para preservar”.¹³³

Outra possível descrição sobre a função do museu é a de Carlo Ginzburg, presente em seu artigo intitulado “Sinais – raízes de um paradigma indiciário”. Estudioso da cultura popular, esse autor discorre de forma comparativa acerca do método de captar realidade mais profunda, cujas pistas podem ser sintomas

¹³⁰ Disponível em: <http://sistemas.museus.gov.br/cnm/pesquisa/filtrarUf>. Acesso em: 18 dez. 2020.

¹³¹ BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar: ensaio da interpretação do discurso de um museu na história cit., p. 151.

¹³² Informação obtida da aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 9 de abril de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, proferida por Maria Isabel Ferreira Pinto Landim.

¹³³ Informação obtida da aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 9 de abril de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, proferida por Maria Isabel Ferreira Pinto Landim.

(no caso de Freud), indícios (no caso de Sherlock Holmes) e signos pictóricos (no caso de Giovanni Morelli, considerado crítico metodológico de arte).¹³⁴

Isso posto, pergunta-se: quais os sinais deixados pelo museu? Voltando à pergunta de José Bittencourt, um objeto falaria por si só? Seria possível distinguir os objetos no museu? Para José Bittencourt,¹³⁵ o museu é testemunha da história e da humanidade.

Outra função do museu é a de, ao menos, apresentar considerável probabilidade sobre a autenticidade de seus objetos. “A peça autenticar-se-ia por si só”? – pergunta pensada a partir das ideias de Nair de M. Carvalho.¹³⁶ Afinal, segundo José Bittencourt,¹³⁷ “existem elementos que só o olhar treinado capta”.

O interessante é que, para ser testemunha, agente da memória, o museu deve propiciar a autenticidade dos símbolos apresentados. Todavia, cada obra, cada objeto, é dotado de verdade singular, e, juntos, podem criar nova verdade.

Conforme José Bittencourt, devem-se “somar os objetos indícios, de maneira que, ao observador, não possa restar a menor sombra de dúvidas”. Contudo, paradoxalmente, esse autor conclui que, retirados de seu contexto, passam a ser simulacros. Os itens expostos em um museu representariam o mundo, e não pertenceriam mais a ele.¹³⁸

José Bittencourt apresenta, portanto, as funções do museu como depósito de provas e como discurso da ordem. Esta função última pertence ao estudo de museus históricos, parte do trabalho do referido autor.

Ananda de Carvalho¹³⁹ comenta a respeito da autonomia da obra de artes plásticas, a qual poderia ser exibida em qualquer lugar, pois ela não nasce para ter prazo de validade, e, sim, para testemunhar, para perdurar. Um museu com obras de artes plásticas pode parecer um corpo dentro de outro: o museu dá corpo externo à narrativa, mas o objeto que conta a narrativa também deu corpo

¹³⁴ GINZBURG, Carlo. Sinais – raízes de um paradigma indiciário. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 150.

¹³⁵ BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar: ensaio da interpretação do discurso de um museu na história cit., p. 154.

¹³⁶ CARVALHO, Nair de M. O Barão de Vitória no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, p. 227, 1942.

¹³⁷ BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar: ensaio da interpretação do discurso de um museu na história cit., p. 154.

¹³⁸ BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar: ensaio da interpretação do discurso de um museu na história cit., p. 154.

¹³⁹ CARVALHO, Ananda. *Curadoria em arte contemporânea* cit.

interno ao museu. Mencione-se novamente David Carrier, o qual já afirmou que os museus podem ser interpretados como obras de arte totais, afinal, “assim como obras de arte necessitam de interpretação, os museus nos quais elas são expostas também necessitarão”.¹⁴⁰

Impossível, também, não comentar brevemente a respeito da posição do museu diante da era digital. A função de o museu apresentar a obra originária é desafio para quem defende a digitalização de obras. O museu fornece experiência real, mesmo diante do imaginário. O que é observar certa peça originária com a câmera? Qual é sua textura, seu cheiro, sua luz? Maria de Simone Ferreira¹⁴¹ reflete que a tecnologia, como facilitadora, é mais complexa do que se imagina. Como facilitar certa vivência, se não se teve sua experiência?

É fato que a sociedade atual vive com pressa e quer acumular experiências, independentemente de onde estiver, depositando seus registros, crescentemente, na *web*. Portanto, não é surpresa que as pessoas queiram, também, vivenciar experiências museais, não importa onde estiverem.

O museu, apesar de, infelizmente, não fazer parte cotidianamente da vida da maioria dos brasileiros, inevitavelmente provocará, no mínimo, sensações em qualquer um que adentre no seu espaço. Espaços na *web*¹⁴² podem propiciar que o museu faça parte da vida cotidiana dos brasileiros, mas, também, por conseguinte, questões de direitos autorais serão confrontadas.

O museu tem a potencialidade de dinamizar o acesso a suas obras e sua atuação na comunicação da obra ao público estimulará ou dificultará o acesso às obras em seu acervo.

O museu detém um poder comunicativo de avivar e reavivar obra de artes plásticas. Plataformas digitais podem aviventar o acesso à obra, seu espírito, mesmo que não se esteja diante do objeto material da obra. Entretanto, o museu

¹⁴⁰ “Just as works of art require interpretation, so too the museums in which they are displayed” (CARRIER, David. *Museum Skepticism*. A history of the Display of Art in Public Galleries cit., p. 17. Tradução nossa).

¹⁴¹ Informação obtida por intermédio da museóloga Maria Simone Ferreira, entrevistada no Museu Histórico Nacional, em janeiro de 2018.

¹⁴² Conforme nossa dissertação de mestrado, “observamos que *website* é um conjunto de páginas *web*, sendo a página da *web* um documento composto por hipertextos, gerando ligações na rede”. GONÇALVES, Luciana Helena. *O direito ao esquecimento na era digital: desafios da regulação da desvinculação de URLs prejudiciais a pessoas naturais nos índices de pesquisa dos buscadores horizontais*. 2016. Dissertação (Mestrado em Direito e Desenvolvimento) – Fundação Getúlio Vargas – FGV, São Paulo, 2016, p. 11).

detém a capacidade de conjugar o corpo e o espírito e dar, assim, novo ânimo de sobrevivência material e imaterial à obra de artes plásticas.

Estando a sociedade ocidental inserida na era da informação, esta tese parte da premissa de que o museu deve prosperar. Neste estudo, serão pensados os possíveis “como prosperar”, ao considerar a posição jurídica do museu diante da tutela do direito de autor.

A próxima seção pousará o olhar no objeto, na obra de artes plásticas, a qual existe *per se*, ligada umbilicalmente a seu criador intelectual, mas que pode vir a encontrar novas propostas, diferentes possibilidades, outras formas de sobrevivência e rumando novos caminhos comunicativos – com – e por intermédio do museu.

Primeiramente, tratar-se-á sobre a notícia histórica da obra de artes plásticas e de sua respectiva definição. Como observamos nesta seção, o museu originou-se da perspectiva acumuladora de coisas. Hoje, mais do que saber que a obra originária está dentro do museu, são almejadas facilidades para o acesso e deleite dessa obra. Todavia, saliente-se que obter facilidades não pode ser visto como um fim, mas como um meio para se alcançar, nesse caso, conhecimento e transcendência. Portanto, o museu é, ainda, um intermediador, cuja voz importa em nossa sociedade, e que, a nosso ver, apresenta aura irreproduzível.

2.3 Obra de artes plásticas

Apesar de esta tese ser da área do Direito, é necessário trazer algumas referências sobre a notícia histórica da obra de artes plásticas para que esta pesquisa alcance seus objetivos com certa profundidade e técnica interdisciplinares.

2.3.1 Notícia histórica da obra de artes plásticas

Segundo Martin Heidegger, “todas as obras de arte têm este caráter de coisa (*das Dinghaft*). Contudo, além de seu caráter de coisa, a obra de arte é ainda algo de outro. E, este outro, que lá está, é que constitui o artístico”. O

referido autor resume sua ideia, ao concluir que o elemento coisal na obra de arte é o suporte no qual e sobre o qual o outro autêntico está edificado.¹⁴³

A definição da palavra obra de arte no Dicionário é descrita como:

1. obra em que a utilização da técnica e o uso dos materiais estão a serviço de comunicar a visão pessoal do artista e de suscitar uma emoção estética no receptor.
2. obra primorosa, delineada com gosto, executada com esmero e bem-acabada.¹⁴⁴

Logo, o significado da palavra “plástico” aparece em sua origem grega, assim como no latim, referindo-se ao que serve “para modelar”, envolvendo o que dá forma ou é capaz de alterar a forma em razão de certa força.¹⁴⁵

A obra de artes plásticas é a obra moldada, como se traduz da palavra alemã *bildende Kunst*. Isso posto, é impossível discorrer sobre a obra de artes plásticas sem falar de sua presença física. A obra de artes plásticas está incorporada, materializada, em um objeto. E, saliente-se, tal consideração repercutirá na fotografia dessa obra, por exemplo, como discorreremos adiante.

Essa constatação implica a verificação da obra de arte como objeto indivisível, como se pode observar, por exemplo, no artigo 46 da Lei 9.610/1998, a qual, em seu inciso VIII, indica a possibilidade de reprodução “de obra integral quando de artes plásticas”, enquanto nas demais espécies de obras, conforme o referido inciso, “poderia haver reprodução de pequenos trechos de obras preexistentes”.

Em outras palavras, havendo alteração de sua substância, causando-lhe prejuízos em seu uso ou diminuição considerável de seu valor, a obra de artes plásticas parece ser em razão de sua natureza, bem como em virtude da disposição na Lei de Direitos Autorais brasileira, indivisível.

A fim de discorrer a respeito de sua notícia histórica, será examinada, primordialmente, a obra de Ernst Hans Josef Gombrich, a qual se inicia com o título “Estranhos Começos”, indicando os povos pré-históricos, a América antiga

¹⁴³ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte* cit., p. 11.

¹⁴⁴ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* cit., p. 2043.

¹⁴⁵ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* cit., p. 2043.

e a relação entre humanidade e a presença da arte, a qual parte da seguinte reflexão:

[...] se aceitarmos o significado de arte em função de atividades tais como a edificação de templos e casas, realização de pinturas e esculturas, ou tessitura de padrões, nenhum povo existe no mundo sem arte. [...] O que seria para exposição, para deleitar-nos em museus, era utilizado cotidianamente para trabalhos de magia e de proteção contra as forças da natureza, por exemplo. “[...] Quando foram descobertas em paredes de cavernas e rochas na Espanha e no Sul da França, no século XIX, os arqueólogos recusaram-se, de início, a acreditar que representações tão animadas, tão naturais e vigorosas de animais pudessem ter sido feitas por homens da Época Glacial”.¹⁴⁶

Note-se que o referido autor intitula os momentos histórico-artísticos por ele examinados de forma interessante. A “Arte para a Eternidade”, envolvendo Egito, Mesopotâmia e Creta, é o momento no qual, segundo Gombrich, a ideia da escultura propiciava que a alma se mantivesse viva por intermédio da imagem, e a expressão egípcia para designar o escultor referia-se, literalmente, “àquele que mantém vivo”.

Conforme o dicionário de língua portuguesa,¹⁴⁷ o conceito de imagem (*Bild*) é amplo e pode abranger diferentes maneiras para formar, constituir ou produzir (*sich bilden*) algo artístico a partir do já existente, podendo incluir desde a representação da forma ou do aspecto de ser ou de objeto, por meios artísticos (desenhada, gravada, pintada, esculpida), até a reprodução estática ou dinâmica de seres, objetos, cenas obtidas por meios técnicos (fotográfica, televisada, magnética). A palavra imagem, por conseguinte, envolve a semelhança, a aparência, representando aspecto pelo qual um ser ou objeto é percebido.¹⁴⁸

Gombrich¹⁴⁹ situa os artistas nas cidades gregas indicando que

[...] os artistas trabalhavam com suas próprias mãos – e trabalhavam para viver. Passavam os dias labutando em suas forjas, cobertos de suor e fuligem, ou como operários comuns em pedreiras e canteiros, e por isso não eram considerados membros da sociedade polida. Contudo, sua participação na vida da cidade era infinitamente superior à de um artífice egípcio ou assírio, porque a maioria das cidades gregas, Atenas em particular, eram democracias em que a esses

¹⁴⁶ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 15.

¹⁴⁷ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* cit., p. 1573.

¹⁴⁸ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* cit., p. 1573.

¹⁴⁹ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 43.

humildes obreiros, alvos do desdém dos esnobes abastados, era consentido, no entanto, participarem em certa medida dos assuntos de Governo.

De acordo com Gombrich, a ideia do retrato remete-se aos gregos no final do século IV, sendo “certo haver notícia de retratos feitos em épocas anteriores, mas essas estátuas não eram provavelmente representações muito fiéis. O retrato de um general pouco mais era do que a imagem de qualquer soldado de boa aparência, com um elmo e um bastão”.

Ainda, segundo Gombrich, no final do século V, os artistas se tornaram conscientes de seu poder e mestria, e o mesmo acontecia com o público. Embora os artistas ainda fossem considerados como artífices e, talvez, desprezados pelos esnobes, um número crescente de pessoas começou a se interessar pelo trabalho deles como obras de arte, e não apenas por suas funções religiosas ou políticas.¹⁵⁰

Além disso, Gombrich aponta que é possível verificar a ligação entre a história da arte e a religião. A Índia, por exemplo, utilizou-se de arte para ilustrar a história de Buda. Por sua vez, dos séculos I a IV d. C., os romanos contavam a história de seus heróis por meio das artes.

Mais tarde, em momento denominado por Gombrich como “Bifurcação dos caminhos – Roma e Bizâncio”, nos séculos V a XIII, demarcando o ano de 311 d.C., o Imperador Constantino atrelou a Igreja Cristã ao Estado, e a Igreja também se utilizou de obras de artes plásticas para construir e propagar sua mensagem divina. Outra interessante observação feita por Gombrich é a de que as estátuas existentes no século V, em Roma e no Bizâncio, eram de templos pagãos. Em outras palavras, o que nos templos clássicos eram conhecidas por “basílicas”, as salas de reunião da época pagã passariam a ser utilizadas pela Igreja em substituição aos templos pagãos.

Adiante, Gombrich discorre que, inicialmente, a Igreja utilizou-se mais de pinturas, como é o caso do Papa Gregório, o Grande, do final do século VI d.C. No entanto, foi na França que a Igreja passou a fazer uso de esculturas, nas igrejas românticas, a fim de transmitir ensinamentos religiosos.

¹⁵⁰ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 53.

Além de mencionar a ligação entre igreja e arte, Gombrich ressalta o final do século XV, na Itália, quando passaram a existir corporações organizadas por artesãos e artífices. Segundo Gombrich, “era autorizado a instalar uma oficina, a empregar aprendizes e a aceitar encomendas para retábulo, retratos, arcas pintadas, estandartes e brasões, ou qualquer outro trabalho do gênero”.¹⁵¹

Outro fato histórico que deve ser mencionado é a fundação das “academias” de arte. De acordo com Gombrich, os artistas italianos do século XVI intitulavam, primeiramente, seus locais de reunião como “academias” para sublinhar aquela igualdade com os humanistas pelos quais eles tinham apreço, constando, no excerto a seguir, que

[...] a pintura deixara de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz. Em vez disso, convertera-se numa disciplina, como a Filosofia, a ser ensinada em academias. A própria palavra “academia” sugere essa nova abordagem. Deriva do nome da residência onde o filósofo grego Platão ensinava seus discípulos e foi gradualmente aplicada a reuniões de homens eruditos em busca da sabedoria. Mas, para que as artes floresçam, é menos importante que sejam ensinadas em Instituições Reais do que haja bastante gente disposta a comprar pinturas e esculturas por artistas vivos. Foi aí que surgiram as principais dificuldades, pois a própria ênfase sobre a grandeza dos mestres do passado, que eram favorecidos pelas academias, faziam com que a clientela preferisse comprar velhos mestres em vez de encomendar pinturas aos vivos. Para remediar tal situação, as academias, primeiro em Paris, depois em Londres, começaram a organizar exposições anuais das obras de seus membros.¹⁵²

Em face desse contexto, os artistas trabalhavam para mecenas individuais. Com as exposições anuais organizadas, o artista passou a enviar suas obras para serem expostas a fim de encontrar compradores.

Ernst Hans Josef Gombrich comenta, a seguir, a respeito do conceito do artista, o qual se transforma de acordo com as realidades sociais e econômicas que o cercam, mencionando o marco da Revolução Francesa:

[...] talvez o efeito mais imediato e visível dessa profunda crise tenha sido que os artistas buscaram por toda a parte novos tipos de assuntos. No passado, o tema da pintura era ponto pacífico. Se percorrermos nossas galerias de arte e museus, não tardaremos em descobrir que grande número de quadros ilustra temas idênticos. A maioria das obras mais antigas, é claro, representa episódios religiosos extraídos da Bíblia e lendas de santos. Entretanto, mesmo as pinturas de caráter

¹⁵¹ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 171.

¹⁵² GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 345.

secular estão sobretudo limitadas a um punhado de temas selecionados. Temos a mitologia da Grécia antiga, com suas histórias de amores e brigas entre os deuses; há as histórias heroicas de Roma, com seus exemplos de coragem e abnegação; e temos, finalmente, os temas alegóricos que ilustram alguma verdade geral por meio de personificações. É curioso verificar até que ponto, antes de meados do século XVIII, era raro os artistas se desviarem dos estreitos limites da ilustração, pintarem uma cena de um romance ou um episódio da história medieval ou contemporânea. Tudo isso mudou muito rapidamente durante o período da Revolução Francesa. [...] Academias e exposições, críticos e entendidos, tinham se empenhado ao máximo para introduzir uma distinção entre Arte com A maiúsculo e o mero exercício de um ofício, fosse ele o de pintor ou de construtor.¹⁵³

Caminhando na história, outro marco temporal que mudaria a compreensão de alicerces da arte foi a Revolução Industrial. Conforme Ernst Gombrich, a Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições do sólido artesanato, e o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica e a oficina, à fábrica. Antes, o artista não precisava perguntar-se por que viera a este mundo. Em alguns aspectos, seu trabalho estava tão bem definido quanto o de qualquer outra vocação. Havia retábulos a fazer, retratos a pintar; as pessoas compravam quadros para seus salões, ou encomendavam murais para suas residências de verão e seus palacetes, estando a sua posição na vida mais ou menos assegurada.¹⁵⁴

Eric Hobsbawm também tece críticas às consequências da Revolução Industrial:

[...] as sociedades que se desenvolveram a partir da Revolução Industrial foram naturalmente obrigadas a inventar, instituir ou desenvolver novas redes de convenções e rotinas com uma frequência maior do que antes. Na medida em que essas rotinas funcionam melhor quando transformadas em hábito, em procedimentos automáticos ou até mesmo em reflexos, elas necessitam ser imutáveis, o que pode afetar a outra exigência necessária da prática, a capacidade de lidar com situações imprevistas ou originais. Esta é uma falha bastante conhecida da automatização ou da burocratização, especialmente a níveis subalternos, onde o procedimento fixo geralmente é considerado como o mais eficiente.¹⁵⁵

No século XIX, o artista deparou-se com a sociedade diferente, assim como seu público. Ernst Gombrich descreve que

¹⁵³ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 360.

¹⁵⁴ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 361.

¹⁵⁵ HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 11

[...] a desconfiança era geralmente mútua entre os artistas e o público. Para o homem de negócios bem-sucedido, um artista era pouco melhor do que um impostor que exigia preços absurdos por algo a que dificilmente se poderia chamar trabalho honesto. Entre os artistas, por outro lado, tornou-se um reconhecido passatempo “chocar o burguês”, obrigá-lo a sair de sua complacência e deixá-lo perplexo e bestificado. Os artistas começaram a ver-se como uma raça à parte, deixavam crescer longas cabeleiras e barbas, vestiam-se de veludo, usavam chapéus de abas largas e, em vez de gravata, o largo nó esvoaçante à Lavalliere; de um modo geral, enfatizavam seu desdém pelas convenções do “homem público”.¹⁵⁶

Note-se que os museus europeus, no século XIX, estavam experimentando os cem anos de sua existência, vivenciando o apogeu de sua história, cuja influência saiu do solo europeu e passou a influenciar o Brasil, por exemplo.¹⁵⁷

Nos fins do século XIX, começou-se a questionar a imitação do que antes era considerado com significado próprio, o artesanato. Nesse contexto, Ernst Hans Josef Gombrich aponta o que denomina de Arte Experimental, presente no início do século XX:

[...] apesar de algumas experiências promissoras, ainda subsiste uma lamentável brecha entre o que é qualificado de arte “aplicada” ou “comercial”, que nos rodeia na vida cotidiana, e a arte “pura” de exposições e galerias, que muitos têm dificuldade de entender. O público em geral fixou-se na noção de que um artista é um sujeito que deve produzir Arte como um sapateiro produz sapatos. Quer dizer com isso que o artista deve produzir o gênero de pinturas ou esculturas que eles viram antes rotuladas como Arte. Podemos compreender essa vaga exigência, mas, infelizmente, esse é o único tipo de trabalho que o artista não pode realizar. O que foi feito antes já não mais apresenta qualquer problema. Não existe aí tarefa alguma que possa meter o artista em brios. Mas também os críticos e os intelectuais são, por vezes, culpados de um equívoco semelhante. Também pedem ao artista que produza Arte; também são propensos a considerar pinturas e estátuas como espécimes para futuros museus. A única tarefa que impõem ao artista é a criação de “algo novo”; se o ponto de vista deles prevalecesse, cada obra representaria um novo estilo, um novo “ismo”. Na ausência de quaisquer missões concretas, até os artistas modernos mais talentosos sucumbem, por vezes, a essas exigências.¹⁵⁸

Outro autor, o qual traz interessantes reflexões acerca da evolução histórica da arte, é Pierre Bordieu. Em linhas gerais, ele examina o diálogo do

¹⁵⁶ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 53.

¹⁵⁷ Informação obtida da aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 9 de abril de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, ministrada por Maria Isabel Ferreira Pinto Landim.

¹⁵⁸ GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte* cit., p. 429.

conceito de arte nas instituições, por exemplo, o caso antes de a arte ter sido regulada pela Igreja e por Monarquias.

Bordieu indica que, com o passar do tempo, a aristocracia e a burguesia tiveram aproximações e distanciamentos, por intermédio de seus artistas e de seu público. Como observado, a Revolução Industrial também teve papel decisivo nesse processo histórico.

Pierre Bordieu menciona, em seguida, que

[...] é preciso acrescentar que a ruptura dos vínculos de dependência em relação a um patrão ou a um mecenas, e, de modo geral, em relação às encomendas diretas – processo correlato ao desenvolvimento de um mercado impessoal e à aparição de um público numeroso de compradores anônimos de ingressos de teatro ou de concerto, de livros ou de quadros, propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis de mercado de bens simbólico, vale dizer, a uma demanda que feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *merchants* de quadros.¹⁵⁹

Esta seção buscou contribuir, de forma descritiva, com o aprofundamento da trajetória do conceito da obra de artes plásticas, por intermédio da presença e da consolidação da figura de seu artista na história ocidental.

Diante das reflexões históricas trazidas, partimos, na próxima seção, para possível conceituação da obra de artes plásticas, levando-se em consideração o escopo desta tese.

2.3.2 Possíveis definições da obra de artes plásticas

Segundo Martin Heidegger, a obra é símbolo. Alegoria e símbolo fornecem o enquadramento em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte.¹⁶⁰

Para Heidegger, existiria unidade na obra com o seu próprio corpo e com o corpo alheio: o de seu autor, e esse corpo mental é o místico. A obra de arte existe, é, de forma geral.¹⁶¹

¹⁵⁹ BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas* cit., p. 86-103.

¹⁶⁰ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte* cit., p. 13.

¹⁶¹ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte* cit., p. 19.

Heidegger propala que na obra de arte põe-se em obra a verdade do ente. O ser do ente acede à permanência de seu brilho. A essência da arte seria então pôr-se-em-obra da verdade do ente.¹⁶²

Portanto, surge a complexidade sobre a reprodução de obra de artes plásticas. Ou até mesmo pergunta-se: a obra de artes plásticas é em si reprodução da realidade? Heidegger responde que a obra não é reprodução do ente singular, tratando-se, na realidade, da reprodução da essência geral das coisas.¹⁶³

Além disso, a obra de arte está inserida no mundo. Por isso, ela se comunica com o seu redor. Seu sentido pode ser modificado de acordo com a organização do espaço e tempo nos quais é apresentada, ou mesmo se ela for apresentada com mais objetos.

Esta é também a missão do museu, qual seja, a de apresentar uma verdade, manifestar testemunhos históricos e temáticos, atuando como mediador entre a obra e seus interlocutores.

O significado da obra é inatingível. A obra de arte presente na casa de seu autor, ou na residência do herdeiro de seu autor, será diferente da obra doada pelo herdeiro e presente no museu. Há passagem no livro de Luciano Canfora¹⁶⁴ em que o rei egípcio Ramsés teria proferido: “se alguém quiser conhecer quão grande sou e onde me encontro, que supere uma de minhas obras”.

E assim será com o interlocutor que a interpretar em dado momento de sua vida. A arte é tudo o que não conseguimos descrever. Como a obra de artes plásticas é proposta de descrição plasmada, ela também será nada do que poderemos ver, se a revisitarmos.

Por isso, teóricos da arte consideram que a criação da obra de artes plásticas não é voltada a seu interlocutor. Luiz Camillo Osorio menciona a “liberdade e arbitrariedade do signo visual” e o “desejo de forma tornar-se o desejo na forma”.¹⁶⁵

¹⁶² HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte* cit., p. 27.

¹⁶³ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte* cit., p. 28.

¹⁶⁴ CANFORA, Luciano. *A biblioteca desaparecida*. Histórias da Biblioteca de Alexandria cit., p. 9.

¹⁶⁵ OSORIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem*. Memória e sociedade. São Paulo: Sesi, 2017.

Assim, até mesmo o acaso poderia ser escolha do criador de sua obra originária. Além disso, Luiz Camillo Osorio sintetiza que “a beleza plástica não esconde, mas potencializa”.

Observe-se a bela reflexão de Anne Hawley ao concluir que o fenômeno mágico da obra de arte em face de seu interlocutor reside quando ela causa dúvida entre o próprio sujeito estampado no objeto material e a figura de seu autor.¹⁶⁶

Em face de tais reflexões, indague-se: quais são os elementos da obra de artes plásticas? A obra de artes plásticas precisa ser bela? Primeiramente, saliente-se que o direito de autor não reconhece a necessidade de preencher um requisito de beleza para proteger a obra de artes plásticas. O direito, em seu ramo autoral, resguarda a estética como obra individual, original e criativa.

Eduardo Vieira Manso ensina que a forma interna da obra intelectual é composta pela originalidade de seu autor, “a alma”, a personalidade da obra, o que não significa novidade da obra, pois é a maneira de ser da obra que deverá ser distinta da outra obra que verse sobre o mesmo conteúdo. Tal característica está presente também na individualidade da obra. Por sua vez, a criatividade do autor da obra protegida relaciona-se ao “modo de estar da obra no mundo, porque é um estado contingente dela”, tendo seu autor a revestido de particular forma externa.¹⁶⁷

Carlos Alberto Bittar¹⁶⁸ define a obra estética como “a que provoca reação de sensibilidade”. Essa característica a distingue das obras funcionais ou úteis, as quais apresentam proteção como propriedade industrial, outro meandro componente dos direitos intelectuais.

No direito autoral foge-se do juízo do estético, o qual, justamente, segundo Immanuel Kant, “chama-se estético precisamente porque o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, e sim o sentimento (do sentido interno)

¹⁶⁶ Reflexão presente na minissérie “O maior roubo de arte de todos os tempos”. Estados Unidos: Netflix, 2021. Direção de Colin Barnicle.

¹⁶⁷ MANSO, Eduardo Vieira. *A informática e os direitos intelectuais*. São Paulo: RT, 1985. p. 2-3.

¹⁶⁸ BITTAR, Carlos Alberto. Obra estética. In: FRANÇA, Rubens Limongi (coord.). *Enciclopédia Saraiva do Direito*. São Paulo: Saraiva, 1977. v. 55, p. 236.

daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode ser somente sentida”.¹⁶⁹

Curiosamente, a própria definição do artista da obra visual denota tal subjetividade, mediante as seguintes palavras presentes em interessante documento da UNESCO, intitulado “A sobrevivência do artista. Como as artes visuais vivem e trabalham”,¹⁷⁰ quais sejam: “considera-se um artista visual toda pessoa que desempenha uma atividade criativa e/ou considera-se a si próprio como tal, e/ou é considerado dessa forma pela comunidade”.

A Lei 6.910/1998 inclui, em seu capítulo referente às “obras intelectuais protegidas”, disposto em seu artigo 7.º, VIII, as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética.

Discorreremos sobre as obras de pintura e de escultura, uma vez serem objeto de nosso estudo. A pintura compreende a atividade do pintor, com revestimento de superfície com substância líquida corante. É a arte e técnica de aplicar tintas sobre a superfície, com a finalidade de representar, esteticamente, seres, figuras, formas abstratas etc., incluindo preparação com óleo.¹⁷¹

A escultura vem da arte de esculpir, envolvendo imprimir, cinzelar ou entalhar (figuras, ornamentos) em matéria dura ou macia (pedra, argila, areia). Interessante trazer menção histórica a respeito, detalhando que, em latim, esculpir significa “raspar, arranhar”, e, em sentido figurativo, “coçar”, antigo popular em seus sentidos (cômicos, satíricos) que tomou na linguagem dos gravadores e estatuários um sentido técnico que serviu para traduzir “esculpir”.¹⁷²

¹⁶⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do julgamento*. Tradução Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. §§ (15) e (45), p. 74.

¹⁷⁰ “Chart of Rights of the Plastic Artists Definition. 1. It is considered a plastic artist everyone who performs a creative activity and/or considers himself as such, or it is considered that way by the community” (WALKER, Una. *The survival of the artist. How visual artists live and work. In: WORLD CONGRESS ON THE IMPLEMENTATION OF THE RECOMMENDATION CONCERNING THE STATUS OF THE ARTIST. Annals...* Organiz. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization in co-operation with the French Ministry of Culture and the French National Commission for UNESCO and with the collaboration of the Getty Conservation Institute, 1997. p. 20. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111473_eng. Acesso em: 31 out. 2020. Tradução nossa).

¹⁷¹ HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa cit.*, p. 1212.

¹⁷² HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa cit.*, p. 1289.

Estudando-se a obra de artes plásticas abrangendo a pintura e a escultura, está-se diante de obras com elementos óticos e/ou elementos táteis. A Alemanha examina a arte mediante o estudo da imagem. Adolf von Hildebrand apresenta o conceito de plasticidade, incluindo sinais a distância, relacionados à representação, à ótica da forma, e sinais próximos, ligados à visão tátil da forma. Quanto mais distante da obra (*Fernbild*), mais se teria visão total sobre ela.

Adolf von Hildebrand reflete a respeito da diferença entre o pintor e o escultor, inserindo o conceito de “faceta imagética” (*Gesichtseindruck*) em ambas as atividades de criação intelectual, além de notar que as duas atividades apresentam problemas sobre a criação de plasticidade.

Primeiramente, para descrever a atividade do escultor, Adolf von Hildebrand utiliza a palavra *Gesichtseindruck*. *Eindruck* quer dizer “impressão” em alemão. O autor parece querer denotar a mistura de sensação externa e sensação interna, presentes na criação da obra de artes plásticas, pois a possível tradução seria “impressão da imagem”.

Von Hildebrand menciona que o escultor cria de forma indireta sobre a impressão imagética ou sobre a manifestação uniforme. A concretização da forma ou sua apresentação em movimentos será testada em impressão imagética, a qual será acolhida se o escultor conseguir dar-se por vencido, para receber a imagem distante (*Fernbild*). Enquanto não estiver constituída essa unidade de imagem, a forma real não estará em unificação verdadeira, pois a última verdade em unificação (*Einigung*: tornar um) será medida se a forma criada tiver força expressiva.¹⁷³

Para Adolf von Hildebrand, nesse ponto reside o problema plástico do escultor. Enquanto isso, descrevendo-se a atividade do pintor, o material espiritual é a representação de apresentações de facetas, e ele as trará diretamente da superfície para expressão (*Ausdruck*) e receberá assim o sentido da distância imagética (*Fernbild*) como um todo.

¹⁷³ „Der Bildhauer gestaltet also indirekt an einem Gesichtseindruck oder einer einheitlichen Erscheinung. Die dargestellte Form oder die realisierten Bewegungsvorstellungen prüft er an dem Gesichtseindruck, den er empfängt, wenn er genügend zurücktritt, um das Fernbild der zu empfangen. So lange dies einheitliche Bild nicht entsteht, ist die reale Form noch nicht zu ihrer wahren Einigung gelangt, denn die letzte Wahrheit ihrer Einigung liegt eben darin, dass das entstehende Bild die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt. Hierin liegt das plastische Problem des Bildhauers“ (HILDEBRAND, Adolf von. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz, 1893. p. 16. Tradução nossa).

Na medida em que essas impressões tenham de ser despertadas, resulta-se a tarefa de representar tal imagem de superfície, mediante a qual obter-se-á apresentação total da forma das circunstâncias.

Para o pintor ser capaz de tal feito pictórico, ele terá que testar todas as impressões imagéticas (*Gesichtseindrücke*) em sua força de iniciativa, utilizá-las e criá-las para esse fim. Esse é o problema plástico do pintor.

Na atividade de escultura, bem como na de pintura, trata-se de relação concebida de maneira recíproca, de apresentação de imagem e de forma. Todavia, segundo Adolf von Hildebrand, o pintor realizaria uma imagem em relação à forma apresentada, e o escultor criaria forma apresentada no que se refere à impressão imagética (*Bildeindruck*).

Para Adolf von Hildebrand, o modo de apresentação da natureza, como produto de uma imagem de superfície uniforme ou de imagens a distância (*Fernbilde*), baseia-se em troca de experiências infinita da apresentação de facetas e dos movimentos, a qual, inconscientemente, é levada a uma sólida proporcionalidade, na medida em que será vista por todos certa forma de apresentação, sendo essa visão a necessária consequência de determinada impressão de superfície.

Além disso, Adolf von Hildebrand explica que, ao examinar os tipos de apresentação da obra de artes plásticas, pode haver um ato de movimento por parte do espectador, sendo necessárias mudanças de posição do olho para se observar forma tridimensional.

Adolf von Hildebrand denomina os aspectos ou manifestações da forma na forma de ser (*Daseinsform*) e na forma de efeito (*Wirkungsform*).

A ilustração de Adolf von Hildebrand a respeito da obra de artes plásticas e as possibilidades de mudança de seu valor e de sua perspectiva, se ela fizer parte de outro contexto, ou até mesmo, se sua iluminação sofrer alterações, o que é denominado eficácia da iluminação, por exemplo, é assim descrita:

[...] quando eu fixo um dedo, eu obterei uma impressão proporcional da forma do dedo. Se eu fixar a mão toda, então eu verei o dedo na proporção da mão toda, e obterei uma nova impressão enquanto proporção do dedo em relação à mão [...] Se eu olhar a mão junto com o braço, a impressão mudará, e assim até o infinito [...] A forma de ser do dedo será a mesma, mas o seu papel de efeito na manifestação terá

mudado. Ela receberá um acento na forma de efeito, que não seria transmitida a ela se estivesse sozinha.¹⁷⁴

Adolf von Hildebrand sintetiza, portanto, que, quanto mais normais e típicos forem os acentos de efeito em uma obra intelectual, mais objetivo será o seu significado.¹⁷⁵

A palavra “artista plástico” em alemão é “*Bild-hauer*”, cujos componentes são: -*Bild* – significa a imagem, a fotografia, o quadro, o retrato, a figura, a ilustração e, mais, a ideia (de *Vorstellung*, apresentação); e -*Hauer* – quem bate, quem talha, quem esculpe.

Após as interessantes reflexões conceituais acerca da obra de artes plásticas, saliente-se que o Anteprojeto de alteração da Lei de Direitos Autorais (2011) objetiva modificar o título e o teor do artigo 77 a respeito da denominação da respectiva obra protegida, que, atualmente, refere-se à “Utilização da *Obra de Arte Plástica*” para a “Utilização da *Obra de Artes Visuais*: Salvo convenção em contrário, o autor de obra de *artes visuais*, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite o direito de expô-la, mas não transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la” (grifos nossos, com as possíveis alterações).

Silmara Juny de Abreu Chinellato¹⁷⁶ menciona que as fotografias e as obras de artes gráficas e plásticas tuteladas pela Lei de Direitos Autorais constituem o complexo intitulado artes visuais.

Esta tese não tratará sobre obras audiovisuais, que envolvem som, nem de obras criadas originariamente por programas de computador.

¹⁷⁴ „Wenn ich einen Finger fixiere, so erhalte ich einen Verhältnisseindruck der Fingerformen. Fixiere ich jedoch die ganze Hand, so sehe ich den Finger im Verhältnis zur ganzen Hand erhalte einen neuen Eindruck als Verhältnisseindruck des Fingers zur Hand. Sehe ich dann die Hand mit dem Arm zusammen, so ändert sich wiederum der Eindruck u. s. w. in infinitum. Die Hand kann mir an sich stark vorgekommen sein, als ich sie allein sah, im Verhältnis zum Arm erscheint sie vielleicht zart, weil der Arm sehr stark ist. Während Anfangs die Form des Fingers nur als ein Gesamteindruck der dem Finger allein gehörigen Einzelformen aufgefasst wurde, entsteht sie später als Verhältnisseindruck zu anderen mitwirkenden Formen. In beiden ist die Daseinsform des Fingers dieselbe, ihre Wirkungsrolle in der Erscheinung hat sich aber geändert“ (HILDEBRAND, Adolf von. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* cit., p. 17. Tradução nossa).

¹⁷⁵ „Je normaler und typischer die Wirkungssaccente in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es“ (HILDEBRAND, Adolf von. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* cit., p. 25. Tradução nossa).

¹⁷⁶ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas: peculiaridade da obra de artes plásticas. In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. *Direito da arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p. 310.

Segundo Eduardo Salles Pimenta, a obra artística é o gênero, com espécie de obras de artes plásticas.¹⁷⁷ Observe-se que há quem comente sobre possíveis diferenciações entre a arte figurativa e as artes plásticas.¹⁷⁸

O Projeto Barbosa-Chaves,¹⁷⁹ apresentado como Emenda Substitutiva 1 ao Projeto que se converteu na Lei 5.988/1983, dispunha no rol de obras protegidas a obra de artes plásticas e a obra figurativa de maneira separada, qual seja:

[...] as artes figurativas: escultura, pintura, desenho, ilustração, incisão arquitetura, cenografia; e das artes plásticas e aplicadas, sempre que seu valor artístico possa ser dissociado do caráter industrial do objeto a que estiverem sobrepostos, e os respectivos projetos.

Hoje, diante da Lei 6.910/1998, constata-se menção às obras figurativas apenas em sua previsão sobre as modalidades de utilização dos direitos patrimoniais da obra, em seu artigo 29, VIII, “j”, indicando a necessidade de autorização do autor da obra no caso de exposição de “obras de artes plásticas e figurativas”, parecendo ser tratados como sinônimos os dois termos referidos.

José de Oliveira Ascensão indica a particularidade da obra de artes plásticas, pois,

[...] na consideração da obra de artes plásticas, devemos atender primariamente ao fato de esta não existir sem a incorporação em forma visível. Normalmente, a obra nasce mediante a primeira encarnação, que constitui o original e tem o seu valor mais elevado.¹⁸⁰

Todavia, José de Oliveira Ascensão¹⁸¹ ressalva que, se o exemplar é essencial para a criação da obra, já não o é para sua subsistência. Mesmo que todos os exemplares da obra tenham perecido, ela ainda poderá ser tutelada pelo direito de autor, desde que se possa fazer prova da obra. As faculdades do

¹⁷⁷ PIMENTA, Eduardo Salles. *Código de direitos autorais e acordos internacionais*. São Paulo: Lejus, 1998. p. 213.

¹⁷⁸ ROCHA, Valdir de Oliveira. Reprodução de obra de arte. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília, ano 21, n. 83, p. 414, jul./set. 1984.

¹⁷⁹ CHAVES, Antônio. *Nova Lei Brasileira de Direito de Autor*. Estudo comparativo com o projeto que lhe deu origem. São Paulo: RT, 1975. p. 119.

¹⁸⁰ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. Cit. p. 415. Observe-se que o corpo mecânico consubstancia-se no objeto material e tangível no qual pousa a obra de arte, ao passo que o corpo místico nada tem a ver com o sentido de espiritualidade, mas sim com o caráter de ser a obra de artes plásticas relacionada à personalidade de seu autor, considerando seu significado imaterial e intangível.

¹⁸¹ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. Cit. p. 407.

direito de autor podem ser exercidas, independentemente da existência da obra originária, segundo José de Oliveira Ascensão. Na próxima seção será detalhada tal particularidade atinente ao corpo místico da obra de artes plásticas.

2.3.3 *Corpus mechanicum* e *corpus mysticum* da obra de artes plásticas

José de Oliveira Ascensão discorre que a obra não pode se confundir com o suporte material que a encerra, sendo realidade incorpórea.¹⁸² Além disso, saliente-se que, mesmo materializada, a obra de arte ainda não nos dá certeza plena de seu significado. Afinal, a arte, mesmo plástica e enformada, é liberdade. Pousa no objeto material, mas não repousa completamente em seu corpo. Ela tem o potencial de criar pontes de diálogos e de conflitos com seu entorno. Todavia, apesar de a obra ser independente de fixação ou de materialização no que tange à sua proteção autoral, deve-se considerar essa característica como peculiaridade da obra de artes plásticas.

Afinal, transpondo a reflexão sobre o conceito da obra de artes plásticas no direito de autor, Silmara Juny de Abreu Chinellato¹⁸³ considera que “a criação intelectual plasmada e indissociável do *corpus mechanicum*, em verdadeira simbiose, acarreta repercussões na proteção da obra”.

A obra de artes plásticas apresenta, assim, objeto material único, o primeiro exemplar, e também *corpus mysticum*, ligado ao significado da obra, que é projeção do seu autor. Como é possível concluir do raciocínio de Artur-Axel Wandtke,¹⁸⁴ o conteúdo mental da obra é de propriedade de seu autor.

Walter Benedix Schönflies Benjamin, mais conhecido como Walter Benjamin, indica que “à mais perfeita reprodução sempre falta alguma coisa: o *hic et nunc* da obra de arte, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra, sendo constituído, este *hic et nunc*, pela autenticidade da obra original”. De acordo com Walter Benjamin, o que faz a obra ser autêntica é tudo

¹⁸² ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 31.

¹⁸³ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas: peculiaridade da obra de artes plásticas cit., p. 314.

¹⁸⁴ „Einige Autoren lehnten und lehnen den Begriff ab, weil das Urheberrecht nicht mit dem Inhalt des Eigentums als Sache übereinstimmt“ (WANDTKE, Artur-Axel; DIETZ, Claire; KAUERT, Michael; SCHUNKE, Sebastian *et al.* *Urheberrecht*. 4. ed. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. p. 15. Tradução nossa).

o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico.¹⁸⁵

A UNESCO elaborou Carta relacionando os direitos do artista de artes visuais e seus respectivos dispositivos e estabeleceu que “a criação da arte em nossa sociedade não pode ser considerada apenas como obra ou como forma de comércio, mas, principalmente, como um meio de investigação básica”, e conclui apontando que, “em seu sentido mais amplo e completo, a arte é componente da vida e deve fazer parte dela”.¹⁸⁶

Saliente-se ser árdua a tarefa de conceituar uma obra de arte como autêntica. Exemplo a respeito refere-se à arte africana, a qual, a despeito da necessidade de ato ritualístico para ser considerada autêntica, é ela mesma reconhecida como multidimensional e plural.¹⁸⁷

Sobre as considerações jurídicas acerca da circulação das obras de artes plásticas, a aquisição de uma obra de artes plásticas, segundo Plínio Cabral,¹⁸⁸ “não confere ao comprador qualquer direito autoral sobre ela. O autor, em qualquer circunstância – redundante dizê-lo – continua sendo seu autor”.

De acordo com José de Oliveira Ascensão,¹⁸⁹ “o direito do autor sobre a obra como coisa incorpórea é independente do direito de propriedade sobre as coisas materiais que sirvam de suporte à sua fixação ou comunicação”.

Nesse sentido, como observado, o artigo 37 da LDA prevê que “a aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224. (Obras escolhidas.)

¹⁸⁶ “Chart of Rights of the Plastic Artists Art, artists and society. 2. In its widest and full sense, art are constituent of life and should be part of it.3. The creation of art in our society shall not be considered only a work or a mean of commerce, but mainly a mean of basic investigation” (WALKER, Una. *The survival of the artist. How visual artists live and work cit.*, p. 20, Tradução nossa).

¹⁸⁷ SALUM, Marta Heloísa Leuba. Por dentro e ao redor da arte africana. Artigo baseado no texto de apoio do Caderno de Leituras da Ação Educativa (Monitoria) da exposição “Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlin” no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Revisto e adaptado em 6 de abril de 2004 para publicação neste *site*. Disponível em: http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/001/por_dentro_e_ao_redor.html. Acesso em: 23 abr. 2019.

¹⁸⁸ CABRAL, Plínio. *Direito autoral: dúvidas e controvérsias*. 3. ed. São Paulo: Rideel, 2009. p. 214.

¹⁸⁹ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. Cit, p. 30.

qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta Lei”.

Nas exatas palavras de Jean Chatelain:

“Qualquer pessoa que transfere seu direito de propriedade sobre objeto normalmente perde todos os direitos relacionados a ele, a menos que seja expressamente estipulado de outra forma. Por sua vez, o autor de uma obra do espírito retém certos direitos sobre ela”¹⁹⁰.

Curiosamente, no caso da transmissão de propriedade da obra autoral, a menos que seja expressamente estipulado de outra forma, o autor não perderá certos direitos sobre ela.

O reconhecimento jurídico de o criador intelectual ser titular originário de direitos autorais sobre sua obra, mesmo não estando mais em sua posse ou propriedade, é conquista histórica importante do avanço dos direitos individuais do autor.

Note-se que, como comentado, a peculiaridade a respeito da distinção entre o *corpus mysticum* e o *corpus mechanicum* repercutirá também na consideração da transmissibilidade dos direitos de autor ao adquirente – nesse caso, o museu, mesmo com a obra em seu poder, ainda terá limites para utilizá-la.

Em outras palavras, a complexidade do tema desta tese deriva, também, do exame de conceitos de direito da propriedade em conexão com a lógica de direito de autor. O museu como proprietário ou possuidor, inexoravelmente, terá que enfrentar tais considerações, pois a obra que ele adquire é uma obra criada por outrem.

A palavra propriedade (*Eigen-tum* – o que lhe é próprio) é um desafio diante desse tema, pois o que pode se tornar próprio a outrem, por intermédio de ato de alienação, por exemplo, a aquisição do objeto material da obra plástica, poderá permanecer alheio a seu novo proprietário, como os direitos de utilização da obra, os quais podem não pertencer a quem a adquiriu, se não foram transmitidos de forma expressa com a alienação do objeto material da obra.

¹⁹⁰ “Celui qui cède son droit de propriété sur un objet quelconque perd normalement tout droit sur cet objet sauf stipulation expresse contraire. L'auteur d'une œuvre de l'esprit qui cède cette œuvre conserve au contraire, nonobstant cette cession, certains droits sur elle”. (CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. Cit. p.253).

Sobre o *corpus mysticum* da obra plástica presente no acervo do museu, indague-se, ainda, se o museu pode exercer direito moral sobre a obra plástica. O museu pode adquirir obras de artes plásticas caídas no domínio público e obras que não o estão. Mesmo a obra em domínio público e seus direitos patrimoniais de utilização da obra expirados, direitos morais poderão ser defendidos pelo museu, por exemplo, a defesa do direito à nomeação de obra constante em seu acervo.

A Instrução Normativa do IBRAM 01/2013 é exemplo de constatação do direito de nomeação a ser exercido pelo museu, dispondo, em seu artigo 7.º:

Art. 7.º Em todas as imagens das unidades museológicas do Ibram bem como em toda a reprodução dos respectivos acervos, serão obrigatoriamente referenciados os créditos das mesmas, independentemente do meio ou suporte físico da sua disposição. Parágrafo único. Deverão ser contemplados ainda como créditos, a citação do nome da unidade museológica, o Instituto Brasileiro de Museus e o Ministério da Cultura, nessa ordem, bem como o número e o ano da autorização.¹⁹¹

Entretanto, saliente-se a importância que essa Instrução confere à utilização da imagem da obra. O conceito da “utilização da imagem” da obra, aliás, parece ser, em regulamentações museais, tão frequente quanto tem sido o emprego do conceito referente à reprodução da obra pelo direito de autor.

A palavra alemã *Ur-heber* denota uma ligação entre origem (*Ur-sache* – origem das coisas), bem como aponta para algo a ser levantado (do verbo *heben*, erguer). Interessante mencionar que o verbo *heben* pode significar alçar, desenterrar um tesouro, aumentar ou reduzir, e pode ser adjetivo de algo sublime, elevado, além de denotar ato conferido de entusiasmo. A obra de artes plásticas remete-se à unidade significativa dotada de espiritualidade, revelando uma maneira de ser.

Conclui-se que parece que não importa o modo como se “ergue” a obra de artes plásticas, subjetivamente falando, e, sim, a forma ou a impressão – como vestígio – que ela perpetua no mundo externo e que rompe o estado banal das coisas, afinal, a obra intelectual toca seu autor e reverbera no mundo que o cerca singularmente.

¹⁹¹ Disponível em: <http://museudarepublica.museus.gov.br/instrucao-normativa-ibram-01-2013/>. Acesso em: 25 jan. 2019.

3 MUSEU E PROTEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS DAS OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL

Neste capítulo, será descrito e comentado o estado atual da legislação brasileira a respeito da proteção de direitos autorais no contexto da obra de artes plásticas, cujo objeto material faz parte do acervo do museu.

3.1 Lei 6.910/1998 e as regulamentações sobre museus

No direito brasileiro, a atuação do museu apresenta legislação específica, qual seja, a Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009, conhecida como o Estatuto dos Museus, a qual delimita o conceito de museu, conforme segue:

Art. 1.º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

Parágrafo único. Enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades.

O referido Estatuto dispõe, também, sobre o regime jurídico aplicável aos museus, estabelecendo em seu artigo 7.º que “a criação de museus por qualquer entidade é livre, independentemente do regime jurídico, nos termos estabelecidos nesta Lei”, e, em seu artigo 8.º, que “a criação, a fusão e a extinção de museus serão efetivadas por meio de documento público”.

Outra legislação sobre o assunto é a Lei 11.906, de 20 de janeiro de 2009,¹⁹² que instituiu o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia pública federal, vinculado ao extinto Ministério da Cultura, o qual é dotado de autonomia administrativa e financeira. Esse instituto apresenta finalidades e competências no âmbito de atuação no interesse dos museus. Observe-se que anteriormente à Lei 11.906/2009, os museus públicos brasileiros faziam parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

¹⁹² Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2009/lei-11906-20-janeiro-2009-585482-publicacaooriginal-108507-pl.html>. Acesso em: 26 jan. 2019.

Entre as funções do IBRAM destaquem-se as seguintes:

1. estabelecer e divulgar normas, padrões e procedimentos, com vistas a aperfeiçoar o desempenho das instituições museológicas no Brasil e promover o seu desenvolvimento;
2. fiscalizar e gerir de forma técnica e normativa os bens culturais musealizados ou em processo de musealização;
3. propor medidas de segurança e de proteção de acervos, instalações e edificações das instituições museológicas, visando a manter a integridade dos bens culturais musealizados.

A propósito, os museus públicos brasileiros integram o IBRAM, como é o caso do Museu Histórico Nacional, localizado no Rio de Janeiro.

Além disso, o Decreto 8.124, de 17 de outubro de 2013, regulamentou o Estatuto dos Museus e o IBRAM.

Esse Decreto trouxe conceitos importantes, entre eles os referentes aos:

I – bens culturais, que abrangem todos os bens culturais e naturais que se transformam em testemunhos materiais e imateriais da trajetória do homem sobre o seu território;

II – bens culturais musealizados, que incluem os bens culturais mencionados, que, ao serem protegidos por museus, se constituem como patrimônio museológico;

III – bens culturais passíveis de musealização, sendo bens móveis e imóveis, de interesse público, de natureza material ou imaterial, considerados individualmente ou em conjunto, portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Ademais, o referido Decreto dispõe sobre a criação do IBRAM em seu artigo 3.º, ao qual competem, entre outras funções, as seguintes:

I – regular, fomentar e fiscalizar o setor museológico;

[...]

V – elaborar, divulgar e manter atualizado material com recomendações técnicas relacionadas a:

a) preservação, conservação, documentação, restauração e segurança dos bens culturais musealizados e declarados de interesse público;

d) restrições à entrada de objetos e de pessoas, que deverão ser justificadas e expostas em local de fácil visualização para visitantes e usuários.

Outra regulamentação sobre o tema é o Decreto-lei 25, de 30 de novembro de 1937, o qual organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Em seu artigo 24, o Decreto-lei 25, do Presidente Getúlio Vargas, dispõe que

A União manterá, para a conservação e a exposição de obras históricas e artísticas de sua propriedade, além do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional de Belas Artes, tantos outros museus nacionais quantos se tornarem necessários, devendo outrossim providências no sentido de favorecer a instituição de museus estaduais e municipais, com finalidades similares.

É necessário ressaltar que a prática de aquisição de acervos dependerá se a natureza do museu se relaciona ao direito público ou ao direito privado. No caso do museu público, a política de aquisição é pautada, primordialmente, por preocupação científica, a fim de que o acervo seja utilizado para pesquisa.

Mencione-se que os bens de museus públicos são tombados e, por esse motivo, constituem coletividade de bens registrada em Livro do Tombo. Apresentando natureza inalienável, os referidos bens poderão ser transferidos apenas entre União, Estados ou Municípios, conforme artigo 11 do Decreto-lei 25/1937.

Depois de ter comentado sobre as legislações específicas relacionadas aos museus, referimo-nos às respectivas legislações mais gerais.

A Constituição Federal de 1988 parece não tratar expressamente sobre os museus, porém é possível nela identificar o fomento e a proteção dessas instituições por intermédio da ordem de valores nela disposta. Exemplo é a previsão do *caput* do artigo 215, o qual estabelece que o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. Além disso, o seu artigo 5.^o, IX, tutela a defesa do patrimônio cultural brasileiro, conceito-chave para a compreensão do museu.

A Constituição Federal também prevê o direito fundamental de livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença.

A respeito da previsão do museu na Lei 6.910/1998, ela também inexistente expressamente. Contudo, há Anteprojeto de alteração da Lei de Direitos Autorais, de 2011, o qual inclui literalmente “as instituições museológicas” como

possíveis espaços nos quais não ocorreria violação de direitos autorais quando houvesse reprodução necessária e com fins justificados da obra reproduzida. Também fariam parte das hipóteses de não ocorrência de violação de direitos autorais, as quais são denominadas “Limitação de direitos autorais”, a comunicação e a colocação à disposição do público de obras intelectuais, como se evidencia do excerto a seguir:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

[...]

XIII – a reprodução necessária à conservação, preservação e arquivamento de qualquer obra, sem intuito de lucro, desde que realizada para bibliotecas, arquivos, centros de documentação, museus, cinematecas e demais instituições museológicas, na medida justificada pelo fim a se atingir;

XVI – a comunicação e a colocação à disposição do público de obras intelectuais, por bibliotecas, arquivos, centros de documentação, museus, cinematecas e demais instituições museológicas, no interior de suas instalações, para fins de pesquisa ou estudos privados, desde que atendidas cumulativamente as seguintes condições:

- a) que a obra faça parte de seu acervo permanente;
- b) que seja obra rara ou não esteja disponível para a venda ao público, em língua portuguesa, nos mercados nacional e internacional, por 3 anos, contados a partir de sua última publicação;
- c) para evitar a deterioração do exemplar;
- d) que não seja permitida a duplicação, gravação, impressão ou qualquer outra forma de reprodução, ressalvado o disposto no Capítulo IX do Título IV.¹⁹³

José de Oliveira Ascensão aponta que a comunicação da obra ao público pode ser realizada por qualquer forma ou processo, dialogando também com a apresentação da obra ao público, pois ela envolve todas as modalidades em que a obra é trazida ao conhecimento do público, mediante ou sem seu exemplar.¹⁹⁴

O Anteprojeto parece, no referido artigo, buscar equilibrar interesses com o cumprimento da função social pelo museu. Em Exposição de Motivos a respeito do referido Anteprojeto, Anna Maria Buarque de Hollanda¹⁹⁵ discorre que o capítulo referente às limitações de direitos autorais estava desequilibrado, e a mudança legislativa seria necessária para que fosse ampliado.

¹⁹³ BRASIL. Texto em consulta pública do Anteprojeto que altera a lei de direitos autorais. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/consulta/>. Acesso em: 2 maio 2017.

¹⁹⁴ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. *Cit*, p. 119 e 179.

¹⁹⁵ Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4595335/mod_resource/content/0/2011-Exposi%C3%A7%C3%A3o%20de%20motivos-Ministra%20Anna%20Maria%20Buarque%20de%20Hollanda.pdf. Acesso em: 29 jan. 2019.

Essa proposta parece se relacionar com as funções de pesquisa e de salvaguarda do museu. A permissão de comunicação de obra ao público, a qual é disposta no inciso XVI supramencionado, contém mais requisitos do que o inciso anterior, referindo-se à função reprodução para as de guarda, de conservação e de preservação da obra.

Realce-se que a proposta legislativa desta pesquisa referir-se-ia à hipótese de comunicação ao público mediante a exposição da obra. A nosso ver, a exposição e a elaboração de catálogo expositivo simples a seu respeito são utilizações naturais do museu proprietário da obra, a fim de exercer sua função também precípua de comunicação da obra.

Entendemos que, no caso do museu, prever uma hipótese de limitação de direitos autorais equivaleria a compreender o museu como intitulado a um direito de contestar a pretensão autoral referente à exposição da obra e/ou à confecção de catálogo simples sobre a exposição realizada.

Pensar em direitos de resistência, bem como em direitos autorais próprios ao museu, pode permitir que alguns considerem que estamos sugerindo um controle do museu sobre o domínio público envolvendo as obras de seu acervo.

Saliente-se que este trabalho o objetivo deste estudo é fundamentar-se em uma visão equilibrada e intermediária, levando-se em consideração *também* o papel do museu, afinal, o museu deve ser a favor do domínio público, mas este deve, também, ser a favor do museu. Afinal, como indica Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy,¹⁹⁶ o “museu integra uma dimensão identificadora de nossa capacidade criadora”.

Além disso, como demonstraremos, seria importante, a nosso ver, que os museus tivessem sua própria posição topográfica ao se prever uma restrição de direitos autorais relacionada ao exercício de sua função comunicativa, regulação que apresenta tratamento específico também na Lei de Direitos Autorais alemã, bem como no Código de Patrimônio francês.¹⁹⁷

¹⁹⁶ GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. Contribuição ao estudo dos marcos regulatórios dos museus. In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otávio Luiz. *Direito da arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p. 155.

¹⁹⁷ No Código de patrimônio francês, o Livro I trata das disposições comuns relacionadas ao patrimônio cultural. Por sua vez, o Livro II refere-se aos arquivos; o Livro III remete-se às bibliotecas, o Livro IV reporta-se aos museus, o Livro V à Arqueologia e o Livro VI aos Monumentos históricos e sítios de patrimônio notável com características arquitetônicas.

3.2 Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS)

O Brasil conta com a Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS), associação sem fins lucrativos, a qual realiza a gestão coletiva dos direitos autorais de artistas plásticos, fotógrafos, escultores, ilustradores, *designers*, grafiteiros etc.

Em entrevista com Fabiana Garreta, gerente de operações da AUTVIS,¹⁹⁸ foi pontuado que essa associação faz parte da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores (CISAC), órgão internacional vinculado à Organização Mundial de Propriedade Intelectual (OMPI), a qual exerce seu múnus fundamentada em tratados internacionais relacionados à proteção de direitos autorais.

A CISAC atua na proteção e na promoção de interesses de criadores intelectuais em todo o mundo, tocando a área de artes visuais, além de áreas relacionadas à música, ao audiovisual, à literatura e às artes dramáticas.

Seu objetivo é assegurar uma remuneração justa para a utilização de obras de criadores intelectuais em qualquer lugar do mundo. A CISAC é o órgão que cria regras para a gestão de direitos autorais internacionalmente e, além de apresentar a função de regulamentação, fiscaliza e promove ações e mecanismos para essa gestão.¹⁹⁹

Saliente-se que a AUTVIS representa cerca de 50 mil artistas nacionais e internacionais, entre eles: Picasso, Salvador Dalí, Portinari, Di Cavalcanti, Niemeyer, Basquiat, Andy Warhol e Kobra.

A representação de seus filiados é feita em todo o território brasileiro e em mais de 25 países, mediante contratos de reciprocidade firmados com sociedades equivalentes em outros países, como é o caso da VG Bild-Kunst, sociedade alemã, a qual será abordada adiante.

No *website* da AUTVIS, consta que ela viabiliza e concretiza todo o procedimento em sua plataforma, envolvendo: busca de artistas; pedido de autorização; pagamentos; informação sobre os créditos obrigatórios. Além disso,

¹⁹⁸ Esta subseção foi elaborada graças à preciosa contribuição de Fabiana Garreta, entrevista realizada por telefone e *e-mail*, tendo sido atualizada no dia 20 de fevereiro de 2019. Agradecemos a paciência, a disponibilidade e o aprendizado proporcionados por Fabiana Garreta.

¹⁹⁹ Disponível em: <http://www.cisac.org/What-We-Do>. Acesso em: 20 fev. 2019.

são considerados usuários todos aqueles que queiram reproduzir alguma obra, como produtores, editores, TV, agências de publicidade, *websites*, lojas etc.

Fabiana explica que a filiação é gratuita, não havendo cobrança de mensalidades. O que mantém a sobrevivência da AUTVIS é a cobrança de uma porcentagem sobre o negócio gerado, baseando-se em uma relação de troca justa entre todas as partes, a AUTVIS e o usuário. Ademais, o artista filiado não assina contrato de exclusividade com a AUTVIS.

Além de a AUTVIS licenciar reproduções de obra em qualquer suporte, como livros, catálogos, revistas, audiovisual, internet etc., essa sociedade trabalha para assegurar o direito de sequência de seus filiados. Sendo a obra reproduzida em formato digital, haverá determinação temporal para seu uso. Expirada a data de utilização, o usuário poderá pedir a renovação ou deverá retirar a obra do local armazenado em formato digital.

Fabiana menciona que a AUTVIS realiza a intermediação entre o usuário e o artista, percebendo o valor do usuário, retendo a porcentagem devida acordada e repassando o restante ao artista.

Quando a obra é reproduzida de forma não autorizada, a AUTVIS poderá regularizar a situação de maneira amigável, com a possibilidade de acréscimo patrimonial em razão da penalidade a ser aplicada, tendo em vista a possível violação de direitos autorais. Fabiana comenta, ainda, que os usuários mais comuns, os quais solicitam autorizações para reproduzir obras protegidas, são as editoras de livros ou revistas. Outros exemplos são os produtores de audiovisual e produtores culturais.

Os museus também são usuários, solicitando autorizações para reproduzirem obras protegidas, uma vez que há uma gama de suportes a serem utilizados para a execução de exposições, como *flyers*, catálogos, convites e *banners*. Fabiana menciona ainda que, no caso do museu, há possibilidade de desconto no pagamento pela reprodução da obra protegida. Aliás, saliente-se que, diante da realidade brasileira, o museu precisa lidar com orçamentos apertados.

3.3 Museu, direitos morais e obras de artes plásticas

A obra de artes plásticas envolve a encarnação em um objeto material. No entanto, de acordo com Antônio Chaves,²⁰⁰ “podendo embora constituir uma parte relevantíssima do patrimônio, não é uma verdadeira propriedade”.

A profundidade desta pesquisa revela-se mediante a possibilidade de transmissão do exercício da titularidade de direitos autorais patrimoniais, em certas hipóteses, sem, contudo, eliminar o vínculo pessoal do autor e a obra. A relação duradoura entre autor e obra perdurará também no caso da defesa dos direitos morais da obra. Para esta tese, certos direitos morais de obra de artes plásticas poderão ser exercidos pelo museu.

Em sua faceta de direito moral personalíssimo, o direito autoral é intransmissível.

Ansgar Ohly²⁰¹ sintetiza que “a classificação ‘propriedade intelectual’ (*geistiges Eigentum*) é debatida na Alemanha, pois o direito autoral não é um direito econômico puro, fazendo parte do direito de personalidade”.

Tobias Barreto manifesta representativa frase a respeito, em obra crítica e reflexiva sobre trabalhos filosóficos: “Deixou de tratar dos meus escritos, deixou de apreciar devidamente a minha personalidade!!...”²⁰²

Outrossim, no Brasil, atualmente, reconhecem-se os direitos autorais como incluídos na categoria dos direitos intelectuais, como aponta Orlando Gomes.²⁰³

Silmara Juny de Abreu Chinellato²⁰⁴ assim descreve a utilização da referida nomenclatura:

[...] a doutrina também emprega “direitos intelectuais”, como faz Edmond Picard para incluir ambos – direito de autor e propriedade industrial –, terminologia pioneira e mais adequada do que direito de propriedade. Pioneira, porque, defendida em ensaio de 1877 e, depois, na obra *Le droit pur*, introduz uma quarta categoria de direitos, os

²⁰⁰ CHAVES, Antônio. *Direito de autor I*. Princípios fundamentais. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p. 17.

²⁰¹ „Die Zuordnung zum „geistigen Eigentum“ wird in Deutschland aber bestritten, weil das Urheberrecht kein reines Wirtschaftsrecht, sondern auch Persönlichkeitsrecht ist“ (OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht*. Ludwig-Maximilians Universität München (LMU), 2016. p. 3. Tradução nossa).

²⁰² BARRETO, Tobias. *Estudos de filosofia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1966. t. I, p. 140. (Obras completas de Tobias Barreto – II.)

²⁰³ GOMES, Orlando. *Introdução ao direito civil*. Revisada e atualizada por Edvaldo Brito e Reginalda Paranhos. 21. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2016. p. 88.

²⁰⁴ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. *Direito de autor e direitos da personalidade: reflexões à luz do Código Civil*. 2008. Tese (Titularidade) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2008, p. 64-65.

direitos intelectuais, categoria essa que não se encartava apropriadamente em nenhuma das três até então consideradas: direitos que incidem sobre a própria pessoa, direitos pessoais (*jura in persona ipsa*); direitos que incidem sobre pessoa alheia, direitos obrigacionais (*jura in persona aliena*); e direitos reais, que recaem sobre coisas materiais. Para Picard era necessário reconhecer que a quarta categoria de direitos, os quais incidem sobre as coisas intelectuais – *jura in re intellectual* –, já que eram insuficientes as três categorias reconhecidas até então.

Orlando Gomes²⁰⁵ assinala que entre o sujeito e determinado direito ou certa obrigação há um nexos que os une, denominando-se união. A união decorrente de uma relação jurídica autoral é inerente à relação entre seu sujeito, o autor da obra, e seu direito simbiótico à criação da obra, pois o autor criou a obra e uniu-se a ela. Tendo em vista tal consideração, a natureza do registro de obra intelectual é meramente declaratória para o direito autoral.

Sendo dotados de regime especial, os direitos de autor apresentam faceta de direitos patrimoniais, de utilização econômica do auto, e de direitos morais. Conforme Antônio Chaves, os direitos patrimoniais “se cifram na prerrogativa exclusiva de retirar da sua produção todos os benefícios que ela possa proporcionar”.²⁰⁶ É da parcela do caráter exclusivo do direito patrimonial de autor que, segundo o referido autor, se permite verificar sua possível natureza jurídica de direito de propriedade.

Pontes de Miranda declarou que a expressão “direitos morais” é dotada de infelicidade terminológica.²⁰⁷ Apesar de a denominação “direitos morais” não ser, de fato, a melhor, mencionando-se, por exemplo, a Alemanha, a qual utiliza a categoria “direito da personalidade” ou “direitos do espírito do autor”, é essa a empregada pela legislação específica brasileira.

Adicione-se, a respeito, a Convenção de Berna, tratado internacional histórico, que ocorreu pela primeira vez no ano de 1886, tendo passado por modificações no decorrer dos anos, até incluir o seu artigo 6 *bis*, prevendo, finalmente, direitos de reivindicar a paternidade da obra, de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua

²⁰⁵ GOMES, Orlando. *Introdução ao direito civil* cit., p. 108.

²⁰⁶ CHAVES, Antônio. *Direito de Autor I. Princípios fundamentais* cit., p. 17.

²⁰⁷ PONTES DE MIRANDA, Francisco Cavalcanti. *Tratado de direito privado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Borsoi. 1971. v. 16, p. 73.

honra ou à sua reputação, independentemente da previsão dos direitos patrimoniais de autor.

Silmara Juny de Abreu Chinellato²⁰⁸ aponta para a natureza jurídica do direito de autor, mencionando a “natureza jurídica híbrida, com predominância dos direitos da personalidade, do direito de autor como direito especial, *sui generis*”.

De acordo com Silmara Juny de Abreu Chinellato²⁰⁹ “enquanto direitos morais são inalienáveis, incessíveis, imprescritíveis, impenhoráveis, intransmissíveis; os direitos patrimoniais, ao contrário, são alienáveis, cessíveis, prescritíveis, penhoráveis, transmissíveis”.

Saliente-se que, não obstante o exercício dos direitos de utilização da obra poder ser transferido em sua faceta patrimonial, por intermédio de disposição via contrato, o contrato de direito autoral enfrentará o tortuoso caminho de definição e de interpretação a respeito da extensão dessa transferência de exercício de direitos.

Hildebrando Pontes²¹⁰ pontuou que

[...] as obras, para cumprirem a sua finalidade, para alcançarem o seu próprio destino, não podem prescindir do livre comando de seus criadores. A eles cabem, com exclusividade, decidir pela reprodução ou não de suas obras, de que maneira serão distribuídas por terceiros interessados, e, por fim, a forma de sua comunicação pública.

Na Alemanha, é reconhecido o direito autoral como direito de personalidade, sendo adotada a teoria monista, a qual diz respeito à estrutura e ao conteúdo dos direitos autorais. Para Eugen Ulmer,²¹¹ o direito de autor “envolve uma unidade, representando as suas facetas de direito moral e de direito patrimonial, interesses compondo ramo e haste, os quais provêm da

²⁰⁸ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. *Direito de autor e direitos da personalidade: reflexões à luz do Código Civil* cit., p. 99.

²⁰⁹ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas: peculiaridade da obra de artes plásticas cit., p. 307.

²¹⁰ PONTES, Hildebrando. O regime jurídico dos criadores de artes plásticas e os seus titulares. In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. *Direito da arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p. 272.

²¹¹ „Die beiden Interessengruppen erscheinen, wie bei einem Baum, als die Wurzeln des Urheberrechts, und dieses selbst als der einheitliche Stamm. Die urheberrechtlichen Befugnisse aber sind Ästen und Zweigen vergleichbar, die aus dem Stamm erwachsen” (ULMER, Eugen. *Urheber- und Verlagsrecht*. Enzyklopädie der Rechts- und Staatswissenschaft. Berlin: Springer Verlag, 1980. p. 116).

mesma raiz do tronco da árvore”. Diante disso, “nesse direito-mãe (*Mutterrecht*), permanece garantida a unidade do direito autoral”.²¹²

Eugen Ulmer refere-se às competências ou autorizações reconhecidas ao autor em razão de sua atividade criadora. Os direitos de aproveitamento constituem-se em autorizações de natureza patrimonial, que servem para a proteção de interesses materiais do autor, conservando também seus interesses ideais.²¹³

Saliente-se, que segundo Eugen Ulmer, o reconhecimento dessa unidade não se aplica apenas à constituição dos direitos de autor, mas também à sua delimitação temporal. Em outras palavras, entende-se que, com o decurso do tempo do prazo de proteção, terminará o direito autoral, implicando a extinção também das autorizações de direito pessoal.²¹⁴

Tal conclusão lógica, que faz parte do direito autoral alemão por intermédio da doutrina de Eugen Ulmer, pode ter como respaldo, também, a previsão da Convenção de Berna, da qual Eugen Ulmer participou ativamente.²¹⁵

²¹² „In diesem Mutterrecht bleibt die Einheit des Urheberrechts gewahrt“ (ULMER, Eugen. *Urheber- und Verlagsrecht* cit., p. 116).

²¹³ “Man pflegt im Urheberrecht zwischen den vermögensrechtlichen und den persönlichkeitsrechtlichen Befugnissen des Urhebers zu unterscheiden. Die Verwertungsrechte werden als vermögensrechtliche Befugnisse, die dem Schutz der materiellen Interessen dienen, den persönlichkeitsrechtlichen Befugnissen gegenübergestellt, durch die ideellen Interessen des Urhebers gewahrt werden“ (ULMER, Eugen. *Urheber- und Verlagsrecht* cit., p. 114).

²¹⁴ „Die Einheit gilt nicht nur für die Entstehung, sondern auch für die Befristung des Urheberrechts. Mit dem Ablauf der Schutzfrist endet das Urheberrecht. Auch die persönlichkeitsrechtlichen Befugnisse erlöschen“ (ULMER, Eugen. *Urheber- und Verlagsrecht* cit., p. 115-116).

A mesma conclusão está presente nas seguintes palavras: [...] o direito do autor falece, ao todo, setenta (70) anos *post mortem auctoris*. Os direitos morais na Alemanha, portanto, não são perpétuos, ao contrário do que acontece, por exemplo, na França, Espanha, na Itália ou na Polónia. A proteção de obras que caíam em domínio público contra alterações ou falsa atribuição de paternidade já não diz respeito ao autor, que faleceu há muito tempo. Todavia, saliente-se que o interesse cultural da comunidade poderá ser protegido, referindo-se não à questão de direitos morais, os quais são essencialmente individualistas, mas à legislação sobre a proteção de monumentos históricos (“Par ailleurs et surtout, le droit d’auteur s’éteint, dans son ensemble, soixante-dix (70) ans post mortem auctoris. Le droit moral en Allemagne n’est donc pas perpétuel, contrairement à ce qui se passe, par exemple, en France, en Espagne, en Italie ou en Pologne. La protection des œuvres tombées dans le domaine public contre des altérations ou une fausse attribution de paternité ne concerne plus l’auteur, décédé depuis trop longtemps, mais l’intérêt culturel de la collectivité relève donc pas du droit moral, par essence individualiste, mais de la législation sur la protection des monuments historiques”) (LUCAS-SCHLOETTER, Agnès. *Le droit moral en Allemagne*. 25 CPI, 2013. p. 38. Disponível em: <https://www.lescpa.ca/s/620>. Acesso em: 18 out. 2020).

²¹⁵ Hauke Sattler menciona a participação de Eugen Ulmer na Comissão I, especificamente, a respeito da extensão temporal do artigo 6 *bis* da Convenção de Berna (SATTLER, Hauke.

Nessa Convenção, ao conferir liberdade para que cada país signatário regule em minúcias sua própria proteção, seu artigo 6 *bis* determina que os direitos morais de autor se mantêm, depois de sua morte, *pelo menos até à extinção dos direitos patrimoniais*, sendo exemplos de países que apresentam tal proteção mínima a Alemanha e a Áustria.

A doutrina alemã²¹⁶ considera que a teoria monista foi adotada pelo § 11 da Lei alemã de direitos autorais, ao dispor que “o direito autoral protege o autor em sua relação pessoal e espiritual com a sua obra, e na utilização da obra”.²¹⁷

Além disso, constata-se que a Alemanha apresenta o direito de personalidade (*Urheberpersönlichkeitsrecht*) de reconhecimento à autoria, sem a expressão de proteção ao “direito à paternidade” da obra.

De acordo com Matthias Schmoeckel,²¹⁸ na década de 1920, os Tribunais reconheciam o direito de personalidade ligado à proteção autoral, como é o exemplo da *Strindberg Entscheidung* e da *Wilhelm-Busch Entscheidung*, concedendo ao autor seu inalienável direito da personalidade.

Ainda, as legislações alemã e austríaca preocuparam-se historicamente com a construção teórica das facetas do direito de autor, tendo em vista o cuidado a ser tomado, por exemplo, com a previsão sobre a transferência dos direitos de autor, possibilitando-se, somente, a transmissibilidade de seu exercício.²¹⁹

Além disso, compreende-se que o cerne do direito autoral permanece em seu autor, titular originário de direitos autorais, ao considerar, por exemplo, que, ao se extinguir a utilização de seu direito patrimonial por contrato, o direito-mãe retorna ao autor, na visão Eugen Ulmer.²²⁰

Das Urheberrecht nach dem Tode des Urhebers in Deutschland und Frankreich. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010. p. 23).

²¹⁶ OHLY, Angar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht* cit., p. 8.

²¹⁷ “Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz). § 11 Allgemeines. Das Urheberrecht schützt den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes. Es dient zugleich der Sicherung einer angemessenen Vergütung für die Nutzung des Werkes.”

²¹⁸ SCHMOECKEL; Mathias. *Rechtsgeschichte der Wirtschaft: seit dem 19. Jahrhundert*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2008. p. 143. Tradução nossa.

²¹⁹ „Dass das Urheberpersönlichkeitsrecht nicht übertragbar ist, liegt in der Natur der Sache“. (DREIER, Thomas; SCHULZE, Gernot; SPECHT; Louisa. *Urheberrechtsgesetz: UrhG Kommentar* cit., XXIII, 2323, p. 476. Tradução nossa).

²²⁰ „Jedenfalls verbleibt aber dem Urheber das Urheberrecht als das Mutterrecht, das beim Erlöschen der abgeleiteten Rechte wieder zum Vollrecht erstarkt“ (ULMER, Eugen. *Urheber- und Verlagsrecht* cit., p. 10).

Apesar de a Lei de Direitos Autorais brasileira ser outra, esta tese decidiu detalhar a adoção dessa teoria na Alemanha para demonstrar algumas interessantes reflexões acerca do aspecto espiritual do direito autoral.²²¹

Nesse ponto, saliente-se que os direitos morais de autor não se submetem ao regime de domínio público, e a Lei 6.910/1998, em seu artigo 24, § 2.º, dispõe que competem ao Estado a defesa da integridade e a autoria da obra em domínio público.

Os direitos morais de autor estão previstos no artigo 24 da Lei 6.910/1998, colacionado a seguir:

Art. 24. São direitos morais do autor:

- I – o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;
- II – o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;
- III – o de conservar a obra inédita;

²²¹ Saliente-se que a Alemanha parece ser cuidadosa a respeito da previsão e do respectivo alcance temporal dos direitos envolvendo pretensões imateriais e ideais. Outra possível constatação a respeito da proteção da defesa contra a violação do direito de personalidade relaciona-se à previsão temporal máxima de 30 anos sobre o exercício da pretensão de indenização por dano moral prevista no § 197, 1, do BGB. Além disso, decisão judicial digna de nota refere-se à falsificação das obras do pintor expressionista alemão, Emil Nolde, falecido em 1956, também conhecida como decisão *Droit de non-paternité* ou *Recht auf Nichturheberschaft* (direito de não autoria). Tal decisão versou sobre as possíveis consequências da falsificação da obra do falecido pintor, em seus aspectos civis. Em suma, uma pessoa adquiriu duas aquarelas, pintadas no estilo do expressionismo alemão e assinadas com o nome de Emil Nolde. Para saber se as aquarelas eram realmente autênticas, o adquirente as enviou para a Fundação Ada e Emil Nolde e requereu perícia. O diretor da Fundação respondeu ao comprador, afirmando que, em sua opinião, as aquarelas eram falsificadas e apresentou fatura de 300 marcos, cobrando pelo trabalho de perícia. O comprador pediu a devolução de suas aquarelas, e a Fundação recusou-se a entregá-las. Além disso, a Fundação ainda pretendia inserir um carimbo com a expressão “falsificação” nas referidas obras, com fundamento na pretensão de remoção do ilícito, prevista no BGB. Nessa decisão, concluiu-se que “a falsificação de quadros com a assinatura de outro pintor viola fundamentalmente o seu direito geral de personalidade no que diz respeito à totalidade de sua obra”. Curiosamente, não se reconheceu a proteção ao reconhecimento de autoria especificamente previsto na Lei de Direitos Autorais alemã, aplicando-se dispositivo civil a respeito da pretensão de retirar a assinatura da aquarela falsificada. Argumentou-se ainda sobre o fenômeno da diluição da imagem do pintor no tempo, o qual ocorreria também com a limitada proteção ao direito da personalidade, que se esvai com a passagem do tempo. Diante disso, decidiu-se que a Fundação não poderia marcar as aquarelas, mesmo que gerisse o patrimônio do pintor falecido pelo período superior a trinta anos, de forma autorizada por sua viúva. Essa decisão indicou, ademais, que, “em geral, a proteção da personalidade após a morte de pessoa diminui com o tempo, dependendo da validade social do falecido”, e que, “ao contrário de um artista performático, como um ator ou um diretor de teatro, os quais, normalmente, somente serão lembrados por seus contemporâneos, a reputação artística e a apreciação de um artista de artes visuais, o qual acede obra duradoura para a posteridade, pode continuar por décadas após a morte, e Emil Nolde é um dos mais conhecidos representantes do expressionismo alemão” (Este trecho baseou-se na decisão I ZR 135/87, do Tribunal Federal alemão (*Bundesgerichtshof* – BGH), publicada em 8 de junho de 1989, e em notícia presente em <https://www.zeit.de/1987/40/verwaesserter-nolde>. Acesso em: 18 out. 2020).

IV – o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V – o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI – o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII – o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1.º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

§ 2.º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

§ 3.º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Saliente-se que existem direitos morais personalíssimos, cujo exercício não poderá ser transmitido a titulares derivados. São eles: 1. o direito de modificação da obra em seu aspecto de direito moral, cuja alteração pode ferir a integridade da obra; 2. o direito de retirar a obra ou suspendê-la de circulação, envolvendo, também, a ligação espiritual entre autor e sua obra; 3. o direito de ter acesso a exemplar único e raro da obra, cuja finalidade é proteger a memória da obra.

Por fim, ressalve-se que a Lei 5.988/1973 trazia a previsão em seu artigo 25, § 2.º, de que caberia ao hoje desativado Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA) zelar pelos direitos morais de autor, o que equivaleria ao que hoje é delegado ao Estado em sentido amplo. Propondo-se uma solução para implementar a tutela dos direitos morais de autor, Silmara Juny de Abreu Chinellato²²² exemplifica sobre a utilização da Lei 7.347/1985, a Lei de Ação Civil Pública, a esse respeito.

Para esta tese, os direitos morais de autor são diretrizes fundamentais que poderão embasar e nortear a atividade dos museus. Exemplo que demonstra o museu como titular de direitos morais de autor é o Museu Rodin, observando-se que o escultor Auguste Rodin doou seu “direito à propriedade

²²² Informação obtida por intermédio das aulas da Professora Titular Silmara Juny de Abreu Chinellato, na Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (Disciplina intitulada “Direitos Intelectuais. Direito de Autor no Terceiro Milênio. Direito Constituendo. Anteprojeto de Lei do Ministério da Cultura. Estudo Comparativo com a Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998”, ministrada no primeiro semestre de 2017).

artística ao Estado”, sob a condição de criar um museu²²³, objetivando-se, também, a tutela de seus direitos morais.

Todavia, apesar de o museu ser legítimo defensor da integridade da obra, poderá haver casos nos quais autor e museu discordarão sobre o que envolve a integridade da obra.

Adolf Dietz pondera a respeito da tortuosa relação entre direitos morais de autor e a possível exposição da obra pelo seu proprietário, explicando o seguinte:

[...] o caso mais significativo deste tipo é a posse de uma obra contemporânea por intermédio de museus públicos. A propriedade do museu, como de cada particular, protege contra a pretensão de devolução da pintura ou obra a qual não mais agrada o artista, que quer destruí-la. Questionável é, no entanto, se o museu poderia expor a obra no futuro, quando o artista apresenta consideráveis motivos de retirar a obra do público. Se o artista não reservar expressamente seu direito de exposição no contrato de transferência de propriedade, diante do direito alemão, conforme o § 44, 2.º, da Lei de Direitos Autorais de 1965, a exposição feita pelo proprietário, por exemplo, um museu público, não poderá mais ser proibida. A situação jurídica na França é semelhante. Até mesmo existe a possibilidade de se opor contra a vontade do autor ainda vivo. Apenas em casos específicos e, sob certas circunstâncias, deverá recorrer-se ao direito moral em sentido lato, para evitar violações espirituais.²²⁴

²²³ “Le musée Rodin est ainsi titulaire du droit moral sur l’œuvre de Rodin qui avait fait donation de ses «droit de propriété artistique» à L’Etat, sous la condition de créer un musée” (CHATELAIN, Françoise; TAUGOURDEAU, Pierre. *Oeuvres d’art et objets de collection en droit français*. A jour de la loi du 20 juillet 2011 sur les ventes volontaires de meubles aux enchères publiques. Paris: LexisNevis, 2011. p. 117. Tradução nossa).

²²⁴ „Der bedeutsamste Fall dieser Art ist wohl der Besitz zeitgenössischer Werke durch öffentliche Museen u. dgl. Das Eigentum des Museums bewahrt es wie jeden Privaten davor, dem Künstler ein ihm nicht mehr zusagendes Gemälde oder sonstiges Werk zur Vernichtung herausgeben zu müssen. Allein diese Tatsache hat wegen ihrer Wirkung kultureller Bestandserhaltung große Bedeutung. Fraglich ist freilich, ob das Museum das Werk weiterhin öffentlich zur Schau stellen darf, wenn der Künstler gewichtige Gründe vorbringt, es aus der Öffentlichkeit zu entfernen. Wenn der Künstler das Ausstellungsrecht bei der Eigentumsübertragung nicht ausdrücklich ausschließt, kann er im deutschen Recht gemäß § 44 Abs. 2 URG 1965 die Ausstellung durch den Eigentümer, z.B. ein öffentliches Museum, nicht mehr verbieten. Die Rechtslage in Frankreich ist ähnlich. Es liegt also hier sogar die Möglichkeit vor, ausgesprochen kulturelle Veranstaltungen, z.B. Ausstellungen, gegen den Willen des noch lebenden Urhebers durchzuführen. Nur muß man in Fällen besonders schwerwiegender Art unter Umständen auf das Droit moral im weiteren Sinn zurückgreifen, um geistige Vergewaltigungen zu verhindern“ (DIETZ, Adolf. *Das Droit Moral des Urhebers im neuen französischen und deutschen Urheberrecht*. (Urheberrechtliche Abhandlungen des Max-Planck-Instituts für ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht, München, 7). Munique: C.H. Beck, 1968. p. 167. Tradução nossa).

A esse respeito, Grischka Petri conclui, de forma interessante, que ao museu poderia ser reconhecido direito de crédito, como o reproduutor de obra que está em domínio público, se sua reprodução for republicada.²²⁵ Tal solução, segundo o referido autor, poderia ser uma solução ao ato de monopolização do domínio público pelo museu, fenômeno que envolve a reivindicação da reprodução de obra pelo museu, e que já está em domínio público.

Este capítulo buscou elucidar os conceitos primordiais que circundam nosso tema, bem como apontar sua legislação respectiva. Para que possamos embasar nossas hipóteses de forma mais sólida e reflexiva, os próximos dois capítulos versarão sobre direito estrangeiro respectivo ao nosso tema, quais sejam, o direito alemão e o direito francês.

Logo, o objetivo dos Capítulos 4 e 5 desta tese será o de aguçar nosso leitor com reflexões do direito estrangeiro, a fim de que, ao se proporem possíveis modos de utilização de obra de artes plásticas pelo museu em nosso Capítulo 6, ele possa compreender a necessidade de modificação da legislação autoral vigente, ou, ao menos, que a doutrina jurídica brasileira deve buscar uma releitura interpretativa sobre esse sujeito jurídico, considerando sua função comunicativa.

²²⁵ “A museum should be credited when its reproductions are used and re-published”. (PETRI, Grischka. The public domain vs. the museum: the limits of copyright and reproductions of two-dimensional works of art. *Journal of Conservation and Museum Studies*, v. 12, n. 1, p. 10, 2014, Tradução nossa).

4 PROTEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS DAS OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS NA ALEMANHA

O artista alemão Joseph Beuys assim afirmou de forma categórica: “todo homem é um artista”.²²⁶ Joseph Beuys é um artista contemporâneo, que apresenta interessantes relações com a experiência da arte e a prática museal. Por intermédio desta pesquisa, objetiva-se trazer reflexões por meio do estudo do direito alemão a respeito do tema. Espera-se ser possível constatar, ao final deste capítulo, que existem filósofos, juristas, artistas, práticas museais e legislação alemãs que devem ser conhecidas até mesmo para que se possa pensar mais profundamente acerca da necessidade de modificação da lei autoral brasileira, por intermédio das referências estudadas.

4.1 Notícia histórica

Para compreender a legislação autoral alemã, é necessário mencionar a formação do Estado Nacional alemão, quando se começou a pensar em uma uniformização de suas regras econômicas, unificando-se, também, as relações do povo germânico.²²⁷

Nesse contexto, têm-se como exemplos as Codificações Civilistas dos Estados da Prússia (o Direito Territorial Prussiano, de 1794), de Sachsen (1863) e de Hamburg (1603), além da Lei Geral Alemã de Comércio (*Allgemeines Deutsches Handelsgesetzbuch* – ADHGB), de 1861.

A figura a seguir ilustra as regiões do território mencionado, o qual incluiria, hoje, a Alemanha como país: em roxo, a área que adotava o Código Civil é mostrada; em azul-claro, a área composta por um direito comum aparece, ao passo que as demais cores referem-se a regulações de outras regiões.²²⁸

²²⁶ „Jeder Mensch ist ein Künstler.“ Disponível em: <https://claudia-kostka.de/jeder-mensch-ist-ein-kuenstler-joseph-beuys>; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-jeder-mensch-ein-kunstler-ar00794>. Acesso em: 19 out. 2020.

²²⁷ „Leider gibt es aber kein einziges Deutsches Reichsland, wo auch nur eine tiefer Forderungen halb befriedigt ist“ (THIBAUT, Anton Friedrich Justus. *Ueber die Nothwendigkeit eines allgemeinen bürgerlichen Rechts für Deutschland*. Heidelberg, 1814. p. 12).

²²⁸ Note-se que, em 1871, a Alemanha unificou-se, com notável participação do príncipe Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen, quando a Prússia despontou, pois já era o Estado-membro mais industrializado da região. Além disso, para se compreender a diversidade também da língua na região, a qual é presente até hoje, mencione-se o exemplo do famoso Martin Luther (1483-1546) e que precedeu ao período referido. De acordo com Werner Besch, o alemão falado na Alemanha trazia três grandes variantes: o alemão

Figura 1: Regiões jurídicas no Antigo Reino: A ALR (Direito Territorial Prussiano) e o Código Civil



Fonte: Max Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte (2013)²²⁹

De acordo com Artur-Axel Wandtke, Claire Dietz, Sebastian Schunke e Kirsten-Inger Wöhrn, a pergunta sobre quando o direito autoral nasceu na Alemanha é dificilmente compreensível diante da atual perspectiva.²³⁰

Exemplo de referência histórica para a proteção do direito autoral na Alemanha é o trabalho de Eike von Repgow, autor da obra *Sachsenspiegel*, no século XIII, constituindo-se em registro, também, para a história jurídica alemã.

meridional (*Niederdeutsch*), o alemão meridional (de *Sachsen*, por exemplo), e o alemão do norte (*Oberdeutsch*), como é o caso da Áustria e de Bayern. Segundo Werner Besch, professor, germanista e reitor da Universidade de Bonn, Luther não foi o primeiro que traduziu a Bíblia para o alemão, e sim o que primeiro traduziu pela forma de “sentido a sentido”, e não de “palavra por palavra”. Segundo Werner Besch, Luther queria ser compreendido. Dessa forma, a importância de Luther foi ter escolhido língua alemã intermediária. Ressalve-se, ainda, que, naquela época, outros territórios apresentavam centros, como Londres e Paris. Todavia, a história alemã não tem um único centro, mas vários. Portanto, conforme Werner Besch, por intermédio da tradução da língua alemã, Luther pode ter criado palavra de deus, incorporada na língua alemã (Disponível em: <https://www.uni-bonn.de/neues/228-2014>. Acesso em: 11 de jul. 2018).

²²⁹ Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte. *Birr, Europäische Zivilrechtstradition*, p. 12, 14. dez. 2013. Disponível em: <https://docplayer.org/44581124-Europaeische-zivilrechtstradition-teil-4-von-den-naturrechtslehren-bis-zum-bgb-jh.html>. Acesso em: 9 jul. 2019.

²³⁰ „Die Frage, wann das Urheberrecht seine Geburtsstunde erlebt, ist aus heutiger Sicht schwer nachvollziehbar” (WANDTKE, Artur-Axel; DIETZ, Claire; SCHUNKE, Sebastian; WÖHRN, Kirsten-Inger. *Urheberrecht*. De Gruyter Lehrbuch. Berlin: Walter de Gruyter, 2009. p. 3).

Ainda, segundo Artur-Axel Wandtke, Claire Dietz, Sebastian Schunke e Kirsten-Inger Wöhrn, os privilégios de autoria, comumente mencionados na história alemã do direito autoral, não se constituem propriamente no começo de sua concepção, pois eles protegiam interesses do autor apenas de forma mediata, ligando-se, por exemplo, aos direitos de impressão.²³¹

A respeito da proteção autoral nesse contexto, surge um notável expoente artístico, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), o qual, segundo Matthias Schmoeckel,²³² demonstrou sua insatisfação com a previsão legal de direitos autorais na Alemanha. Goethe não queria se dar ao trabalho de pedir o reconhecimento de um privilégio a todos os príncipes alemães, a fim de proteger sua última versão literária disponível contra impressão ilegítima.

Em 1827, irrisignado, Goethe dirigiu-se a uma reunião federativa, salientando-se o contexto de fragmentação do território alemão, o qual foi evidenciado na Figura 1 *supra*. Todavia, a Federação considerou-se incompetente para consentir com a pretensão de Goethe em nome de todos os príncipes do território.

Além disso, existia controvérsia por parte de alguns Estados específicos, como a Prússia, de que Goethe seria considerado um estrangeiro diante da lei daquela época. Saliente-se que a Prússia já queria unificar algumas relações e intentava conceder privilégios desse tipo, se também ela deles se beneficiasse em outros Estados, desejando contrair contratos de reciprocidade com os demais Estados alemães.²³³

Isso posto, em 1832, determinou-se uma previsão de unificação de privilégios. Diante desse contexto, a Prússia finalizou sua Lei de Proteção Autoral em 1837, prevendo a proteção de obras científicas e artísticas, incluindo a obra

²³¹ WANDTKE, Artur-Axel; DIETZ, Claire; SCHUNKE, Sebastian; WÖHRN, Kirsten-Inger. *Urheberrecht*. De Gruyter Lehrbuch cit., p. 4.

²³² „Es war Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), der auf die unbefriedigende Lage aufmerksam machte und die Gesetzgebung antrieb. Für die Ausgabe seiner Werke "letzter Hand" wollte er sich nicht die Arbeit machen, alle deutschen Fürsten um ein Privileg zum Schutz gegen unberechtigten Nachdruck anzugehen. Daher wandte er sich 1827 an die Bundesversammlung. Der Bund erwies sich jedoch unfähig, die Zustimmung aller Fürsten für ein solches Privileg zu erhalten“ (SCHMOECKEL; Mathias. *Rechtsgeschichte der Wirtschaft*: seit dem 19 cit., p. 143-144. Tradução nossa).

²³³ „Für die einzelnen Staaten wie Preußen stellte sich das Problem, dass Goethe als Ausländer zu betrachten war. Preußen wollte Privilegien dieser Art grundsätzlich nur erteilen, wenn auch Preußen in andere Staaten eine gleiche Privilegierung erfuhr“ (SCHMOECKEL; Mathias. *Rechtsgeschichte der Wirtschaft*: seit dem 19 cit., p. 143-144. Tradução nossa).

de artes plásticas. A legislação da Prússia de 1837, a qual, apesar de estar ligada, notadamente, a um contexto de proteção literária e de concessão de privilégios de edição, como mencionado por Matthias Maetschke,²³⁴ reconheceu o autor como proprietário de sua obra, prevendo-se o prazo de proteção de 30 anos após sua morte, conquista concretizada, saliente-se, cinco anos após a morte de Goethe.

O Estado de Bayern seguiu o exemplo da Prússia em 1840. Mais tarde, em 1876, foi promulgada Lei para proteção da obra de artes plásticas, não sendo incluídas nessa tutela a obra arquitetônica nem a obra fotográfica.

Note-se que, a partir desse contexto, a Alemanha passou a desenvolver legislações, atribuindo uma maior proteção a obras específicas. Exemplos históricos são a LUG (*Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst*), legislação sobre proteção de direitos autorais da literatura e da música, de 1901, e a legislação sobre obras artísticas, a KUG (*Kunsturhebergesetz*), de 1907.²³⁵

Outra nota histórica importante é que em 1917 criou-se o *Deutscher Museumsbund*, a Confederação alemã de Museus, atualmente vinculada ao Ministério de Cultura e de Mídia alemão.

Ressalve-se que a tentativa de composição entre direitos de autor e direito de acesso à obra faz parte de um amadurecimento legislativo na Alemanha, pois desde 2003 ela vem passando por reformas em sua Lei de Proteção aos Direitos Autorais e Direitos Conexos (ou direitos afins), datada de 1965.

Por fim, outra figura artística histórica alemã digna de nota é o poeta Heinrich Heine (1797-1856), que afirmou, em troca de correspondências com seu editor Julius Campe, interessante frase a qual reflete a importância da

²³⁴ „Preußen wandte sich daher an alle deutschen Staaten, um einen solchen Vertrag auf Gegenseitigkeit abzuschließen. Auf der Grundlage dieser Veträge kam es 1832 auch zu einem Bundesschluss, der eine einheitliche Privilegierung vorsah. Ergänzende Beschlüsse wurden 1835 und 1837 gefasst“ (MAETSCHKE, Matthias. *Rechtsgeschichte der Wirtschaft*: seit dem 19. Jahrhundert. Mohr Lehrbuch Siebeck, 2008. p. 144. Tradução nossa).

²³⁵ Mencione-se que, em razão do falecimento do próprio Bismarck, se depara com a notável decisão a respeito do direito à própria imagem (RG, 28.12.1899 – Rep. VI. 259/99, Tribunal do Império – *Reichsgericht*), quando fora decidido que a ação ilícita de dois fotógrafos que entraram na casa de Bismarck – configurando a quebra da paz do domicílio –, literalmente, *Hausfriedensbruch*, ou invasão de domicílio, é incompatível com o espírito jurídico natural de sociedade. O debate a respeito da retratação do corpo de Bismarck morto em sua cama não foi comentado durante os debates parlamentares para a criação da KUG. Todavia, a KUG sobreviveu até os dias de hoje, como se tratará adiante, em seção referente à proteção de obra fotográfica.

crescente proteção dos direitos autorais, qual seja: “o caminho do seu coração até a sua carteira é muito longo”.²³⁶

4.2 Legislação e doutrina alemãs sobre a proteção autoral de obras de artes plásticas em museus

Primeiramente, saliente-se que esta seção descreve os modos de utilização a serem protagonizados pelo museu na gestão de suas obras diante do direito de autor alemão. Evidenciar-se-á que o direito alemão apresenta ênfase no estudo dos modos de uso de obras pelo museu, enquanto, como evidenciado no próximo capítulo, a respeito do respectivo estudo francês sobre o assunto, assume-se uma feição mais direcionada à proteção do acervo do museu relacionada à sua natureza de direito público.

Concluiremos, também, que, enquanto a legislação autoral alemã apresenta previsão específica sobre a utilização de obras intelectuais pelo museu, a França direciona-se ao museu mais profundamente em seu Código de Patrimônio.

Estudar diferentes abordagens confere profundidade ao tema, e, curiosamente, elas podem ser vistas como complementativas para que o direito autoral brasileiro utilize ou, conscientemente, decida por não adotar as abordagens alemã e/ou francesa como referência.

Neste momento, partiremos para o interessante estudo que o direito autoral alemão confere aos modos de utilização das obras em contexto museal.

De acordo com Ansgar Ohly,²³⁷ no direito autoral alemão, vigora o princípio da criação (*Schöpferprinzip*), sendo determinado que o autor é o criador de obra intelectual. Saliente-se que o explorador não poderá, por si próprio, criar obra protegida. É necessária disposição contratual entre autor e explorador para se acordar sobre essa hipótese.

²³⁶ „Der Weg von ihrem Herzen bis zu ihrer Tasche ist sehr weit”. Disponível em: https://www.weltbild.ch/artikel/buch/der-weg-von-ihrem-herzen-bis-zu-ihrer-tasche-ist-sehr-weit_14800794-1. Acesso em: 16 out. 2020.

²³⁷ „Urheber ist der Schöpfer des Werks (§ 7). Schöpferprinzip: Urheber ist der Schöpfer selbst, nicht der Arbeitgeber, Besteller oder Investor (anders teilweise das US-Copyright)” (OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht* cit., p. 23. Tradução nossa).

Conforme Gerhard Pfennig,²³⁸ o direito autoral *surge* do autor e *sobra* a ele. Na Alemanha, o direito de autor como direito de personalidade está pautado pelo artigo referente ao livre desenvolvimento da personalidade, presente na Lei Fundamental alemã.²³⁹

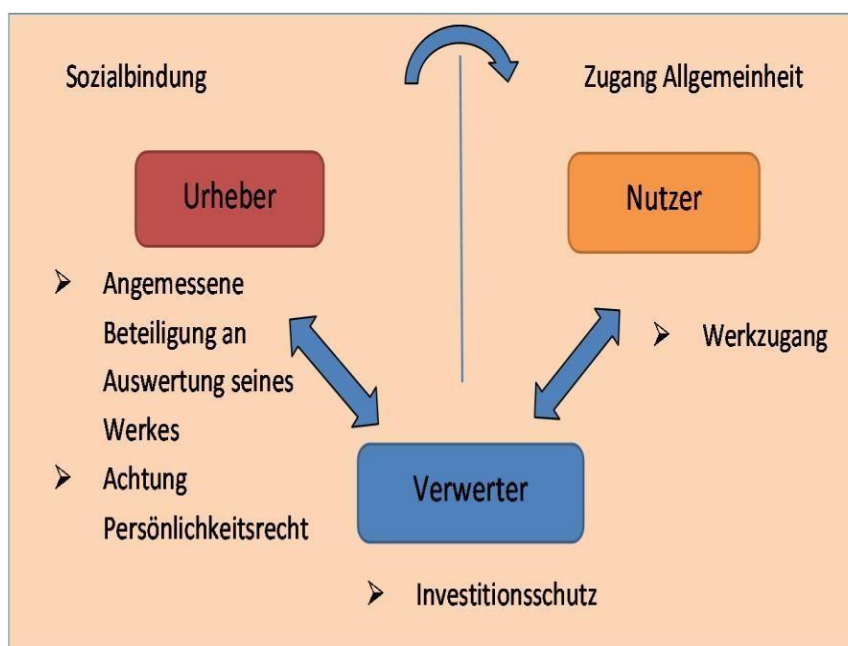
Por seu turno, a parcela de direito patrimonial de autor, referindo-se ao direito de utilização ou de aproveitamento da obra, está baseado no artigo 14 da Lei Fundamental de Bonn, o qual tutela o direito de propriedade. Ressalve-se que, na Alemanha, o direito de propriedade também deve ser exercido considerando sua função social.

A figura a seguir, proposta por Carl Christian Müller, ilustra a relação que pode envolver o autor da obra intelectual protegida – o *Urheber*, cujo direito de personalidade deve ser respeitado, o *Nutzer*, o usuário, que almeja ter acesso à obra; e, por fim, quem se aproveita economicamente, o explorador da obra, nesse caso, o museu, o *Verwerter*, o qual necessita de feixes protetivos para realizar investimentos envolvendo a obra.

Figura 2: Introdução da possível relação entre museu e direitos autorais

²³⁸ „Das Urheberrecht entsteht deshalb in der Person des Urhebers und verbleibt auch dann bei ihm, wenn er das Werk verschenkt oder veräußert“ (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst. 3. Auflage. München: Mur-Verlag, 2016. p. 29. Tradução nossa).

²³⁹ „Artikel 2, 1 [...] „Jeder hat das Recht auf die freie Entfaltung seiner Persönlichkeit, soweit er nicht die Rechte anderer verletzt und nicht gegen die verfassungsmäßige Ordnung oder das Sittengesetz verstößt“. (Todos têm o direito ao livre desenvolvimento da personalidade, desde que não violem direitos de outrem e não se choquem contra a ordem constitucional ou a lei moral).



Fonte: *Website* de Carl Christian Müller (30.06.2015)²⁴⁰

Ansgar Ohly²⁴¹ ensina em minúcias quais seriam os “atores da relação autoral e seus respectivos interesses”. Para ele, o autor é quem tem seus interesses ideais e materiais protegidos. Nessa toada, o usuário espera ao menos ter preços favoráveis para acessar a obra, ou acessá-la de forma livre. A coletividade, por sua vez, almeja que sejam estabelecidos limites temporais ao exercício de direitos autorais.

Quem explora obra intelectual espera a proteção de seus investimentos. As consequências jurídicas referentes a essa pretensão de salvaguarda são a certeza de proteção sobre a capacidade de circulação dos direitos de

²⁴⁰ MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum. 30.06.2015. p. 38. Disponível em: <https://mueller.legal/files/upload/uploads-archive/2014/11/Urheberrechte-in-Museen.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2018. p. 4. Tradução nossa.

²⁴¹ „Die Akteure und ihre Interessen: * Urheber: trägt beim Schaffen des Werks das Risiko, kann den Erfolg meist noch nicht abschätzen, steht oft als selbständig Schaffender marktmächtigen Verwertern gegenüber (Berührungspunkt zum Arbeits- und Sozialrecht). Folge: Der Urheber bedarf des Schutzes seiner wirtschaftlichen und ideellen Interessen. * Verwerter: erwartet Investitionsschutz, Folge: Schutz und gewisse Verkehrsfähigkeit der Verwertungsrechte, Gewährung verwandter Schutzrechte, Sicherung technischer Schutzmaßnahmen gegen Umgehung. * Nutzer: erwartet möglichst preisgünstigen, evtl. auch freien Zugang zu Werken, Folge: Schranken des Urheberrechts, insb. zu privatem Gebrauch, Kontrahierungszwang der Verwertungsgesellschaften. * Allgemeinheit: einerseits Interesse an Schutz von Kulturgütern und Förderung des kulturellen Schaffens, andererseits Interesse am ungehinderten Zugang zu Informationen und zur Nutzung von Werken als freiem Kulturgut. Folge: Schranken und zeitliche Begrenzung des Urheberrechts” (OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht* cit., p. 3. Tradução nossa).

aproveitamento e a concessão de garantias de proteção de direitos afins, conexos, por exemplo.²⁴²

Nesse sentido, estudo europeu²⁴³ descreve os atores presentes na cadeia envolvendo as artes visuais, os quais são categorizados nos seguintes estágios principais: 1. Criação; 2. Produção; 3. Disseminação/comércio/exibição/recepção. Assim, em regra, o museu participa da função de disseminação da obra. Em suma, no caminho concernente à exposição da obra, é possível dialogar com outras funções primordiais exercidas pelo museu, quais sejam o caminho de promoção da obra, com a confecção do catálogo da exposição, bem como realizando investimentos em conexão com seu acervo, por exemplo, na venda de produtos em lojas localizadas dentro do museu.

As funções de suporte relativas à disseminação da obra envolvem a) as atividades de preservação e de salvaguarda, protegendo-se a obra; b) a atividade de educação e de treinamento; c) a gestão de direitos e a disseminação do acervo mediante a atuação de intermediários.²⁴⁴

Ansgar Ohly salienta que se aproveitar de obra sem autorização do autor enseja violação de direito autoral. Por sua vez, os direitos de utilização (*Nutzungsrechte*) estão previstos em outra seção específica, a partir do § 31 da lei autoral alemã, os quais envolvem possível disposição via contrato.²⁴⁵

A terminologia alemã inclui o direito de exploração (*Verwertungsrecht*) da obra, representando parcela patrimonial do direito autoral, cujo titular é o autor, e que está previsto no § 15 de sua Lei de Direitos Autorais. O direito de utilização

²⁴² OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht* cit., p. 2.

²⁴³ EUROPEAN COMMISSION. *Mapping the Creative Value Chains*. A study on the economy of culture in the digital age. Final report. Authors: Isabelle de Voldere, IDEA Consult (Project coordinator). Jean-François Romainville, Knotter. Eveline Durinck. Evrim Engin. Arthur Le Gall. Philippe Kern. Elisabetta Airaghi. Teodora Pletosu. Heritiana Ranaivoson. Katharina Hoelck. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017. Disponível em: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4737f41d-45ac-11e7-aea8-01aa75ed71a1>. Acesso em: 10 out. 2020.

²⁴⁴ EUROPEAN COMMISSION. *Mapping the Creative Value Chains*. A study on the economy of culture in the digital age cit.

²⁴⁵ “Das UrhG umschreibt keine Verletzungshandlungen, sondern weist dem Urheber in §§ 15 ff. bestimmte Befugnisse ausschließlich zu. Diese Befugnisse nennt man Verwertungsrechte (zu unterscheiden von Nutzungsrechten, die der Urheber Nutzern vertragliche einräumt). Nimmt der Verletzer eine solche Verwertungshandlung ohne Zustimmung des Urhebers vor, so verletzt er (vorbehaltlich von Schrankenregelungen) das Urheberrecht” (OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht* cit., p. 33. Tradução nossa).

(*Nutzungsrecht*) é uma espécie concreta do direito de exploração do autor, o qual poderá ser transferido pelo autor ao primeiro explorador, ou transferido pelo primeiro ao segundo explorador.

O § 15 da Lei de Direitos Autorais alemã inclui direitos exclusivos de explorar a obra em sua forma corporal quais sejam: 1. O direito de reprodução; 2. O direito de difusão; 3. O direito de exposição.

Além disso, em seu § 15, 2, são previstos direitos exclusivos ao autor de explorar sua obra de formas intangíveis, incluindo: 1. o direito de apresentar e de executar a obra; 2. o direito de tornar a obra pública; 3. o direito de transmitir a obra.

Segundo Ansgar Ohly, a reprodução de parte da obra é toda e qualquer fixação corporal da criação intelectual, em livro, fotocópia, fotografia, partitura, música e videocassete, por exemplo, podendo abranger também cópias digitais, como é o caso de CDs, DVDs, *pen drive*, ou em disco rígido de computador, independentemente do número ou do processo pelo qual foi feito. A fixação duradoura do material tampouco é exigível, considerando-se que até mesmo a reprodução temporária poderá ser compreendida.²⁴⁶

Saliente-se que a proteção da obra de artes plásticas envolveria o direito autoral dito “clássico”, como menciona Ansgar Ohly,²⁴⁷ fazendo parte do direito dos escritores e compositores, envolvendo direitos culturais. Por outro lado, tem-se o direito das novas mídias, por meio da utilização digital da obra.

A Lei alemã de Direitos de Autor e de Direitos Afins (1965) é assim dividida: artigos 1.º ao 69 preveem a proteção de criações individuais, com grau exigível de criação espiritual; artigos 70 a 96 tutelam direitos denominados “afins” ou conexos, incluindo, entre outros, a tutela da fotografia como ato de produção, sem envolver necessariamente criação espiritual, sendo resultado do acaso ou do trabalho, realizando-se sem a influência individual do fotógrafo.

²⁴⁶ „Die Verwertung in körperlicher Form (§§ 15 I, 16-18 UrhG) [...] Vervielfältigungsstück ist jede körperliche Festlegung des Werks, z.B. Buch, Fotokopie, Fotografie, Notenblatt, Musik- und Videocassette, daneben auch jede digitale Kopie, z.B. auf CD, DVD, USB-Stick oder auf der Festplatte eines Computers. Eine dauerhafte Fixierung ist nicht erforderlich, auch die vorübergehende Vervielfältigung wird erfasst” (OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht* cit., p. 36. Tradução nossa).

²⁴⁷ „„Klassisches“ Urheberrecht: Recht der schöpferisch Tätigen, Schutz von Schriftstellern, Komponisten, bildenden Künstlern → Kulturrecht” (OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht* cit., p. 1. Tradução nossa).

Em outras palavras, o direito autoral alemão inclui a proteção da fotografia denominada “simples” entre os direitos chamados de “afins”, conexos ou direitos parentes (*verwandte Schutzrechte*), os quais não fazem parte da noção de uma atividade espiritual e criativa. Exemplo é a proteção autoral da fotografia simples, pois, apesar de não ser o fotógrafo considerado um autor, ele oferece alicerce para uma produção não criativa.²⁴⁸

Curiosamente, a doutrina alemã²⁴⁹ aponta que se protegeria de forma “afim” a fotografia simples, pois, por seu intermédio, propiciam-se modificações de luz em meios técnicos, da química ou da física.

Por sua vez, a proteção da obra fotográfica propriamente dita exigiria a existência de escolha do meio, como é o caso de reconhecimento da relação com a luz, suas cores e seu fundo. Note-se que a Lei de Direitos de Autorais alemã não conceitua o que seria uma fotografia, atribuindo-se às fotografias ditas “simples” privilégio legal de tutela semelhante à proteção autoral, a qual é conferida à obra fotográfica.

Portanto, a tutela alemã da fotografia simples considera a proteção da técnica e a respectiva necessidade de valorização do trabalho dos fotógrafos, observando-se, contudo, que ainda faltaria definição conceitual sobre o que seria uma fotografia e que as demais considerações a respeito estão sendo delineadas pela jurisprudência alemã, até o presente momento.

Diante do exposto, constate-se que a Lei de Direitos Autorais alemã prevê a proteção da *Lichtbildwerk*, a obra fotográfica, determinando o prazo de proteção de 70 anos após a morte do autor, restando prevista no rol de obras protegidas em seu § 2.º.

Por outro lado, em seu § 72, a Lei de Direitos Autorais alemã dispõe sobre a proteção da fotografia simples, a *Lichtbild*, produzida de forma análoga à obra fotográfica, cujo prazo de proteção é de 50 anos, a contar de sua divulgação, se

²⁴⁸ „Verwandte Schutzrechte: schützen geistige und kreative Leistungen, die nicht in der Werkschöpfung bestehen (z.B. ausübende Künstler, Herausgeber einer Erstausgabe), Unternehmen und andere Personen, die nicht selbst Werke geschaffen haben, aber den Werkzugang vermitteln (z.B. Tonträger- und Filmhersteller) und bieten den Unterbau für nicht-schöpferische Leistungen (z.B. Lichtbild- und Laufbildschutz)" (OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht* cit., p. 1. Tradução nossa).

²⁴⁹ „Danach sind Lichtbilder und Erzeugnisse, die ähnlich wie Lichtbilder hergestellt werden, wie Lichtbildwerke geschützt.“ Reflexão presente em: <http://www.ra-may.de/fachartikel.php?id=5>. Acesso em: 6 jan. 2018.

sua comunicação foi previamente feita ao público. Como comentado, a proteção da Lei alemã acabou não delimitando o conteúdo do que seria a fotografia dita “simples” (*einfache Lichtbilder*) e o que seria a obra fotográfica (*Lichtbildwerke*), dispondo, na realidade, sobre seus diferentes prazos de proteção, de acordo com dois tipos de tutelas legalmente previstas, quais sejam: a obra fotográfica inserida na ótica da proteção de direito de autor e a fotografia simples incluída sob o pálio da proteção de direitos conexos de autor.

A doutrina alemã indica, por fim, que o § 72, referente à proteção da fotografia dita “simples” não se aplica somente a fotografias, mas também a outros dispositivos análogos, a serem produzidos por meio do uso de energia de radiação, e, ainda que seja difícil identificar sua conceituação na prática, teoricamente, a doutrina alemã menciona sobre a exigência de verificar-se, pelo menos, uma intenção na produção desse tipo de fotografia simples.

Retornando-se às observações acerca dos dispositivos da Lei de Direitos Autorais alemã, o direito de exposição está previsto em seu § 18,²⁵⁰ sendo o direito “de pôr à vista do público”: “1. obra plástica originária ou 2. partes copiadas de uma obra plástica não publicada ou 3. obra fotográfica não divulgada”.

Além disso, o § 44, 2,²⁵¹ da Lei de Direitos Autorais alemã dispõe a respeito da alienação da obra originária, hipótese na qual o proprietário de obra plástica original ou de uma obra fotográfica será legitimado a expor a obra ao público, ainda que ela ainda não tenha sido publicada, salvo se o autor tenha expressamente proibido tal hipótese na época da transferência.

Segundo Gerhard Pfennig,²⁵² o direito de exposição parece reger-se pela lógica do direito de propriedade da obra. A nosso ver, o direito de exposição

²⁵⁰ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 18 Ausstellungsrecht Das Ausstellungsrecht ist das Recht, das Original oder Vervielfältigungsstücke eines unveröffentlichten Werkes der bildenden Künste oder eines unveröffentlichten Lichtbildwerkes öffentlich zur Schau zu stellen.“

²⁵¹ „ Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 44 Veräußerung des Originals des Werkes (2) Der Eigentümer des Originals eines Werkes der bildenden Künste oder eines Lichtbildwerkes ist berechtigt, das Werk öffentlich auszustellen, auch wenn es noch nicht veröffentlicht ist, es sei denn, daß der Urheber dies bei der Veräußerung des Originals ausdrücklich ausgeschlossen ha.t.

²⁵² „Austellungsrecht: [...] diese Verfügungsmöglichkeit folgt aus seinem Sacheigentum, nicht aus dem Urheberrecht; ist das Original bzw. Das Verfältigungsstück jedoch veräußert worden, geht das Ausstellungsrecht mit Veräußerung auf den Erweber über, der dann über die Ausstellung entscheiden kann. (§44 UrhG)” (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*.

poderia ser caracterizado como de natureza acessória, acompanhando a obra alienada, pois pode ser considerado um fruto civil a ser percebido pelo museu. Todavia, segundo Pfennig, já se discute na Alemanha sobre a possível remuneração decorrente do ato de exposição da obra, em virtude da desvalorização do direito à exposição do autor, com base no exemplo da atual possibilidade de cobrar remuneração a favor de autores de livros presentes em bibliotecas (*Bibliotheksantieme*).²⁵³

O teor do § 44, 2, pode causar espanto, mas, no direito autoral alemão, como menciona Gerhard Pfennig,²⁵⁴ entende-se que o adquirente da obra quer, em primeiro lugar, alegrar-se com ela, e, para isso, ele não precisa dos direitos de utilização, pois o que se deseja é que os outros participem de sua alegria, à medida que a obra será exposta. Segundo Pfennig, por conseguinte, “o direito de exposição transmitir-se-ia ao adquirente de forma automática mediante a aquisição da obra”.

Pfennig comenta que o direito à exposição foi formulado como um “direito fraco” na Lei de Direitos Autorais alemã. Autores de obras plásticas ou de obras fotográficas não publicadas têm o direito de expô-las ou de expor reprodução de suas partes publicamente. Entretanto, esse direito se esgota com a primeira exposição da obra, tornando-se, após sua inaugural exposição, sem valor para o autor, a menos que os autores expressamente reservem salvaguarda a esse direito no contrato.²⁵⁵

Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst cit., p. 31-32. Tradução nossa).

²⁵³ „Künstlerrinnen und Künstler, aber auch Fotografen fordern seit vielen Jahren als Kompensation für den Verlust des Ausstellungsrechts im Falle des Verkaufs eine sog. „Ausstellungsvergütung“ d.h. eine Zahlung vergleichbar der Bibliotheksantieme für solche Fälle, in denen veräußerte Werke in Räumen ausgestellt werden, die der Öffentlichkeit zugänglich ist“ (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst cit., p. 84. Tradução nossa).

²⁵⁴ „Der Käufer will sich in erster Linie am Werk erfreuen, dazu benötigt er die Nutzungsrechte nicht. – Mit der Ausnahme: Wenn er andere seine Freunde über das Werke teilhaben will, indem er das Werk ausstellt. Dies kann er, denn als Ausnahme von der Regel geht das Ausstellungsrecht mit dem Erwerb des Werks auf ihn über (siehe oben § 44 Abs.2)“ (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst cit., p. 30. Tradução nossa).

²⁵⁵ „Das Ausstellungsrecht ist im deutschen Gesetz nur schwach ausgestaltet: Urheberinnen und Urheber von unveröffentlichten Werken der Bildenden Kunst oder von unveröffentlichten Lichtbildwerken haben zwar das Recht, diese Werk bzw. Verfieltigungstücke dieser Werke öffentlich aufzustellen; dieses Ausstellungsrecht erlischt mithin mit der ersten Ausstellung (§18) und ist dannach für die Urheber wertlos, es sei denn, sie hätten es sich beim Verkauf ausdrücklich vertraglich vorbehalten“ (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*.

Isso posto, a prerrogativa de o proprietário da obra expô-la como e quando quiser não adviria do direito autoral, mas do direito de propriedade. No entanto, de acordo com Gerhard Pfennig, na Alemanha, artistas e fotógrafos pedem uma compensação sobre a perda desse direito, assemelhando-se, como já comentado, à compensação em bibliotecas, nas quais são expostas obras vendidas, com acesso ao público.²⁵⁶

Outro direito permeando a relação entre museu e obra de artes plásticas é o direito de denominação, ou de reconhecimento de autoria, previsto no § 13 da Lei de Direitos Autorais alemã. Conforme Pfennig,²⁵⁷ museus não são considerados autores e, por essa razão, não são titulares originários desse direito. Todavia, Pfennig assinala que o museu poderá, quando muito, se fazer valer desse direito de forma contratual, quando a nomeação à sua autoria for uma condição presente em contratos regulando direitos autorais com fotógrafos. Acreditamos que a mesma possibilidade pode ocorrer caso o museu seja criador de obra coletiva, com a menção a seu representante como organizador da referida obra.

Nesse sentido, lembremo-nos da hipótese brasileira da obra por encomenda, tratada pela Lei 5.988/1973. Portanto, conforme seu artigo 36, a obra por encomenda era aquela criada em cumprimento a dever funcional ou a contrato de trabalho ou de prestação de serviços, cujos direitos do autor, salvo convenção em contrário, pertenceriam a ambas as partes – o encomendante e o encomendado. Atualmente, a obra por encomenda está prevista na Lei 9.279/1996, a Lei de Propriedade Industrial.

Concordamos com as palavras de José de Oliveira Ascensão,²⁵⁸ para quem, sob o contexto das “obras produzidas por outrem”, o termo “obra por

Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst cit., p. 84. Tradução nossa).

²⁵⁶ PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst cit., p. 84. Tradução nossa.

²⁵⁷ „Das Nennungsrecht steht allerdings nur dem Urheber als natürlicher Person zu, Museen oder Bildagenturen haben ein entsprechendes Recht nicht, weil sie keine Urheber sind. Sie können aber es allenfalls vertraglich durchsetzen, wenn sie die Nennung zu Bedingung bei der Einräumung der ihnen von den Fotografen übertragenen Rechte machen” (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst cit., p. 33. Tradução nossa).

²⁵⁸ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 104.

encomenda” é comumente utilizado de forma genérica, para denominar situações das mais distintas.

Ainda que a Lei 5.988/1973 tenha sido ab-rogada, a reflexão de José de Oliveira Ascensão pode perdurar, pois é admissível a existência de funcionários criando obra em nome e a mando do empregador. Todavia, no caso do museu, é possível que haja o fotógrafo-funcionário do museu, cuja atividade de realizar fotografias faça parte da própria rotina do museu, não importando o resultado da atividade. E, conforme o ensinamento de José de Oliveira Ascensão, a obra por encomenda, especificamente, é aquela na qual “o que se pretende é o resultado da atividade, a obra, e não a atividade em si. Quando se visa a atividade em si o contrato é então tecnicamente de prestação de serviços”.²⁵⁹

Dessarte, definir que a obra fotográfica criada em ambiente museal é uma obra por encomenda parece não ser hipótese tão simples de sustentar.

Antônio Chaves,²⁶⁰ por sua vez, indica que a obra por encomenda enfatiza o resultado, e a obra em si é o que interessa para sua definição. Por conseguinte, quem encomenda será o proprietário do objeto material da obra, mas qualquer aproveitamento deverá ser autorizado pelo criador da obra, pessoa natural.

Ainda, mencione-se o estudo de Sílvio de Salvo Venosa, o qual indica que “o resultado material da obra, por exemplo, a peça de escultura, não se confunde com o direito autoral, a titularidade da obra que pesa sobre ela. É nisto que deve repousar a interpretação”.²⁶¹

O referido autor reflete também que:

quando há vínculo laboral entre as partes é necessário que se examine a natureza da obra e se a hipótese consta do contrato de trabalho, o que fará que, em princípio, o resultado pertença ao empregador, se o contrário não foi acordado. Esses princípios são distendidos em nossa legislação no art. 4º da Lei nº 9.609/98 (Lei do *Software*) e nos arts. 88,90 e 91 da Lei nº 9.279/96 (Lei de Marcas e Patentes)²⁶².

²⁵⁹ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 104.

²⁶⁰ CHAVES, Antônio. *Obra criada no âmbito de um contrato de trabalho. Obra sob encomenda.* (1976). *Revista da Faculdade de Direito*, Universidade de São Paulo, v. 71, p. 59-77. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/66773>. Acesso em: 23 nov. 2020.

²⁶¹ VENOSA, Sílvio de Salvo. *Obrigações de fazer e a obra sob encomenda.* In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. *Direito da Arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p.369

²⁶² VENOSA, Sílvio de Salvo. *Obrigações de fazer e a obra sob encomenda.* In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. *Direito da Arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p.369

Saliente-se, ainda, que é comum que museus fotografem seu acervo, podendo não realizar, intencionalmente, qualquer outra utilização com a mencionada obra fotográfica, buscando, por exemplo, apenas registrar o seu acervo, em um primeiro momento. Além dos direitos patrimoniais respectivos a novas utilizações, assinale-se que o nome do fotógrafo deve ser mencionado quando a obra fotografada for novamente utilizada, em reconhecimento a seu direito moral.

José de Oliveira Ascensão²⁶³ reflete que o problema da obra por encomenda refere-se à necessidade de tomada de uma posição clara por parte da lei a respeito da titularidade da obra criada. A propósito, ressalve-se que a problemática sobre a titularidade da pessoa jurídica não envolve apenas as questões autorais. Evidentemente, o direito de autor apresenta uma consideração específica, qual seja, a de a criação advir, naturalmente, de uma pessoa natural. Entretanto, não reconhecer que o museu possa ser criador de obra protegida afigura-se conclusão descabida diante de sua potencialidade comunicativa. O direito se utiliza de ficções para que a iniciativa empresarial prospere, por exemplo, e, a nosso ver, não há motivo para que não seja essa a possibilidade a ser amparada pelo direito, uma vez que, seguramente, sempre existirão pessoas naturais que agem em nome do museu.

Aliás, retomando a contribuição alemã para o tema, Gerhard Pfennig²⁶⁴ indica que, “em caso de fotógrafos que são vinculados ao museu mediante uma relação trabalhista, os direitos de utilização de fotografias realizadas serão de titularidade do museu, pois as obras foram criadas ‘em serviço’”.

Além disso, Pfennig²⁶⁵ salienta que, “como empregador, o museu será titular dos direitos de utilização das obras (textos e fotografias) que são criadas

²⁶³ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 104.

²⁶⁴ „Fotografen, vor allem Museumsfotografen, können auch im Angestelltenverhältnis arbeiten; in diesem Fall wird das Museum Inhaber der Nutzungsrechte an den „im Dienst“ geschaffenen Fotografien“ (PFENNIG, Gerhard. Urheberrecht im Museum: Der Museumsvertrag. Kultur & Recht. 45 *Kultur & Recht*, p. 5, April 2009. Tradução nossa).

²⁶⁵ „Als „Arbeitgeber“ sind sie Inhaber der Nutzungsrechte an Werken (Texten und Fotografien), die Museumsmitarbeiter im Rahmen von Arbeitsverhältnissen geschaffen haben. Anders ist es bei freien Mitarbeitern, die ihre Rechte nur im vertragsgemäßen Umfang einräumen“ (PFENNIG, Gerhard. Urheberrecht im Museum: Der Museumsvertrag. Kultur & Recht cit., p. 9. Tradução nossa).

por seus colaboradores. Caso o colaborador possua outro vínculo com o museu, a gestão dos respectivos direitos deverá estar especificada no contrato”.

Outro autor alemão, o qual se debruça sobre as práticas museais diante do direito de autor, é Carl Christian Müller, o qual, acerca das possíveis posições jurídicas do museu na relação de direitos autorais, apresenta interessante trabalho a respeito. Assim, Müller aponta, por exemplo, o “museu como usuário, no caso de compra de imagens para a ilustração de seu *website* ou para confecção de brochuras”.

Ademais, “o museu pode posicionar-se como aproveitador da obra, como empresa com banco de dados de imagens próprio”. Por fim, Carl Christian Müller propõe o que se entende como mais complexo e polêmico: “o museu como autor, na criação de banco de imagens próprio, no contexto de digitalização de objetos em seu acervo”.²⁶⁶

Müller traça, ainda, um panorama do museu como usuário de materiais protegidos por direitos autorais, envolvendo direitos de utilização típicos, quais sejam: “1. Direito de exposição; 2. Direito de reprodução e de difusão; 3. Direito de conferência, especialmente no que tange à obra falada; 4. Direito de projeção da obra por meios técnicos; 5. Direito de tornar a obra online; 6. Direito de arquivar a obra”.²⁶⁷

Em estudo específico da OMPI, também são listadas práticas de gestão museal, as quais indicam ativos de direito de autor que foram realizadas por museus mediante sua prática ou titularizadas como parte de suas coleções, incluindo-se:

Imagens fotográficas de artefatos e obras de arte em coleções de museus;
Gravação de áudio e publicações, como CDs;
Obras audiovisuais
Produções multimídias, seja em CD, ou disponíveis na internet;

²⁶⁶ „Museen als „Urheber“ Nutzer und Verwerter am Beispiel von Bildmaterial. Museen als Nutzer: Einkauf von Bildmaterial für einen Bildband, zur Illustrierung von Homepage oder Broschüren. Museen als Verwerter: Betrieb einer eigenen Bilddatenbank. Museen als Urheber: Schaffung von Bildmaterial im Rahmen der Digitalisierung von Objekten“ (MÜLLER, Carl Christian. *Urheberrechte im Museum cit.*, p. 5. Tradução nossa).

²⁶⁷ „Das Museum als Nutzer von urheberrechtlich geschütztem Material. Typische museale Nutzungsarten: Das Ausstellungsrecht [...] Das Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung [...] Das Vortragsrecht, das heißt das Recht, den Vertragsgegenstand, sofern es sich hierbei um ein Sprachwerk handelt, durch persönliche Darbietung öffentlich zu Gehör zu bringen. Das Vorführungsrecht [...] Das Abruf- und Onlinerecht [...] Das Archivrecht [...]“ (MÜLLER, Carl Christian. *Urheberrechte im Museum cit.*, p. 27-28. Tradução nossa).

Publicações e materiais educativos, seja em meio impresso ou eletrônico;
Base de dados de informações sobre as coleções.²⁶⁸

Interessante também mencionar que o referido estudo da OMPI aponta que a tutela brasileira sobre propriedade intelectual em museus parece ser pragmática, cujos gestores buscam a criação de soluções criativas, se a lei apresentar impedimentos para atingir os resultados no manejo de suas obras, confiando mais em negociação e mediação para solucionar potenciais riscos, em vez de tratar os riscos como impedimentos para alcançar sua atividade.²⁶⁹

Retornando-se às previsões constantes na legislação autoral alemã, Müller comenta, também, sobre o exercício do direito de fotografia e quais seriam os limites para um possível uso motivado dentro do espaço museal. A esse respeito, outro direito é o da pessoa retratada em imagem da exposição museal. Ele está previsto no § 23 da KUG, a legislação alemã no tocante a obras artísticas, sobre a qual já se mencionou ao indicar a legislação histórica alemã sobre o tema.

O § 23 da KUG prevê exceções à necessidade de requerer autorização da pessoa retratada em imagens, em casos de:

1. imagens em contexto histórico; 2. imagens nas quais pessoas estão ao lado de paisagens ou de locais públicos; 3. imagens de reuniões, de atos ou acontecimentos dos quais a pessoa retratada participou; 4. imagens que não foram produzidas por encomenda, contanto que a difusão ou a exposição sirva a um elevado interesse da arte.²⁷⁰

²⁶⁸ “Both studies identified the following types of copyright-protected assets that were either held by or owned by museums as part of their collections: * Photographic images of artifacts and artworks in museum collections; * Audio recordings and publications, such as CDs; * Audio-visual works; * Multimedia productions whether on CD or available on the Internet; * Publications, and educational material, whether in print or electronic; and * Databases of information about collections” (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (OMPI). *Managing Intellectual Property for Museums* cit., p. 20).

²⁶⁹ “Notwithstanding, as evidenced in working with museums in Brazil, there appears to be a pragmatic approach to risk assessment and management. If the laws provide impediments to their ability to achieve results in managing and exhibiting cultural heritage content, administrative professionals in museums will seek creative solutions and rely on mediation and negotiation to resolve potential risks, rather than treating the risks as impediments in completing their work. The assessment of risk, and the mitigation of it, thus affects the way museums in Brazil manage IP rights, thereby presenting yet another unique IP management experience resulting from cultural and societal distinctions” (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (OMPI). *Managing Intellectual Property for Museums* cit., p. 32).

²⁷⁰ „Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie. § 23 (1) Ohne die nach § 22 erforderliche Einwilligung dürfen verbreitet und zur Schau gestellt werden:

1. Bildnisse aus dem Bereiche der Zeitgeschichte; 2. Bilder, auf denen die Personen nur als Beiwerk neben einer Landschaft oder sonstigen Örtlichkeit erscheinen; 3. Bilder von

Para Müller, “reuniões são aglomerações nas quais as pessoas têm a vontade comum de realizar algo coletivamente. Exemplo concernente a elas são as exposições que não são privadas”.²⁷¹

A ideia ligada ao consentimento tácito, permitindo que a imagem do visitante seja utilizada pelo museu, se ela não for individualizada, refere-se à delimitação dos contornos do direito de imagem do próprio visitante do museu. Outro direito da personalidade que deve ser respeitado pelo museu diz respeito ao direito à privacidade de seu visitante. Rina Elster Pantalony evidencia o aspecto desafiador da proteção desse último direito, compreendendo o exercício do museu de utilizar obras de seu acervo, pois, segundo ela,

[...] o direito à privacidade assume especial relevância para os museus que armazenam coleções audiovisuais. Informar sobre os acontecimentos do dia pode justificar uma exibição pública, no entanto, se a mesma exibição ocorrer 25 anos depois do acontecimento, por exemplo, será muito difícil justificar que seu objetivo era informar sobre o fato. Nesses casos, mesmo que a obra exibida já tenha todas as autorizações relativas a direitos autorais, ainda assim é possível que haja violação do direito à privacidade caso o museu realize a exibição da obra.²⁷²

Além disso, a respeito da hipótese de o museu poder explorar direitos de utilização da obra em seu acervo, Carl Christian Müller aponta para a teoria da finalidade da transmissão (*Zweckübertragungstheorie*), a qual entende que o autor somente transfere direitos patrimoniais em extensão à finalidade contratual envolvida.²⁷³ Tal conclusão dialoga com a interpretação dos negócios jurídicos autorais, cuja interpretação é restritiva, conforme a Lei de Direitos Autorais brasileira.

Versammlungen, Aufzügen und ähnlichen Vorgängen, an denen die dargestellten Personen teilgenommen haben; 4. Bildnisse, die nicht auf Bestellung angefertigt sind, sofern die Verbreitung oder Schaustellung einem höheren Interesse der Kunst dient. (2) Die Befugnis erstreckt sich jedoch nicht auf eine Verbreitung und Schaustellung, durch die ein berechtigtes Interesse des Abgebildeten oder, falls dieser verstorben ist, seiner Angehörigen verletzt wird.“

²⁷¹ „Versammlungen sind alle Ansammlungen von Menschen, die den kollektiven Willen haben, etwas gemeinsam zu tun. Demonstrationen, Trauerzüge, Kongresse, Sportveranstaltungen, Ausstellungen, aber: Keine privaten Veranstaltungen“ (MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum cit., p. 73. Tradução nossa).

²⁷² PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus* cit., p. 58.

²⁷³ „Insofern gilt der Grundsatz der Zweckübertragungstheorie, der besagt, dass der Urheber im Zweifel nur die Nutzungsrechte in dem Umfang einräumt, den der Vertragszweck unbedingt erfordert“ (MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum cit., p. 40).

Portanto, de acordo com Müller, devem-se levar em conta a finalidade, a espécie e a extensão da transmissão dos direitos de utilização, sendo algumas modalidades mencionadas pelo autor, entre elas: “1. A reprodução da obra; 2. A publicação da obra; 3. O arranjo da obra; 4. A limitação especial da utilização da obra; 5. A limitação temporal da utilização da obra” .²⁷⁴

É interessante salientar que, na língua alemã, existem duas denominações que perpassam a organização dos direitos de utilização por parte de seu titular de direitos patrimoniais. A primeira delas é a expressão *Einräumung von Nutzungsrechten*, referindo-se à hipótese de administração ou de concessão de direitos de utilização. A segunda é a expressão *Rechtewahrnehmung*, que envolve a percepção econômica desses direitos, cuja raiz da palavra (*wahrnehmbar*), curiosamente, também é usada para explicar a percepção estética da obra, o requisito de a proteção da obra plástica alçar-se no mundo exterior, o que pode indicar a ligação inexorável entre direitos morais e direitos patrimoniais de autor.

Ainda, de acordo com Ansgar Ohly,²⁷⁵ os contratos de percepção de direitos autorais (*Wahrnehmungsverträge*) podem ser intermediados por sociedades, as quais atuam como “mãos confiáveis” (*Treuhänder*) para organizar sua percepção perante terceiros, como é o caso da *VG Bild-Kunst*.

Comentou-se anteriormente a respeito da presença da AUTVIS no Brasil. A Alemanha também apresenta associação que executa a gestão coletiva de direitos autorais de artistas plásticos, a *VG-Bild Kunst*, criada em 1968.

O trabalho da *VG Bild-Kunst* com os museus é importante na Alemanha, constatando Gerhard Pfennig que a *VG Bild-Kunst* desenvolveu ao longo dos anos um contrato-padrão de cooperação com museus e respectivos patrocinadores, o qual regula as questões essenciais de cooperação e também

²⁷⁴ „Das Museum als Nutzer – Einräumung von Lizenzen Bei der Einräumung von Lizenzen müssen Zweck, Art und Umfang der Verwendung genauestens bestimmt werden. Insbesondere folgende Punkte sollten beim Lizenzvertrag geregelt werden: Vervielfältigung; Veröffentlichung; Bearbeitung Einräumung von Nutzungsrechten gegenüber Dritten; Forderung eines Entgelts; zeitliche Beschränkung der Nutzung; räumliche Beschränkung der Nutzung wirtschaftliche Nutzung“ (MÜLLER, Carl Christian. *Urheberrechte im Museum cit.*, p. 42. Tradução nossa).

²⁷⁵ „Von Nutzungsverträgen lassen sich Wahrnehmungsverträge unterscheiden, durch die einer Verwertungsgesellschaft (z.B. GEMA, VG Wort) oder einem sonstigen Treuhänder urheberrechtliche Befugnisse zur Wahrnehmung gegenüber /Dritten eingeräumt werden“ (OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht cit.*, p. 63. Tradução nossa).

a remuneração para usos pagos. Em algumas situações, inclusive, os museus recebem direitos de utilização de acordo com uma base contratual que ultrapassa as possibilidades reguladas nas disposições sobre as limitações presentes na Lei de Direitos Autorais alemã.²⁷⁶

Retomando as reflexões sobre os modos de utilização da obra pelo museu diante da Lei de Direitos Autorais alemã, Carl Christian Müller²⁷⁷ alude à “venda de catálogos, publicações, artigos em lojas de museus e o aproveitamento de trabalhos científicos”, ilustrando o museu como explorador da obra intelectual, aproveitando-a economicamente.

Além disso, Müller menciona que, “na interpretação de aquisição da obra plástica sem a transmissão de direitos de utilização, não pode o adquirente alegar que obteve direitos de utilização com base na aquisição de boa-fé”.²⁷⁸

Por fim, Müller aponta para o § 61 da Lei de Direitos Autorais alemã,²⁷⁹ o qual se refere a utilizações de obras órfãs permitidas pela lei, sendo autorizados a reprodução e o acesso público a obras órfãs. A Lei alemã conceitua a obra órfã como a pertencente ao acervo do museu, bem como a bibliotecas, a qual foi publicada ou divulgada anteriormente como componente do acervo, não tendo

²⁷⁶ „Die VG Bild-Kunst hat in langjähriger Zusammenarbeit mit Museen und ihren Trägern einen Standardvertrag entwickelt, der die wesentlichen Fragen der Zusammenarbeit und auch der Vergütung für die gebührenpflichtigen Nutzungen regelt. Darin werden den Museen in einigen Fällen auf vertraglicher Grundlage Nutzungsrechte eingeräumt, die über die in den Ausnahmevorschriften des UrhG geregelten Möglichkeiten hinausgehen“ (PFENNIG, Gerhard. Urheberrecht im Museum: Der Museumsvertrag cit., p. 4. Tradução nossa. p. 4).

²⁷⁷ „Das Museum als Verwerter von Nutzungsrechten Schon immer sind Museen auch als Verwerter von urheberrechtlichen Nutzungsrechten aufgetreten * Abverkauf von Katalogen, Publikationen und Merchandising-Artikeln im Museumsshop * Verwertung von wissenschaftlichen Arbeiten * analoges Bildarchiv“ (MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum cit., p. 76. Tradução nossa).

²⁷⁸ „Der gutgläubige Erwerb von Rechten ist nicht möglich. Der Erwerber eines Nutzungsrechts kann sich also nicht darauf berufen die Nutzungsrechte in gutem Glauben, der Veräußerer sei hierzu berechtigt, erworben zu haben“ (MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum cit., p. 33. Tradução nossa).

²⁷⁹ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 61 Verwaiste Werke (1) Zulässig sind die Vervielfältigung und die öffentliche Zugänglichmachung verwaister Werke nach Maßgabe der Absätze 3 bis 5. (2) Verwaiste Werke im Sinne dieses Gesetzes sind 1. Werke und sonstige Schutzgegenstände in Büchern, Fachzeitschriften, Zeitungen, Zeitschriften oder anderen Schriften, 2. Filmwerke sowie Bildträger und Bild- und Tonträger, auf denen Filmwerke aufgenommen sind, und 3. Tonträger aus Sammlungen (Bestandsinhalte) von öffentlich zugänglichen Bibliotheken, Bildungseinrichtungen, Museen, Archiven sowie von Einrichtungen im Bereich des Film- oder Tonerbes, wenn diese Bestandsinhalte bereits veröffentlicht worden sind, deren Rechtsinhaber auch durch eine sorgfältige Suche nicht festgestellt oder ausfindig gemacht werden konnte.“

sido encontrado ou determinado, por meio de busca cuidadosa, seu correspondente titular de direito autoral.

Saliente-se que a inclusão dessa previsão advém da reforma da Lei de Direitos Autorais alemã, em 2014, e que, de acordo com o seu § 61b,²⁸⁰ se o titular da obra órfã for identificado, o direito de utilização finalizar-se-á para a instituição na qual a referida obra se encontra, e ao titular identificado será reconhecida pretensão a uma considerável indenização.

Ademais, é permitida a reprodução da obra órfã para tornar a obra acessível ao público, a qual tenha sido criada para satisfazer objetivos de interesse público, em particular, para preservar e conservar componentes do acervo, tornando-os acessíveis, tendo em vista alcançarem-se respectivos fins educacionais e culturais. Ainda, o § 61, (5),²⁸¹ da Lei de Direitos Autorais alemã dispõe que o museu poderá exigir uma taxa para proporcionar acesso a obras órfãs, a qual cobrirá os custos de digitalização, concretizando o acesso ao público.

Finalizaremos esta seção comentando a respeito de uma paradigmática decisão judicial alemã, a qual também auxilia a compreensão do presente tema nesse país. Trata-se da decisão judicial do *Landgericht Stuttgart*,²⁸² de 27 de setembro de 2016, diante da 17.^a Câmara de Direito Civil, a qual reconheceu a proteção de direitos conexos à fotografia que retratara obra de artes plásticas em domínio público, fotografia que compôs a coletânea de 1992 dos Museus Reiss-Engelhorn.²⁸³

²⁸⁰ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 61b Beendigung der Nutzung und Vergütungspflicht der nutzenden Institution. Wird ein Rechteinhaber eines Bestandsinhalts nachträglich festgestellt oder ausfindig gemacht, hat die nutzende Institution die Nutzungshandlungen unverzüglich zu unterlassen, sobald sie hiervon Kenntnis erlangt. Der Rechteinhaber hat gegen die nutzende Institution Anspruch auf Zahlung einer angemessenen Vergütung für die erfolgte Nutzung.“

²⁸¹ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 61 (5) Die Vervielfältigung und die öffentliche Zugänglichmachung durch die in Absatz 2 genannten Institutionen sind nur zulässig, wenn die Institutionen zur Erfüllung ihrer im Gemeinwohl liegenden Aufgaben handeln, insbesondere wenn sie Bestandsinhalte bewahren und restaurieren und den Zugang zu ihren Sammlungen eröffnen, sofern dies kulturellen und bildungspolitischen Zwecken dient. Die Institutionen dürfen für den Zugang zu den genutzten verwaisten Werken ein Entgelt verlangen, das die Kosten der Digitalisierung und der öffentlichen Zugänglichmachung deckt.“

²⁸² LG Stuttgart – Urteil vom 27. September 2016 – 17 O 690/15. Disponível em: <https://irights.info/wpcontent/uploads/2016/10/LG-Stuttgart-Reiss-Engelhorn-17-O-690-15.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2019.

²⁸³ Saliente-se que os Museus Reiss-Engelhorn figuram no referido processo como empresa própria (*Eigenbetrieb*) da cidade de Mannheim. Dessa forma, os Museus Reiss-Engelhorn

Em sua origem, os Museus Reiss-Engelhorn dirigiram-se ao Poder Judiciário alemão, pois um visitante realizou fotografias de quadros sem autorização e armazenou-as no banco de dados da Wikimedia, no qual qualquer um poderia ter acesso às fotografias com fins econômicos. Saliente-se que quem postou as fotografias na Wikimedia foi um visitante que havia atuado, concomitantemente, como fotógrafo contratado dos Museus Reiss-Engelhorn.

Em outras palavras, o visitante reproduziu na *web* as fotos que havia realizado, anteriormente, como fotógrafo contratado do museu para confecção de catálogo e também, posteriormente, esse mesmo visitante foi até o museu e realizou fotografias dessas obras como seu visitante, armazenando-as na Wikimedia.

A decisão alemã reconheceu a incidência da tutela de direito de autor ao museu na modalidade de proteção da “fotografia simples”, pois o fotógrafo postou as fotografias das obras de artes plásticas em domínio público, mas que foram realizadas para, e em nome do museu, compor catálogo.

Em 31 de maio de 2017, o *Oberlandsgericht Stuttgart*,²⁸⁴ Tribunal que julga processos de segunda instância na Alemanha, também decidiu que os Museus Reiss-Engelhorn poderiam pedir a remoção de fotografias de obras de arte, em domínio público, da Wikimedia alemã.

Como o suporte fático (*Tatbestand*) narrado referiu-se a duas situações jurídicas distintas, quanto ao armazenamento das fotografias na Wikimedia, na

enquadram-se como de natureza de direito público, sem personalidade jurídica, sob fundamento das ordenações dos Municípios (*Gemeinde*, Comunidades) ou dos Círculos, tipos específicos do direito público alemão, podendo travar relações de direito público e de direito privado. A fundação originária dos Museus Reiss-Engelhorn remonta à atuação dos irmãos Carl e Anna Reiß, filhos de políticos da cidade de Mannheim. Por intermédio de testamento com disposição específica de Carl em harmonia com a manifestação de vontade da irmã, ele transmitiu seu patrimônio para a cidade de Mannheim, a fim de que grande parte da quantia fosse utilizada para a instituição do outrora denominado *Reiß-Museum*. Note-se que o testamento apresentava *Vorgabe* e mencione-se que BGB não se refere ao encargo como um dos elementos acidentais do negócio jurídico (*Zusätzliche Wirksamkeitsvoraussetzungen bei Rechtsgeschäften*, remetendo-se apenas à condição (*Bedingung*) e à delimitação temporal (*Zeitbestimmung*) em seu título quatro (do § 158 ao § 163 do BGB). Em virtude das duas guerras mundiais, houve atraso da formação da instituição, a qual foi retomada no ano de 1957. Em 2014, quatro Fundações (*Curt-Engelhorn-Stiftung, die Bassermann-Kulturstiftung Mannheim sowie die Brombeeren-Stiftung*), sob a denominação *rem gGmbH*, patrocinaram e implementaram as atividades dos Museus Reiss-Engelhorn (Informações extraídas de: <https://www.rem-mannheim.de/museums-management-mannheim-gmbh/>. Acesso em: 20 jun. 2019).

²⁸⁴ OLG Stuttgart. 4U204/16. Urteil vom 31. Mai 2017. Disponível em: https://irights.info/wpcontent/uploads/2017/06/OLG-Stuttgart-4-U-204_16-Reiss_EngelhornWikipedia-Nutzer.pdf. Acesso em: 22 abr. 2019.

segunda hipótese, em que o visitante realizou fotografias quando já não era mais fotógrafo do museu, o Tribunal reconheceu a incidência do direito de propriedade para relativizar o conceito do domínio público.

Reconheceu-se o que estaria incluído na lógica da inviolabilidade de domicílio, fazendo parte do conceito de *Hausrecht* e significando que as obras retratadas estão dentro do museu e é este quem dita as regras de entrada de pessoas em seu ambiente, concluindo-se que é ele quem escolhe quem terá acesso às obras.²⁸⁵

O caso chegou ao Tribunal Federal alemão (BGH) em 20 de dezembro de 2018.²⁸⁶ Os Museus Reiss-Engelhorn emitiram nota sobre a decisão do BGH, na qual se verifica, inclusive, que Carl Christian Müller foi o advogado da referida instituição nesse processo mencionado.

Assinale-se, ainda, que em comunicado oficial do Tribunal Federal alemão (BGH), ao qualificar o presente caso, consta que a decisão versou sobre fotografias de pinturas em domínio público ou de obras bidimensionais, as quais são protegidas sob o manto do § 72 da Lei alemã de direitos autorais.

Perante o BGH, aos Museus Reiss-Engelhorn foi reconhecida violação de contrato de visitação, tendo em vista as condi oes gerais acordadas sobre proibic o de realiza o de fotografias pelo visitante.

O BGH admitiu a pretensão de indeniza o e de omissão a favor do museu, por ter o fotógrafo conferido acesso público às fotografias que realizara. Posteriormente, o BGH constatou, também, que os Museus Reiss-Engelhorn realizaram fotografias de obras expostas no ano de 1992 e as divulgou mediante publica o.

Reputou-se que a publica o foi escaneada pelo fotógrafo, agora como funcionário da Wikimedia, e reconheceu-se que as obras estão no acervo dos Museus Reiss-Engelhorn, seu proprietário, e em domínio público.

Atestou-se, ainda, que as fotos restantes foram realizadas no ano de 2007 pelo fotógrafo, tendo sido armazenadas na Wikimedia Commons, com renúncia

²⁸⁵ Disponível em: <http://right-anwaltskanzlei.de/gemeinfreiheit-versus-eigentum-der-fallreissengelhorn-museen/>. Acesso em: 25 jul. 2018. Tradu o nossa.

²⁸⁶ ALEMANHA. Urteil vom 20. Dezember 2018 – I ZR 104/17 – Museumsfotos. I. Zivilsenat des Bundesgerichtshof. Disponível em: <https://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=en&sid=54810dd3a73e7e1b8fa687a6da28eaca&nr=92142&pos=0&anz=1>. Acesso em: 5 fev. 2019.

de seus direitos. Diante dessa hipótese fática, reconheceu-se violação de direito de propriedade das obras expostas.

O BGH entendeu que o caso envolveu a proteção de interesse pessoal e espiritual na realização de obra fotográfica pelo museu, em que se empregaram distância, ângulo do olhar, recorte, posição e exposição à luz.

O *download* da fotografia escaneada, tornando disponível ao público a publicação dos Museus Reiss-Engelhorn, foi considerado violação ao direito de fotografia pelo BGH. A fotografia de uma pintura goza de proteção autoral afim, prevista no § 72 da Lei de Direitos Autorais alemã. Reconheceu-se a existência de medida mínima de proteção como produção pessoal espiritual.

O BGH também salientou que a distorção da obra artística mediante sua reprodução (*verzerrungsfreien Wiedergabe des Kunstwerkes*) na Wikimedia violou o espírito da obra no que tange à diminuição dos reflexos de luzes e à escolha de recorte da imagem.²⁸⁷

Além disso, atribuiu-se, considerando a legislação da época de 1992, quando o catálogo em questão fora criado, proteção respectiva e correspondente a 25 anos, contados da data da criação do catálogo, prazo que hoje é de 50 anos, tendo em vista a proteção como fotografia simples no direito autoral alemão.

Reputou-se, também, que, com a fotografia do quadro disponibilizada na *web*, haveria despesa considerável em razão da diminuição no valor de sua imagem para os museus.

Os preceitos legais da Lei de Direitos Autorais alemã levados em consideração para a decisão foram os seguintes:

O § 64, referente ao prazo de 70 anos de duração de proteção de direitos autorais patrimoniais de autor;

A violação de direito autoral, permitindo o reconhecimento de pretensão de omissão e de remoção do ilícito (§ 97);

O § 72, 1, referente à proteção de fotografias simples;

O § 19a, sobre o direito de tornar a obra acessível ao público, com fio ou sem fio, de forma que membros do público poderão acessá-la de um espaço e tempo escolhidos por eles;

O § 280, 1, do BGB, a respeito de violação de dever decorrente de relação obrigacional pelo devedor, podendo o credor exigir indenização;

O § 249, 1, do BGB a respeito da obrigação de o devedor recompor o estado anterior, tendo em vista o ilícito contratual por ele cometido.

²⁸⁷ ALEMANHA. Urteil vom 20 cit.

Desse primeiro caso, pautado por três decisões judiciais alemãs, tendo em vista as respectivas interposições de recurso, pode-se verificar que o BGH reconheceu o direito de propriedade do museu e a existência de vínculo jurídico entre o visitante e o museu, gerando a obrigação de obediência aos termos de uso de entrada no museu pelo visitante.

Além disso, poderia, também, ter sido aventado abuso de direito por parte do visitante, pois ele disponibilizou fotografias que realizou no museu quando era seu fotógrafo contratado, podendo ter excedido os limites de sua boa-fé objetiva²⁸⁸.

Esta seção buscou trazer reflexões e maiores detalhes sobre previsões específicas presentes no direito autoral alemão a respeito dos modos de utilização das obras em acervos museais. No próximo capítulo, o propósito é realizar apontamentos considerando os mesmos objetivos no que se refere ao respectivo direito francês.

²⁸⁸ Remetemo-nos ao que será discorrido no item 6.4 desta obra, pois poderá haver discussão sobre o confronto entre o decidido pelo Tribunal Federal alemão diante da recente Diretiva europeia 2019/790, notadamente em razão da disposição de seu artigo 14.

5 PROTEÇÃO DE DIREITOS AUTORAIS DE OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS NA FRANÇA

Já dizia Horace Vernet que o pintor que vende seu quadro aliena “o objeto material constituído pela tela que seu pincel foi capaz de animar”.²⁸⁹ Por intermédio dessa bela metáfora, inicia-se o estudo de um país, o qual cunhou a expressão obra do espírito (*œuvres d’esprit*), afinal, o artigo L111-1 do Código de Propriedade Intelectual francês é categórico ao dispor que “o autor de uma obra do espírito goza sobre esta obra, pelo simples fato de sua criação, um direito exclusivo de propriedade intangível e oponível a todos”.²⁹⁰

Aliás, ressalte-se que a importância da França para o desenvolvimento do direito autoral é evidente. Diante dessas considerações, a próxima seção buscará examinar a importância desse país na construção do significado da gestão museal de acervos perante a proteção autoral de suas obras de artes plásticas.

5.1 Notícia histórica

Para iniciar esta seção, mencione-se o discurso de Armand-Guy Kersaint, o qual demonstra entrelaçamento entre os conceitos de patrimônio como objeto para a construção de uma nação, que perpassa, também, o conceito de proteção de obras de artes plásticas presentes em museus na França:

Temos que recolher uma sucessão imensa [...] uma nação a qual governa a si própria deve se conduzir ao lidar com essa questão pelos princípios que herdeiros sábios empregam na recuperação de uma propriedade que lhes deixou imensa mobília, mas que se espalhou por um grande número de castelos, os quais seriam obrigados a vender. Esses herdeiros não deixariam as pinturas preciosas, as estátuas antigas, as medalhas, os bronzes, os mármore, as bibliotecas à deriva; eles as reuniriam em casas que gostariam de manter esses

²⁸⁹ “VERNET, Horace. *Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages*. Paris: Imprimerie D'Edouard Proux Et C, 1841”. Disponível em: <<http://lcweb2.loc.gov/service/gdc/scd0001/2007/20070403001dr/20070403001dr.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2020.

²⁹⁰ “Article L111-1. Modifié par Loi n.º 2006-961 du 1 août 2006 – art. 31 () JORF 3 août 2006. L’auteur d’une oeuvre de l’esprit jouit sur cette oeuvre, du seul fait de sa création, d’un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous”.

objetos que agregam valor à coleção, cuja conservação exige cuidados.²⁹¹

De acordo com o *Dictionnaire de la langue française* de É. Littré, a palavra patrimônio refere-se ao bem de herança transmitido, segundo as leis, dos pais e das mães aos filhos.²⁹² Saliente-se que o contexto de proteção das obras materiais na França deu-se com a necessidade de construir uma noção política própria autenticadora, assumindo-se um discurso histórico, o qual justificaria e manteria a perenidade do Estado francês.

Conforme as objetivas e profundas palavras de Roland Schaer:

A partir de 1789, a Revolução Francesa deu início ao grande processo de apropriação dos «bens nacionais». Mas, ao mesmo tempo, com a tentação do «vandalismo», da destruição do que lembra o Antigo Regime. Para garantir a salvaguarda dessas riquezas, terá de criar um espaço neutro, que faça esquecer o seu significado religioso, monárquico ou feudal: este será o museu.²⁹³

A propósito, obra referência nas disciplinas de Museologia é a de Françoise Choay, a qual auxilia a compreender o motivo pelo qual a experiência francesa deve ser mencionada nesta tese.

Apesar de a obra de Françoise Choay, fundamentalmente, examinar os monumentos históricos,²⁹⁴ a nosso ver, a referência histórica a eles é, também, lugar-comum para a compreensão histórica dos museus na França.

²⁹¹ “Nous avons à recueillir une succession immense [...] une nation qui se gouverne elle-même doit se conduire, dans l'arrangement d'une telle affaire, par les principes d'ordre que des héritiers sages mettroient dans le recouvrement d'une succession qui leur laisserot un mobilier immense, mais épars dans un grand nombre de châteaux qu'ils seroient contraints de vendre pour se liquider. Ces héritiers ne laisseroient pas çà et là les tableaux précieux, les statues antiques, les médailles, les bronzes, les marbres, les bibliothèques; ils réuniroient dans celle des maisons qu'ils voudroient conserver, ces objets dont la collection accroît la valeur, et dont la conservation exige des soins” (KERSAINT, Armand-Guy. Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris le 15 [XII] 91 cit., p. 42. Tradução nossa).

²⁹² “Bien d'héritage qui descend, suivant les lois, des pères et mères à leurs enfants.” Disponível em: <https://www.littre.org/definition/patrimoine>. Acesso em: 25 nov. 2020.

²⁹³ “Dès 1789, la Révolution française met en route le grand processus d'appropriation des «biens nationaux». Mais en même temps, avec la tentation du «vandalisme», de la destruction de ce qui rappelle l'Ancien Régime. Pour assurer la sauvegarde de ces richesses, elle devra créer un espace neutre, qui fasse oublier leur signification religieuse, monarchique ou féodale: ce sera le musée”. (SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Cit. p. 51).

²⁹⁴ Segundo Françoise Choay, “o monumento histórico é uma invenção, bem datada, do Ocidente [...]”. Choay aponta, ainda, interessante reflexão semântico-histórica, qual seja: “outra diferença fundamental observada por A. Riegl, no começo do século XX: o monumento é uma criação deliberada (*gewollte*) cuja destinação foi pensada *a priori*, de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado (*ungewollte*) e criado

Monumentos históricos e museus podem ser considerados simulacros, os quais conferem importância ao caráter material decorrente da criação humana, e, nas palavras de Choay, constituem “defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança”. Afinal, “o monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser no tempo”, e, por fim, é “desafio à ação dissolvente que o tempo exerce sobre todas as coisas naturais e artificiais, e tenta combater a angústia da morte e do aniquilamento”.²⁹⁵

Destaque-se que as consequências da Revolução Francesa delinearam o movimento rumo à construção da noção sobre a importância de destacar bens móveis e imóveis, os quais deveriam ser preservados e inventariados na França.

Françoise Choay evidencia fatos históricos importantes concernentes a tal período histórico, e, entre eles, assinalam-se os seguintes:

* Em 2 de outubro de 1789, substancia-se o ato jurídico da Constituinte, reconhecendo os bens do clero como “à disposição da nação”;

* Em 11 de dezembro de 1790, o antiquário-naturalista Aubin-Louis Millin, que parece ter sido o inventor do termo “monumento histórico”, apresenta à Assembleia Nacional Constituinte o primeiro volume de seu *Antiquités nationales de monuments* [...] Seu objetivo é salvar, pela imagem, objetos fadados à destruição e deles oferecer uma descrição.

* Seria preciso elaborar um método para preparar o inventário da herança e definir as regras de gestão. Por sugestão de Mirabeau e de Talleyrand, criou-se uma comissão dita “dos Monumentos” para esse fim. Em primeiro lugar, ela deve tombar as diferentes categorias de bens recuperados pela Nação. Em seguida, cada categoria é por sua vez inventariada e estabelecido o estado em que se encontra cada um dos bens que a compõem (decreto de 13 de outubro de 1790).²⁹⁶

* A partir de 1792, particularmente sob o Terror e governo do Comitê de Salvação Pública, ocorre um processo destruidor o qual suscita uma reação de defesa imediata, comparável à que foi provocada pelo vandalismo dos reformados na Inglaterra. Contudo, na França em revolução, a postura da reação assume outra dimensão e outro significado. Ela agora não visa apenas à conservação das igrejas medievais, mas, em sua riqueza e diversidade, à totalidade do patrimônio nacional.

como tal; ele é constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte” (CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Unesp, 2001. p. 25).

²⁹⁵ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio* cit., p. 28.

²⁹⁶ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio* cit., p. 95-100.

Diante desse contexto, “os bens móveis, com efeito, serão transferidos de seu depósito provisório ao definitivo aberto ao público, consagrado, então, o nome recente de *museum*”.²⁹⁷

Esse recorte histórico pode ser uma justificativa ao depararmos com a seguinte afirmação presente em livro jurídico sobre o tema deste estudo: “o Estado não tem vocação para a acumulação, mas sim para a constituição, enriquecimento e proteção dessas coleções. Ele contribui para a construção e a transmissão de um patrimônio cultural comum”.²⁹⁸

Percebe-se que estudar o desenvolvimento histórico sobre o florescimento da proteção de obras de artes plásticas na França constitui-se uma investigação recheada de minúcias, evidenciando o cuidado e o rigor conferidos a essa proteção no território francês, como objetivo de um Estado, sendo o Museu do Louvre um exemplo bem-sucedido desse projeto nacional.

Além disso, Françoise Chatelain e Pierre Taugordeau retroagem ainda mais na história francesa e sintetizam a respeito do denominado “regime de domínio”, referindo-se à construção da noção de patrimônio do Estado francês:

[...] o objetivo principal do regime de domínio é fornecer ao Estado os meios necessários para o exercício de suas missões [...] É pelo Édito de Moulins do rei Carlos IX de 1566 que o domínio «nervo do reino» de acordo com os termos do edital, é inserido na esfera jurídica com certos princípios, como o da inalienabilidade, especificando-o. Primeiramente da realeza, o domínio tornou-se nacional sob a Revolução com o decreto de 22 de novembro a 1.º de dezembro de 1790, relativo aos domínios nacionais, às trocas e concessões, e apanágios.²⁹⁹

²⁹⁷ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio* cit., p. 100-101.

²⁹⁸ “L’Etat n’a pas vocation à l’accumulation, mais à la constitution, le enrichissement et la protection de ces collections. Il contribue à l’édification et à la transmission d’un patrimoine culturel commun” (CHATELAIN, Françoise; TAUGOURDEAU, Pierre. *Oeuvres d’art et objets de collection en droit français*. A jour de la loi du 20 juillet 2011 sur les ventes volontaires de meubles aux enchères publiques cit., p. 5. Tradução nossa).

²⁹⁹ “La finalité première du régime du domaine est d’assurer à L’État la disposition des moyens nécessaires à l’exercice de ses missions. C’est par l’édit de Moulins du Roi Charles IX de 1566 que le domaine «nerf du royaume» selon les termes de l’édit, est éntre dans la sphère juridique avec certains des principes qui, tel l’inaliénabilité, en font la spécificité. D’abord royal, le domaine devient national sous la Révolution avec le décret des 22 novembre-1er décembre 1790 relatif aux domaines nationaux, aux échanges et concessions, et aux apanages” (CHATELAIN, Françoise; TAUGOURDEAU, Pierre. *Oeuvres d’art et objets de collection en droit français*. A jour de la loi du 20 juillet 2011 sur les ventes volontaires de meubles aux enchères publiques cit., p. 6. Tradução nossa).

Ainda, no que tange à evolução histórica da proteção autoral na França, mencione-se o Decreto-lei de 13-19, de janeiro de 1790, relacionado à proteção da manifestação artística em teatros públicos, exigindo-se o consentimento formal por escrito de autores que tiveram obras representadas em teatros públicos franceses, bem como a previsão da proteção dos herdeiros e dos cessionários dos autores por cinco anos após sua morte.³⁰⁰

Considerando o breve panorama histórico traçado, no qual foi possível compreender que as palavras “vandalismo”, “monumento”, bem como “patrimônio”, podem constituir-se indícios duradouros referentes a importantes acontecimentos históricos, os quais marcaram, também, a proteção de direitos autorais na França, a próxima seção tratará, mais especificamente, da proteção jurídica concernente aos museus e às obras de artes plásticas nesse respectivo país.

5.2 Legislação e doutrina francesas sobre a proteção autoral de obras de artes plásticas em museus

Iniciaremos esta seção com um excerto presente na doutrina jurídica específica francesa, o qual traça as premissas para a consideração sobre a proteção de obras de artes plásticas em museus franceses, qual seja,

[...] tradicionalmente, o <domínio> designa todos os bens que constituem patrimônio do Estado, e também, a lei aplicável a esse patrimônio, bem como o serviço administrativo, o qual, no âmbito do Ministério da Economia, é responsável pela sua gestão. Enquanto bem do Estado, beneficia-se de um regime jurídico específico, exorbitante ao direito comum, que se baseia nas regras de isenção de apreensão, de inalienabilidade e de imprescritibilidade, inerentes ao bem que o constitui. Criada para bens imóveis, a lei estadual foi gradualmente aberta aos bens móveis; assim, os objetos de coleções e obras de arte que fazem parte do campo sujeitam-se a esse regime.³⁰¹

³⁰⁰ “Décret-Loi des 13-19 janvier 1791. Article 1 er . – (Proclame la liberté des théâtres). ART. 2. – (Disposition transitoire). ART. 3. – Les ouvrages des auteurs vivants ne pourront être représentés sur aucun théâtre public, dans toute l’étendue de la France, sans le consentement formel et par écrit des auteurs, sous peine de confiscation du produit total des représentations au profit des auteurs. ART. 4. – (Disposition transitoire). ART. 5. – Les héritiers ou cessionnaires des auteurs seront propriétaires de leurs ouvrages durant l’espace de cinq années après la mort de l’auteur” (Disponível em: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/fr/copyright/120/wipo_pub_120_1893_11.pdf. Acesso em: 10 out. 2020).

³⁰¹ “Traditionnellement, le «domaine» désigne l’ensemble des biens qui composent le patrimoine de l’État, mais également le droit applicable à ce patrimoine ainsi que le service administratif qui, au sein du ministère de l’Economie, est chargé de sa gestion. En tant que patrimoine de

Pontue-se que, no caso brasileiro, o Decreto-lei 25/1937 criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN (atual IPHAN), definindo-se que:

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Primeiramente, observe-se que a França conta com a Lei 2002-5, de 4 de janeiro de 2002, relativa aos museus da França. Em seu artigo 11, tal Lei traça algumas de suas diretrizes básicas aplicadas aos museus, quais sejam:

I – As coleções dos museus da França são imprescritíveis.
II – Os bens que constituem as coleções dos museus franceses pertencentes a uma entidade pública fazem parte do seu domínio público e são, como tal, inalienáveis.³⁰²

O mesmo teor a respeito da imprescritibilidade das coleções em museus encontra-se no artigo L451-3 do Código de patrimônio francês.

A propósito, importante Lei sobre a temática é, também, o referido Código de patrimônio francês, em seu artigo L410-1, o qual conceitua o museu da seguinte forma:

[...] um museu é considerado qualquer coleção permanente composta por bens cuja conservação e apresentação sejam de interesse público, cuja organização direciona-se ao conhecimento, à educação e à fruição do público.³⁰³

l'Etat, il bénéficie d'un régime juridique spécifique, exorbitant du droit commun, qui repose sur les règles d'insaisissabilité, d'inaliénabilité et d'imprescriptibilité attachées aux biens qui le composent. Créé pour des biens immeubles, le droit domanial a progressivement été ouvert aux biens meubles; les objets de collections et les œuvres d'art qui font partie du domaine ainsi soumis à ce régime". (CHATELAIN, Françoise; TAUGOURDEAU, Pierre. *œuvres d'art et objets de collection en droit français*. A jour de la loi du 20 juillet 2011 sur les ventes volontaires de meubles aux enchères publiques cit., p. 5. Tradução nossa).

³⁰² "Article 11. I. – Les collections des musées de France sont imprescriptibles. II. – Les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public et sont, à ce titre, inaliénables."

³⁰³ "Article L410-1. Est considérée comme musée, au sens du présent livre, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public."

Note-se que o Código de patrimônio francês ressalta o caráter de direito público que circunda os acervos de museus na França.

Essa legislação específica prevê sobre a cobrança de entrada em museus, a personalidade jurídica dos museus na França, bem como sobre a inscrição das coleções em um inventário, a serem restabelecidas a cada dez anos.

Observe-se que qualquer aquisição, a título oneroso ou gratuito, de bens destinados ao enriquecimento do acervo de um museu na França está sujeita ao parecer de órgãos científicos, cuja composição e funcionamento serão fixados por decreto.

A referida Lei trata, também, da impossibilidade de atribuição da denominação “Museu da França”, a qual só pode ser utilizada legitimamente por entidade beneficiária da referida designação.

Nesse diapasão, conforme o artigo L441-1 da referida legislação, a denominação “Musée de France” pode ser conferida aos museus pertencentes ao Estado, à outra pessoa jurídica de direito público ou a uma pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos.³⁰⁴

Ademais, é disposto que qualquer transferência total ou parcial de uma coleção de um museu na França feita em violação à referida seção será considerada nula.³⁰⁵

Ainda, decisões a respeito da utilidade pública da coleção poderão ser examinadas pelo Conselho Superior dos Museus da França.

Pode-se perceber a respeito do Código de patrimônio francês que sua notável natureza de regime jurídico de direito público repercutirá na proteção das obras de artes plásticas presentes em museus públicos franceses. Saliente-se que, a despeito de não ser objeto desta tese, tal consideração impactará

³⁰⁴ “Article L441-1: L'appellation ‘musée de France’ peut être accordée aux musées appartenant à l'Etat, à une autre personne morale de droit public ou à une personne morale de droit privé à but non lucratif.”

³⁰⁵ “Article L451-4: Toute cession de tout ou partie d'une collection d'un musée de France intervenue en violation des dispositions de la présente section est nulle. Les actions en nullité ou en revendication peuvent être exercées à toute époque tant par l'Etat que par la personne morale propriétaire des collections.”

questões das mais variadas em solo francês, como é o caso da discussão acerca da repatriação de obras africanas, por exemplo.³⁰⁶

Tal consideração está atrelada a uma definição francesa própria de domínio público, a qual remete à proteção de suas coleções museais, apresentando como consequência os aspectos de inalienabilidade e imprescritibilidade de seus bens. Tal definição diferencia-se do conceito de domínio público como prazo de duração dos direitos autorais patrimoniais, consistindo, nas palavras de Jean Chatelain, na “distinção da massa de bens à disposição das autoridades públicas”.

Dessarte, mencione-se a decisão da Corte de Cassação francesa de 1963, a qual concluiu que “a propriedade dos estabelecimentos públicos faz parte do domínio público visto que sua [...] conservação e apresentação ao público são o próprio objecto da função pública [...]”.³⁰⁷

Ainda, conforme Jean Chatelain:

A teoria do domínio público nasceu na primeira parte do século XIX do esforço conjunto de jurisprudência e doutrina e foi incorporada aos textos apenas muito tarde e de forma um tanto desajeitada. Por outro lado, foi concebida e continua a aplicar-se aos bens móveis que são objetos de coleção, embora sendo em princípio incontestável, continua a apresentar dificuldades de interpretação.³⁰⁸

Outra característica que indicia a solidez do regime jurídico francês aplicado à proteção de seus bens culturais é a constatação de, se o Estado francês adquirir um bem onerosamente, ele não será um adquirente neutro, posto ser intitulado a um direito de preempção na compra de uma obra cultural.

³⁰⁶ Em 2016, o Presidente Patrice Talon, do Benim, por exemplo, exigiu a restituição de bens de seu país, o que foi denegado, pois a legislação atual francesa considera seus bens públicos inalienáveis, sendo proibido expressamente por lei a sua alienação. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/11/24/culturaipsilon/noticia/franca-vai-devolver-obrasarte-benim-1852308>. Acesso em: 23 abr. 2019.

³⁰⁷ “Los biens de établissements publics sont partie du domaine public dès lors que [...] leur conservation et présentation au public sont l'objet même du service public [...]” (Document 71. Cour de Cassation, 2 avril 1963, Montagne c/ Reunion des musées de France et autres). Actualité juridique D.A. 1963, II - 486. Decisão citada na p. 279 da obra de Jean Chatelain *Administration et Gestion des Musées*. La Documentation française, Paris, 1987. Nouvelle édition, Tradução nossa.

³⁰⁸ “La théorie du domaine public est née dans la première partie du XIX siècle de l'effort conjugué de la jurisprudence et de la doctrine et elle n'a été incorporée dans les textes que très tardivement et assez maladroitement. D'autre part, elle a été conçue et continue à s'appliquer aux biens meubles que sont les objets de collection, tout en étant incontestée dans le principe, continue à soulever des difficultés d'interprétation” CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. Cit., p.276.

Por conseguinte, o Estado francês poderá participar legitimamente de um leilão público, desde que não comunique sua intenção de intervir.

Doutrina especializada comenta, até mesmo, a possível imputação de responsabilidade ao Estado francês, caso ele se aproveite dessa posição jurídica, pensando-se em uma possível configuração de enriquecimento sem causa, se for constatado que o Estado se utilizou de seu direito de preempção com o objetivo de auferir lucro, advindo de uma condução anormal de leilões.

De forma interessante, Jean Chatelain menciona alguns procedimentos próprios da administração, quais sejam o direito de preempção, a dação em pagamento, a compra alfandegária, e como modos complementares a devolução de objetos provenientes de escavações arqueológicas e o depósito proveniente de pessoas privadas.³⁰⁹

A propósito, mencione-se interessante sentença a respeito, de 5 de janeiro de 2000, na qual a Corte Europeia de Direitos Humanos condenou a Itália pelo uso de seu direito de preferência durante a venda de uma obra de Van Gogh, sendo necessária “a exigência do equilíbrio justo, o qual é essencial para qualquer forma de interferência na propriedade privada”.³¹⁰

Assim, conforme Jean Manna, os museus não podem se posicionar contrariamente ou impedir uma reprodução da obra de seu acervo. Essa prerrogativa cabe somente ao autor, ou a seus beneficiários.³¹¹

Todavia, de acordo com Jean Manna,³¹² o autor ou quem apresenta legítima qualidade de titular de direitos autorais não poderá exigir que a obra seja colocada à sua disposição, salvo se houver abuso notório por parte do proprietário que impeça a divulgação da obra, conforme o exercício de suas prerrogativas advindas dos direitos patrimoniais e morais de autor.

³⁰⁹ CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. Cit. Tradução nossa, p.214-248.

³¹⁰ “L’Etat profiterait alors du déroulement anormal des enchères. Dans un arrêt du 5 janvier 2000, la Cour Européenne des Droits de l’Homme a condamné l’Italie pour l’usage de son droit de préemption lors de la vente d’une œuvre de Van Gogh, en considérant «l’exigence de juste équilibre qui s’impose à toute forme d’ingérence dans la propriété privée»” (MANNA, Jean. *L’influence de la propriété intellectuelle sur les oeuvres d’art*: Droit et Art (French Edition). Droit et Art (edição francesa). Edição do Kindle. [s.d.]. posição 492. Tradução nossa).

³¹¹ MANNA, Jean. *L’influence de la propriété intellectuelle sur les oeuvres d’art*: Droit et Art cit., posição 822.

³¹² MANNA, Jean. *L’influence de la propriété intellectuelle sur les oeuvres d’art*: Droit et Art cit.

Além disso, Jean Manna³¹³ lembra que o número de obras em domínio público em museus é grande, o que permitirá que o museu utilize economicamente as obras em seu acervo e caídas em domínio público das mais variadas formas.

Possível solução a respeito dessa exploração de obras caídas em domínio público é a constituição de um domínio público pagante, conceito que reaparece em diversos debates sobre o futuro do direito de autor. Essa ideia foi defendida, em 1878, pelo próprio escritor Victor Hugo.³¹⁴

Adicione-se, aliás, que, em seu projeto originário, a Lei de Direitos Autorais alemã não pensou no prazo de 70 anos para que a obra protegida caísse em domínio público quanto a seus direitos patrimoniais, em razão de, na época, estar ainda concebendo-se projeto ideal denominado “Goethegroschen”,³¹⁵ engendrado para a criação de uma comunidade de artistas, a fim de prever uma compensação para protegê-los economicamente, ainda que a obra tenha alcançado o domínio público.

Sobre os modos de utilização da obra pelo museu diante do direito francês, o adquirente da obra não tem as prerrogativas patrimoniais sobre a criação, em razão de o mero suporte da obra não conferir tal qualidade a ele,³¹⁶ salvo, por exemplo, a hipótese do artigo L123-4 do Código de Propriedade Intelectual francês.

³¹³ “Enfin, les œuvres tombées dans le domaine public sont les plus nombreuses dans les collections muséales” (MANNA, Jean. *L'influence de la propriété intellectuelle sur les oeuvres d'art*: Droit et Art cit., posição 821).

³¹⁴ “L’instauration d’un domaine public payant est une conception qui réapparaît dans les différents débats sur le futur des droits d’auteur. Cette idée fut défendue dès 1878 par Victor Hugo lui-même, qui souhaitait que l’utilisation commerciale des œuvres tombées dans le domaine public, donne lieu au paiement d’une redevance” (MANNA, Jean. *L'influence de la propriété intellectuelle sur les oeuvres d'art*: Droit et Art cit., posição 822. Tradução nossa).

³¹⁵ “Ein weiterer Grund dürfte darin liegen, dass der Gesetzgeber von 1965 der Forderung nach einer Urhebernachfolgevergütung (domaine public payant auch ‚Goethegroschen‘ genannt) nicht nachkam“ (DREIER, Thomas; SCHULZE, Gernot; SPECHT; Louisa. *Urheberrechtsgesetz*: UrhG Kommentar cit., p. 931. Tradução nossa).

³¹⁶ Simplesmente, nas palavras cristalinas do artigo 111-3, “a propriedade intangível definida pelo artigo L. 111-1 é independente da propriedade do objeto material” (“La propriété incorporelle définie par l’article L. 111-1 est indépendante de la propriété de l’objet matériel”).

Curiosamente, existe previsão indicando que, se a divulgação da obra póstuma ocorrer após 70 anos da morte de seu autor, é permitido que os respectivos proprietários realizem sua publicação.³¹⁷

Além disso, em seu artigo L122-1, o qual trata da criação, o Código de propriedade intelectual francês prevê que “o direito de exploração do autor inclui o direito de representação e o direito de reprodução”.³¹⁸

Para Eduardo Vieira Manso, “reproduzir e representar, eis todo o conteúdo do Direito autoral, sujeito ao controle do autor, ou do sucessor deste, com vistas a render-lhe específicas remunerações autorais”. De fato, reproduzir e representar são duas das principais formas de explorar a obra de artes plásticas, multiplicando a obra em diversos suportes, no caso da reprodução, e, quanto à representação, “levando a obra, ela mesma, com ou sem auxílio de seu *corpus mechanicum*, para ser direta e intelectualmente usufruída pelo público que não tem acesso a nenhum exemplar que a reproduza, nem posse desse exemplar”.³¹⁹

Françoise Chatelain e Pierre Taugordeau comentam que,

[...] na prática, essa transferência simultânea da própria obra e do direito de reprodução é rara, cabendo ao artista o direito de reprodução que concede o uso, parcial e limitado, a ser definido de forma casuística, toda vez em que se pedir permissão para reproduzir a obra.³²⁰

Ressalte-se que, diante do direito autoral francês, o direito de exposição da obra, na França, permanece com seu autor, ressalvando-se que o Ministério da Cultura recomenda a remuneração referente à obra que compõe exposição em museu, nem que seja mínima, e as instituições beneficiárias de subsídios do

³¹⁷ “Article L123-4. Si la divulgation est effectuée à l’expiration de cette période, il appartient aux propriétaires, par succession ou à d’autres titres, de l’oeuvre, qui effectuent ou font effectuer la publication.”

³¹⁸ “Article L122-1. Création. Le droit d’exploitation appartenant à l’auteur comprend le droit de représentation et le droit de reproduction.”

³¹⁹ MANSO, Eduardo Vieira. *A informática e os direitos intelectuais* cit., p. 12.

³²⁰ “En pratique, cette cession simultanée de l’oeuvre elle-même et du droit de reproduction est rare, et le droit de reproduction reste donc acquis à l’artiste qui en concède l’usage, partiel et limité, au cas par cas, chaque fois qu’on lui demande une autorisation de reproduction” (CHATELAIN, Françoise; TAUGOURDEAU, Pierre. *Oeuvres d’art et objets de collection en droit français*. A jour de la loi du 20 juillet 2011 sur les ventes volontaires de meubles aux enchères publiques cit., p. 119-120. Tradução nossa).

Ministério da Cultura deverão cumprir essa obrigação, a fim de remunerar o trabalho artístico.³²¹

Além disso, o Código de Propriedade Intelectual francês conta com uma previsão específica sobre a reprodução de obras em museus, conforme se evidencia a seguir, por intermédio da leitura de seu modificado artigo L122-5:

Artigo 122-5

Os beneficiários dos direitos concedidos sob este título não podem proibir:

8.º A reprodução de uma obra e sua representação realizada para conservar ou destinada a preservar as condições de consulta para investigar ou para estudos privados por particulares, nas instalações do estabelecimento e nos terminais dedicados por bibliotecas acessíveis ao público, por museus ou por arquivos, desde que eles não impliquem qualquer obtenção de vantagem econômica ou comercial.³²²

Assinale-se que a *mens legis* do supracitado dispositivo parece intentar proteger, primordialmente, as funções de preservação e de conservação da obra, assemelhando-se à disposição brasileira contida no mencionado Anteprojeto de Direitos Autorais, não se relacionando, por conseguinte, à função da comunicação da obra ao público. Todavia, acentue-se que a abertura presente no referido artigo sobre a permissibilidade do exercício do direito de reprodução poderia se referir à confecção de um catálogo simples, o qual serviria, também, para a documentação de um acervo, com fins de conservação e de preservação de suas condições de consulta.

Mencione-se o comentário de Jean Chatelain a respeito do exercício da posse da obra pelo museu, posicionando-se, ainda, negativamente em face de possível exercício de direito de catálogo expositivo pelo museu:

³²¹ Saliente-se ser louvável essa iniciativa. Todavia, apesar de também a desejarmos em razão da valorização do artista plástico, reportamo-nos à atual situação brasileira, na qual nem mesmo contamos com um Ministério da Cultura. Diante desse contexto, infelizmente, a possibilidade de valorizar artistas cujas obras são expostas em museus públicos parece ainda mais distante. Disponível em: <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Actualites-du-reseau/La-remuneration-du-droit-de-presentation-publique>. Acesso em: 21 nov. 2020.

³²² “Article L122-5. Modifié par LOI n.º 2018-771 du 5 septembre 2018 – art. 81: Lorsque l’oeuvre a été divulguée, l’auteur ne peut interdire: 8.º La playback d’une oeuvre et sa représentation effectuées à des fins de conservation ou destinées à préserver les conditions de sa consultation des fins de recherche ou d’études privées par des particuliers, dans les locaux de l’établissement et sur des terminaux dédiés par des bibliothèques accessibles au public, par des musées ou par des services d’archives, sous réserve que ceux-ci ne recherchent aucun avantage économique ou commercial.”

Em termos concretos, segue-se, portanto, que o museu possuidor de obras modernas não pode, durante todo o período de proteção, reproduzir esta obra, por exemplo num catálogo, num cartaz, etc., sem a autorização expressa do artista ou da seus beneficiários. Esta autorização pode ser concedida caso a caso, por exemplo para essa exposição ou publicidade, ou a título permanente.³²³

Ainda, a liberdade de catálogo não é estabelecida no Código de Propriedade Intelectual francês. Claire Le Henaff³²⁴ explica que a reprodução de obra de artes plásticas permitida expressamente no Código de Propriedade Intelectual francês é aquela presente em catálogo de leilões judiciais. Tal exceção é considerada um benefício conferido ao museu, que pode buscar em catálogos de leilões, a fim de identificar as obras cuja aquisição é almejada.

Ao se considerar possíveis exceções de direitos autorais aplicadas aos museus, Claire Le Henaff comenta, ainda, que é difícil conceber o exercício de um direito de citação de obra de artes plásticas, lembrando-se do conceito do pequeno trecho, pois o significado de brevidade não é compatível com a essência da obra de arte.

Ademais, o artigo L122-5 do Código de Propriedade Intelectual francês parece oportunizar a hipótese jurídica de criação de base de dados sobre o acervo em museus franceses.

³²³ “Dans le concret, il en résulte donc que le musée, possesseur d'œuvres modernes ne peut pas pendant toute la période de protection reproduire cette œuvre, par exemple dans un catalogue, sur une affiche, etc, sans autorisation expresse de l'artiste ou de ses ayants droit. Cette autorisation peut être donnée soit au coup par coup, par exemple pour telle exposition ou telle publication, soit de manière permanente”.(CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. Cit. Tradução nossa, p.254).

³²⁴ “Par ailleurs, le 3.º d/ de l'article L.122-5 du code de la propriété intellectuelle permet la reproduction intégrale des œuvres d'art dans les catalogues de ventes judiciaires. Cette exception introduite par la loi du 27 mars 1997 a permis de mettre fin à la jurisprudence de la cour de cassation qui refusait le bénéfice de l'exception de citation aux reproductions d'œuvres d'art 2. Cette exception a un intérêt indirect pour les musées qui peuvent, dans le cadre de leur politique d'acquisition feuilleter les catalogues de ventes aux enchères et identifier les œuvres susceptibles d'être acquises sans se rendre sur place. Néanmoins cela conforte l'idée que les œuvres d'art ne peuvent bénéficier de l'exception de courte citation afin d'être reproduites et intégrées dans une autre œuvre. Or la condition de brièveté est incompatible avec la reproduction d'une œuvre d'art. Ni la reproduction intégrale d'une œuvre dans un format réduit, ni la représentation intégrale d'une courte durée ne respectent les conditions de la courte citation. Cette exception ne présente donc pas d'intérêt pour la reproduction des œuvres d'art par les musées. En revanche, elle reste utilisée pour les reproductions de courts extraits de textes dans les catalogues d'exposition ou sur des cartels” (LE HENAFF, Claire. *Les exceptions au droit d'auteur pour les musées*, p. 3. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-europe/pdf/Copyright/Claire_Le_Henaff_full_text_01.pdf. Acesso em: 27 out. 2020. Tradução nossa).

Por fim, para finalizar esta seção, mencione-se interessante decisão francesa que reconheceu autoria decorrente de uma exposição museológica. Tal decisão é referida em estudo de Emmanuel Pierrat, indagando-se sobre a possível qualificação jurídica da coleção do museu, comentando que, em 2 de outubro de 1997, o Tribunal de Apelação de Paris decidiu a favor da proteção de direitos autorais em uma disputa entre a Association Henri Langlois e a Cinémathèque francesa.

Em face do exposto, Emmanuel Pierrat narra o seguinte:

[...] nessa decisão judicial, o Tribunal decidiu que “aquele que selecionou os objetos e projeções que compõem uma exposição e também imaginou a apresentação em ordem e segundo uma cenografia original [...] é considerado autor [...] Consequentemente, os seus beneficiários são os únicos detentores da permissão para autorizar a transferência da exposição para outro museu.³²⁵

Emmanuel Pierrat³²⁶ também comenta que a possível proteção do museu como marca, não sendo ela meramente descritiva, permite reforçar a ideia sobre a proteção de uma nova coleção realizada por intermédio da exposição, protegendo-se ainda, particularmente, seu título.

Ainda nos debruçaremos sobre o direito francês ao tratarmos acerca da obra coletiva, pois esse país apresenta dispositivos diferenciados a respeito da obra compósita e da obra coletiva em sua Lei de Propriedade Intelectual.

³²⁵ “Toutefois, le 2 octobre 1997, la Cour d’appel de Paris a tranché en faveur de la protection par le droit d’auteur dans une affaire opposant l’Association Henri Langlois et la Cinémathèque française. Dans cet arrêt infirmant la décision précédemment rendue par le Tribunal de grande instance, la Cour a décidé que « la personne qui a sélectionné les objets et projections composant une exposition et a aussi imaginé la présentation dans un ordre et selon une scénographie originale [...] en est l’auteur. [...] Dès lors, ses ayants droit sont les seuls habilités à autoriser la translation de l’exposition dans un autre musée ». Il est possible d’établir quelques analogies entre cette affaire et le rôle de certains directeurs de collection”. Tradução nossa. Disponível em: [https://www.lagbd.org/index.php/Le_statut_juridique_de_la_collection_\(fr\)](https://www.lagbd.org/index.php/Le_statut_juridique_de_la_collection_(fr)). Acesso em: 31 out. 2020. Informação presente também em: <http://www.crid.be/pdf/public/7424.pdf>. Acesso em: 31 out. 2020.

³²⁶ “Le droit des marques permet en effet de renforcer la protection d’une nouvelle collection et en particulier de son titre. Les juges ont ainsi sanctionné l’éditeur des Usuels de poche pour contrefaçon de la marque Les Usuels. Toutefois, la marque ne doit pas être descriptive, sous peine de nullité”. Tradução nossa. Disponível em: [https://www.lagbd.org/index.php/Le_statut_juridique_de_la_collection_\(fr\)](https://www.lagbd.org/index.php/Le_statut_juridique_de_la_collection_(fr)). Acesso em: 31 out. 2020.

Todavia, preferimos abordar esse tema no próximo capítulo em razão de sua especificidade e complexidade.³²⁷

Entendemos que a Lei de Propriedade Intelectual francesa tem uma disposição específica a respeito de o museu poder resistir aos direitos de autor mediante o exercício de reprodução da obra. Tal previsão parece direcionar-se, precipuamente, às funções de conservação e de preservação da obra, contudo, a nosso ver, ela poderia dialogar, também, com a finalidade documentativa do catálogo simples.

Ainda, apesar de julgarmos louvável a proteção francesa atribuída ao autor sobre o direito de exposição de sua obra, tal tutela deve ser considerada prevista em um país no qual o museu é valorizado e incentivado economicamente por seu Ministério da Cultura, situação que evidentemente não encontra compasso na realidade brasileira.

O recente Projeto de Lei 4.007/2020, cujos detalhes serão abordados adiante, evidencia que o almejado no Brasil é a construção de um caminho legislativo mais fácil, a fim de permitir utilizações “de imagem” do acervo do museu, denominação cujo emprego parece falhar na técnica jurídica, desprotegendo-se o autor da obra que compõe o acervo museal, bem como não se dispendo tecnicamente acerca de tal limitação de direitos de autor conferida ao museu, o que também não proporciona segurança jurídica para que o museu possa gerir as obras presentes em seu acervo.

³²⁷ Além disso, é importante salientar que obtivemos, de fato, quantidade maior de informações advinda de professores e advogados alemães, os quais estudam nosso tema, que responderam aos nossos *e-mails* de forma solícita e contributiva. Infelizmente, tentamos realizar o mesmo com estudiosos franceses, mas nossos *e-mails* não tiveram resposta, o que, inexoravelmente, refletirá também no número de referências bibliográficas francesas encontradas acerca do tema.

6 “UTILIZAR É O MOTOR DA MAESTRIA”: POSSÍVEIS MODOS DE UTILIZAÇÃO DAS OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS PELO MUSEU

Mencionou Dominique Poulout³²⁸ que “utilizar é o motor da maestria”. José de Oliveira Ascensão³²⁹ nota que utilizar é atividade do espírito. Por seu turno, Eduardo Vieira Manso,³³⁰ de forma interessante, comenta que a palavra “utilizar” “provém de útil, latim ‘utilis’, significativo de bom, vantajoso, aproveitável, sentido esse que perdura em nosso idioma”.

Salientamos que o estudo alemão do Estado de Niedersachsen sobre a prática de aquisição de bens em museus traz importantes questionamentos ao refletir acerca da gestão de seu acervo, em diálogo com a proteção de direito de autor, entre eles, os seguintes:

- Ainda existem direitos autorais da obra? É possível adquirir direitos de utilização?
- Quem é o proprietário do objeto e seria possível uma aquisição ilimitada do direito de propriedade da obra?
- Quem deverá ser a parte do contrato e quem deverá assiná-lo?
- Quais as formalidades às quais devem ser obedecidas para a conclusão do contrato?
- Qual é a forma de aquisição desejada e/ou qual seria a mais favorável?³³¹

Nesta seção, trata-se, especificamente, a respeito dos modos de utilização da obra de artes plásticas, em sua faceta patrimonial.

A primeira premissa desta seção está presente no artigo 28 da Lei 6.910/1998, o qual indica que “cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica”. Com base nessa prerrogativa traçada pela Lei autoral brasileira, indaga-se: se cabe ao autor utilizar a obra,

³²⁸ POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo cit., p. 27.

³²⁹ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 118.

³³⁰ MANSO, Eduardo Vieira. O direito autoral de âmbito constitucional. *Doutrina*. Série sobre direito autoral. Brasília: Ministério da Cultura – minC. Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), 1989. p. 41.

³³¹ „Bestehen an dem Werk noch Urheberrechte? Kann man Nutzungsrechte erwerben? Wer ist Eigentümer des Objektes und ist ein uneingeschränkter Erwerb des Eigentumsrechts möglich? Wer soll Partei des Vertrags werden und wer darf den Vertrag unterzeichnen? Welche Formalitäten müssen beim Vertragsschluss beachtet werden? Was für eine Erwerbsform ist gewünscht bzw. am günstigsten“ (CHECCHIN, Margherita; THIELECKE, Carola. *Leitfaden zum Erwerb von Museumsgut*. Eine Handreichung für die Museen im Land Niedersachsen cit., p. 14-15. Tradução nossa).

envolvendo direito de natureza patrimonial, o museu poderia ser considerado titular de algum direito de utilização da obra de artes plásticas?

Para responder a essa pergunta, é necessário pensar quais os possíveis modos de utilização da obra de artes plásticas na perspectiva do tema desta tese. José de Oliveira Ascensão indica que os modos de utilização da obra de artes plásticas são fundamentalmente dois: a) o exercício do direito de exposição; b) o exercício do direito de reprodução.³³²

O referido autor questiona, em seguida, se a fotografia e o desenho seriam formas de reprodução da obra de artes plásticas. Adicionem-se, a seguir, mais alguns possíveis modos de utilização da obra de artes plásticas pelo museu, presentes no artigo 29 da LDA:

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:
 I – a reprodução parcial ou integral;
 II – a edição;
 [...]
 VIII – a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:
 j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;
 IX – a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;
 X – quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Mencione-se a possibilidade de o museu editar livro a partir de um catálogo de obras de artes plásticas, sendo a edição, segundo José de Oliveira Ascensão, a multiplicação de exemplares da obra literária ou artística.³³³

Sobre a utilização da obra por meio de sua inclusão em base de dados, pergunta-se se não seria essa inclusão necessária para a preservação da obra, no caso do museu, e para fins de arquivamento.

Além disso, a digitalização de obra de artes plásticas apresenta natureza de reprodução, cuja autorização deverá ser requerida ao autor.

O objetivo deste capítulo é o de descrever os modos de utilização a serem detalhados nas subseções a seguir, partindo-se, primeiramente, para os comentários sobre o direito de exposição da obra de artes plásticas.

³³² ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 407.

³³³ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 161.

A presente reflexão é examinada segundo as palavras de Heloisa Maria Silveira Barbuy:

Hoje em dia, em que a comunicação é eminentemente intermediada por recursos tecnológicos, as exposições deverão, necessariamente, se utilizar desta forma de linguagem? Ou será que as exposições de museus têm uma linguagem própria, em função dos objetos e obras plásticas que normalmente expõem? [...] como, então, e por que, os muitos museus que continuam a se comunicar de forma dita tradicional – com objetos, obras plásticas e textos – continuam a atrair milhares de visitantes? Uma razão possível é o fato de que a “linguagem das coisas” continua atual e porque a necessidade de contato com a realidade material, tridimensional, é inerente ao ser humano, ao menos este ser humano que conhecemos até o momento. Mesmo “acoplado” a uma infinidade de dispositivos eletrônicos, este ser vive e transita espacialmente em um corpo.³³⁴

Ressalte-se que possuir obras de artes plásticas é uma forma de armazenar potencial capacidade informativa, posicionando-se comunicativamente. A igreja e o museu já foram e são exemplos de protagonistas que podem utilizar suas obras a fim de comunicar informação com acesso direto à sua fonte originária.

Além disso, se, hoje, pensarmos a *web* como repositório de informações e, também, como local referenciando instituições poderosas, o que surpreende e assusta é que não é o domínio sobre o objeto material da obra que denota poder. A reutilização é imaterial, e o significado da obra, como dado informacional, parece importar mais do que ela própria. O discurso do acesso fácil pode revelar-se emancipador, mas pode, concomitantemente, esconder um tenebroso futuro, pois o usuário pode estar consumindo uma informação sem qualquer consciência de sua base geradora.

Diante da necessária reflexão a respeito da existência de novos utilizadores do aspecto informacional das obras de artes plásticas, passemos a seus modos de utilização em espécie.

³³⁴ BARBUY, H. A comunicação em museus e exposições em perspectiva histórica. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). *Museus e comunicação: exposições como objeto de estudos*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. v. 1, p. 114-115.

6.1 Direito de exposição

José de Oliveira Ascensão³³⁵ indica que a exposição é forma de comunicação da obra ao público, implicando titularidade a quem tem o exemplar em seu poder. Além disso, o referido autor lembra que parece que o direito de exposição não pode deixar de estar ligado ao aproveitamento material da obra.

Ademais, Clemens Waitz traz detalhada conceituação, mencionando o significado da palavra exposição na Brockhaus Enzyklopädie, na qual é considerada

[...] um evento público, geralmente em salas de exposição especialmente designadas, a fim de mostrar feitos econômicos, técnicos ou artísticos, bem como os resultados de pesquisas científicas ou artísticas, ou para apresentar um trecho da história da sociedade, organização, vida pública e para ilustrar seus problemas.³³⁶

José de Oliveira Ascensão alude ao exemplo do museu, o qual, quando adquire uma obra, pode expô-la, ainda que de forma remunerada, sem que o direito de autor seja violado, pois o direito de exposição acompanharia o exemplar vendido. Essa parece ser a respectiva lógica prevista no direito autoral alemão, como salientado no Capítulo 3 desta tese. Diante disso, para Ascensão, seria possível distinguir o que seria o direito autoral de exposição, o qual caberia ao autor, de um direito não autoral, emanado do direito de propriedade, que competiria aos adquirentes da obra.

Ascensão, ao comentar o antigo artigo 80 da Lei 5.988/1973, o qual dispunha que, “salvo convenção em contrário, o autor de obra de artes plásticas, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la, ou de expô-la ao público”, aponta que o referido dispositivo parece não distinguir a natureza do direito de autor da natureza do direito dos

³³⁵ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 407.

³³⁶ „Eine öffentliche Veranstaltung, gewöhnlich in eigens dafür bestimmten Ausstellungsräumen, um wirtschaftliche, technische oder künstlerische Erzeugnisse sowie Ergebnisse wissenschaftlicher Forschungstätigkeit oder künstlerische Erzeugnisse sowie Ergebnisse wissenschaftlicher Forschungstätigkeit zur Schau zu stellen, oder um einen Ausschnitt aus der Geschichte der Gesellschaft, der Organisation, des öffentlichen Lebens und seiner Probleme zu veranschaulichen“ (WAITZ, Clemens. *Die Ausstellung als urheberrechtlich geschütztes Werk*. Baden-Baden: Nomos, 2009. Tradução nossa. p. 16, citando a p. 772 da Brockhaus Enzyklopädie).

transmissários, que teriam um direito derivado do autor.³³⁷ Apesar de o teor do dispositivo citado ter sido alterado com a Lei 6.910/1998, a reflexão pode ser transposta à nossa lei atual.

O artigo 77 é a atual e modificada versão do artigo 80 mencionado, dispondo o seguinte:

Da Utilização da Obra de Arte Plástica

Art. 77. Salvo convenção em contrário, o autor de obra de arte plástica, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite o direito de expô-la, mas não transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la.

O artigo 77 parece indicar a possibilidade de o museu ser titular derivado do direito de exposição da obra plástica. Em regra, o direito de exposição acompanhará a obra transferida ao museu, podendo o museu contestar a pretensão também autoral de o autor proibir a exposição da obra.

Todavia, ressalve-se que o artigo 29, VIII, *j*, da Lei de Direitos Autorais brasileira estabelece a necessidade de autorização prévia e expressa do autor para a utilização direta e indireta por quaisquer modalidades da obra artística mediante a exposição de obras de artes plásticas e figurativas.

Nesse ponto, apesar da aparente contradição existente na legislação de direitos autorais, pois o artigo 77 permite a exposição da obra de artes plásticas a seu adquirente, Silmara Juny de Abreu Chinellato comenta a respeito do museu como adquirente de obra de arte, fazendo parte da própria finalidade do contrato envolvendo a exposição da obra.³³⁸

Dessarte, esta tese entende que o museu poderá contestar a aplicação das restrições impostas pela literalidade do artigo 77, em conjugação com o artigo 29, VIII, *j*, da Lei de Direitos Autorais brasileira. Do contrário, o exercício de sua inerente função comunicativa ficará inviabilizada.

Para Tereza Cristina Scheiner, “as exposições são o meio de contato mais direto dos museus com o público e são, nos museus tradicionais, os intermediários entre os acervos e os visitantes”.³³⁹

³³⁷ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 160.

³³⁸ CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas: peculiaridade da obra de artes plásticas cit., p. 315.

³³⁹ SCHEINER, Tereza Cristina. Criando realidades através de exposições. *In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (org.). Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação.* Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Rio de Janeiro: MAST, 2006. (MAST Colloquia, v. 8.)

Ademais, a reflexão de Susan Pearce³⁴⁰ pode auxiliar a compreender o valor semântico da exposição, pois, para ela, “em razão de objetos – como todo o resto – serem apenas significativos em relação a outros objetos, esses objetos sociais trabalham em grupos ou em conjuntos”.

A exposição envolve um processo metodológico que pode ser aplicado a qualquer tipo de museu, como se percebe a seguir a partir da explicação de Tereza Cristina Scheiner:

[...] a etapa inicial, que é a da concepção, vai gerar uma proposta de exposição, sem a qual não se consegue dimensionar que tipo de exposição deseja-se fazer – ou quando, para quem e onde deve ser feita. O momento essencial desta etapa é a elaboração do conceito da exposição, ou seja, da ideia matriz, a partir da qual todo o trabalho vai ser realizado. [...] Aprovada a proposta, passa-se à etapa 2, planejamento, que vai gerar como produto um anteprojeto da exposição. Aqui, somam-se aos aspectos já definidos anteriormente (tipo de exposição, local, época, tema, conceito) aspectos mais definidos, tais como: a) características do local onde a exposição será realizada (espaço arquitetônico, espaço geográfico, espaço virtual); b) desdobramento do tema aprovado em subtemas, ou núcleos expositivos (nas exposições temáticas, este é o início do processo de roteirização da exposição); c) desenvolvimento do conceito da exposição (a etapa inicial, a proposta, traz o conceito de forma muito genérica; aqui, vai-se analisar a aplicabilidade deste conceito inicial e fazer as correções de rumo que sejam necessárias). Cabe lembrar que, em qualquer fase, em qualquer momento do desenvolvimento de um projeto, há a possibilidade de fazer-se correção de rumos – mesmo quando já temos uma etapa aprovada; d) relação geral entre o tema e os acervos a serem utilizados (se for o caso); e) pesquisa; [...] Etapa 3, programação, onde se desenvolve um projeto detalhado [...] A etapa 4, produção da exposição, vai incluir a adaptação dos espaços, a preparação do acervo, a confecção dos implementos exploratórios e dos materiais acessórios, as instalações e finalização de todo o conjunto. É uma etapa que pode também levar alguns meses. Segue-se a Fase II – montagem da exposição, que já conhecemos bem – com todos os seus percalços. A fase a seguir é a da exposição propriamente dita.³⁴¹

Tereza Cristina Scheiner menciona que a exposição envolve, também, a realização de atividades complementares e de apoio, como atividades culturais, eventos, gincanas, visitas guiadas etc., e que também são importantes para a interação entre o visitante, a coleção e o museu.

³⁴⁰ “Because objects (like everything else) are only meaningful in relation to each other, these social objects work in groups or sets [...]” (PEARCE, Susan M. *Leicester Readers in Museum Studies – Interpreting Objects and Collections*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2003. p. 4. Tradução nossa).

³⁴¹ SCHEINER, Tereza Cristina. Criando realidades através de exposições cit., p. 9-12.

Por intermédio da exposição de obras, o museu proporciona tradução de conhecimento, salvaguardando e qualificando seu acervo. Note-se que a atividade expositiva não envolve somente a divulgação científica como comunicação do conhecimento, mas também a atividade de pesquisa, presente, por exemplo, em museus públicos, os quais podem constituir-se em extensões das universidades públicas.

Portanto, esta tese reconhece a existência de uma referência interpretativa doutrinária para que o museu possa expor a obra de seu acervo como proprietário do objeto material da obra, não abrangendo essa interpretação, por conseguinte, pessoas jurídicas ou naturais que exporão a obra de artes plásticas com interesses particulares. Tal conclusão deveria estar expressa na legislação brasileira de direitos autorais, a fim de proporcionar segurança jurídica aos museus públicos brasileiros.

Ainda, novamente, aludimos a outra interessante contribuição de Clemens Waitz sobre o direito à exposição, o qual, em sua obra, trabalha com a hipótese de ser possível conferir ao ato de exposição a proteção do § 4, 1, da Lei de direitos autorais alemã. Assim, conforme Clemens Waitz, o tema da exposição é o cerne de cada proteção, envolvendo, nomeadamente, a seleção e a organização das exposições e – se disponíveis – os outros apoios de exposição típicos (por exemplo, textos de exposições) pelo organizador da exposição.³⁴²

Logo, de acordo com o § 4, 1, da Lei de Direitos Autorais alemã,

[...] coleções de obras, dados ou outros elementos independentes que, em razão da seleção e arranjo de seus elementos, constituam criação intelectual própria do autor (coleções), são protegidas como obras coletivas. Eles são protegidos sem prejuízo de qualquer direito autoral existente ou direito relacionado, como obras independentes³⁴³.

³⁴² „Schutzgegenstand ist dabei das Kernstück jeder Ausstellung, nämlich die Auswahl und Anordnung der Exponate und – soweit vorhanden – der sonstigen ausstellungstypischen Vermittlungshilfen (z.B. Ausstellungstexte) durch den Ausstellungsmacher“ (WAITZ, Clemens. *Die Ausstellung als urheberrechtlich geschütztes Werk* cit., p. 16. Tradução nossa).

³⁴³ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 4 Sammelwerke und Datenbankwerke (1) Sammlungen von Werken, Daten oder anderen unabhängigen Elementen, die aufgrund der Auswahl oder Anordnung der Elemente eine persönliche geistige Schöpfung sind (Sammelwerke), werden, unbeschadet eines an den einzelnen Elementen gegebenenfalls bestehenden Urheberrechts oder verwandten Schutzrechts, wie selbständige Werke geschützt“.

Dessarte, Clemens Waitz sustenta a hipótese de a exposição ser reconhecida como obra autoral protegida e, para ele, a arquitetura expositiva apresenta a tarefa de implementar o conceito de exposição temática, ou seja, a seleção e a organização das peças com o tema expositivo, de forma espacial-visual.³⁴⁴

Ao lado da seleção e da organização das peças com base no tema expositivo, a maneira pela qual as peças são apresentadas na sala de exposições também desempenha um papel importante no planejamento da exposição. Esse *design* espacial é predominantemente referido como “arquitetura da exposição”.³⁴⁵

Clemens Waitz indica, ainda, a possível presença de “auxílios mediadores” (*Vermittlungshilfen*), indagando se se poderia atribuir proteção aos textos e/ou áudios, os quais complementam a exposição, e são de responsabilidade do expositor, podendo, possivelmente, ser protegidos como obras escritas ou faladas, segundo o § 2, 1, 1, da Lei de Direitos Autorais alemã.³⁴⁶

Além disso, Clemens Waitz indaga a respeito da proteção do título da exposição, comentando acerca da previsão presente no § 39, 1, da Lei de Direitos Autorais alemã. O § 39, 1, o qual está inserido na proteção dos direitos de utilização, refere-se à possibilidade de alteração da obra protegida, dispondo que o titular do direito de uso não poderá modificar o título ou a designação da obra, quando não houver previsão diversa.³⁴⁷

³⁴⁴ „Die Ausstellungsarchitektur hat die Aufgabe, das thematische Ausstellungskonzept, also die unter dem Ausstellungsthema vorgenommene Auswahl und Ausordnung der Exponate, in räumlich-visueller Weise umzusetzen“ (WAITZ, Clemens. *Die Ausstellung als urheberrechtlich geschütztes Werk* cit., p. 72. Tradução nossa).

³⁴⁵ „Neben der am Ausstellungsthema orientiert Auswahl und Anordnung der Exponate spielt bei der Ausstellungsplanung immer auch die Art und Weise, wie die Exponate im Ausstellungsraum präsentiert werden, eine bedeutsame Rolle. Diese räumliche Gestaltung wird überwiegend als Ausstellungsarchitektur bezeichnet“ (WAITZ, Clemens. *Die Ausstellung als urheberrechtlich geschütztes Werk* cit., p. 97. Tradução nossa).

³⁴⁶ „Derartige Ausstellungstexte können als Sprachwerke (Schriftwerke) nach §2 Abs. 1 Nr. 1 Urh. geschützt sein“ (WAITZ, Clemens. *Die Ausstellung als urheberrechtlich geschütztes Werk* cit., p. 132. Tradução nossa).

³⁴⁷ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 39 Änderungen des Werkes (1) Der Inhaber eines Nutzungsrechts darf das Werk, dessen Titel oder Urheberbezeichnung (§ 10 Abs. 1) nicht ändern, wenn nichts anderes vereinbart ist.

De acordo com Clemens Waitz,³⁴⁸ o título da exposição aparece como outro elemento sobre o qual poder-se-ia pensar em proteção autoral. Dessarte, o título é que seria protegido, e não o seu conteúdo, o que caracterizará a exposição perante a esfera pública, individualizando-a e diferenciando-a de outras exposições.

Todavia, ressalve-se que a previsão sobre um direito ao título da obra não ocorre de forma abrangente pela Lei de Direitos Autorais alemã, referindo-se, mais expressamente, à relação interna entre o autor da obra e seu título.

Assim, para Clemens Waitz,³⁴⁹ o aspecto externo da proteção ao título da obra relacionar-se-ia à possibilidade de essa proteção alcançar terceiros que se utilizem desse título ou designação, o que não é aventado pela Lei de Direitos Autorais alemã, cabendo à doutrina e à literatura alemã pensar nessa hipótese protetiva.

Por fim, saliente-se que o artigo 3.º da Convenção de Berna dispõe que não se constituem em obras publicadas a exposição de obras de arte.³⁵⁰

6.2 Direito de catálogo

Iniciamos esta subseção com as essenciais palavras de Heloísa Barbuy, quais sejam:

[...] um catálogo de museu é uma obra, sobretudo, técnica destinada a organizar, de forma sistemática, informações sobre uma coleção de objetos, as características materiais de cada um deles e sua datação e autoria, quando possível. Constitui-se, principalmente, como instrumento de pesquisa, mas serve, também, a um controle

³⁴⁸ „Es ist zunächst der Titel und nicht der Inhalt, durch den die Ausstellung in der Öffentlichkeit eingeführt und bekannt gemacht wird [...] Zum anderen wird die Ausstellung durch in der Öffentlichkeit gekennzeichnet, individualisiert und von anderen Ausstellungen abgegrenzt“ (WAITZ, Clemens. *Die Ausstellung als urheberrechtlich geschütztes Werk* cit., p. 137-138. Tradução nossa).

³⁴⁹ „Es geht also hierbei um das ‚innere‘ Verhältnis des Urhebers zu demjenigen, dem er die Nutzung seines Werkes gestattet hat. Dieser sog. ‚innere‘ Titelschutz ist aber nicht umfassend, da er sich nicht auf den Fall erstreckt, dass der Titel, losgelöst von dem Werk des Urhebers für das Werk eines Dritten benutzt wird“ (WAITZ, Clemens. *Die Ausstellung als urheberrechtlich geschütztes Werk* cit., p. 137-138. Tradução nossa).

³⁵⁰ Artigo 3, 3: Por “obras publicadas” deve-se entender as obras editadas com o consentimento de seus autores, seja qual for o modo de fabricação dos exemplares, contanto que sejam postos à disposição do público em quantidade suficiente para satisfazer-lhe as necessidades, levando-se em conta a natureza da obra. Não constituem publicação a representação de obras dramáticas, dramático-musicais ou cinematográficas, a execução de obras musicais, a recitação pública de obras literárias, a transmissão ou a radiodifusão de obras literárias ou artísticas, a exposição de obras de arte e construção de obras de arquitetura (grifo nosso).

administrativo. Vai além do inventário, que é apenas uma listagem feita, normalmente, conforme a ordem de entrada dos objetos no acervo, visando ao registro de sua existência e à sua identificação sumária, e que antecede, portanto, os estudos mais pormenorizados que se desenvolvem ao longo da elaboração de um catálogo. Um catálogo de museu pressupõe um sistema preestabelecido, no qual já se tenham definido as coleções ou unidades a catalogar.³⁵¹

Maria Lucia Beffa também explica a respeito, no excerto a seguir, indicando a biblioteca como contexto, mas saliente-se que suas palavras podem ser, nesse específico ponto, transpostas ao âmbito museal:

[...] as bibliotecas criam os seus catálogos, que são espelhos de suas coleções, e estes podem ter proteção do direito autoral ou não. Uma biblioteca não pode reivindicar a proteção por seu catálogo conter dados como autor, título e assuntos, pois isto não tem nada de original. Entretanto, se um resumo foi produzido pela biblioteca e integrado a um registro, isto já permite um reconhecimento de um direito de autor. Nesse caso, que o catálogo está protegido por conter originalidade, sua reprodução não é permitida sem autorização, exceto os dados gerais inerentes a um catálogo de biblioteca.³⁵²

Imaginem-se os catálogos museais. É possível haver catálogos inteiros, bem como catálogos específicos, por exemplo, de exposições.

A título ilustrativo, ressalte-se o catálogo físico do famoso Palácio em Viena, “Schloß Schönbrunn”, por nós consultado, no qual é possível verificar, em sua última folha, a seguinte reserva:

Copyright © 2012 Schloß Schönbrunn
 Todos os direitos, incluindo a impressão ou reprodução de uma imagem, são reservados. A obra, incluindo todas as suas partes, está protegida por direitos autorais. Qualquer *utilização feita sem o consentimento da Palácio Schönbrunn, sociedade empresarial e cultural de responsabilidade limitada*, é inadmissível. Isso se aplica, particularmente, a reproduções, traduções, microfilmagem e armazenamento e processamento em sistemas eletrônicos³⁵³ (grifo nosso).

³⁵¹ BARBUY, Heloísa. *As esculturas da Faculdade de Direito* – Cotia, SP. Atêlie Editorial. São Paulo: Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2017. p. 19.

³⁵² BEFFA, Maria Lucia. *Proteção dos direitos autorais das bibliotecas*. 2016. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), 2016, p. 165.

³⁵³ „Alle Rechte, auch die auszugewiesenen Abdruckes oder der Reproduktion einer Abbildung, sind vorbehalten. Das Werk einschließlich aller seine Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung der Schloß Schönbrunn Kultur und Betriebes.m.b.H. unzulässig. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen“. Tradução nossa, p. 72.

Portanto, também constam nessa última folha nomes de fotógrafos, de revisores gráficos, citações a registros de literatura, bem como um número de ISBN, com referência, logo em seguida, à pessoa de Elfriede Iby, responsável pela atividade científica e de documentação do referido museu austríaco.

Esse pode ser um exemplo que demonstra que, ainda que um catálogo não mencione expressamente quem fora seu organizador, é possível verificar o nome do curador ou do diretor do museu em questão.³⁵⁴

Assinale-se que o curador, em sua origem, era o conservador ou restaurador, o qual Krzysztof Pomian³⁵⁵ remete historicamente à figura do oficial do Exército do Império Romano que cuidava de objetos espoliados. Ademais, ressalve-se que em Portugal, por exemplo, adota-se a denominação conservador, e não curador.³⁵⁶

Como se percebe, o catálogo do museu pode constituir-se em uma obra coletiva, em razão de o museu, como *persona*,³⁵⁷ conferir unidade fática e semântica ao conjunto criado, com a orientação de seu todo.

A esse respeito, em interessante estudo de Marine Mayon, é discorrido sobre a mutação do catálogo de exposição, mencionando-se os seguintes fragmentos, em virtude de sua clareza e didática:

[...] o catálogo da exposição é uma forma de catálogo aplicada a um campo específico da arte [...] Com efeito, as origens do catálogo, cujo

³⁵⁴ Saliente-se a necessidade de haver estudos que examinem as pessoas que compõem o museu diante da tutela do Direito de autor tendo em vista que como bem observa Jean Chatelain, “por muito tempo, não pareceu útil fornecer aos museus uma função administrativa separada” (“pendant très longtemps, il n'a pas paru utile de prévoir au sein des musées une fonction administrative distincte”). (CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. Cit., Tradução nossa, p.327).

³⁵⁵ POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Memória-História. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984. v. 1, p. 60.

³⁵⁶ CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). *Código de Ética do ICOM para Museus* cit., p. 24

³⁵⁷ O museu, ao organizar obra coletiva, é seu autor, mesmo que se configure em pessoa jurídica. Dessa forma, o museu poderá ser titular de direitos patrimoniais, bem como de direitos morais, viabilizando-se o exercício criativo e a respectiva proteção de direito de autor no contexto museal. (A nosso ver, a conclusão a respeito do possível reconhecimento do museu como criador intelectual como pessoa jurídica, pode encontrar fundamento teórico nas ideias de: MORATO, Antonio Carlos. *Direito de autor em obra coletiva*. São Paulo: Saraiva, 2007. p. 70; MORATO, Antonio Carlos. Os direitos autorais na Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo: Obra coletiva e titularidade originária decorrente da organização da obra. *Revista Faculdade de Direito da USP*, v. 109, p. 109-128, jan./dez. 2014. Disponível em: <http://www.cest.poli.usp.br/wpcontent/uploads/2015/08/Artigo-Antonio-Carlos-Morato.pdf>. Acesso em: 1.º nov. 2020.)

termo etimológico latino *catalogus* designa uma enumeração ou uma lista, colocam-no como instrumento científico, inventário. [...] Ao contrário do inventário, o catálogo organiza um conjunto de dados e os classifica por tipo, de modo a torná-los comparáveis. Então, é verdadeiramente graças a um novo processo técnico de impressão que o catálogo tem uma relação estreita com a arte. A história da arte não foi escrita apenas com o auxílio de textos: desde muito cedo, as gravuras ajudaram a divulgar as obras para amadores e artistas. Passa a ser prerrogativa dos colecionadores, que transpõem seu acervo em forma de gravuras em catálogos de coleções.³⁵⁸

Marine Mayon explica, ainda, que,

[...] atualmente, existem diferentes tipos de catálogos: catálogos de vendas, catálogos de leilões, mas também catálogos de coleção etc. Aos poucos, o catálogo foi assim entrando no mundo da arte, a ponto de designar uma forma particular de publicação: o catálogo da exposição. Essa difere das demais por estar subordinada a uma exposição artística, geralmente organizada por um museu. Criado para documentar o evento que acompanha, o catálogo da exposição, relaciona as obras expostas em uma “lista de obras”; também inclui as suas reproduções, bem como fragmentos textuais relacionados. Os catálogos de exposições de museus fazem parte do setor específico da edição de arte. Embora a maioria deles seja publicada por editoras privadas especializadas, também existem estruturas editoriais públicas integradas em instituições museológicas.³⁵⁹

Marine Mayon indica que, “*hoje, o catálogo da exposição é uma verdadeira representação do evento, em duas dimensões. O seu emprego é*

³⁵⁸ “Le catalogue d’exposition est une forme de catalogue appliquée au domaine particulier de l’art [...] En effet, les origines du catalogue, dont le terme étymologique latin *catalogus* désigne une énumération ou une liste, le placent comme un outil scientifique, d’inventaire. [...] À la différence de l’inventaire, le catalogue organise un ensemble de données et les range par type, de façon à les rendre comparables entre elles. Puis, c’est véritablement grâce à un nouveau procédé technique d’impression que le catalogue entre en lien étroit avec l’art. L’histoire de l’art ne s’est pas uniquement écrite à l’aide de textes : très tôt, l’estampe contribue à diffuser les œuvres auprès des amateurs et des artistes. Elle devient alors l’apanage des collectionneurs, qui transposent leur collection sous forme de gravures dans des catalogues de collections” (MAYON, Marine. *Le catalogue d’exposition est-il en pleine mutation?* 2016. Disponível em: <https://mondedulivre.hypotheses.org/5314>. Acesso em: 21 nov. 2020. Tradução nossa).

³⁵⁹ “De nos jours, il existe différents types de catalogues : catalogues de vente, catalogues d’enchères, mais aussi des catalogues raisonnés de collections, etc. Peu à peu, le catalogue s’est donc introduit dans le monde de l’art, jusqu’à désigner une forme particulière de publication : le catalogue d’exposition. Celui-ci se distingue des autres par sa subordination à une exposition artistique, organisée par un musée le plus souvent. Créé pour documenter l’événement qu’il accompagne, le catalogue d’exposition répertorie les œuvres exposées dans une « liste des œuvres » ; il comporte également les reproductions de celles-ci, ainsi que les notices textuelles qui s’y rapportent. Les catalogues d’exposition muséaux s’inscrivent dans le secteur particulier de l’édition d’art. Si la plupart sont publiés par des maisons d’éditions privées spécialisées, il existe également des structures éditoriales publiques intégrées aux institutions muséales” (MAYON, Marine. *Le catalogue d’exposition est-il en pleine mutation?* cit. Tradução nossa).

importante e cumpre novas funções, também complementares à exposição” (grifo nosso). As funções mencionadas por Mayon são as seguintes

1. A função de representação da exposição: enquanto a exposição mostra um momento da vida cultural apresentando as obras na sua forma original, o catálogo representa o que está em exposição. É uma transposição bidimensional de um determinado material e um *design* em si. O catálogo reproduz em duas dimensões, por meio do livro, a concepção, a própria ideia da exposição, bem como sua forma, por meio de técnicas gráficas.
2. Função que contribui para a recepção da exposição: o catálogo da exposição surge agora como meio de divulgação e publicidade da exposição. [...]
3. Por fim, o catálogo inclui duas últimas funções, intimamente relacionadas, quais sejam, a função de justificação da exposição e a de atribuição de reputação da instituição.³⁶⁰

O estudo de Marine Mayon reflete a respeito das diversas transposições que pode assumir o catálogo expositivo museal. O catálogo pode ser considerado, atualmente, uma referência científica, podendo constituir-se, também, em um livro escrito por especialistas, em um ensaio de arte, em uma criação editorial.

Ressalve-se que o contexto da gestão museal de obras de artes plásticas, inexoravelmente, poderá propiciar a sobreposição de direitos relacionados às obras de seu acervo, a qual não é uma exclusividade dos museus, podendo ser constatada em outras instituições que lidam com a comunicação de conhecimento, como é o caso das bibliotecas.

Todavia, quando se pensa no museu, é possível considerar essa sobreposição em uma escala comparável aos problemas das atividades que fomentam, agregam, registram e difundem a arte, como é o caso de festivais de

³⁶⁰ “Aujourd’hui, le catalogue d’exposition est une véritable représentation de la manifestation, en deux dimensions. Son enjeu est important et il remplit de nouvelles fonctions qui sont elles aussi complémentaires de l’exposition. La fonction de représentation de l’exposition : alors que l’exposition montre un moment de la vie culturelle présentant des œuvres dans leur forme originelle, le catalogue, lui, re-présente la chose exposée. Il est à la fois transposition bidimensionnelle d’une matière donnée et conception à part entière. Le catalogue reproduit en deux dimensions, au moyen du livre, la conception, l’idée même de l’exposition, ainsi que sa forme, à l’aide de techniques graphiques.

Fonction concourant à la réception de l’exposition: le catalogue d’exposition apparaît désormais comme un moyen de diffusion, de publicité pour l’exposition [...] Enfin, le catalogue comporte deux dernières fonctions, étroitement liées, que sont la fonction de justification de l’exposition et celle de réputation de l’institution” (MAYON, Marine. Le catalogue d’exposition est-il en pleine mutation? cit. Tradução nossa).

música e mostras de cinema, e que podem criar seu respectivo arquivo, suas próprias publicações e publicidade.³⁶¹

Se o museu quiser criar um catálogo mais elaborado e contar com editora a fim de obter lucro com o empreendimento almejado, ele deverá pedir autorização dos autores das obras retratadas³⁶².

No entanto, se o museu objetivar criar um catálogo expositivo simples, sem intuito lucrativo, apenas conferindo uma nova dimensão à exposição realizada, ele deveria poder fazê-lo a fim de atingir a comunicação aos visitantes.

Assinale-se que a Diretiva 2001/29/CE³⁶³ do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de maio de 2001, prevê, em seu artigo 5.º, 2, j, que seus Estados-Membros poderão incluir entre as exceções e limitações aos direitos autorais a “utilização para efeitos de publicidade relacionada *com a exibição pública* ou venda de obras artísticas *na medida em que seja necessária para promover o acontecimento, excluindo qualquer outra utilização comercial*” (grifo nosso), relacionando-se, possivelmente, à liberdade de catálogo a ser reconhecida ao museu.

Além disso, em razão de o catálogo, possivelmente, referir-se a textos protegidos, Claire Le Henaff³⁶⁴ discorre a respeito do exercício do direito de citação pelo museu. De acordo com Claire Le Henaff, essa exceção não se aplica à obra de artes plásticas, cuja citação curta é incompatível com sua reprodução.

³⁶¹ Saliente-se que a conclusão presente nesse parágrafo decorre da contribuição intelectual de Fernanda D' Agostino, em resposta a um *e-mail* datado de 20 de novembro de 2020.

³⁶² Ressalve-se que poderá também o museu contar com sua própria editora.

³⁶³ Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=celex%3A32001L0029>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

³⁶⁴ “Cette exception de citation qui ne peut être invoquée pour la reproduction des œuvres d’art permet de reproduire, sans demander une autorisation à l’auteur, des passages d’une œuvre pour autant que cette exploitation soit justifiée par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d’information de l’œuvre à laquelle les citations sont incorporées. Cette exception est parfois difficile à mettre en pratique par les musées. La tentation est grande de l’utiliser pour reproduire des œuvres d’art. Mais l’œuvre d’art ne répond pas aux critères de l’exception fixée dans la loi. La citation doit incorporer dans une autre œuvre, être courte et être justifiée par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d’information. Or la condition de brièveté est incompatible avec la reproduction d’une œuvre d’art. Ni la reproduction intégrale d’une œuvre dans un format réduit, ni la représentation intégrale d’une courte durée ne respectent les conditions de la courte citation. Cette exception ne présente donc pas d’intérêt pour la reproduction des œuvres d’art par les musées. Em revanche, elle reste utilisée pour les reproductions de courts extraits de textes dans les catalogues d’exposition ou sur des cartels” (LE HENAFF, Claire. *Les exceptions au droit d’auteur pour les musées* cit., p. 4).

Todavia, para essa autora, a prática do exercício desse direito é complexo em museus, pois a tentação é grande. Uma utilização permitida, por exemplo, seria a de reproduzir pequenos extratos de textos em catálogos ou em exposições.

Sublinhe-se que a Lei de Direitos Autorais brasileira apresenta dispositivo a respeito da autonomia de citação, no artigo 46, II, e compreendemos que tal hipótese legal abrange a possibilidade de citações em exposições e em catálogos museais, por exemplo, pois o referido dispositivo indica que a citação poderá ser feita em livros, revistas ou em qualquer outro meio de comunicação, envolvendo a menção a passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, de forma razoável, e apontando-se o nome do autor e a origem da obra.

Quanto à confecção do catálogo *per se*, a Lei de Direitos Autorais brasileira não contém menção expressa à natureza e ao tratamento jurídico, respectivos à atividade de elaboração de catálogos por museus, mas, a seguir, consta dispositivo que pode remeter-se, possivelmente, ao catálogo criado pelo museu, abrangendo, possivelmente, a descrição e a reprodução de imagens de obras expostas, a constituir, ou não, atividade criativa:

Art. 7.º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

[...]

XIII – as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

[...]

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

Pergunte-se, ainda, se não poderia a liberdade de catálogo, a ser exercida pelo museu, estar incluída na lógica do artigo 46, VIII, da Lei 9.610/1998, podendo ser exemplo de aplicação da regra dos três passos, decorrente da previsão da Convenção de Berna, ao dispor que

[...] não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida

nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Sendo possível entender que a resposta a essa última indagação é afirmativa, pensar no reconhecimento de uma liberdade de catálogo a ser exercida pelo museu público brasileiro poderia estar embasado no dispositivo supracitado.

A respeito da notícia histórica ocidental da atividade de catálogo, segundo Karin Mihatsch,³⁶⁵ em 1735, na Áustria, os pintores Anton Joseph von Prenner (1683-1761) e Frans von Stampart (1675-1750) resolveram representar uma coleção imperial em Viena. Assim, eles possibilitaram a complementação para quem já havia visto os originais das obras e, concomitantemente, proporcionaram a difusão para quem não pôde ter acesso visual às obras originárias. Naquela época, aliás, as gravuras já apresentavam legendas em latim e na língua alemã.

Acrescente-se que Nicolas de Pigage (1723-1796) foi quem, em 1778, apresentou o primeiro catálogo completo de coleções ilustradas, intitulado *La Galerie électorale de Dusseldorf ou catalogue raisonné de ses Tableaux*.³⁶⁶

No Brasil, note-se a menção feita por Maria José Elias a respeito da confecção de catálogos a visitantes, em 1900, no Museu Paranaense.³⁶⁷

A esse respeito, segundo Ulpiano Bezerra Meneses,

[...] quando tratamos das artes visuais, temos que considerar diferentes níveis de organização, cada qual com suas especificidades: a) organização de bibliotecas de arte (livros, catálogos e publicações em geral), b) documentação dos acervos do museu, c) exposições e catálogos, que se subdividem em exposições permanentes e temporárias, cada qual com sistemas de organização e disposição diferentes. As exposições, objeto principal deste texto, são as formas de manifestação dos museus perante seus públicos; são formas de expressão e de divulgação de seus acervos e também de “organização de objetos para a produção de sentido”.³⁶⁸

³⁶⁵ MIHATSCH, Karin. *Der Ausstellungskatalog 2.0 Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken*. Volume 12 de Edition Museum. transcript Verlag, 2015. p. 85.

³⁶⁶ MIHATSCH, Karin. *Der Ausstellungskatalog 2.0 Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken* cit., p. 86.

³⁶⁷ ELIAS, Maria José. Revendo o nascimento dos museus no Brasil cit., p. 143.

³⁶⁸ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 2, p. 22, jan./dez. 1994.

Ressalte-se que um dos discursos rumo à disponibilização de conteúdo na internet é o de aproximar o visitante do museu, possibilitando que o primeiro tenha acesso à obra originária. No entanto, tal aproximação existia desde o século XVIII, por meio da confecção de catálogos físicos.

Em outras palavras, não é um fenômeno novo a aproximação do museu de seu visitante, criando novas formas de difusão de seu acervo. Ekki Huhtamo³⁶⁹ dá outros exemplos a respeito, como se constata do excerto a seguir:

[...] durante todos os anos 90, muitos museus já usavam o hipertexto multimídia na confecção de CD-ROMs para a difusão de seus acervos [...] Para muitos usuários, tais CD-ROMs eram mais um complemento do que substitutos do local físico [...] Existe o ímpeto de escritos a respeito da onda pós-moderna teorizando o ímpeto das mídias em noções como de autenticidade e do original. Com imagens e sons reproduzidos a princípio em números ilimitados, distribuídos e copiados, mixados e manipulados de acordo com a vontade da mídia, a ideia de templos dedicados ao culto dos objetos autênticos (ou dotados de aura) parece ser antiquado para muitos.

Por conseguinte, um dos possíveis problemas que o museu enfrenta no Brasil é o fato de que, quando a obra plástica não está em domínio público, se não houver previsão contratual a respeito, o museu não poderá reproduzir obra de seu acervo em catálogo expositivo, sem pedir autorização a seus legítimos autores ou transmissários.

A esse respeito, o Estatuto dos Museus prevê a possibilidade de o museu criar publicações sobre temas vinculados a seus acervos, mas resguarda a proteção de direitos autorais e conexos, como se verifica a seguir:

Art. 33. Os museus poderão autorizar ou produzir publicações sobre temas vinculados a seus bens culturais e peças publicitárias sobre seu acervo e suas atividades.
§ 1.º Serão garantidos a qualidade, a fidelidade e os propósitos científicos e educativos do material produzido, sem prejuízo dos direitos de autor e conexos.

³⁶⁹ “In the early 1990s the possibilities of hypertext were applied to the creation of numerous CD-ROM-based virtual museums [...] For many users such CD-ROMs were supplements rather than substitutes for the physical museum. They were sold as souvenirs in the museums shops as part of their promotional machinery This received an impetus from a wave of postmodern theorizing about the impact media on notions like authenticity and the original. With images and sounds reproduced in principle in unlimited numbers, and distributed, copied, mixed, and manipulated at will by the media, the idea of temples dedicated to the cult of the authentic (or ‘auratic’) objects seemed outdated to many” (HUHTAMO, Erkki. On the origins of the virtual museum. In: PARRY, Ross (ed.). *Museums in a age digital*. USA: Routledge, 2010. p. 122-123. Tradução nossa).

§ 2.º Todas as réplicas e demais cópias serão assinaladas como tais, de modo a evitar que sejam confundidas com os objetos ou espécimes originais.

Carl Christian Müller³⁷⁰ narra a seguinte situação a seguir para exemplificar a complexidade da transposição de direitos autorais, quando o museu realiza a gestão de obras presentes em seu acervo:

[...] determinada editora realiza, para um museu, um catálogo para a exposição de 24 imagens de um fotógrafo que estão incluídas na exposição, tendo sido fotografadas obras de arte por um fotógrafo especializado, e que tirou as fotos para a exposição. Entre o editor, o museu e o fotógrafo está presente o consentimento sobre o uso das fotografias no catálogo da exposição. Mas e se o catálogo da exposição aparecer como livro de capa dura, com o mesmo título da exposição, mas com outro número de registro, de forma complementar, e não tendo o fotógrafo consentido a respeito?

A propósito, tal questionamento já foi possivelmente judicializado no Brasil. O Tribunal de Justiça de São Paulo,³⁷¹ em apelação cível julgada em 29 de junho de 2016, acabou por decidir sobre um pedido de indenização por danos materiais e morais, cumulada com obrigação de fazer, cujo desfecho apresentou a condenação da Associação Museu Afro Brasil e de seu curador, de forma solidária.

A relação jurídica que compôs a citada decisão envolveu os direitos sobre as fotografias e seus negativos, os quais foram cedidos pelo fotógrafo profissional à Associação Museu Afro Brasil no ano de 1987.

O fotógrafo alegou que autorizou o uso de suas obras, exclusivamente, para a elaboração de uma única edição de um livro, no ano de 2010. No entanto,

³⁷⁰ „Fallbeispiel zur Einräumung von ausschließlichen Nutzungsrechten zu einer Ausstellung im Stadtmuseum München „Münchner Goldschmiede“ gibt ein Verlag im Auftrag des Museum einen Ausstellungskatalog heraus, in dem 24 Fotos eines Fotografen enthalten sind, der sich auf die Fotografie von Kunstwerken spezialisiert hat und diese Fotos für die Ausstellung gefertigt hat. Zwischen Verlag, Museum und Fotografen bestand Einigkeit über die Nutzung der Fotografien im Ausstellungskatalog. Der Ausstellungskatalog erscheint zeitgleich unter demselben Titel in Form eines Buches als Hardcover-Ausgabe mit einer anderen, sich von dem Katalog unterscheidenden ISDN-Nummer. Zu der Buchausgabe war zwischen den Parteien nichts vereinbart. Als der Fotograf hiervon erfährt, verlangt er vom Verlag, der im Impressum des Buches als Herausgeber angegeben ist, Unterlassung und zudem Schadensersatzzahlungen in Form einer angemessenen Nutzungslizenz. Zu Recht?“ (MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum cit., p. 38. Tradução nossa).

³⁷¹ BRASIL. Tribunal de Justiça de São Paulo. Processo n.º 0155478-12.2011.8.26.0100. 8.ª Câmara de Direito Privado. J. 29.06.2016. Disponível em: <https://tj-sp.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/360737808/apelacao-apl-1554781220118260100-sp-0155478-1220118260100?ref=juris-tabs>. Acesso em: 10 fev. 2019.

foi publicada uma segunda edição da obra literária, sendo vendida em livrarias, além de terem sido utilizadas suas fotografias em catálogos, exposições e até mesmo mencionando nome de terceiro como autor, além de terem alterado as fotografias sem a permissão do fotógrafo.

Por conseguinte, o pedido de obrigação de fazer consistiu na devolução das fotografias e de seus originais, e os danos materiais basearam-se na falta de remuneração pela segunda edição do livro.

A Associação Museu Afro Brasil foi condenada a indenizar o fotógrafo, sendo reconhecido que inexistiu cessão de direitos autorais sobre a segunda edição do livro, além de ele ter sido vendido em livrarias a preços significativos.

A referida decisão judicial demonstra que a criação de catálogo pelo museu pode não ser, isoladamente, o único problema prático enfrentado pelos legítimos autores, mas sim a ampliada extensão das formas de utilização que a instituição emprega para difundir a obra, partindo-se, primeiramente, de um catálogo da exposição.

Tal conclusão pode ser inferida das palavras de Gerhard Pfennig,³⁷² o qual indica que a atividade conjunta por parte dos museus alemães e da VG Bild-Kunst pauta-se pelo fato de vários catálogos criados diante da Lei alemã para a finalidade específica e temporalmente delimitada de uma exposição não necessitarem de autorização e apresentarem isenção de incidência de taxas respectivas, mas os quais, posteriormente, serão vendidos por intermédio de livrarias ou outras empresas assemelhadas.

Neste momento, é interessante mencionar o § 60e, 1, da Lei de Direitos Autorais alemã, o qual se refere a bibliotecas e dispõe que:

1. Bibliotecas públicas, que não apresentem fins comerciais diretos ou indiretos, podem reproduzir ou permitir a reprodução de obra de seu acervo ou de sua exposição, para os fins de torná-la acessível, a fim de indexá-la, catalogá-la, conservá-la, e restaurá-la, mais de uma vez, e com modificações técnicas requeridas.³⁷³

³⁷² „Für die VG-Bildkunst ist die Zusammenarbeit mit Museen besonders wichtig, weil viele Kataloge – die nach deutschem Recht innerhalb der Museen und für die Dauer der entsprechenden Ausstellung genehmigungs- und gebührenfrei hergestellt und verbreitet werden dürfen – durch Vertriebsfirmen und Buchhandlungen verkauft werden, ebenso wie Museumsplakate“ (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst cit., p. 156).

³⁷³ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 60e Bibliotheken

Em seu § 60f, intitulado “Arquivos, museus e estabelecimentos educacionais”, é permitida a aplicação do § 60e a museus abertos ao público e sem fins comerciais.³⁷⁴ Curiosamente, percebe-se que o referido § 60e menciona a possibilidade de reproduzir obra de seu acervo ou de exposição, o que poderia levar à dúvida sobre a viabilidade de reproduzir também obra que não está no acervo do museu, mas que está sendo exposta temporariamente em seu espaço, por exemplo, as obras emprestadas a título de comodato.

Ressalte-se que a redação do § 60f originou-se de alteração na Lei de Direitos Autorais alemã. Anteriormente, era prevista expressamente a liberdade de catálogo (*Katalogbildfreiheit*), no § 58, denominada de “privilégio de catálogo para exposição pública”, se ele for realizado dentro do que é considerado necessário para a exposição, sendo permitidos a reprodução, a difusão e o acesso a obras de artes plásticas expostas publicamente ou postas à venda pelo organizador, para fins de publicidade, contanto que tal ato fosse essencial para a promoção do evento, não podendo perseguir fins de alienação propriamente comerciais.

Ademais, para compreender a interpretação desse conceito, realce-se que, conforme a doutrina autoral alemã, a interpretação da utilização de obra intelectual é pautada pelo princípio “Limite do limite” (*Schranken-Schranke*) no direito autoral alemão.

Para exemplificar a teoria do “Limite do limite”, Carl Christian Müller³⁷⁵ menciona a antiga e citada “Liberdade de catálogo”, a qual traçava as premissas

(1) Öffentlich zugängliche Bibliotheken, die keine unmittelbaren oder mittelbaren kommerziellen Zwecke verfolgen (Bibliotheken), dürfen ein Werk aus ihrem Bestand oder ihrer Ausstellung für Zwecke der Zugänglichmachung, Indexierung, Katalogisierung, Erhaltung und Restaurierung vervielfältigen oder vervielfältigen lassen, auch mehrfach und mit technisch bedingten Änderungen.“

³⁷⁴ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 60f Archive, Museen und Bildungseinrichtungen (1) Für Archive, Einrichtungen im Bereich des Film- oder Tonerbes sowie öffentlich zugängliche Museen und Bildungseinrichtungen (§ 60a Absatz 4), die keine unmittelbaren oder mittelbaren kommerziellen Zwecke verfolgen, gilt § 60e mit Ausnahme des Absatzes 5 entsprechend.“

³⁷⁵ „§ 58 Abs. 1 UrhG Betroffene Werke: öffentlich ausgestellte oder zur öffentlichen Ausstellung oder zum öffentlichen Verkauf bestimmten Werke der bildenden Künste und Lichtbildwerke Adressat der Schranke: Veranstalter der Ausstellung oder Auktion Zulässige Nutzungshandlungen: Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung zum Zwecke der Werbung – Die Werbung muss unmittelbar dem Besuchs- oder Verkaufszweck dienen – Postkarten (sofern der Werkgenuss nicht im Vordergrund steht) – Plakate – Einladungskarten – Homepage, Twitter, Facebook etc.“ (MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum cit., p. 38, 61-62. Tradução nossa).

de seu conceito: 1. As obras abrangidas por essa hipótese eram as obras expostas publicamente ou para venda, referindo-se a obras de artes plásticas e a obras fotográficas. 2. Seu destinatário era o organizador da exposição ou de venda pública. 3. Os tratamentos permitidos eram a reprodução, difusão e disponibilização pública para os fins da divulgação do evento, podendo dizer respeito a: convites, *websites*, *Twitter* e *Facebook* e cartazes.

Dessarte, a indagação sobre terem a disposição e a respectiva aplicação alcançado a noção do “Limite do limite” perpassaria a limitação temporal do privilégio, suscitando-se perguntas mais complexas e detalhadas diante do caso, tais como: a) o privilégio terminaria com o fim da exposição ou do leilão? b) o conceito de exposição abrangeria apenas a apresentação temporal, ou uma exposição a longo prazo?³⁷⁶

Mencione-se, ainda, objetiva e esclarecedora descrição do problema jurídico relacionado à confecção do catálogo museal realizada por Gustavo Martins de Almeida:

“[...] Assim, entendo que, *excepcional e exclusivamente para catálogos específicos de uma exposição ou coleção*, é dispensada a autorização do artista para a reprodução de suas obras. A finalidade do catálogo – e não de outro livro que use como gancho a reprodução de obra – é registrar um conjunto reunido de forma especial, singular, de obras de artistas unidos por tema específico de curador, ou ainda das de um mesmo artista em conjunto peculiar, conforme a ótica que norteou a exposição [...] Pondero, ainda, que a educação e o bom-senso mandam que se envie, ao menos, um exemplar do catálogo para os donos das obras reproduzidas e para os artistas, ou herdeiros, como forma de reconhecimento e compartilhamento do trabalho reproduzido”.³⁷⁷

A legislação autoral brasileira parece não ter a melhor e mais clara solução a respeito da criação de catálogo pelo museu. Apesar de o direito de catálogo exercido pelo museu ser uma modalidade de utilização de obra por meio de sua reprodução, pois a obra é fixada em catálogo, acreditamos que o catálogo, propriamente dito, está necessariamente vinculado à finalidade de o

³⁷⁶ „Schranken-Schranke: – Nutzung nur zum Zwecke der Werbung – Zeitliche Beschränkung? Privilegierung endet mit Ende der Ausstellung bzw. Auktion. Fraglich ist aber, wie der Ausstellungsbegriff zu verstehen ist. Nur zeitlich beschränkte Präsentation oder auch Dauerausstellung umfasst? Nach dem Wortlaut der Vorschrift keine Anhaltspunkte, dass nur zeitlich beschränkte Präsentationen umfasst sind“ (MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum cit., p. 38, 61-62. Tradução nossa).

³⁷⁷ ALMEIDA, Gustavo Martins de. O direito de exposição de obras de artes plásticas. Artigo enviado pelo próprio autor. *Website* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2010.

museu concretizar seu direito à exposição. Ademais, o museu é titular derivado do direito da exposição de obra de artes plásticas, bem como é proprietário da obra de artes plásticas, podendo contestar certas pretensões autorais, a fim de alcançar sua finalidade precípua comunicativa.

6.3 Direito de comunicação ao público

Pergunte-se: a atividade do museu envolveria também comunicação da obra ao público, considerada, de acordo com o artigo 5.º, V, da Lei 6.910/1998, como ato pelo qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares?

A denominação “comunicação ao público” parece ser ampla, mas o artigo 68 da Lei autoral brasileira restringe-a a obras teatrais, composições musicais ou literomusicais e fonogramas, representações e execuções públicas.

Além disso, o artigo 11, *bis*, da Convenção de Berna estabelece que os autores de obras artísticas gozam do direito exclusivo de autorizar

[...] a radiodifusão de suas obras ou a comunicação pública das mesmas obras por qualquer outro meio que sirva para transmitir sem fio os sinais, os sons ou as imagens; b) qualquer comunicação pública, *quer por fio, quer sem fio*, da obra radio difundida, *quando a referida comunicação é feita por um outro organismo que não o da origem*; 3.º a comunicação pública, por meio de alto-falante ou por qualquer outro instrumento análogo transmissor de sinais, de sons ou de imagem, da obra radio difundida (grifo nosso).

A propósito, o § 19a da Lei de Direitos Autorais alemã prevê o direito de tornar acessível ao público a obra com fio ou sem fio, em que os participantes do público poderão acessá-la de local ou de tempo de sua escolha.

De acordo com Delia Lypczyk,³⁷⁸ a exposição da obra de arte pode ser considerada como comunicação da obra ao público para os visitantes, podendo

³⁷⁸ “Exhibition of works of art or reproductions thereof: The communication of the exhibited works is made to an audience present on the premises. It comprises the display, in direct form, of the sole example of the work or of one of the original copies when there are a number (engravings, for example) or, in indirect form, by means of films, slides, television images or other methods of screen presentation or by means of any other device or process or, in the case of an audiovisual work, the showing of individual images non-sequentially (the presentation of images in sequence constitutes a public projection or showing of an audiovisual work)” (LIPSZYC, Delia. *Copyright and Neighbouring rights*. France: Unesco Publishing. 1999. p. 190. Tradução nossa).

ser apresentada de maneira direta ou indireta (por intermédio de *slides*, imagens de televisão, filmes etc.), o que permite concluir que o museu também comunica a obra ao público ao expô-la.

6.4 Direito de reprodução

Walter Benjamin,³⁷⁹ ao relacionar a obra de arte com a sua capacidade de reprodutibilidade técnica, lembra que, “mesmo por princípio, a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução. O que homens haviam feito outros podiam refazer”.

Conforme o artigo 9.º da Convenção de Berna, “os autores de obras literárias e artísticas protegidas pela presente Convenção gozam do direito exclusivo de autorizar a reprodução destas obras, de qualquer modo ou sob qualquer forma que seja”.

Ainda, de acordo com o artigo 5.º, VI, da Lei 9.610/1998, considera-se reprodução

[...] a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido.

Diante da Lei 5.988/1973, em seu artigo 4.º, IV, a reprodução era denominada cópia de obra literária ou artística, *bem como de fonograma* (grifo nosso).

Por isso, acredita-se que José de Oliveira Ascensão³⁸⁰ aludia à adequação da palavra alemã *Vervielfältigung* – significando “fazer cópias de, multiplicar”, e note-se que o verbo *falten* refere-se a dobrar, ou a juntar algo corpóreo –, remetendo-se à reprodução corpórea. Hoje, com a evolução legislativa devendo acompanhar o desenvolvimento tecnológico, a reprodução inclui meios intangíveis, o que pode justificar a utilização da palavra *Wiedergabe* – significando “fazer existir novamente” –, abrangendo também as variadas possibilidades da reprodução incorpórea.

³⁷⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica cit., p. 220-222.

³⁸⁰ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 170-171.

Em Dicionário alemão sobre artes, é explicado que a reprodução é qualquer processo manual, mecânico ou eletrônico de modelo de uma obra.³⁸¹

A palavra reprodução remeter-se-ia, no início do século XVI, ao ato de produzir novamente, de origem da língua francesa. No contexto das artes, o conceito foi introduzido no século XVIII, no meio gráfico, envolvendo, em tese, que as cópias são idênticas à originária e aparecem em maior número. Para isso, em geral, tem-se uma transformação em dimensão, mídia ou tamanho.³⁸²

A reprodução da obra indica que terceiro estaria copiando a obra por intermédio de processo tangível ou intangível. É importante observar esse aspecto, pois esta tese não examina a réplica ou a possível releitura de obra primígena realizada pelo próprio autor da obra, pois nosso objetivo é examinar a atuação do museu diante das possibilidades de utilizar a obra intelectual presente em seu acervo.

Portanto, esta tese não estudará o artigo 9.º da Lei 9.610/1998, o qual prevê que “à cópia de obra de arte plástica feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original”. José de Oliveira Ascensão menciona até mesmo que “tampouco tem qualquer relevância o fato de a cópia ser feita pelo autor”.³⁸³

Nesse sentido, José de Oliveira Ascensão³⁸⁴ aponta a fixação e a reprodução como faculdades instrumentais da obra. Para ele, “a fixação, em um sentido muito amplo, é a outorga dum suporte material, que pode ser único. A reprodução, porém, mesmo que seja em exemplar único, pressupõe sempre uma pluralidade de exemplares, o copiado e o que se faz de novo”.

Interessante o detalhe mencionado por José de Oliveira Ascensão, ao recordar- se que, em sentido estrito, e mais próprio, o ato de reprodução é só a

³⁸¹ „Unter R. versteht man sowohl alle manuellen, mechanischen und elektronischen Verfahren der Vervielfältigung oder Nachbildung einer Vorlage, als auch das durch R. erzeugte Werk“ (LEXIKON, Metzler. *Kunstwissenschaft*. U. Pfisterer (Hrsg.). Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2011. p. 382. Tradução nossa).

³⁸² „Der Begriff R. taucht etymologisch und historisch mit dem französischen Verb *reproduire* (>wieder hervorbringen<) erstmals Anfang des 16. Jh. auf (C. Marot, *L Enfer*, 1526). In die Kunstwissenschaft wird der Begriff der R. im 18. Jh. übertragen und bedeutet die reproduzierende Wiedergabe eines Denkmals im Medium der Graphik (L. Doissin, *Sculptura Carmen*, 1753). Im Unterschied zum Unikat, zur Replik, zur Kopie oder zum Duplikat werden R. in mehreren Exemplaren hergestellt, die theoretisch identisch sind. Damit ist zumeist ein Mediums-, Größen- und Dimensionswechsel verbunden“ (LEXIKON, Metzler. *Kunstwissenschaft* cit., p. 382. Tradução nossa).

³⁸³ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 410.

³⁸⁴ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 170-171.

elaboração de cópias do mesmo gênero. Em sentido mais amplo, a reprodução como a realização de cópias de gêneros diferentes poderia apresentar como exemplo as fotografias de uma obra de arte.

Explicando o teor do artigo 80 da Lei 5.988/1973, Ascensão menciona até mesmo o fato de o museu poder comercializar reproduções heterogêneas, de gêneros diferentes, atuando como adquirente da obra, pois o artigo 80 o permitia.³⁸⁵

A Lei 9.610/1998 não viabiliza o exercício do direito de reprodução de forma ampla pelo museu, pois o artigo 77 foi alterado, como esclarecido nesta tese, não sendo mais possível apropriar-se da observação de José de Oliveira Ascensão, o qual indicava que “os museus comercializam reproduções (neste sentido amplo) das suas peças, sem suscitar reações. É bom que o façam, mas só podem fazê-lo justamente com base no artigo 80”.³⁸⁶

Martin Heidegger³⁸⁷ afasta o conceito de imitação do de reprodução, ao explicar que

[...] a reprodução do que está perante nós (*Vorhandenen*) requer, aliás, a conformidade com o ente, a adaptação a este, *adaequatio*, diz a Idade Média; *homoiosis* diz já Aristóteles. A conformidade com o ente vale, de há muito, com a essência da verdade.

O conceito da imitação (*mimesis*) é descartado por Heidegger, preferindo-se a palavra assimilação ou conformação (*homoiosis*).

A Instrução Normativa 01/2013, a qual trata do uso de imagem e de reprodução de obras em museus públicos, também apresenta o conceito de reprodução, envolvendo a cópia de um ou de vários exemplares de qualquer forma tangível “incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido”.

Além disso, o Estatuto dos Museus disciplina a reprodução de bens artísticos em museus, dispondo o seguinte:

³⁸⁵ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 415. Teor do artigo 80 da Lei 5.988/1973: “Da utilização de obra de arte plástica: Salvo convenção em contrário, o autor de obra de arte plástica, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la, ou de expô-la ao público” (grifo nosso).

³⁸⁶ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 413.

³⁸⁷ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte* cit., p. 28.

Do Uso das Imagens e Reproduções dos Bens Culturais dos Museus
 Art. 42. Os museus facilitarão o acesso à imagem e à reprodução de seus bens culturais e documentos conforme os procedimentos estabelecidos na legislação vigente e nos regimentos internos de cada museu.

Parágrafo único. A disponibilização de que trata este artigo será fundamentada nos princípios da conservação dos bens culturais, do interesse público, da não interferência na atividade dos museus e da garantia dos direitos de propriedade intelectual, inclusive imagem, na forma da legislação vigente.

Art. 43. Os museus garantirão a proteção dos bens culturais que constituem seus acervos, tanto em relação à qualidade das imagens e reproduções quanto à fidelidade aos sentidos educacional e de divulgação que lhes são próprios, na forma da legislação vigente.

Os mencionados dispositivos parecem prever o direito de reprodução em museus de maneira mais geral, deixando a regulação específica para os regimentos internos dos museus.

Ademais, é possível verificar notável confusão sobre o conceito de imagem dentro do Estatuto dos Museus, na parte final do artigo 42 supracitado, pois o conceito de imagem aparece incluída, categoricamente, nos direitos de propriedade intelectual. Pergunte-se: a imagem é *per se* modo de utilização ou ela é também uma possibilidade de reprodução visual da obra ou de sua fotografia?

Não obstante a observação feita, é notável a larga utilização do conceito de imagem para se referir à atuação museal. A noção do uso de imagem parece ser hoje o que já foi o debate sobre a extensão do direito de reprodução. Rina Elster Pantalony concatena os modos de exercício da utilização das transposições das obras presentes no acervo do museu, a ser aferível no seguinte excerto:

[...] uma instituição de patrimônio cultural não realiza a criação de imagem ou direitos, ou atividade de reprodução devido à sua rentabilidade. Esses serviços existem devido à necessidade interna de criação de imagem e autorização de uso dos direitos aliado a um interesse externo para publicar e utilizar as imagens.³⁸⁸

Rina Elster Pantalony conclui, ainda, que a estratégia a ser tomada a respeito deverá ser executada a longo prazo, de forma centralizada, envolvendo, até mesmo, o licenciamento digital como um modelo que orienta o museu como

³⁸⁸ PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus* cit., p. 145.

um todo nesse referido labirinto.³⁸⁹ Esse labirinto inserido no contexto dos mercados e modelos de propriedade intelectual no setor do patrimônio cultural incluiria, segundo Rina Elster Pantalony:

- * A produção e distribuição de produtos tangíveis relacionados ao museu ou a sua coleção;
- * As imagens do museu e licenciamento para uso de imagens;
- * A marca registrada do museu e o desenvolvimento de parcerias comerciais através de *co-branding*;
- * Produção e distribuição de conteúdo dos museus;
- * O museu como fonte fidedigna de conhecimento; e
- * Os museus e as mídias sociais.³⁹⁰

Por fim, a autora conclui que “um dos registros mais evidentes da propriedade intelectual de uma herança cultural é o direito autoral da imagem fotográfica de uma obra presente em uma coleção”.³⁹¹

Rina Elster Pantalony menciona, também, a presença do

Centro de Arbitragem e Mediação da OMPI e o Conselho Internacional de Museus (ICOM), os quais colaboram na gestão de um programa de mediação especialmente desenhado para ajudar as partes a resolver conflitos em matéria de arte e patrimônio cultural.³⁹²

Quanto à extensão da proteção do direito de reprodução da obra no museu, note-se que este poderá estar cometendo abuso de direito, na visão de Sérgio Branco Vieira Júnior, se a obra estiver em domínio público e o museu limitar sua reprodução.³⁹³ Por sua vez, de acordo com o referido autor, se a obra estiver protegida, o museu deverá seguir as instruções do titular dos direitos patrimoniais, as quais podem ser no sentido de proibir sua reprodução.

Curiosamente, Grischka Petri traz interessante consideração a respeito da reprodução de obras de artes plásticas. Ele observa que, para se considerar a reprodução da obra, é necessário pensar se a obra é dimensional ou tridimensional. Todos os objetos são tridimensionais, e a dificuldade de avaliar

³⁸⁹ PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus* cit., p. 92.

³⁹⁰ PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus* cit., p. 132.

³⁹¹ PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus* cit., p. 133.

³⁹² PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus* cit., p. 61.

³⁹³ VIEIRA JÚNIOR, Sergio Branco. *O domínio público no direito autoral brasileiro – Uma obra em domínio público* cit., p. 256.

pode ser difícil em casos particulares. Na realidade, Petri lembra que, na maioria dos casos, impressões e a maioria das pinturas são reputadas bidimensionais.³⁹⁴

Em contraste com a obra literária, Petri indica que os direitos de autor nas artes visuais sempre tenderam a ser relacionados às propriedades físicas da obra.³⁹⁵ Para a reprodução de uma pintura, é necessária uma imagem impressa – um modelo para a reprodução,³⁹⁶ o que não ocorre com a obra literária. Logo, não é possível pensar na extensão e na dimensão da reprodução da obra de artes plásticas da mesma forma como se é concebida a reprodução de uma obra literária, por exemplo³⁹⁷.

A propósito, saliente-se que, quando nos remetemos ao suporte de uma pintura, este não se refere à pintura toda. A pintura, que é um óleo sobre a tela, tem nesta seu suporte. Da mesma forma, quando se trata de fotografia impressa, seu suporte é o papel.

Interessante comentário a respeito advém do trabalho de Gustavo Martins de Almeida³⁹⁸ ao indicar que o que possivelmente se transfere é o objeto no qual uma obra de artes plásticas se materializa (um quadro ou uma escultura, por exemplo).

³⁹⁴ “Thus, the distinction between two- and three-dimensional works is significant. Of course, all objects are three-dimensional, and the distinction can be difficult to assess in particular cases. In most cases, prints and the majority of paintings can be regarded as two-dimensional” (PETRI, Grischka. *La propriété, c'est le vol? Reproducing Art at the Museum*. Produzido por Jan C. Joerden. *Annual Review of Law and Ethics*, Berlim, v. 26, p. 106, 2018).

³⁹⁵ “However, in contrast to literature, copyright in the visual arts has always tended to be linked to the works’ physical properties” (PETRI, Grischka. *La propriété, c'est le vol? Reproducing Art at the Museum* cit., p. 114).

³⁹⁶ “The painting can be freely reproduced for all purposes – commercial, academic, private – in a derivative form or as an exact copy, with parodist intent or as a straightforward homage. In order to do this, a printable image is required – a model for the reproduction” (PETRI, Grischka. *La propriété, c'est le vol? Reproducing Art at the Museum* cit., p. 109).

³⁹⁷ Preciosa reflexão trazida a respeito advém do artigo de Gustavo de Martins de Almeida, o qual pontua que “basicamente a história registra dois tipos de esculturas, em relação à sua reprodutibilidade. A de materiais que geralmente permitem a confecção de um só exemplar, como mármore e madeira, e aquelas que, por se originarem de um molde, ou de um projeto, podem ser reproduzidas facilmente, como os bronzes de Rodin e Giacometti, no primeiro caso, e os mobiles de Calder, na segunda hipótese”. (ALMEIDA, Gustavo Martins de. *Esculturas: Passado, Presente e Sequência*. *Revista da Escola Magistratura do Estado do Rio de Janeiro (EMERJ)*. Rio de Janeiro, edição Especial Comemorativa da Centésima Reunião do Fórum Permanente de Direito Empresarial, v. 19, n. 74, p. 98 2016).

³⁹⁸ ALMEIDA, Gustavo Martins de. *O direito de exposição de obras de artes plásticas*. Artigo enviado pelo próprio autor. *Website* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2010.

A fim de evidenciar a polêmica a respeito do exercício de direitos de reprodução de obras de acervos museais, mencione-se caso emblemático envolvendo uma escultura de Michelangelo, na Itália.

Em 25 de outubro de 2017, fora decidido a respeito da reprodução de fotografias em brochuras e em *website* de agência de viagens, a qual ofereceu a seus clientes acesso a alguns museus italianos, entre eles a *Galleria dell'Accademia di Firenze*, a preços superiores aos cobrados por suas bilheterias.

A decisão italiana entendeu que, para fazer publicidade, a agência utilizou-se de *website* e de brochuras, nas quais aparecem imagens da *Galleria dell'Accademia di Firenze* e de David de Michelangelo. Pautando-se pelo Código de Patrimônio Cultural italiano, a reprodução de bens culturais com fins lucrativos é sujeita à autorização e, do contrário, implicará utilização abusiva.

Foi decidido, com base no artigo 108 do Código de Patrimônio Cultural, que a instituição que detém o bem cultural tem o direito de autorizar a reprodução, mediante, inclusive, fixação de taxa.

Note-se que a ação ordinária teve como resultado a concessão de pedido de tutela inibitória, para que, entre outras medidas, as imagens em questão fossem removidas do *site* “<http://visittodayitaly.com/>” e de qualquer outro relacionado à agência de viagens, em caso de qualquer reprodução total ou parcial da imagem da escultura de Michelangelo.³⁹⁹

Como fora citado nesta tese, “utilizar é o motor da maestria”.⁴⁰⁰ A reprodução é hoje uma das principais formas de utilização da obra pelo museu, sendo ela, também, o fundamento para outros modos de uso de obras de artes plásticas.

Como afirma Katharina Garbers-Von Boehm,⁴⁰¹ “as instituições culturais – pelo menos no caso de bens em domínio público – possuem uma posição jurídica-fática, que a elas possibilita o aproveitamento comercial de seus bens culturais”.

³⁹⁹ ITÁLIA. Tribunale di Firenze. RG n.º 13758/2017. Il giudice dott. Niccolò Calvani. Accoglimento totale del 26 out. 2017.

⁴⁰⁰ POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo cit., p. 27.

⁴⁰¹ „Die Kulturinstitutionen haben -jedenfalls bei gemeinfreien Beständen – eine rechtlich-faktische Position inne, die ihnen die kommerzielle Verwertung ihrer Kulturgüter ermöglicht“ (GARBERS-VON BOEHM, Katharina. *Rechtliche Aspekte der Digitalisierung und Kommerzialisierung musealer*. Baden-Baden: Nomos, 2011. p. 239).

Além disso, museus lidam com custos, esforços e concorrências de agências de imagem “não autorizadas”, que também reproduzem tais componentes do acervo comercialmente.

Doutrina jurídica estrangeira já denomina tal fenômeno como um risco referente à monopolização do domínio público, sobre o qual, conforme Katharina Garbers-Von Boehm, não existe norma jurídica literal que proíba essa remonopolização.

Aliás, Grischka Petri elucida esse recente fenômeno pelas seguintes palavras:

[...] o direito autoral não é o meio de se assegurar receitas por imagens, reproduções de pinturas, impressões, fotografias e desenhos no domínio público. Tampouco essa é a tarefa do direito de propriedade. Apenas o direito de autor regula a constelação para o uso de imagem e de reprodução. Representantes do museu têm sido mencionados, discorrendo que eles querem decidir quem utiliza “suas” imagens para fins comerciais e quando elas serão utilizadas. Essa é, efetivamente, uma pretensão direcionada a um monopólio. O direito de autor não fornece suporte a tal monopólio aos museus, nem mesmo o direito de propriedade, a menos que você seja um proprietário desse monopólio na Alemanha – ou em museu francês.⁴⁰²

Entendemos que é necessário enfrentar a contradição existente entre o vínculo social conferido ao museu, ao ter que se conciliar os interesses de acesso ao conhecimento com seus interesses econômicos como conservador e explorador da obra. Dessarte, pergunte-se: a fim de que o museu seja reconhecido como um explorador da obra em seu acervo, será necessário que lhe seja reconhecido, também, um feixe de direitos de monopólio de exploração de obra que já se encontra em domínio público?

Neste momento, mencionamos caso não judicializado, referido em estudo interdisciplinar elaborado por André Amud Botelho, Eneida Quadros Queiroz, Robson dos Santos, Sandro dos Santos Gomes e Vitor Rogerio Oliveira Rocha, o qual indica que

⁴⁰² “However, copyright is not the way to secure revenue for image reproductions of paintings, prints, photographs, and drawings in the public domain. Neither is the law of property. Only copyright law regulates the constellation of image use and reproduction. Museum representatives have been quoted saying that they want to decide who uses ‘their’ images for commercial purposes and when. This is effectively a claim for a monopoly. Copyright law does not provide museums with such a monopoly, and neither does ownership, unless you happen to be a landowner in Germany – or a French museum” (PETRI, Grischka. *La propriété, c’est le vol? Reproducing Art at the Museum* cit., p. 116. Tradução nossa).

[...] a temática dos direitos autorais oferece às instituições museológicas um conjunto de desafios legais e conceituais. A peculiaridade dos museus, por outro lado, comporta elementos que ampliam o rol de questões para a esfera dos direitos autorais. Cotidianamente as instituições devem lidar com a circulação de obras, a produção de novas criações (exposições, catálogos, livros, revistas) a partir do acervo existente, a utilização de imagens, a aquisição de obras etc. Estas ações exigem dos gestores do museu a interação com os autores ou os titulares dos direitos autorais que recaem sobre as criações (conforme Lei 9.610, de 1998).⁴⁰³

Em seguida, os autores do referido estudo narram que se confrontaram com obra do pintor Pedro Américo, já em domínio público e que está sob os cuidados do Museu Nacional das Belas Artes/Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e que foi reproduzida em uma embalagem de queijo, sofrendo alteração por uma empresa mineira de laticínios, a Laticínios Cruzília.

Pedro Américo faleceu no ano de 1905, não deixando herdeiros, e a empresa mineira de laticínios teria utilizado, comercialmente e sem autorização, uma de suas obras, a pintura intitulada “A noite e os gênios do estudo e do amor”, criada em 1883.

Figura 3: A obra original de Pedro Américo (à esquerda) e Figura 5: a obra presente no queijo Cruzília, tipo *brie* (à direita)



PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELLO (1843-1905): *A Noite e os Gênios do Estudo e do Amor*, 1883.
Óleo sobre tela, 260 x 195 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Fotografia: Marcelo Gonczarowska Jorge.



⁴⁰³ BOTELHO, André Amud; QUEIROZ, Eneida Quadros; SANTOS, Robson dos; GOMES, Sandro dos Santos; ROCHA, Vitor Rogerio Oliveira. Os direitos autorais e os museus: o caso brasileiro. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 41, p. 98, 2011. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2726>. Acesso em: 16 jun. 2016.

Fonte: Banco de imagens na *web* (à esquerda⁴⁰⁴ e à direita⁴⁰⁵)

Outro excerto mencionado a seguir dialoga com as facetas de direito moral e de direito patrimonial de autor da obra de artes plásticas, demonstrando aspectos práticos decorrentes dessa complexidade na relação com os museus:

[...] esta definição possibilita que as ações dos museus sejam contempladas sob duas dimensões sensíveis aos direitos autorais: i) eles fazem a manipulação de obras exteriores que são interiorizadas pelo processo de musealização; e ii) *levam a cabo a produção de uma obra própria, isto é, a constituição de uma exposição, um catálogo, um roteiro etc., a partir dos artefatos musealizados*. Em ambos os casos, os museus se defrontam com a necessidade de orientar sua prática pelos marcos dos direitos morais e patrimoniais. Mas como estas questões se relacionam com as mudanças contemporâneas nos processos de criação e reprodução das obras? ⁴⁰⁶

Os autores indagam, ainda, o seguinte:

[...] é fato que cabe ao Poder Público exigir e garantir o permanente reconhecimento da autoria, inscrita claramente no exemplar originário. Mas quais as consequências disto a partir da permanente resignificação que a existência intangível da obra está sujeita diante das modernas formas de reprodução? ⁴⁰⁷

Saliente-se que o cerne de nossa tese também reflete sobre a questão supracitada.

Finalmente, os referidos autores sugerem propostas criativas, com possíveis soluções e constatações para o problema narrado, as quais seguem:

A) No que tange à identificação da obra como direito moral de autor, a Laticínios Cruzília poderia inserir na embalagem uma pequena nota indicando que a figura ali presente é uma reprodução parcial e alterada feita a partir do quadro do pintor Pedro Américo intitulado “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor”, a qual se encontra no Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM;

⁴⁰⁴ Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa_arquivos/pa_1883_noite.jpg. Acesso em: 6 jun. 2018.

⁴⁰⁵ Disponível em: <https://dbcommerce.s3.amazonaws.com/speciale/7102.jpg>. Acesso em: 6 jun. 2018.

⁴⁰⁶ BOTELHO, André Amud; QUEIROZ, Eneida Quadros; SANTOS, Robson dos; GOMES, Sandro dos Santos; ROCHA, Vitor Rogerio Oliveira. Os direitos autorais e os museus: o caso brasileiro cit., p. 102 (grifo nosso).

⁴⁰⁷ BOTELHO, André Amud; QUEIROZ, Eneida Quadros; SANTOS, Robson dos; GOMES, Sandro dos Santos; ROCHA, Vitor Rogerio Oliveira. Os direitos autorais e os museus: o caso brasileiro cit., p. 100.

B) A respeito da possibilidade de conceder recompensa econômica ao IBRAM e ao Museu Nacional de Belas Artes em virtude da utilização dos principais elementos da obra de Pedro Américo pela Laticínios Cruzília, a legislação não parece ser favorável às duas instituições governamentais;

C) A última proposta dos autores citados é a seguinte: não haveria a possibilidade de firmar acordo entre as duas instituições governamentais e a empresa mineira? Tais autores indicam que o IBRAM e o Museu Nacional de Belas Artes seriam os responsáveis pela guarda do quadro de Pedro Américo. Por sua vez, a Laticínios Cruzília utiliza, em algumas embalagens de sua mercadoria, uma reprodução parcial e alterada feita a partir da obra do pintor brasileiro. Mesmo sem a obrigação legal, a Laticínios Cruzília não poderia “adotar” a aludida pintura? Por exemplo, observam os autores mencionados, não poderia a Laticínios Cruzília, por intermédio de um acordo firmado com as instituições museológicas referidas, contribuir com o financiamento de atividades como manutenção, conservação, exposição e segurança da obra por ela reproduzida?

As propostas dos museólogos autores desse estudo são interessantes, pois buscam aprofundar-se na legislação de direitos autorais e pensar formas razoáveis para regular a relação de proteção autoral da obra pelo museu, além de sugerirem proposta que dialoga sobre possíveis soluções para a sobrevivência material e econômica do museu.

A reprodução alterada implica modificação do sentido da obra em sua faceta de direito moral. Esta tese entende que cabe ao Estado, nesse caso, o museu, defender a integridade da obra alterada, mesmo estando a obra em domínio público em seus direitos patrimoniais.

Por fim, o direito de reprodução, em razão da amplitude de seu conceito, parece ser o direito cujos delineamentos vêm sendo mais debatidos atualmente, como se evidencia da recente Diretiva 2019/790⁴⁰⁸ do Parlamento e do Conselho Europeu.

⁴⁰⁸ Diretiva (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho de 17 de abril de 2019, relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e que altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE (Texto relevante para efeitos do EEE). Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&from=EN>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

Ressalte-se que a Diretiva 2019/790 do Parlamento e do Conselho Europeu se relaciona com os direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e altera a Diretiva 96/9/CE,⁴⁰⁹ bem como a Diretiva 2001/29/CE.⁴¹⁰

A Diretiva 2001/29/CE reporta-se à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação, remetendo-se ao museu, especificamente, em seu artigo 5.º, o qual prevê as exceções e limitações da incidência de proteção de direitos autorais.

Especificamente, o artigo 5.º, 2, c, referido permite que os Estados-Membros disponham sobre exceções tocantes ao direito de reprodução,

[...] em relação a atos específicos de reprodução praticados por bibliotecas, estabelecimentos de ensino ou museus acessíveis ao público, ou por arquivos, que não tenham por objetivo a obtenção de uma vantagem económica ou comercial, directa ou indirecta.

Portanto, a Diretiva 2019/790 manteve o teor do artigo supracitado, conforme estabelecido em seu artigo 24, 2⁴¹¹.

A Diretiva 2019/790 prevê de forma mais expressa a respeito do museu, em seu artigo 2.º, 3, definindo-o como a “instituição responsável pelo património cultural, uma biblioteca ou um museu acessíveis ao público, um arquivo ou uma instituição responsável pelo património cinematográfico ou sonoro”.

Outro novo tratamento proporcionado pela regulação da Diretiva 2019/790 concerne às obras visuais em domínio público, dispondo, em seu artigo 14, o seguinte:

CAPÍTULO 4
Obras de arte visual no domínio público
Artigo 14.º Obras de arte visual no domínio público

⁴⁰⁹ Diretiva 96/9/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 11 de março de 1996 relativa à proteção jurídica das bases de dados. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:31996L0009&from=PT>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

⁴¹⁰ Diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=celex%3A32001L0029>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

⁴¹¹ “Artigo 24 Alterações das Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE 2. A Diretiva 2001/29/CE é alterada do seguinte modo: a) No artigo 5.o, n.o 2, a alínea c) passa a ter a seguinte redação: «c) Em relação a atos específicos de reprodução praticados por bibliotecas, estabelecimentos de ensino ou museus acessíveis ao público, ou por arquivos, que não tenham por objetivo a obtenção de uma vantagem económica ou comercial, direta ou indireta, sem prejuízo das exceções ou limitações previstas na Diretiva (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho (*)”.

Os Estados-Membros devem prever que, depois de expirado o prazo de proteção de uma obra de arte visual, qualquer material resultante de um ato de reprodução dessa obra não esteja sujeito a direitos de autor ou a direitos conexos, salvo se o material resultante desse ato de reprodução seja original, na acepção de que é a criação intelectual do próprio autor.⁴¹²

O referido dispositivo parece ser o norte para a delimitação do fenómeno denominado remonopolização do domínio público, ressaltando-se que o museu poderá estar criando obra protegida diante do acervo em domínio público, enquadrando-se no teor final do mencionado artigo 14.

Ainda, em seu “considerando 13”, ressalte-se que o conceito abrangendo os museus deverá ser aplicado independentemente do tipo de obras ou de outro material protegido que tenham em suas coleções permanentes.

Analisar a justificativa da referida Diretiva também auxilia a compreender seu texto final. Em sua Exposição de Motivos, consta que:

[...] dado que surgiram recentemente novos tipos de utilizações, suscita-se a questão de saber se estas exceções ainda se encontram adaptadas para alcançar um justo equilíbrio entre os direitos e os interesses dos autores e de outros titulares de direitos, por um lado, e os utentes, por outro.⁴¹³

Além disso, a referida Exposição de Motivos enfatiza o fato de ter, por um lado, a facilitação do acesso mediante o uso de tecnologias, e, de outro, a necessidade de verificação se tais usos estão de acordo com a legislação de direitos autorais.

Constata-se o excerto a seguir, presente na referida Exposição de Motivos:

⁴¹² Saliente-se que, nesse documento, é mencionada a existência de estudo sobre remuneração dos autores de livros e revistas científicas, tradutores, jornalistas e artistas de artes visuais (plásticas) pela utilização de suas obras, mas tal estudo aguarda publicação, não estando, infelizmente, disponível para consulta até o presente momento (31 de outubro de 2020). O único estudo disponível e referenciado na proposta, por conseguinte, concerne somente à análise sobre a remuneração em obras audiovisuais, estando disponibilizado em: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/commissiongathers-evidence-remuneration-authors-and-performers-use-their-works-and-fixations>. (Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52016PC0593&from=PT>. Acesso em: 30 jan. 2019).

⁴¹³ Proposta de Diretiva do Parlamento Europeu e do Conselho relativa aos direitos de autor no mercado único digital. Bruxelas, 14.9.2016 COM(2016) 593 final 2016/0280 (COD). Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52016PC0593&from=PT>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

Não obstante o facto de que as tecnologias digitais deveriam facilitar o acesso transnacional a obras e outro material protegido, os obstáculos mantêm-se, em particular no que se refere às utilizações e obras em que o apuramento de direitos é complexo. É este o caso das instituições responsáveis pelo património cultural que pretendam facultar o acesso em linha [...] Em consequência destes obstáculos, os cidadãos europeus perdem oportunidades de acesso ao património cultural. A proposta regula estes problemas mediante a introdução de um mecanismo específico para simplificar a concessão de licenças de difusão, por parte de instituições responsáveis pelo património cultural, de obras que deixaram de ser comercializadas. No que respeita às obras audiovisuais, não obstante a importância cada vez maior de plataformas de vídeo a pedido, as obras audiovisuais da UE constituem apenas um terço das obras disponíveis para os consumidores nessas plataformas. Mais uma vez, esta falta de disponibilidade provém, em parte, de um complexo processo de apuramento de direitos.⁴¹⁴

Esta subsecção buscou refletir sobre o quanto é minucioso o delineamento do direito de reprodução da obra de artes plásticas. Museus franceses e alemães são exemplos de instituições que descrevem a regulação desse direito em seus termos de uso. A Diretiva europeia 2019/790 parece querer indicar que uma remonopolização do domínio público não seria possível, salvo se o material advindo da reprodução fosse considerado original. Essa pode ser, em contrapartida, uma possível abertura para que o museu se posicione como *persona* individual, original e criativa na gestão perante suas obras.

6.5 Direito de fotografar obras de artes plásticas de seu acervo

Primeiramente, é necessário compreender o motivo pelo qual o museu pode impedir fotografias de obras de artes plásticas de seu acervo. Ao constatar que uma obra de artes plásticas encontra-se no acervo do museu, a primeira conclusão jurídica possível e certa à qual podemos chegar é a de que o museu é o possuidor direto dessa obra.

Saliente-se, como já discorrido, que a natureza da obra protegida pelo direito de autor repercutirá no exercício do direito de propriedade do museu. Todavia, em determinados casos, o museu poderá afastar o acesso de terceiros e, excepcionalmente, o acesso de seu próprio autor, com a finalidade de proteger

⁴¹⁴ Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52016PC0593&from=PT>. Acesso em: 30 jan. 2019.

a integridade da obra. Por vezes, parece que o direito de autor protege o museu, e, em outras, inviabiliza-o.

Para Rina Elster Pantalony, os documentos de aquisição são peças-chave para determinar o *status* dos direitos associados ao acervo.⁴¹⁵ De fato, os documentos de aquisição são primordiais para estabelecer os respectivos direitos do museu, pois eles dispõem a que título o museu poderá exercer alguma das faculdades inerentes ao direito de propriedade.

Conforme José de Oliveira Ascensão,⁴¹⁶ “o processo da fotografia permite a apresentação de elementos preexistentes. Então poderia falar-se da reprodução, se esses elementos forem obras protegidas”.

A Lei 9.888/1973, em seu artigo 6.º, conceituava a obra fotográfica como obra artística, se preenchesse alguns requisitos, quais sejam: “VII – as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia, desde que, *pela escolha de seu objeto e pelas condições de sua execução*, possam ser consideradas criação artística” (grifo nosso).

Desde a regulação dessa citada e antiga lei, apesar de ela ter previsto requisitos mais elaborados para a proteção da obra fotográfica, já dizia José de Oliveira Ascensão que “tem-se no Brasil uma tendência expansiva: protege-se a fotografia, e deixa-se em segundo plano a exigência da criação artística”.⁴¹⁷

A Lei 9.610/1998 parece ampliar, ainda mais, o escopo de proteção da fotografia, em seu artigo 7.º, VII, pois prevê a proteção autoral a “obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia” (grifo nosso).

A fotografia define-se como substância dotada de linhas, superfícies e tonalidades, de acordo com Roland Barthes.⁴¹⁸ O referido autor adiciona que, “do objeto à sua imagem, há decerto uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor”.⁴¹⁹

Afinal, a toda fotografia deveria ser concedida proteção autoral, reconhecendo-se, por conseguinte, uma criação intelectual por parte de seu

⁴¹⁵ PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus* cit., p. 80.

⁴¹⁶ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 427.

⁴¹⁷ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 409.

⁴¹⁸ BARTHES, Roland. *A mensagem fotográfica* cit., p. 326.

⁴¹⁹ BARTHES, Roland. *A mensagem fotográfica* cit., p. 326.

fotógrafo? Em contrapartida, note-se até mesmo o alvoroço criado quando a fotografia surgiu no século XIX, sendo questionado como a natureza poderia desenhar-se por si mesma, “pressupondo uma não interferência do artista neste processo”.⁴²⁰

Em meio a conceder nenhuma proteção ou toda a proteção à fotografia, tomemos como exemplo o direito autoral alemão, que criou uma categoria à parte, a “fotografia simples”, cujos requisitos protetivos não requerem individualidade e criatividade do fotógrafo, mas proteção da lei como direito conexo, direito afim, o qual se baseia em obra autoral protegida. Protege-se, assim, uma técnica de fotografia.

Assinale-se que a Lei 9.610/1998 prevê o seguinte sobre a utilização da obra fotográfica:

Art. 79. O autor de obra fotográfica tem direito a reproduzi-la e colocá-la à venda, observadas as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos, e sem prejuízo dos direitos de autor sobre a obra fotografada, se de artes plásticas protegidas.

§ 1.º A fotografia, quando utilizada por terceiros, indicará de forma legível o nome do seu autor.

§ 2.º É vedada a reprodução de obra fotográfica que não esteja em absoluta consonância com o original, salvo prévia autorização do autor.

O referido artigo 79 demonstra que a fotografia protegida não é a mera reprodução do objeto real. Por conseguinte, o que é protegido é a fotografia *per se*, e não o objeto retratado. No entanto, se o objeto retratado for obra de artes plásticas, o fotógrafo deverá pedir autorização para o criador intelectual da obra de artes plásticas retratada.

Ressalve-se que o fotógrafo de uma obra de artes plásticas não pode, por ter realizado fotografia da obra, ter adquirido direito de autor sobre ela.

No caso de a obra não ter caído em domínio público, poderia o museu realizar fotografias de obras presentes em seu acervo? Note-se, aliás, que a fotografia do acervo do museu é atividade também de documentação do acervo, e o museu pode contratar fotógrafo, ou utilizar o fotógrafo já contratado da instituição, para registrar a exposição realizada, atestando-se qual obra fez parte da exposição em questão.

⁴²⁰ Reflexão disponível em: <http://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/8659/5030>. Acesso em: 6 jan. 2018.

Gerhard Pfennig, em seção de seu artigo referente aos “direitos próprios do museu”, reflete que o museu, como empregador, é titular de direitos de utilização de obras (textos e fotografias), tendo seus funcionários produzido o respectivo material.

Tais direitos próprios parecem conceder ao museu direitos de resistência contra abusos de terceiros. Para Gerhard Pfennig, os museus, aliás, deveriam ser conscientes dessa posição jurídica, o que poderá proporcionar-lhes fontes alternativas de renda.⁴²¹

A Instrução Normativa do IBRAM 01/2013⁴²² estabelece em seu artigo 1.º que são necessários requerimento e emissão de autorização para uso de imagem e de reprodução dos bens culturais e documentos que constituem o acervo das unidades museológicas do IBRAM.

Portanto, no parágrafo único do artigo 1.º dessa Instrução Normativa, determina-se que suas disposições se aplicam às unidades museológicas do IBRAM e também aos particulares interessados no uso de imagem ou reprodução dos bens culturais e documentos que constituem o acervo dessas unidades.

A referida Instrução Normativa delimita a conceituação do uso de imagem e do uso privado, como se verifica do excerto a seguir:

Art. 4.º Para efeitos desta Instrução Normativa:

[...]

V. Uso de imagem: é a captação de imagens de interiores e exteriores de museus, e, no caso desta Instrução Normativa, das unidades museológicas do IBRAM, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer

⁴²¹ „Museen sind nicht nur Nutzer von Rechten an ihren urheberrechtlich geschützten Sammlungsgegenständen, sondern auch Rechtsinhaber. Als „Arbeitgeber“ sind sie Inhaber der Nutzungsrechte an Werken (Texten und Fotografien), die Museumsmitarbeiter im Rahmen von Arbeitsverhältnissen geschaffen haben. Anders ist es bei freien Mitarbeitern, die ihre Rechte nur im vertragsgemäßen Umfang einräumen. Museen als Institutionen sind auch Rechtsinhaber an Datenbanken, die ihre Mitarbeiter aufgebaut haben. Hierzu zählen analoge Datenbanken – das klassische Papierbildarchiv – und digitale Datenbanken, etwa das Gesamtverzeichnis der Kunstwerke im Museumsbesitz mit Abbildungen. Die Nutzung dieser Datenbanken können die Basis von Einnahmen sein, falls diese durch Dritte erfolgt. Das Hausrecht gibt den Museen darüber hinaus die Möglichkeit, den über den normalen Besuch der Sammlung hinausgehenden Gebrauch einzuschränken, also etwa das Fotografieren zu gewerbsmäßigen Zwecken oder das Filmen zu verbieten. In jedem Fall bilden die genannten Rechte auch Abwehrpositionen gegen Missbrauch durch Dritte. Museen sollten sich dieser Rechtspositionen bewusst sein, da sie durchaus dazu beitragen können, eigenständige Einnahmequellen zu erschließen“ (PFENNIG, Gerhard. *Kultur und Recht*. 2009, p. 9. Tradução nossa. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/KatharinaKaupen/ku-r-l35web>. Acesso em: 19 nov. 2020).

⁴²² Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/30437855/do1-2013-04-16-instrucao-normativa-n-1-de-15-de-abril-de-2013-30437851. Acesso em: 18 nov. 2020.

armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido.

[...]

VII. Uso privado: o uso de imagem da unidade museológica do IBRAM ou a reprodução do seu acervo, em um só exemplar, captada por visitantes nas próprias unidades museológicas, desde que feita sem fins de comercialização.

Ainda, o § 7.º do artigo 2.º dessa Instrução delimita os limites para a captação de imagem para uso exclusivamente privado, em flagrantes de eventos ou em atividade de natureza eminentemente jornalística, as quais independem de autorização, *exceto se a direção do museu dispuser de modo contrário, em regulamento próprio*. Além disso, a associação de imagens captadas não pode ter finalidade comercial ou publicitária. Parte do teor da Instrução referida foi grifada pois esta tese entende que possíveis conflitos referentes à proteção de direitos autorais em museus e às fotografias de seu acervo advêm justamente do fato de o museu poder apresentar regulamento próprio a respeito da restrição de fotografias em seu interior.

Além disso, o artigo 5.º dessa Instrução Normativa prevê algumas limitações relativas ao uso de imagem das unidades museológicas do IBRAM, bem como à reprodução dos respectivos acervos, estabelecendo-se, por exemplo, que:

I – Todas as reproduções devem ser cópias fidedignas da peça original. São proibidas quaisquer manipulações ou transformações da imagem das unidades museológicas do IBRAM bem como a reprodução dos respectivos acervos, salvo autorização expressa da autoridade competente.

II – Não é autorizada a publicação, para fins da presente Instrução Normativa, em baixa resolução, a menos que se destinem a *site web* ou produção multimídia, as quais deverão possuir uma resolução mínima de 72 dpi;

III – Não é autorizada a venda, para fins da presente Instrução Normativa, a particulares ou empresas que se dedicam à comercialização de imagens, salvo autorização expressa do Autorizador (sendo esse, por exemplo, o Diretor da respectiva unidade museológica do IBRAM).

É possível verificar que a reprodução e a utilização da imagem são reguladas conjuntamente na referida Instrução Normativa, lembrando-se que o uso da imagem, na perspectiva desta subseção, é a retratação mediante a fotografia da obra de artes plásticas, mas poderia referir-se também à reprodução visual da obra de artes plásticas.

Assinale-se que os museus poderão, também, ceder os direitos patrimoniais para o uso de imagem ou de reprodução de seus respectivos acervos para exploração econômica a cessionários, com finalidade específica e restrita, podendo ser cobrada tarifa para tal e proibindo-se que as utilizações constem em bancos de imagens ou arquivos dos cessionários, sem autorização do cedente.⁴²³ Note-se que, se os museus públicos podem ceder tais direitos, se deve ao fato de que, nesse caso, eles são titulares de tais direitos patrimoniais.

Por fim, mencione-se que no *website* do Museu do Louvre,

[...] nas salas de exposição permanente, as obras podem ser fotografadas ou filmadas para uso privado da operadora, salvo qualquer uso coletivo ou comercial. Enquanto isso, em salas nas quais são apresentadas exposições temporárias, a realização de fotografia é proibida, salvo indicação em contrário presente em sua entrada.⁴²⁴

Aliás, em decisão de 28 de maio de 2019, Tribunal Administrativo francês reconheceu que o Museu do Louvre pode restringir a fotografia de pinturas presentes em suas exposições temporárias, o que é previsto em seu regulamento. Fotografias de exposições permanentes são permitidas.⁴²⁵

Tais exemplos demonstram que o título, o qual confere a legitimidade de entrada da obra no acervo do museu, delinea o exercício de fotografar do museu e de seus visitantes. Caso a obra tenha entrado por meio contrato de comodato, como o museu não é o real proprietário da obra, ele não poderá ditar as regras sobre o objeto presente precariamente em seu acervo. Tais constatações fáticas evidenciam que entender a gestão museal diante do direito requererá, necessariamente, que sejam compreendidas questões de direitos dos contratos, de direitos reais e de direitos autorais.

⁴²³ Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/12/Contrato-de-Cessao_Acervo-Propriedade-Museu-29-08-2013.pdf. Acesso em: 22 abr. 2019.

⁴²⁴ “Dans les salles des collections permanentes, les œuvres peuvent être photographiées ou filmées pour l’usage privé de l’opérateur. L’usage des flashes, et autres dispositifs d’éclairage est prohibé. Dans les salles d’expositions temporaires, il est interdit de photographier et de filmer. Il est également interdit de filmer et de photographier les installations et les équipements techniques.” Tradução nossa. Disponível em: <https://www.louvre.fr/louvre-mode-d%E2%80%99emploi/reglement-de-visite#:~:text=%22Dans%20les%20salles%20des%20collections,de%20photographier%20et%20de%20filmer>. Acesso em: 17 nov. 2020.

⁴²⁵ Disponível em: <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/photographie-des-oeuvres-la-justice-donne-raison-au-louvre-144481#:~:text=Le%20mus%C3%A9e%20peut%20l%C3%A9gitimement%20interdire,pas%20dans%20les%20expositions%20temporaires>. Acesso em: 10 jun. 2019.

6.6 Direito de sequência

De acordo com José de Oliveira Ascensão, o direito de sequência autoriza o autor da obra a sacar um provento de natureza jurídica patrimonial.⁴²⁶ Carlos Alberto Bittar⁴²⁷ considera que, “embora tratado como pecuniário entre nós (inserido no capítulo correspondente), é esse direito dotado de duas características básicas de direitos morais: a inalienabilidade e a irrenunciabilidade que confere certo hibridismo à sua textura”.

Fábio Maria De Mattia⁴²⁸ descreve o contexto do direito de sequência, refletindo que

[...] é justo que, após a transferência do direito, mantenha-se ainda um vínculo entre o autor e a sua obra, porque este vínculo será o único remanescente de direito pecuniário a favorecer o autor ou seus herdeiros, sucessores, legatários ou instituições que sejam investidas de tal direito.

José de Oliveira Ascensão indica, ainda, que o propósito desse direito é o de proteger o autor de alienações precipitadas, fazendo-o participar dos incrementos posteriores do valor.⁴²⁹

O direito de sequência está previsto no artigo 38 da Lei de Direitos Autorais, a seguir colacionado:

Art. 38. O autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado.
Parágrafo único. Caso o autor não perceba o seu direito de sequência no ato da revenda, o vendedor é considerado depositário da quantia a ele devida, salvo se a operação for realizada por leiloeiro, quando será este o depositário.

As obras objeto do direito de sequência são as obras de arte ou manuscrito,⁴³⁰ sendo originais, como prevê a Lei de Direitos Autorais brasileira.

⁴²⁶ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 236.

⁴²⁷ BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. Rio de Janeiro: Forense, 1994. p. 54.

⁴²⁸ MATTIA, Fabio Maria de. *Droit de suite* ou direito de sequência das obras intelectuais. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília, ano 34, n. 134, abr./jun. 1997. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/230/r134-11.PDF?sequence=4>. Acesso em: 9 fev. 2019.

⁴²⁹ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 242.

⁴³⁰ Saliente-se a existência do Parecer 31/1985 do CNDA, o qual propunha resolução destinada a complementar as Resoluções do CNDA 22/1981 e 27/1981 sobre o direito de sequência. Nesse parecer, de 21 de janeiro de 1985, comentou-se que, em razão de sua especificidade,

A tutela do direito de sequência no Brasil apresenta conexão com a Convenção de Berna, a qual prevê o direito de sequência, em seu artigo 14, *ter*, como direito inalienável.

Para José de Oliveira Ascensão, o direito de sequência, em si, protege o autor, e, por esse motivo, é imprescritível, inalienável e irrenunciável. Todavia, pretensões específicas podem ser renunciáveis, prescritíveis ou alienáveis.⁴³¹

A respeito da definição do direito de sequência, mencione-se o artigo 1.º da Resolução 22 do Conselho Nacional de Defesa de Direitos Autorais (CNDA), de 8 de janeiro de 1981, o qual dispunha que

[...] o autor que alienar obra de arte ou manuscrito, sendo originais, ou direitos patrimoniais sobre obra intelectual, *tem direito a participar da mais-valia que a elas advier, em benefício do vendedor, quando novamente alienados.* Parágrafo único. Para os efeitos da presente Resolução, entende-se por:

1) Obras de arte – as criações exteriorizadas sob a forma de: a) pintura, desenho, escultura, gravura, litogravura, xilografia, pirogravura ou qualquer outro processo; b) tapeçaria quando assinada e executada com base em desenho original; c) plantas, esboços e maquetes arquitetônicos; d) as manifestações de arte aplicada e quaisquer outras expressões artísticas protegidas no campo das artes plásticas.

2) Manuscrito – o original, do próprio punho, ou datilografado, com emendas manuscritas do autor, ou ainda as provas impressas do livro com corrigendas por ele feitas à mão (grifo nosso).⁴³²

Na perspectiva desta tese, o direito de sequência poderia envolver a revenda de obra de artes plásticas pelo museu e o necessário repasse do respectivo lucro advindo dessa alienação onerosa a seu autor. Mencione-se doutrina alemã que nos auxiliará, em regra, a refutar tal hipótese.

O direito de sequência está previsto no § 26 da Lei de Direitos Autorais alemã, em seção sobre “outros direitos de autor”. Na Alemanha, o direito de sequência é reconhecido ao autor de obra plástica e ao autor de obra fotográfica. O § 26, (3), da Lei de Direitos Autorais indica que o direito de sequência é

as resoluções existentes não regulavam os demais casos de aplicação do direito de sequência. Mesmo que o voto de seu Conselheiro Relator, Manoel Joaquim Pereira dos Santos, tenha indeferido a proposta de adoção de resolução destinada a incluir a obra fotográfica entre as obras abrangidas pela regulamentação do direito de sequência, ressalte-se que foi sugerido que, para que contexto global dessa proposição fosse melhor tratado, ela deveria ser encaminhada à respectiva comissão encarregada de revisão da legislação autoral. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/02/Parecer31-1985.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020

⁴³¹ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 242-243.

⁴³² CONSELHO NACIONAL DE DIREITO AUTORAL. *Legislação e normas*. 2. ed. rev. e ampl. Ministério da Educação e Cultura. Brasília: CNDA, 1983. p. 141.

inalienável e não pode ser renunciado pelo autor. Além disso, o referido § 26 menciona que, se da venda participou como adquirente, vendedor ou intermediário um mercador de arte ou leiloeiro, o vendedor terá que repassar parte do valor adquirido ao autor.⁴³³

Ainda, o § 26, 4, da Lei de Direitos Autorais alemã concede ao autor o prazo de três anos para requerer informações de um comerciante de arte ou leiloeiro sobre o preço de venda. Conforme Gerhard Pfennig,⁴³⁴ o direito de sequência, o qual se desenvolveu e se regulou juridicamente na França após a Primeira Guerra Mundial, foi incorporado na Lei de Direitos Autorais alemã em 1966, tendo sido considerado por anos “impraticável” e tornara-se mais eficiente por intermédio da atuação da VG Bild-Kunst, associação alemã mencionada neste estudo, a qual gera coletivamente os direitos autorais de artistas plásticos, tendo iniciado suas atividades a partir do ano de 1981.

Gerhard Pfennig⁴³⁵ aponta que o direito de sequência se concretiza quando galerias e comerciantes compram peça de coleções ou de comerciantes de arte e vendem novamente a peça, com aumento de seu preço.

Note-se que a galeria pode equiparar-se ao museu no tocante à sua atividade expositiva. Todavia, o conceito de galeria é extensivo, quando comparado às atividades precípuas exercidas pelo museu público⁴³⁶.

⁴³³ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz) § 26 Folgerecht. (1) Wird das Original eines Werkes der bildenden Künste oder eines Lichtbildwerkes weiterveräußert und ist hieran ein Kunsthändler oder Versteigerer als Erwerber, Veräußerer oder Vermittler beteiligt, so hat der Veräußerer dem Urheber einen Anteil des Veräußerungserlöses zu entrichten [...] (3) Das Folgerecht ist unveräußerlich. Der Urheber kann auf seinen Anteil im Voraus nicht verzichten.

⁴³⁴ „Historisch wurde das Folgerecht nach dem Ersten Krieg in Frankreich entwickelt und gesetzlich geregelt und erst im Jahre 1966 auf Druck der deutschen Künstlerschaft bei der Neufassung des (west-)deutschen Urheberrechts in das Gesetz eingefügt [...] Das Folgerecht erwies sich zunächst als unpraktikabel und musste 1972 novelliert werden; dennoch konnte es erst ab 1981 durch die VG Bild-Kunst effizient verwaltet werden [...]“ (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht* cit., p. 65).

⁴³⁵ „Greift erst dann ein, wenn Galerien Händler und besonders Versteigerungshäuser Werke aus dem Bestand von Sammlern oder anderen Kunsthändlern ankaufen und erneut veräußern [...]“ (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht* cit., p. 65).

⁴³⁶ Mencione-se uma das possíveis definições reconhecidas ao museu apontadas por Jean Chatelain, o qual o conceitua como “coleção permanente de bens culturais móveis” refletindo que certa galeria de exposição permanente não é um museu, ainda que muitas vezes este seja seu complemento. Ainda, esse autor reflete sobre a importância do aspecto da permanência, a qual se relaciona ao caráter de inalienabilidade definitiva, considerando que uma vez que o objeto material entre no museu, ele não poderá ser disponibilizado novamente ao mercado. “ (1) Une collection permanente de biens culturels mobiliers. Ainsi une galerie d'expositions permanents n'est pas un musée même si elle en est souvent le complément. Cette notion de permanence est poussée en est souvent le complément. Cette notion de permanence est poussée en France à un point extrême jusqu'à celle d'inaliénabilité définitive;

Portanto, o museu, objeto desta pesquisa, apresenta função primária de expor obras sem finalidade lucrativa, enquanto a galeria pauta-se pelo interesse comercial, sendo secundária a atividade expositiva.

Na Áustria, o devedor do direito de sequência é o vendedor, representante do mercado de arte. Além disso, observe-se que o direito de sequência não pode ser abrangido por relações negociais entre pessoas privadas ou por revenda entre uma pessoa privada e museus, em caso de não serem direcionados ao lucro ou na hipótese de dar acesso público à obra⁴³⁷.

Gerhard Pfennig⁴³⁸ não menciona a possibilidade de o exercício do direito de sequência apresentar como suporte fático (*Tatbestand*) uma relação jurídica envolvendo o museu. Também compreendemos que, em regra, o museu não pode ser considerado sujeito passivo do direito de sequência, em razão de não exercer atividade comercial. Portanto, pensar no lucro decorrente do aumento do preço da obra de seu acervo a ser revendida não se relaciona à natureza do museu público, no qual, aliás, a alienação de obra de artes plásticas será ato excepcional e justificado.

Ademais, é importante mencionar que esse tema foi transposta no ano de 2006 na Alemanha, em razão da adoção da Diretiva 2001/84/CE do Parlamento Europeu e do Conselho da União Europeia, de 27 de setembro de 2001, relativa ao direito de sequência em benefício do autor de uma obra de arte original objeto de alienações sucessivas.

c'est-à-die qu'un objet entré dans un musée ne pourra jamais être remis sur le marché. 2) Une collection mise à la disposition du public. Ainsi le mobilier national n'est pas un musée. L'ouverture au public n'interdit cependant ni la perception d'un droit d'entrée raisonnable, ni des mesures de sécurité indispensables". (CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. Cit., p.9, Tradução nossa).

⁴³⁷ „Zusätzlich muss an der Veräußerung ein Vertreter des Kunstmarktes wie beispielsweise ein Auktionshaus, eine Kunstgalerie oder ein Kunsthändler als Verkäufer, Käufer oder Vermittler beteiligt sein. Der Schuldner der Folgerechtsvergütung ist der Veräußerer.“ Tradução nossa. Disponível em: <https://www.wko.at/branchen/handel/juwelen-uhren-kunst-antiquitaeten-briefmarken/folgerecht.html>. Acesso em: 29 jan. 2019.

⁴³⁸ „Das Folgerecht gewährt bildenden Künstlerinnen und Künstlern sowie künstlerischen Fotografen einen Beteiligungsanspruch am Weiterverkaufserlös von Werken, die im Kunsthandel kursieren. Es berührt also in der Praxis nicht die Geschäftsbeziehungen zwischen Künstlern und Galerien, Händler und besonders Versteigerungshäuser Werke aus dem Bestand von Sammler oder anderes Kunsthändlern ankaufen und erneut veräußern, wobei der Gesetzgeber unterstellt, dass derartige Veräußerungen im Regelfall nur erfolgen, wenn damit eine Werksteigerung verbunden ist“ (PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht* cit., p. 65. Tradução nossa).

Em seu artigo 1.º, a referida Diretiva estabelece que os Estados-Membros devem prever, em benefício do autor de uma obra de arte original, um direito de sequência, definido como um direito inalienável e irrenunciável, mesmo por antecipação, a receber uma participação sobre o preço obtido pela venda dessa obra após sua alienação inicial pelo autor.

Ademais, esse dispositivo prevê que o referido direito se aplica a todos os atos de alienação sucessiva da obra, os quais envolvem vendedores, compradores ou intermediários, profissionais do mercado da arte, nomeadamente, leiloeiros, galerias de arte e, de modo geral, quaisquer negociantes de obras de arte.

Em seu artigo 2.º, definiu-se que as obras de artes abrangidas pela referida Diretiva são as seguintes:

Obras de arte abrangidas pelo direito de sequência

1. Entende-se por “obra de arte original” qualquer obra de arte gráfica ou plástica, tal como quadros, colagens, pinturas, desenhos, gravuras, estampas, litografias, esculturas, tapeçarias, cerâmicas, vidros e fotografias, na medida em que sejam executadas pelo próprio artista ou se trate de cópias consideradas como obras de arte originais.

2. As cópias de obras de arte abrangidas pela presente directiva, que tenham sido realizadas em número limitado pelo próprio artista ou sob a sua autoridade, são consideradas obras de arte para efeitos da presente directiva. Essas cópias serão, em princípio, numeradas, assinadas, ou de outro modo devidamente autorizadas pelo artista.⁴³⁹

Por fim, mencione-se, diante da referida Diretiva europeia, que são intitulados como beneficiários do direito de sequência o autor da obra e seus legítimos sucessores, levando-se em conta o prazo de duração desse direito, perfazendo 70 anos após a morte de seu autor.⁴⁴⁰

⁴³⁹ Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32001L0084&from=PT>. Acesso em: 19 out. 2020.

⁴⁴⁰ Disposição presente no artigo 6.º da referida Diretiva. Saliente-se que o prazo de duração da pretensão concernente ao direito de sequência relaciona-se ao artigo 1.º da Diretiva 93/98/CEE, de 29 de outubro de 1993, relativa à harmonização do prazo de proteção dos direitos de autor e de certos direitos conexos. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:31993L0098&from=PT>. Acesso em: 19 out. 2020. Mencione-se, ainda, interessante decisão europeia em que se examinou o suporte fático relacionado ao pintor Salvador Dalí, que faleceu em 23 de janeiro de 1989, deixou cinco herdeiros legais como sucessores e por testamento instituiu o Estado espanhol legatário universal, na acepção do direito sucessório francês, de seus direitos de propriedade intelectual, conforme se compulsa do Acórdão do Tribunal de Justiça referente ao processo C-518/08, julgado em 15 de abril de 2010. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/pt/TXT/?uri=CELEX:62008CJ0518>. Acesso em: 26 abr. 2021.

Ainda, Gustavo Martins de Almeida registra referência histórica francesa acerca da transmissibilidade do direito de sequência:

“[...] Diz-se que a origem do instituto decorreu da cena retratada por Forain, desenhista francês do século XIX, na qual crianças maltrapilhas, vindo do lado de fora do Hotel de Ville, em Paris, o leilão por preço elevadíssimo de quadro de Millet, já falecido, disseram "C'est un tableau de papa". Daí deliberou-se transmitir para os herdeiros o proveito econômico das obras de artistas que não conheceram o sucesso em vida”.⁴⁴¹

Entendemos que, em regra, o museu não deverá remunerar o autor ou seus sucessores em razão de alienação da obra de artes plásticas, em razão de o museu público não buscar auferir atividade lucrativa. Todavia, excepcionalmente, se for verificada a percepção da mais-valia, caso a obra de artes plásticas seja alienada onerosamente pelo museu, tal direito de sequência deverá ser recolhido aos herdeiros ou a seus sucessores.

6.7 Direito de base de dados

Primeiramente, é necessário salientar que existem autores que diferenciam os termos “base de dados” e “banco de dados”, enquanto outros os tratam como sinônimos.⁴⁴²

José de Oliveira Ascensão inicia sua seção a respeito dos “direitos como objeto informático”, afirmando que não se pode confundir a base de dados com o programa que o baseia, sendo este último “um processo ou esquema para ação, o qual exprime uma linguagem”.⁴⁴³

Esta subseção tratará sobre a base de dados, uma vez que se refere à possibilidade de o museu criar bases de dados sobre seu acervo e poder ser reconhecido como seu respectivo criador.

Portanto, retomando os primordiais conceitos elaborados por José de Oliveira Ascensão, “a base de dados enformada por um critério poderá aspirar à tutela do direito de autor com fundamento na criatividade do conjunto”.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ ALMEIDA, Gustavo Martins de. *Esculturas: Passado, Presente e Sequência*.cit. p. 100-101.

⁴⁴² Além de José de Oliveira Ascensão, Maria Lúcia Beffa trata os termos como sinônimos. ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 672; BEFFA, Maria Lucia. *Proteção dos direitos autorais das bibliotecas* cit., p. 151.

⁴⁴³ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 665.

⁴⁴⁴ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 674.

Demonstrando cautela usual, José de Oliveira Ascensão complementa, ainda, que

[...] não é a mera aglomeração de obras que permite falar de uma obra de conjunto. Teriam de se tomar em conta dois elementos: o conjunto de obras, por um lado, e o critério de seleção, ordenação, elaboração e apresentação do material da base de dados, por outro.⁴⁴⁵

Outra referência a respeito é a traçada por Maria Lúcia Beffa, indicando que as bases de dados

[...] estão agregadas aos programas de computador. Sem o emprego do *software*, não é possível desenvolver, gerenciar o conteúdo e dar acesso à pesquisa aos dados coletados. Os dois elementos, *software* e conteúdo, possuem proteções independentes.⁴⁴⁶

A possível remissão à proteção ao banco de dados encontra-se no artigo 7.º, XIII, da Lei de Direitos Autorais, *in verbis*:

Art. 7.º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

[...]

XIII – as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

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

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

Não obstante seu aparentemente confuso § 2.º, tal dispositivo pode ser uma referência à criação de base de dados presente na Lei de Direitos Autorais brasileira. Todavia, não se olvide de que a proteção como obra autoral protegida requererá esforço de originalidade e criatividade.

Ademais, sobre esse tema tem-se, do direito estrangeiro, a Diretiva 96/9/CE do Parlamento e do Conselho Europeu, de 11 de março de 1996,

⁴⁴⁵ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 674.

⁴⁴⁶ BEFFA, Maria Lucia. *Proteção dos direitos autorais das bibliotecas* cit., p. 150.

relativa à proteção jurídica das bases de dados,⁴⁴⁷ a qual prevê a proteção de bases de dados não originais.

Inserido em nosso contexto estudado, o trabalho de Katharina Garbers-Von Boehm aborda a problemática da seguinte maneira:

[...] as instituições culturais – pelo menos no caso de bens em domínio público – possuem uma posição jurídico-fática, que a elas possibilita o aproveitamento comercial de seus bens culturais. A posição jurídica dos museus resulta-se, como demonstrado, de uma proteção jurídica prestacional, a qual surge da reprodução dos componentes do acervo, bem como de um *direito sui generis*, o qual pode surgir por intermédio da alimentação do arquivo digital no banco de dados. Esse direito ao banco de dados será protegido, também, mediante a adoção de medidas técnicas protetivas em questões técnicas e também jurídicas. Disso resulta que a detenção dos museus desloca esse fato a uma posição, na qual as reproduções da obra por terceiros serão, de certa forma, controladas.⁴⁴⁸

Constate-se, por conseguinte, que museus lidam com custos, esforços e concorrências de agências de imagem “não autorizadas” que também reproduzem tais componentes do acervo comercialmente.

Katharina Garbers-Von Boehm assinala, também, o seguinte:

[...] o direito de autor como uma posição jurídica protegida conforme o artigo 14 da Lei Fundamental é um direito vinculadamente social. Esse vínculo social encontra sua expressão nos limites do direito de autor. Todavia, o contexto digital permite que medidas técnicas, esses limites, incluindo limites temporais do direito de autor, sejam continuamente subvertidas.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:31996L0009&from=PT>. Acesso em: 1.º nov. 2020.

⁴⁴⁸ „Die Kulturinstitutionen haben -jedenfalls bei gemeinfreien Beständen – eine rechtlich-faktische Position inne, die ihnen die kommerzielle Verwertung ihrer Kulturgüter ermöglicht. Die rechtliche Verwerterposition der Museen ergibt sich, wie dargestellt, aus dem Leistungsschutzrecht, das durch das Abfotografieren der Sammlungsgegenstände entsteht, sowie aus *dem sui generis*-, das durch das Einspeisen der Digitalisate in eine Datenbank entstehen kann. Dieses Datenbankrecht wird zusätzlich durch technische Schutzmaßnahmen auf technischer und ggf. zusätzlich auf rechtlicher Ebene geschützt. Hinzu kommt, dass die Sachherrschaft der Museen diese faktisch in eine Lage versetzt, die Reproduktion von Werken durch Dritte in gewissem Maße zu kontrollieren“ (GARBERS-VON BOEHM, Katharina. *Rechtliche Aspekte der Digitalisierung und Kommerzialisierung musealer* cit., p. 239. Tradução nossa).

⁴⁴⁹ „Das Urheberrecht ist als geschützte Rechtsposition i.S.d. Art. 14 GG ein sozialgebundenes Recht. Diese Sozialbindung findet ihren Ausdruck in den Schranken des Urheberrechts. Allerdings erlauben im digitalen Zeitalter technische Mechanismen, diese Schranken, darunter auch die zeitliche Schranke des Urheberrechts, weitgehend auszuhebeln“

Katharina Garbers-Von Boehm salienta, ainda, acerca de possíveis campos de tensão existentes entre medidas protetivas técnicas e as limitações do próprio sistema. Logo, a proteção de direitos autorais pode ser sobreposta a medidas técnicas, o que pode gerar desequilíbrios.

Outra evidência possível de ser observada é, por exemplo, o fato de, apesar do término do lapso temporal, o qual circunda a proteção dos direitos autorais patrimoniais, a proteção técnica poder impedir sua intacta disponibilidade gratuita.

Assim, para Katharina Garbers-Von Boehm, o direito aos produtos do banco de dados é debatido dogmaticamente. Nos Estados Unidos, ele é protegido como direito de investimento, a fim de impedir o fluxo de informações. A possível crítica encontrada nesse ponto refere-se à concessão da proteção do operador do banco de dados mediante o *direito sui generis*, a qual poderá prolongar a proteção do banco de dados a continuados investimentos e a indefinidos usos e consequentes licenças.

Quanto ao direito estrangeiro, a criação de base de dados pode envolver a aplicação do § 87, a da Lei de Direitos Autorais alemã. Perante o pálio dessa Lei, o banco de dados é uma coleção de obras, de dados ou de outros elementos independentes, organizados de forma sistemática ou metódica e acessíveis individualmente, com a ajuda de um meio eletrônico ou de outras maneiras, cujas obtenção, verificação ou representação requerem um considerável investimento por quantidade (volume) ou por tipo (qualidade).⁴⁵⁰

No tocante ao direito francês, o artigo L112-3 do Código de Propriedade Intelectual também inclui, no capítulo referente às obras protegidas, a proteção à base de dados, prevendo o seguinte:

(GARBERS-VON BOEHM, Katharina. *Rechtliche Aspekte der Digitalisierung und Kommerzialisierung musealer* cit., p. 239. Tradução nossa).

⁴⁵⁰ „Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz). § 87a Begriffsbestimmungen (1) Datenbank im Sinne dieses Gesetzes ist eine Sammlung von Werken, Daten oder anderen unabhängigen Elementen, die systematisch oder methodisch angeordnet und einzeln mit Hilfe elektronischer Mittel oder auf andere Weise zugänglich sind und deren Beschaffung, Überprüfung oder Darstellung eine nach Art oder Umfang wesentliche Investition erfordert. Eine in ihrem Inhalt nach Art oder Umfang wesentlich geänderte Datenbank gilt als neue Datenbank, sofern die Änderung eine nach Art oder Umfang wesentliche Investition erfordert.“

[...] os autores de traduções, adaptações, transformações ou arranjos de obras intelectuais gozam da proteção instituída por este código, sem prejuízo dos direitos do autor da obra original. O mesmo se aplica aos autores de antologias ou coleções de obras ou dados diversos, como bancos de dados, que, pela escolha ou disposição dos materiais, constituem criações intelectuais. Como base de dados, entende-se uma coleção de obras, dados ou outros elementos independentes, dispostos de forma sistemática ou metódica e acessíveis individualmente por meio eletrônico ou por qualquer outro meio.⁴⁵¹

A partir desse momento, com o auxílio dos exemplos apresentados por Maria Lucia Beffa, partiremos para a exemplificação dos conceitos traçados diante do âmbito museal.

Heloisa Maria Silveira Barbuy gentilmente nos recomendou o exemplo de pesquisa do que entendemos ser uma base de dados da Pinacoteca de São Paulo. No *website* <http://pinacoteca.org.br/acervo/obras/>, é possível consultar obras do acervo do referido museu com base no nome de seu artista.

Ao selecionar o nome de Di Cavalcanti, por exemplo, é possível verificar 15 obras como resultados dessa consulta, sendo uma delas referenciada com as seguintes informações:

Título:
Mocinha com gato à janela, em Ouro Preto
Data de Aquisição:
1994
Técnica:
óleo sobre tela
Dimensões:
62 X 78
Procedência:
Doação, do Espólio de Alfredo Mesquita

Vislumbra-se, assim, uma informação advinda de uma base de dados referencial, cujos dados são organizados por critérios definidos, os quais, aliás, são importantes para nossa pesquisa, pois contêm detalhes acerca da procedência da obra de Di Cavalcanti na Pinacoteca.

⁴⁵¹ "Article L112-3 Modifié par Loi n.º 98-536 du 1 juillet 1998 – art. 1 () JORF 2 juillet 1998 Les auteurs de traductions, d'adaptations, transformations ou arrangements des oeuvres de l'esprit jouissent de la protection instituée par le présent code sans préjudice des droits de l'auteur de l'oeuvre originale. Il en est de même des auteurs d'anthologies ou de recueils d'oeuvres ou de données diverses, tels que les bases de données, qui, par le choix ou la disposition des matières, constituent des créations intellectuelles. On entend par base de données un recueil d'oeuvres, de données ou d'autres éléments indépendants, disposés de manière systématique ou méthodique, et individuellement accessibles par des moyens électroniques ou par tout autre moyen."

Portanto, verifica-se que “as bases de dados reúnem textos de uma área de uma maneira organizada sistematicamente por um tipo de critério”.⁴⁵² No caso das bases de dados sobre obras de artes plásticas, comumente, deparar-se-á com informações organizadas de aspectos elementares da obra consultada, de suas características físicas, sua tipologia e procedência. Esse trabalho pode não ser necessariamente criativo, mas é dotado de utilidade e de esforço por parte do museu e, por essa razão, deve ser valorizado, mesmo que seja mediante a concessão de uma proteção *sui generis*, como se entende na União Europeia.

Lembremo-nos do exemplo conferido pela Lei 9.609/1998, cuja proteção, ainda que prevista também na Lei de Direitos Autorais, disciplinou a tutela específica para o programa de computador, aplicando o regime de direito de autor com ressalvas específicas.

Por seu turno, ao consultar-se o *website* <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>, é possível entrar no banco de dados do Museu Histórico Nacional, pesquisando-se a respeito de materiais variados, como os Anais do Museu Histórico Nacional, os catálogos de exposições e outras publicações sobre processos de entrada de acervo e acerca das coleções do arquivo histórico, entre outros.

Dessarte, conforme Maria Lucia Beffa, o banco de dados referido apresenta várias bases de dados e “cada uma delas trata de um assunto distinto que pode ser acessado simultaneamente ou individualmente sem restrição geográfica e com a possibilidade de serem ampliadas”.⁴⁵³

De fato, se o museu cria, identificando e selecionando, elementos que formarão um conjunto de forma individual, com critérios preestabelecidos, é possível que a ele seja reconhecido direito a uma base de dados. Tal atividade poderá não ser essencialmente criativa e, por esse motivo, pensar em uma natureza protetiva diversa a ele atribuída será tarefa necessária, como fora feito, por exemplo.

⁴⁵² BEFFA, Maria Lucia. *Proteção dos direitos autorais das bibliotecas* cit., p. 150.

⁴⁵³ BEFFA, Maria Lucia. *Proteção dos direitos autorais das bibliotecas* cit., p. 152.

Constate-se que a natureza jurídica da base de dados pode ser de difícil compreensão,⁴⁵⁴ mas não há dúvidas de que o museu deve ser reputado criador de base de dados, tendo-a gerado com esforço intelectual e econômico.

Como se pode verificar, os direitos de utilização que poderão ser naturalmente reconhecidos ao museu estão, também, conectados a suas funções primordiais, quais sejam comunicar, preservar e conservar a obra presente em seu acervo, e o direito à criação de base de dados estaria conjugado à sua atividade primordial de preservar e documentar seu acervo, sistematizando-se informações sobre obras de artes plásticas para as futuras gerações.

6.8 Museu como criador de obra coletiva

Em razão de ao museu deverem ser reconhecidos direitos de utilização naturais ao desempenho de suas atividades precípuas, como proprietário do objeto material da obra, exercendo os respectivos direitos de fruição da obra, concomitantemente, pela incidência da Lei de Direitos Autorais na relação jurídica em comento, ao museu também devem ser atribuídos direitos de resistência aos direitos autorais, pois a incidência desses direitos autorais impedem a concretização dos direitos atinentes à comunicação da obra de seu acervo.

Tal compreensão é necessária, pois, do contrário, entender-se-ia, diante da atual Lei de Direitos Autorais brasileira, que o museu apenas poderia expor e criar catálogo expositivo simples de obra presente em seu acervo, se tal atividade for dotada de originalidade, individualidade e criatividade.

Poderá ocorrer, ainda, de o museu, de fato, criar um catálogo de forma individual, criativa e original. Portanto, esta subseção tratará do catálogo museal expositivo como obra coletiva, abrangendo não “apenas” aspectos descritivos da exposição de obras de artes plásticas.

Em outras palavras, em razão do exercício fundamental de comunicação da obra ao público, o museu poderá, a fim de divulgá-la, assumir uma diferente

⁴⁵⁴ “A relação com os bancos de dados não é muito simples por envolver várias questões normativas. Por exemplo, direito de autor, direito *sui generis*, direitos conexos, e o direito de autor relativo ao conteúdo da informação no banco de dados” (BEFFA, Maria Lucia. *Proteção dos direitos autorais das bibliotecas* cit., p. 155).

posição diante da Lei de Direitos Autorais brasileira, qual seja, o de organizador de obra coletiva.

Para compreender esta subseção, é necessário esclarecer os conceitos primordiais referentes à obra coletiva. Primeiramente, saliente-se que a problemática desta subseção envolve a possível existência de vários intervenientes na criação de uma obra, aflorando-se o que José de Oliveira Ascensão denomina de “criação integrada”.⁴⁵⁵

Além disso, é comum explicar o conceito de obra coletiva remetendo-se, também, a suas distinções. A primeira delas refere-se à obra de colaboração, sendo aquela produzida em comum, com caráter pessoal conferido a seus autores. Exemplo a respeito dado por José de Oliveira Ascensão é o jornal, o qual representa uma unidade criativa.⁴⁵⁶

Ressalte-se que a obra de colaboração resulta de um ato de criação conjunto entre pessoas naturais singulares, em que não se destaca uma pessoa jurídica organizadora, enquanto no fenômeno de conexão de obras têm-se obras já singulares, criadas individualmente, e sua exploração e divulgação serão feitas em conjunto.

Ao se pensar nas atividades do museu, pontue-se que ele se apropria de acervo já existente, o que, em tese, exclui a hipótese da obra em colaboração. Além disso, em regra, não se está diante de hipótese de conexão de obras, pois o autor da obra presente no acervo e o museu não atuam, em regra geral, conjugando obras singulares para explorá-las e divulgá-las de forma conjunta mediante a elaboração de um catálogo expositivo.

Nesse sentido, mencione-se o trabalho de Antonio Carlos Morato, o qual nos auxilia a compreender o catálogo do museu como obra coletiva, sintetizando que na obra coletiva é “possível observar uma indivisibilidade permanente, visualizada em um conjunto distinto das participações individuais que nela existem, ao passo que na obra em colaboração existe uma indivisibilidade eventual”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral* cit., p. 84.

⁴⁵⁶ ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito autoral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997, p. 84.

⁴⁵⁷ MORATO, Antonio Carlos. *Direito de autor em obra coletiva* cit., p. 4.

Por sua vez, outro conceito comum no contexto dos intervenientes que participam da criação intelectual refere-se à obra compósita, qual seja, aquela em que se incorpora obra preexistente, sem a colaboração do autor desta.

Ter-se-á, por conseguinte, o incorporador, o qual incorporará obra preexistente, o que deverá ser autorizado pelo seu autor. Tal fenómeno de incorporação é denominado por José de Oliveira Ascensão como “sincronização” da obra preexistente pelo incorporador.

A diferença primordial no conceito da obra compósita é o fato de uma das obras incorporadas prevalecer sobre as demais. O autor da obra preexistente poderá utilizar a obra incorporada separadamente, salvo previsão contratual em contrário, mas o autor da obra compósita poderá explorá-la sem pedir autorização do autor da obra incorporada e que não persiste na criação da obra compósita.

Esta tese não vislumbra a possibilidade de o museu ser considerado autor de obra compósita, pois os catálogos criados pelo museu costumam mencionar possíveis participações individuais e o organizador pode aparecer de forma destacada. Além disso, o fenómeno da incorporação de referências em catálogo museal assemelha-se mais ao legítimo ato de citar ou mencionar autores, ao se referir a eles em textos escritos em catálogo, por exemplo.

Diante do exposto, a peculiaridade da obra coletiva é seu impulso inicial de empreendimento: ela se origina de um impulso de empresa, a qual detém titularidade originária, e será realizada por várias pessoas naturais, com direito às respectivas participações individuais.

Essa pessoa jurídica será a organizadora, constando seu nome de forma destacada, indicando sua direção de maneira realçada para a criação dessa estrutura.

Interessante trazer o debate do direito francês acerca do tema.⁴⁵⁸ No direito francês, é salientado que o direito de exposição pertence ao criador da obra protegida. Tal direito refere-se, também, à noção de direito de representação da obra.

⁴⁵⁸ NORDMANN, Raphaëlle. *La protection expositions d'oeuvres d'art par le droit d'auteur*. Masteripit (Master 1 de la Faculté Jean Monnet de l'Université Paris Saclay). 9 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://master-ip-it-leblog.fr/la-protection-des-expositions-doeuvres-dart-par-le-droit-dauteur/>. Acesso em: 27 out. 2020. Tradução nossa.

Entretanto, a qualificação jurídica do próprio direito de exposição é debatido, atualmente, no direito francês. Poderia ela ser uma obra compósita, conforme o artigo 113-2⁴⁵⁹ de seu Código de Propriedade Intelectual, em que a exposição incorpora diferentes obras de arte?

Mencione-se que o artigo L113-2 dispõe sobre os conceitos a serem estudados no presente momento, quais sejam:

[...] a obra de colaboração é aquela para a qual várias pessoas naturais contribuíram. A obra compósita é de propriedade do autor que a empreendeu, reservando-se os direitos do autor da obra preexistente. Obra coletiva é aquela criada por iniciativa de uma pessoa física ou jurídica, a qual a edita, a publica, e a divulga de forma nomeada e dirigida, com a contribuição pessoal de diversos participantes no desenvolvimento e na elaboração para a qual se destina, sem que seja possível atribuir a cada um dos participantes direito distinto sobre o conjunto criado.⁴⁶⁰

Sobre a possibilidade de a exposição ser caracterizada como obra compósita, parece difícil conceber tal hipótese, de acordo com Raphaëlle Nordmann, uma vez que o texto legal do Código de Propriedade Intelectual francês especifica que essa incorporação é realizada “sem a colaboração” do autor da obra preexistente. E também para expô-la é necessária a autorização dos autores dos trabalhos apresentados.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ “Chapitre III: Titulaires du droit d’auteur (Articles L113-1 à L113-10) Article L113-2 Est dite de collaboration l’oeuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques. Est dite composite l’oeuvre nouvelle à laquelle est incorporée une oeuvre préexistante sans la collaboration de l’auteur de cette dernière. Est dite collective l’oeuvre créée sur l’initiative d’une personne physique ou morale qui l’édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l’ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu’il soit possible d’attribuer à chacun d’eux un droit distinct sur l’ensemble réalisé.”

⁴⁶⁰ “Article L113-2 Création Loi 92-597 1992-07-01 annexe JORF 3 juillet 1992 Est dite de collaboration l’oeuvre à la création de laquelle ont concouru plusieurs personnes physiques. Est dite composite l’oeuvre nouvelle à laquelle est incorporée une oeuvre préexistante sans la collaboration de l’auteur de cette dernière. Est dite collective l’oeuvre créée sur l’initiative d’une personne physique ou morale qui l’édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l’ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu’il soit possible d’attribuer à chacun d’eux un droit distinct sur l’ensemble réalisé.”

⁴⁶¹ “Quel est exactement le statut de l’exposition-oeuvre de l’esprit ? S’agit-il d’une oeuvre composite au sens de l’article L. 113-2 du Code de la propriété intellectuelle, où l’exposition incorporerait différentes oeuvres d’art ? Il semble difficile de retenir cette qualification dès lors que le texte précise que cette incorporation est réalisée « sans la collaboration » de l’auteur de l’oeuvre préexistante. Or, pour les exposer, une autorisation des auteurs des oeuvres présentées est requise ; l’auteur ou du moins le titulaire du droit de représentation – le propriétaire de l’oeuvre – collabore pleinement en vue de diffuser l’oeuvre au sein de l’exposition” (NORDMANN, Raphaëlle. *La protection expositions d’oeuvres d’art par le droit d’auteur* cit. Tradução nossa).

O artigo L113-5 do Código de Propriedade Intelectual francês dispõe, ainda, a respeito da obra coletiva, prevendo o seguinte: “a obra coletiva é, salvo prova em contrário, de propriedade da pessoa singular ou coletiva, sob o qual o nome será divulgado. Essa pessoa é titular dos direitos de autor”.⁴⁶²

Raphäelle Nordmann discorre que a qualificação da exposição como obra coletiva também parece difícil de ser sustentada, pois questiona-se sobre como seria possível conceber que os vários artistas, autores das obras expostas, aceitassem que sua contribuição pessoal se baseasse no todo “sem que seja possível atribuir a cada um deles um direito distinto”.⁴⁶³

Assinale-se que essa observação pode não ser transplantada para o direito brasileiro, em razão de a Constituição de 1988 garantir, em seu artigo 5.º, XXVIII, a proteção às participações individuais em obras coletivas.

Sobre a definição brasileira referente à obra coletiva, a Lei de Direitos autorais dispõe o seguinte:

[...]

Art. 17. É assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas.

§ 1º Qualquer dos participantes, no exercício de seus direitos morais, poderá proibir que se indique ou anuncie seu nome na obra coletiva, sem prejuízo do direito de haver a remuneração contratada.

§ 2º Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

[...]

Da Utilização da Obra Coletiva

Art. 88. Ao publicar a obra coletiva, o organizador mencionará em cada exemplar:

I - o título da obra;

II - a relação de todos os participantes, em ordem alfabética, se outra não houver sido convencionada;

III - o ano de publicação;

IV - o seu nome ou marca que o identifique.

Parágrafo único. Para valer-se do disposto no § 1º do art. 17, deverá o participante notificar o organizador, por escrito, até a entrega de sua participação.

⁴⁶² “Article L113-5 L’oeuvre collective est, sauf preuve contraire, la propriété de la personne physique ou morale sous le nom de laquelle elle est divulguée. Cette personne est investie des droits de l’auteur.”

⁴⁶³ “La qualification d’œuvre collective paraît aussi malaisée: comment envisager que les différents artistes, auteurs des œuvres exposées, acceptent que leur contribution personnelle se fonde dans l’ensemble « sans qu’il soit possible d’attribuer à chacun d’eux un droit distinct” (NORDMANN, Raphaëlle. *La protection expositions d’oeuvres d’art par le droit d’auteur* cit. Tradução nossa).

Finalmente, Raphaëlle Nordmann questiona se seria possível manter a qualificação da exposição museal a compor um trabalho colaborativo, conforme prevê o artigo L. 113-2 do Código de Propriedade Intelectual francês, quando várias pessoas físicas contribuíram para sua realização.⁴⁶⁴

Para Raphaëlle Nordmann,⁴⁶⁵ os artistas e o curador participariam todos da constituição da exposição como obra do espírito: os autores das obras trazendo as pedras para a obra e o curador o cimento que permite dar forma à construção.

Todavia, de acordo com a referida autora, essa qualificação parece também falhar, na medida em que a obra final – a exposição – não pode prescindir das obras que a constituem, enquanto estas, na maioria das vezes, são independentes dela. Dessarte, tais obras são dotadas de autonomia e não foram necessariamente criadas para a exposição em particular.

A respeito do tratamento sobre os intervenientes da criação, na legislação autoral alemã, ressalvem-se as seguintes palavras de Adolf Dietz:

[...] o conceito referente à *obra coletiva* abrange apenas parcialmente o conceito de obra coletiva previsto no § 4 da Lei de Direitos Autorais de 1965. O legislador alemão conscientemente abriu mão dessa inclusão e, além disso, do conceito de obra em grupo – com um correspondente direito de edição.⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Ressalte-se que o conceito “obra em colaboração” estava previsto expressamente na Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973, sendo aquela cuja produção é comum, por dois ou mais autores, segundo o artigo 4.º, VI, *b*, da antiga Lei de Direitos Autorais brasileira. A Lei de Direitos Autorais brasileira atual substituiu tal denominação pela obra em coautoria, em seu artigo 5.º, VIII, sendo obra em coautoria, quando é criada em comum por dois ou mais autores. (Citação mencionada “La qualification d’œuvre collective paraît aussi malaisée : comment envisager que les différents artistes, auteurs des œuvres exposées, acceptent que leur contribution personnelle se fonde dans l’ensemble « sans qu’il soit possible d’attribuer à chacun d’eux un droit distinct?” (NORDMANN, Raphaëlle. *La protection expositions d’œuvres d’art par le droit d’auteur* cit. Tradução nossa).

⁴⁶⁵ “On pourrait enfin tenter de retenir la qualification d’œuvre de collaboration de l’article L. 113-2 du Code de la propriété intellectuelle, lorsque plusieurs personnes physiques ont concouru à sa réalisation. Les artistes et le curateur auraient ainsi tous apporté leur contribution pour constituer l’exposition-œuvre de l’esprit : les auteurs d’œuvres d’art apportant les pierres à l’ouvrage, et le curateur le ciment permettant de donner forme à la construction” (NORDMANN, Raphaëlle. *La protection expositions d’œuvres d’art par le droit d’auteur* cit. Tradução nossa).

⁴⁶⁶ „Der Begriff „œuvre collective“ deckt sich nur teilweise mit dem Begriff Sammelwerk des § 4 URG 1965. Der deutsche Gesetzgeber hat bewußt darauf verzichtet (vgl. amt. Begründung S. 42), daneben noch den Begriff Gruppenwerk (mit einem entsprechenden Herausgeberrecht) einzuführen“ (DIETZ, Adolf. *Das Droit Moral des Urhebers im neuen französischen und deutschen Urheberrecht* cit., p. 167. Tradução nossa).

Em face do exposto, percebe-se que a legislação autoral alemã não trata da obra compósita nem da obra de colaboração, como o faz a Lei autoral francesa. Ademais, os conceitos referentes à obra coletiva parecem, ainda, estar sendo delineados em países como França e Alemanha.

Nesse sentido, mencionaremos outra interessante fonte indiciária que reflete a tomada de posição jurídica a ser assumida por museus brasileiros, qual seja a pesquisa no banco de dados de obras registradas da Biblioteca Nacional, a qual é a responsável pelo registro de obras intelectuais desde 1898 no Brasil. A propósito, os criadores de obras intelectuais podem solicitar o registro na Biblioteca Nacional a fim de garantir prova de autoria, apresentando como

[...] resultado o assentamento (registro) e a publicação das informações legais declaradas pelo autor/titular no requerimento de registro, conforme cópia da obra intelectual depositada. Além disso, é garantida a preservação da cópia da obra intelectual registrada, pelo prazo de duração dos direitos patrimoniais, para consulta e referência futuras, ressalvadas as restrições de acesso às obras inéditas, em atenção aos direitos morais do autor.⁴⁶⁷

Em 26 de outubro de 2020, entre os diversos resultados alcançados mediante a busca com as palavras-chave “museu” na aba “título”, encontrou-se obra da qual, curiosamente, o Museu Paraense Emílio Goeldi é indicado como colaborador, conforme segue:

Título: AS ORIGENS DO MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI – ASPECTOS...
 Personalidades: LUÍS CARLOS BASSALO CRISPINO – Autor(a), VERA BURLAMAQUI BASTOS – Organizador(a), PETER MANN DE TOLEDO – Organizador(a)
 Registro: 388645, em 26/09/2006
 Gênero: Técnico/Científico
 Obra Publicada: Não
 Tipo de Apresentação: Impressa/Computador, 206 página(s)
 Comentários: O Autor também é Co-Organizador da Obra

Saliente-se que, ao pesquisar o nome de Peter Mann de Toledo, o qual aparece como organizador da obra encontrada, ele é referenciado já tendo exercido a função de Diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi (1999-2005), e o registro da obra foi feito no ano de 2006.

⁴⁶⁷ Disponível em: <https://www.bn.gov.br/servicos/direitos-autorais>. Acesso em: 26 out. 2020.

Além disso, em 26 de outubro de 2020, foram encontrados dois resultados com a busca mediante as palavras-chave “catálogo museu”, na aba “título”.

Um deles é trazido a seguir, pois se refere a registro de catálogo museal:

Título: CATÁLOGO DO MUSEU SOLAR MONJARDIM
 Personalidades: NEY DE GOMES DE OLIVEIRA – Autor(a)
 Registro: 218254, em 07/12/2000
 Gênero: Didático/Pedagógico
 Obra Publicada: Não
 Tipo de Apresentação: Impressa/Computador, 34 página(s)

Por fim, em 26 de outubro de 2020, ao se consultar o acervo do Escritório de Direitos Autorais (EDA),⁴⁶⁸ foram encontrados quatro resultados ao se pesquisar com a palavra-chave “museu”, em “personalidades”, na aba “nome”. São elas:

Título: EXPOSIÇÕES MEU BAIRRO, MINHA CIDADE
 Personalidades: EXPOMUS-EXPOSIÇÕES, MUSEUS, PROJ. CULT. LTDA. – Cessionário(a), MARIA LÚCIA APARECIDA MONTES – Autor(a), ANA LUCIA LOPES – Autor(a), MARIA DA BETANIA DIAS GALAS – Autor(a)
 Registro: 403673, em 04/05/2007
 Gênero: Periódico
 Obra Publicada: Não
 Tipo de Apresentação: Impressa/Computador, 42 página(s)

Título: CIDADE DIGITAL – ALÉM PARAÍBA
 Personalidades: MUSEU DE HISTÓRIA E CIÊNCIAS NATURAIS – Cessionário(a), ANDRÉ MARTINS BORGES – Organizador(a)
 Registro: 296585, em 22/08/2003
 Gênero: Outros
 Obra Publicada: Não
 Tipo de Apresentação: Xerox, 109 página(s)
 Comentários: Foi apresentado declaração do organizador cedendo os direitos da obra para o cessionário

Título: JOSÉ HEITOR DA SILVA – JORNADA DE UM HOMEM SIMPLES
 Personalidades: MUSEU DE HISTÓRIA E CIÊNCIAS NATURAIS – Cessionário(a), JOSÉ HEITOR DA SILVA – Autor(a)
 Registro: 484130, em 21/01/2010

Título: “UM SARAU IMPERIAL”
 Personalidades: MUSEU IMPERIAL-INS. BRASILEIRO DE MUSEUS – Cessionário(a), REGINA HELENA DE CASTRO RESENDE – Autor(a)
 Registro: 604489, em 18/06/2013
 Gênero: Outros
 Obra Publicada: Não
 Tipo de Apresentação: Impressa/Computador, 8 página(s)

⁴⁶⁸ Disponível em: <http://arquivo.bn.br/portal/index.jsp?plugin=FbnBuscaEDA&radio=CpfCnpj&codPer=zSVIIWfB41Xib76vuoaKRw==>. Acesso em: 26 out. 2020.

Gênero: Outros
 Obra Publicada: Não
 Tipo de Apresentação: Impressa/Computador, 70 página(s)
 Comentários: Autobiografia

Tais constatações demonstram que alguns museus brasileiros estão se posicionando sobre o controle dos efeitos jurídicos pretendidos a partir da gestão de obras em seu acervo.

Outra interessante menção diz respeito a vários museus estarem registrados no Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI), o que evidencia, possivelmente, que eles pretendem que seu nome esteja associado à prestação de um serviço, almejando reconhecimento como marca. São exemplos de registros encontrados no IPI os seguintes:

* Museu de Arte Contemporânea Universidade de São Paulo, marca comercial registrada vinculada a serviços como: Publicações em fascículos impressos; Cartão; Cartão com imagem e mensagem impressa; Cartão impresso para crachá; Diário; *Kits* educacionais, compreendendo livros e CDs ou DVDs, embalados como uma unidade; *Kits* educacionais, compreendendo livros e mídia magnética, embalados como uma unidade; Acessórios para marcar e/ou prender páginas de livros [...]⁴⁶⁹

* *Van Gogh Museum Amsterdam*, com marca comercial registrada no INPI, associando-se aos serviços de Serviços de educação e entretenimento; serviços prestados por um museu; serviços de organização de exposições tendo natureza artística ou cultural; serviços de educação, treinamento, seminários, oficinas de trabalho na área de arte e cultura; serviços de produção de áudio, vídeo e filmes; serviços de publicação de livros e outras publicações e materiais impressos, também por meios eletrônicos. [...]⁴⁷⁰

Tais exemplos evidenciam, novamente, que alguns museus brasileiros estão conscientes de seu papel na utilização de seu acervo. Essa tomada de posição do museu foi reconhecida pela OMPI, em estudo específico sobre o tema, que museus devem centralizar informações, em um primeiro momento, a respeito de sua propriedade intelectual.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Disponível em: <https://www.tmdn.org/tmview/welcome#/tmview/detail/BR500000918358701>. Acesso em: 26 out. 2020.

⁴⁷⁰ Disponível em: <https://www.tmdn.org/tmview/welcome#/tmview/detail/BR500000908680732>. Acesso em: 26 out. 2020.

⁴⁷¹ “The recommendation thus, is not to expect that the information will have been centralized unless your museum made it a priority to centralize the function in the first instance” (WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (OMPI). *Managing Intellectual Property for Museums* cit., p. 23).

Nesse mesmo estudo, verificou-se, aliás, que museus se utilizam das concessões de registros de marcas a fim de proteger seus nomes envolvendo qualquer logo identificador e/ou grafia específica.⁴⁷²

6.9 Museu e a obra em logradouro público

Outra possível reflexão a respeito da obra de artes plásticas presente em ambientes externos do museu refere-se à consideração dessa obra situada em logradouro público. Esta seção demonstrará que esse aspecto não se relaciona à nossa tese, pois o museu aqui estudado apresenta espaço fechado e delimitado, e não nos referimos à obra arquitetônica.

A Lei de Direitos Autorais brasileira dispõe em seu artigo 48 sobre a limitação de direitos autorais envolvendo as obras situadas permanentemente em logradouros públicos, as quais podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

A Lei 5.988/1973 previa tal hipótese de forma menos descritiva, constando em seu artigo 49, simplesmente, que não constitui ofensa aos direitos do autor a reprodução “de obras de arte existentes em logradouros públicos”. A legislação autoral brasileira atual parece avançar e detalhar de forma minuciosa a respeito da referida hipótese isentiva da incidência da proteção de direitos autorais.

A Lei de Direitos Autorais alemã estabelece o seguinte a respeito de sua originária previsão sobre a liberdade de panorama⁴⁷³ ou liberdade imagética das ruas (*Panoramafreiheit* ou *Straßenbildfreiheit*):

§ 59 Obras em locais públicos

(1) É permitido reproduzir, distribuir, ou tornar acessível ao público por intermédio de realização de fotografias ou de gravação de obras

⁴⁷² “The museum’s name and any identifying logos or graphic work as a trade name or trademark” (Idem, p. 20).

⁴⁷³ “Sobre o assunto, refira-se à existência da Directiva 2001/29/CE, a qual propõe a proteção de liberdade de panorama, com certa autonomia atribuída a cada Estado-membro europeu. Por essa razão, mencione-se, novamente, a ressalva de que as novas Diretivas europeias tendem a harmonizar crescentemente o conteúdo de proteção dos direitos autorais, diminuindo tal autonomia, algo que deve ser também estudado futuramente.. Acerca do diálogo entre a transposição da tutela de direitos de autor diante da harmonização das Diretivas Europeias, cite-se o trabalho de: ALBA, Isabel Espín. Um desafio para os direitos de autor no Mercado Único Digital: a edição de obras que deixaram de ser comercializadas. *UNIO – EU Law Journal*, Centro de Estudos em Direito da União Europeia Escola de Direito – Universidade do Minho, v. 4, n. 2, pp. 90-102, jul. 2018).

permanentes que se encontram em caminhos públicos, ruas ou locais, com meios de pintura ou grafia. Em casos de obras arquitetônicas, concede-se essa permissão apenas à sua visão exterior (fachada).
(2) As reproduções não podem ser feitas na construção.⁴⁷⁴

Por sua vez, o Código de Propriedade Intelectual francês foi alterado por lei do ano de 2016, a fim de incluir a presente isenção, a qual fez parte de um contexto concebendo-se República digital (*Loi pour une République Numérique*), cujo teor segue:

Artigo L122-5

Quando a obra foi divulgada, o autor não pode proibir:

11.º Reproduções e representações de obras arquitetônicas e esculturas, colocadas em definitivo na via pública, produzidas por pessoas físicas, com exclusão de qualquer uso de natureza comercial.⁴⁷⁵

O Código de Patrimônio francês também trata esse assunto em seção sobre seus domínios nacionais, cujo artigo L-621-42 dispõe, em suma, que é necessária autorização prévia para utilização de imagem, com fins comerciais, dos edifícios que constituem o domínio nacional. No entanto, existe previsão de exceção a essa regra se o uso envolver finalidade cultural, artística, educativa, de pesquisa, ou para ilustrar informações da atualidade.⁴⁷⁶

Mencione-se projeto de lei de direitos autorais alemão, de 23 de março de 1962, no qual constava a seguinte ressalva a respeito da impossibilidade de abarcar o museu no conceito de logradouro público:

⁴⁷⁴ „§ 59 Werke an öffentlichen Plätzen (1) Zulässig ist, Werke, die sich bleibend an öffentlichen Wegen, Straßen oder Plätzen befinden, mit Mitteln der Malerei oder Graphik, durch Lichtbild oder durch Film zu vervielfältigen, zu verbreiten und öffentlich wiederzugeben. Bei Bauwerken erstrecken sich diese Befugnisse nur auf die äußere Ansicht. (2) Die Vervielfältigungen dürfen nicht an einem Bauwerk vorgenommen werden.“

⁴⁷⁵ “Article L122-5 Lorsque l'oeuvre a été divulguée, l'auteur ne peut interdire : 11° Les reproductions et représentations d'œuvres architecturales et de sculptures, placées en permanence sur la voie publique, réalisées par des personnes physiques, à l'exclusion de tout usage à caractère commercial”.

⁴⁷⁶ “Article L621-42 L'utilisation à des fins commerciales de l'image des immeubles qui constituent les domaines nationaux, sur tout support, est soumise à l'autorisation préalable du gestionnaire de la partie concernée du domaine national. Cette autorisation peut prendre la forme d'un acte unilatéral ou d'un contrat, assorti ou non de conditions financières. La redevance tient compte des avantages de toute nature procurés au titulaire de l'autorisation. L'autorisation mentionnée au premier alinéa n'est pas requise lorsque l'image est utilisée dans le cadre de l'exercice de missions de service public ou à des fins culturelles, artistiques, pédagogiques, d'enseignement, de recherche, d'information et d'illustration de l'actualité. Un décret en Conseil d'Etat définit les modalités d'application du présent article.”

Obras que estão em locais públicos

Não parece apropriado estender essa limitação a obras que estão permanentemente expostas em museus. Essas obras não serão direcionadas ao público em mesma medida, quando comparadas às obras expostas em locais públicos. Além disso, seria difícil determinar no caso concreto, se uma dada obra artística está exposta de forma permanente.⁴⁷⁷

Além disso, se o espaço museal tratado nesta tese for considerado e reconhecido da mesma forma como são consideradas obras em logradouro público, todo o regime jurídico específico de regulação de seu espaço deveria ser repensado.

A propósito, a despeito de a obra arquitetônica não ser objeto deste trabalho, é interessante mencionar, brevemente, decisão alemã que permitiu a cobrança de taxas à Fundação para os palácios e jardins prussianos de Berlin-Brandenburg, tendo sido realizadas fotografias de obras arquitetônicas pertencentes à Fundação.

Nesse caso, a referida Fundação argumentou que a obra fotográfica realizada sem permissão e com fins comerciais poderia ser proibida. Saliente-se que, também nessa situação, agência de fotografias disponibilizou as fotografias para *download* mediante remuneração na *web*, alegando que existiriam áreas em que a Fundação não cobra a entrada.

Os julgadores da decisão concluíram que o proprietário, nesse caso a Fundação, pode decidir se, quando e diante de quais circunstâncias alguém pode entrar em seu terreno. A Fundação teria, assim, direito de aproveitamento econômico de fotografias de seu terreno.⁴⁷⁸

No Brasil, a Instrução Normativa do IBRAM 01/2013, artigo 7.º, dispõe que imagem realizada mesmo da parte externa do museu deverá conter seu crédito:

Art. 7.º *Em todas as imagens das unidades museológicas do IBRAM bem como em toda a reprodução dos respectivos acervos, serão obrigatoriamente referenciados os créditos das mesmas, independentemente do meio ou suporte físico da sua disposição.*

⁴⁷⁷ “Die Beschränkung, wie weiter angeregt, auf die in öffentlichen Museen dauernd ausgestellten Kunstwerke auszudehnen, erscheint nicht angemessen. Diese Kunstwerke werden nicht in dem gleichen Maße der Allgemeinheit gewidmet wie die Werke, die an öffentlichen Plätzen aufgestellt sind. Auch wäre im Einzelfall schwer festzustellen, ob ein solches Kunstwerk bleibend ausgestellt ist“ (Disponível em: <https://dipbt.bundestag.de/doc/btd/04/002/0400270.pdf>. Acesso em: 22 out. 2020).

⁴⁷⁸ Disponível em: <http://www.ksta.de/bgh-urteil-fotogebuehr-fuer-preussen-schloesser-12326672>. Acesso em: 18 jun. 2016. Tradução nossa.

Parágrafo único. Deverão ser contemplados ainda como créditos, a citação do nome da unidade museológica, o Instituto Brasileiro de Museus e o Ministério da Cultura, nessa ordem, bem como o número e o ano da autorização.⁴⁷⁹

Além disso, em capítulo referente aos pagamentos e remunerações, o artigo 8.º prevê que “a utilização do espaço interno ou *externo* da unidade museológica do IBRAM, para fins da presente Instrução Normativa, poderá estar sujeita ao pagamento de tarifas segundo os seguintes parâmetros” (grifo nosso).

Luiz Fernando Gama Pellegrini, ao mencionar o Projeto Barbosa-Chaves, considera o museu como inserido na expressão “logradouro público”.⁴⁸⁰ Assim, o artigo 53 do Projeto Barbosa-Chaves incluiu o museu de forma expressa em artigo referente à utilização de obras artísticas expostas, qual seja:

[...] as obras artísticas que se encontrem de maneira permanente em logradouros públicos, nos museus públicos e estabelecimentos similares, podem ser reproduzidas e divulgadas por meio de desenho, pela fotografia ou cinematografia, ou por aparelhos de radiodifusão sonoros ou visuais.

§ 1.º A utilização dessas obras, mediante o emprego do mesmo processo usado para a leitura do original, ou a colaboração no comércio de suas reproduções, depende de autorização do titular do direito.

Apesar da respeitável previsão do antigo Projeto Barbosa-Chaves, não concordamos com essa amplitude conferida ao conceito de logradouro público. A nosso ver, a interpretação da Lei de Direitos Autorais brasileira referente à obra em logradouro público deve ser restritiva.

Por fim, concluímos com a interessante reflexão tecida por Gustavo Martins de Almeida, ao comentar a respeito do teor do artigo 48 da Lei de Direitos Autorais:

Elas podem ser representadas livremente por vários modos, mas note que, deliberadamente, foi excluída a escultura, justamente para evitar que se façam réplicas tridimensionais da obra original situada em logradouro público, como a estátua de Carlos Drummond de Andrade, ou o sublime “Esqueleto da Baleia” de Ângelo Venosa, no bairro do Leme, no Rio de Janeiro. Antes que perguntem, penso que imagem em escultura em 3D se insere na proibição.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Disponível em: <http://museudarepublica.museus.gov.br/instrucao-normativa-ibram-01-2013/>. Acesso em: 25 jan. 2019.

⁴⁸⁰ PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. *Direito autoral do artista plástico*. 3. ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2014. p. 212.

⁴⁸¹ ALMEIDA, Gustavo Martins de. *Reprodução de obras de artes plásticas no Brasil*. PUBLISHNEWS. 09 set. 2014. Disponível em:

Tal reflexão incorpora delicado debate sobre o presente tema, o qual vem sendo constantemente revisitado em solo europeu.

6.10 Possível proposição legislativa sobre o museu na Lei de Direitos Autorais

Diante das possíveis formas de uso da obra de artes plásticas pelo museu indicadas e estudadas anteriormente, esta subseção busca finalizar este capítulo por intermédio da sugestão de uma proposta de modificação do artigo da Lei de Direitos Autorais, indicando, justamente, que ao museu deveriam ser permitidos modos de utilização em razão do inexorável exercício de sua função comunicativa. O estudo da Alemanha, da França e das Diretivas europeias auxiliam, exponencialmente, a redação dessa proposição legislativa.

Iniciamos esta subseção com a seguinte indagação: Esta tese estuda sobre um conjunto de objetos que recebe o nome de museu? Ou seria o museu que recebe um conjunto de objetos com o nome de acervo? Entendemos que nenhuma das duas hipóteses atende à complexidade de nosso estudo. O museu torna o objeto um componente de seu acervo, mas, por outro lado, esse objeto é nada menos do que obra de artes plásticas protegida pelo direito de autor.

A atual Lei de Direitos Autorais brasileira não vislumbra o museu como *persona*, que realiza atividades potencialmente individuais e com possíveis traços de originalidade e criatividade. O interesse protegido pela Lei de Direitos Autorais brasileira é o do autor de obra de artes plásticas. Justo. Todavia, não nos parece que existam regulamentações que também compreendam de forma clara e segura a medida justa protetiva a ser atribuída também ao museu.

O termo de uso estabelecido pelo museu a seus visitantes, instrumento contratual, é o que parece reconhecer algumas delimitações da relação entre o museu e a obra presente em seu acervo de forma mais clara na prática.

Apresentar Lei de Direitos Autorais brasileira obscura a respeito do reconhecimento da atividade dos museus pode fazer com que as

regulamentações museológicas permaneçam inseguras e confusas ao tratarem sobre esse tema. Relembre-se da falta de técnica jurídica constatada na Instrução Normativa do IBRAM 01/2013 no que tange ao uso de imagem do acervo.

Se nem a Lei autoral brasileira reconhece o museu como instituição potencialmente ativa diante do ciclo de criação, de preservação e de difusão de obra de artes plásticas, relacionando-se ao fenômeno de transposição de direitos a partir da gestão da obra de seu acervo, como poderão as legislações museais ser técnicas e seguras, sem referências e maior previsibilidade advinda da lei fundamental, a qual regula interesses de artistas, pessoas com as quais os museus lidam cotidianamente?

Para nossa surpresa, ou não, foi justamente a concepção essencial ensinada por museólogas⁴⁸² que nos fez perceber como são intitulados direitos aos museus em razão de seus interesses e relações essenciais, os quais acabam não sendo considerados pela Lei de Direitos Autorais brasileira de forma cristalina.

Conforme os ensinamentos de Leilane Patricia de Lima,⁴⁸³ musealizar é mais do que transferir. A característica da *musealia* refere-se a “ser potente à memória”. A ausência de obra em exposição é algo significativo, pois o museu condiciona, a todo momento, seu visitante. Quando a obra entra no museu, ela adquire nova vida e, por conseguinte, será objeto de novos usos. O museu comunica-se de maneira específica por meio de um método que lhe é próprio, bem como são amplas as técnicas possíveis de comunicação.

Até mesmo o ato de inventário de obras no acervo museal, por exemplo, ainda que pareça burocrático, pode ser considerado atividade de documentação e descrição da peça, a qual não se refere apenas ao objeto em si, mas à sua relação com o outro.

Quando obra de artes plásticas entra em seu espaço, o museu deve, no mínimo, ter direitos de usufruir a obra presente em seu acervo, a fim de perseguir

⁴⁸² Agradecemos, especialmente, os ensinamentos de Leilane Patricia de Lima, Heloisa Maria Silveira Barbuy, Maria de Simone Ferreira e Fernanda D’Agostino.

⁴⁸³ Informação obtida da aula de Museu, Arqueologia Pública e Comunicação Museológica, ministrada no Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, da Universidade de São Paulo (USP), por Leilane Patricia de Lima, com a supervisão de Marília Xavier Cury, no dia 30 mar. 2020.

sua preservação, conservação e comunicação, conforme prevê, também, o parágrafo único do artigo 42 do Estatuto dos Museus.⁴⁸⁴

Como a comunicação da obra é a função museal que mais atinge o direito de autor, tal direito de resistência a ser reconhecido ao museu deve ser expresso em lei, incluindo, a nosso ver, o direito de expor a obra, bem como de realizar catálogo de sua exposição, sem finalidade lucrativa.

Tais proteções independem do fato de o museu ser criativo na exposição ou no catálogo realizados. Tais proteções decorrem de sua função precípua de comunicar a obra, sendo proprietário da obra, percebendo seus frutos civis.

Como o direito de autor também prevê direitos ao autor da obra de autorizar exposição, bem como de permitir a realização de catálogo sobre sua obra, tais hipóteses devem estar expressas na Lei de Direitos Autorais como limitação a esses direitos de autor, a fim de que o museu possa ter segurança jurídica sobre a gestão de seu acervo.

Verifique-se que, na realidade, não estamos propondo, propriamente, um direito de exposição ao museu, mas o reconhecimento de um direito de o museu contestar a pretensão do autor da obra de se opor à sua exposição. O mesmo ocorre com a permissão de o museu realizar catálogo simples de exposição.

A Lei de Direitos Autorais brasileira precisa ser modificada com relação aos museus. O Anteprojeto mencionado nesta tese é evidência a respeito. Além disso, encontra-se em tramitação outro projeto de lei, o qual busca, mais especificamente, alterar a legislação autoral justamente no tocante a seus museus.

Trata-se do Projeto de Lei 4.007/2020,⁴⁸⁵ de autoria do Senador Chico Rodrigues, o qual visa a prever a “não ofensa aos direitos autorais do uso de imagens de obras por museus” na atual Lei de Direitos Autorais, com o seguinte teor:

⁴⁸⁴ “Subseção V. Do Uso das Imagens e Reproduções dos Bens Culturais dos Museus. Art. 42. Os museus facilitarão o acesso à imagem e à reprodução de seus bens culturais e documentos conforme os procedimentos estabelecidos na legislação vigente e nos regimentos internos de cada museu. Parágrafo único. A disponibilização de que trata este artigo será fundamentada nos princípios da conservação dos bens culturais, do interesse público, da não interferência na atividade dos museus e da garantia dos direitos de propriedade intelectual, inclusive imagem, na forma da legislação vigente.”

⁴⁸⁵ Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=8870093&ts=1602205262434&disposition=inline>. Acesso em: 21 nov. 2020.

Art. 1.º Acrescente-se o seguinte inciso IX ao art. 46 da Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998:

“Art. 46

IX – a utilização, por museus, de imagens das obras protegidas por direitos autorais sob sua guarda, em todas as mídias e suportes existentes ou que venham a ser criados, em ações educativo-culturais, de difusão, de acessibilidade, de inclusão, e de sustentabilidade econômica, desenvolvidas no âmbito dos museus.” (NR)

Art. 2.º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação

O referido projeto apresenta justificativas variadas, mencionando-se, até mesmo, a pandemia do coronavírus vivenciada mundialmente no ano de 2020, salientando-se, apenas em sua justificativa, que ele se direciona aos museus sem fins lucrativos, independentemente se o museu é público ou particular, o que já denota falha grave em seu tratamento jurídico.

Ainda, de forma confusa, a justificativa desse projeto termina explicando que

[...] esse Projeto de Lei trata apenas das obras sob guarda dos museus, que recebem recursos, no mais das vezes públicos, para sua conservação e manutenção. O acesso a esse acervo é forma de garantir à sociedade o retorno dos recursos empregados.⁴⁸⁶

O projeto direciona-se às utilizações de imagem do acervo do museu. Portanto, sua justificativa ressalta que os direitos de autor serão preservados, pois “a incorporação de obras em acervos museais representa o reconhecimento da importância do artista, o que termina por agregar valor à toda sua produção”.

Ainda, o referido projeto indica que as obras cujo uso de imagem será autorizado expressamente pela lei independem de sua situação documental, salvo as obras cedidas para exposições temporárias. O projeto parece nem mesmo compreender qual seria o conceito técnico envolvendo a “imagem” do acervo.

A justificativa desse projeto menciona, também, que se afastará a possibilidade de uso extensivo aos usos por ele permitidos, bem como o presente projeto conferirá segurança e agilidade aos museus na utilização das imagens de obras protegidas por direitos autorais sob sua guarda.

⁴⁸⁶ Ainda, segundo o citado projeto de lei, “a alteração contemplaria todos os museus, conforme definição constante de lei – art. 1.º do Estatuto de Museus. A certificação dessa condição poderá ser realizada pelo Registro de Museus, operacionalizado pelo IBRAM”. Curioso, imagine-se, como o IBRAM cuidará de realizar fiscalização obrigatória também dos museus privados? Atualmente, mencione-se, ainda, que os museus privados podem adotar as diretivas do IBRAM de forma facultativa.

A adoção da expressão “uso de imagem” parece denotar preocupação contextual mais com o acesso a obras na internet e em outros meios de suporte do que com a construção de uma *mens legis* pautada por premissas técnicas.

A esse respeito, note-se que a Lei de Direitos Autorais brasileira prevê, por exemplo, a imagem como outra referência à *reprodução* do retrato, em seu artigo 46, I, c⁴⁸⁷.

Saliente-se que o conceito de imagem parece ser mais consequência de um ato de reprodução, neste caso, visual de um objeto, seja de fotografar obra de artes plásticas, seja de escaneamento de um livro, por exemplo.

É necessário que um verbo acompanhe a expressão “utilização da imagem”, a qual é amplíssima e dotada de falta de técnica, pois, do contrário, não se sabe nem mesmo quais os possíveis limites de atuação do museu perante as imagens utilizadas. Por esse motivo, ainda adicionando-se que tal interpretação não poderá ser extensiva, o museu estará em situação de insegurança jurídica, bem como os autores das obras presentes em acervos museais.

É possível verificar, mediante cotejo das legislações francesa e alemã, que o rol de limitações aos direitos autorais vem sendo desenvolvido e trabalhado continuamente nesses dois países, a fim de ampliar a lista taxativa para obedecer, também, à natureza restritiva da interpretação dos modos de utilização de obras protegidas.

Esta tese acredita que esse poderia ser o tratamento a ser dado pela lei brasileira e, por essa razão, é proposto inciso específico a constar no artigo 46 da Lei de Direitos Autorais, com o seguinte teor:

Utilizações permitidas para instituições museológicas
Instituições museológicas que não perseguem finalidades comerciais mediatas ou imediatas poderão reproduzir obra de seu acervo para fins de torná-la acessível, indexá-la, catalogá-la, conservá-la e restaurá-la, inclusive mais de uma vez, utilizando-se de alterações técnicas necessárias.

⁴⁸⁷ “Capítulo IV. Das Limitações aos Direitos Autorais. Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: c) de retratos, *ou de outra forma de representação da imagem*, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros”. (grifo nosso).

Entendemos que tal disposição poderia estar no rol inserido no artigo 46 da Lei de Direitos Autorais brasileira, pois a referida posição topográfica já apresenta diferentes hipóteses de limitações autorais em seu bojo, salientando-se que, ainda que a proposição legislativa esteja além da obra objeto de nosso estudo, o qual se refere “apenas” à obra de artes plásticas, objetiva-se seguir tendência do direito estrangeiro, a fim, também, de que essa sugestão não fique tão restritiva, a ponto de ser pouco aplicável em âmbito museal. Esperamos, a propósito, com a presente tese, que novos estudos científicos se aprofundem a respeito da possibilidade de extensão dessa proposição a outros tipos de criações intelectuais, considerando-se suas peculiares diferenciações.

Ressalve-se que esta tese não busca propor “apenas” a modificação da Lei de Direitos Autorais brasileiras. A interpretação dos dispositivos dessa lei, notadamente o artigo 77 e do artigo 29, VIII, *j*, entre outros, deve considerar, também, a função comunicativa do museu. E é justamente essa nossa outra contribuição ao direito, pois este trabalho procura compreender a função comunicativa por intermédio do estudo da museologia.

7 CONCLUSÃO

Museu de arte e direito de autor. Como conciliá-los? Esta tese buscou examinar as obras de artes visuais presentes em acervos museais, relacionando-se, nomeadamente, às obras de pintura e de escultura.

O direito autoral alemão auxilia a compreensão de tal fenômeno, em razão, entre outros motivos, do diálogo que apresenta com suas categorias de direito civil. Estudar os modos de utilização da obra de artes plásticas pelo museu, o proprietário do objeto material da obra, evidencia que direito civil, museologia, direito público e direito de autor amalgamam-se em peculiares relações jurídicas.

Esta tese questiona o direito brasileiro a respeito da desconsideração presente em sua legislação autoral no tocante à figura do museu e sua respectiva função comunicativa, negando-lhe a percepção de frutos civis atinentes ao exercício de propriedade do objeto material da obra de seu acervo.

Conceitos de direito público são também necessários para nosso estudo, e assim o demonstra o direito francês, em sua abordagem protetiva com traços indissociáveis dos conceitos relacionados ao patrimônio público.

O museu abordado nesta tese é aquele que não apresenta finalidade comercial, o qual, quanto mais puder realizar suas funções implícitas, mais poderá estender noções de instrução e de conhecimento a seu público. Afinal, o Estado e seus museus poderão entrelaçar-se para a construção e o reconhecimento da(s) identidade(s) brasileira(s). E, a nosso ver, nada melhor do que a reunião de obras autorais para aflorar sensibilizações de identidade.

Não buscamos, nesta tese, apenas considerar a posição jurídica do museu público, mas somente refletir sobre o autor da obra de artes plásticas presente no acervo do museu.

Museu e autor não são figuras antônimas, pois o museu não significa, unicamente, a concretização de acesso à obra intelectual. O museu ensejará a preservação e a conservação da obra de seu autor. Em contrapartida, o museu necessita da criatividade e da individualidade do autor das obras de seu acervo para transpor conhecimento, imaginação e experiência, as quais o espelharão.

Nosso estudo objetivou indicar que a atual Lei de Direitos Autorais brasileira está em descompasso com a *persona* que revela ser o museu contemporâneo. Afinal, o museu pode transformar a coleção em acervo, a coisa em objeto e acervos selecionados em uma exposição.

O direito contratual e o direito de propriedade da coisa material da obra de artes plásticas auxiliam a compreender a necessidade de conceber mecanismos legais, os quais confirmam maior segurança jurídica ao museu público brasileiro.

Ao estudar o museu e o direito de autor, é comum que o primeiro apareça no contexto das limitações dos direitos autorais, assim como as bibliotecas, com suas peculiaridades.

Não procuramos exaurir o tema, o qual é complexo *per se*, todavia foi possível verificar que as legislações francesa e alemã delineiam, continuamente, seu rol de restrições aos direitos autorais, buscando ampliar sua lista taxativa, atentando-se, igualmente, à natureza restritiva da interpretação dos modos de utilização de obras protegidas. Com base nessa consideração, esta tese propõe modificação da legislação autoral brasileira.

A entrada de peça artística no museu significa potencial sobreposição de direitos, na medida em que, a partir das obras de seu acervo, fomenta, agrega, registra e difunde arte. Esse acontecimento ainda não é vislumbrado de forma profunda pela doutrina jurídica brasileira, e, ainda que o museu enfrente inexorável sobreposição de direitos de obras de seu acervo, esse fenômeno poderá repercutir, inclusive, no regime jurídico de obras caídas em domínio público, conforme investigamos nesta tese, ao nos debruçarmos sobre os direitos alemão e francês.

A Lei de Direitos Autorais brasileira, a nosso ver, poderia ser diretriz para regulamentações museais específicas. Portanto, compreendemos que, da forma como a Lei de Direitos Autorais brasileira está redigida, presta-se a interpretações que se afastam de sua função implícita de comunicar a obra de seu acervo. Esta tese buscou suscitar novas reflexões jurídicas, considerando aspectos essenciais da museologia, a fim de contribuir com seu campo de conhecimento.

REFERÊNCIAS

Livros

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

AMARAL, Francisco. *Direito civil: introdução*. 6. ed. rev., atual. e aum. Rio de Janeiro: Renovar, 2006.

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

BARBUY, Heloisa. *As esculturas da Faculdade de Direito – Cotia, SP*. Atêlie Editorial. São Paulo: Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2017.

BARRETO, Tobias. *Estudos de filosofia*. Obras completas de Tobias Barreto – II. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1966. t. I.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Einbahnstraße: Walter Benjamins kritische Fragmente umfassen alltägliche Gegenstände des Lebens, literarische Texte der Zeit, Kinofilme sowie flüchtige Anliegen der Öffentlichkeit*. República Checa: OK Publishing: Musaicum Books, 2017.

BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor*. Rio de Janeiro: Forense, 1994.

BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos.)

CABRAL, Plínio. *Direito autoral: dúvidas e controvérsias*. 3. ed. São Paulo: Rideel, 2009.

CANFORA, Luciano. *A biblioteca desaparecida*. Histórias da Biblioteca de Alexandria. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CARRIER, David. *Museum Skepticism. A history of the Display of Art in Public Galleries*. Durham and London: Duke University Press, 2006.

CHATELAIN, Jean. *Administration et Gestion des Musées*. La Documentation française, Paris, 1987. Nouvelle édition.

CHATELAIN, Françoise; TAUGOURDEAU, Pierre. *Oeuvres d'art et objets de collection en droit français*. A jour de la loi du 20 juillet 2011 sur les ventes volontaires de meubles aux enchères publiques. Paris: LexisNevis, 2011.

CHAVES, Antônio. *Direito de autor. Princípios fundamentais*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

CHAVES, Antônio. *Nova Lei Brasileira de Direito de Autor*. Estudo comparativo com o projeto que lhe deu origem. São Paulo: RT, 1975.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 3. ed. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Unesp, 2001.

CONSELHO NACIONAL DE DIREITO AUTORAL. *Legislação e normas*. 2. ed. rev. e amp. Ministério da Educação e Cultura. Brasília: CNDA, 1983.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2006.

DIETZ, Adolf. *Das Droit Moral des Urhebers im neuen französischen und deutschen Urheberrecht*. (Urheberrechtliche Abhandlungen des Max-Planck-Instituts für ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht, München, 7). Munique: C.H. Beck, 1968.

DREIER, Thomas; SCHULZE, Gernot; SPECHT; Louisa. *Urheberrechtsgesetz: UrhG Kommentar*. 5. ed. München: C. H. Beck. 2013. v. XXIII.

ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FOUCAULT, Michel. Of other spaces: utopias and heterotopias. *Architecture/Mouvement/Continuité*, Oct. 1984.

FULGÊNCIO, Tito. *Da posse e das ações possessórias*. 5. ed. atual. por José de Aguiar Dias. Rio de Janeiro: Forense, 1978.

GARBERS-VON BOEHM, Katharina. *Rechtliche Aspekte der Digitalisierung und Kommerzialisierung musealer*. Baden-Baden: Nomos, 2011.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Carlo. *Sinais – raízes de um paradigma indiciário. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Orlando. *Direito reais*. Atualização e notas de Humberto Theodoro Jr. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

GOMES, Orlando. *Ensaio de direito civil e de direito do trabalho*. Rio de Janeiro: Aide, 1986.

GOMES, Orlando. *Introdução ao direito civil*. Revisada e atualizada por Edvaldo Brito e Reginalda Paranhos. 21. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2016.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. Edições 70.

HILDEBRAND, Adolf von. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg: Heitz, 1893.

HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do julgamento*. Tradução Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KEMP, Kênia. Identidade cultural. *Antropos e psique: o outro e sua subjetividade*. São Paulo: Olho D'água, 2003.

KERSAINT, Armand-Guy. *Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris le 15 [XII] 91*.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

LIPSZYC, Delia. *Copyright and Neighbouring rights*. France: Unesco Publishing. 1999.

MAETSCHKE, Matthias. *Rechtsgeschichte der Wirtschaft: seit dem 19. Jahrhundert*. Mohr Lehrbuch Siebeck, 2008.

MANNA, Jean. *L'influence de la propriété intellectuelle sur les oeuvres d'art: Droit et Art* (French Edition). *Droit et Art* (edição francesa). [s.d.]. Edição do Kindle.

MANSO, Eduardo Vieira. *A informática e os direitos intelectuais*. São Paulo: RT, 1985.

MIHATSCH, Karin. *Der Ausstellungskatalog 2.0 Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken*. Volume 12 de Edition Museum. transcript Verlag, 2015.

MORATO, Antonio Carlos. *Direito de autor em obra coletiva*. São Paulo: Saraiva, 2007.

MORATO, Antonio Carlos. *Livro III – Do Direito das Coisas*. Arts. 1.196 a 1276. Código Civil interpretado artigo por artigo, parágrafo por parágrafo. Organização Costa Machado. Coordenação Silmara Juny Chinellato. 9. ed. Barueri-SP: Manole, 2016.

NEVES, José Roberto de Castro. *O espelho infiel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. Edição Kindle.

OSORIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem*. Memória e sociedade. São Paulo: SESI, 2017.

PEARCE, Susan M. Leicester Readers in Museum Studies – *Interpreting Objects and Collections*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2003.

PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. *Direito autoral do artista plástico*. 3. ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2014.

PEREIRA, Caio Mário da Silva. *Instituições de direito civil*. Direitos reais. Rio de Janeiro: Forense, 1992. v. 3.

PEREIRA, Caio Mário da Silva. *Instituições de direito civil*. Direitos reais. Rio de Janeiro: Forense, 2005. v. 1.

PEREIRA, Lafayette Rodrigues. *Direito das coisas*. Prefácio de Sálvio de Figueiredo. Brasília: Fac-similar. Senado Federal, Superior Tribunal de Justiça, 2004. v. I.

PFENNIG, Gerhard. *Kunst, Markt und Recht*. Einführung in das Recht des Kunstschaffens und der Verwertung von Kunst. 3. Auflage. München: Mur-Verlag, 2016.

PIMENTA, Eduardo Salles. *Código de direitos autorais e acordos internacionais*. São Paulo: Lejus, 1998.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Memória-História. Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1984. v. 1.

PONTES DE MIRANDA, Francisco Cavalcanti. *Tratado de direito privado*. 3. ed. Rio de Janeiro: Borsoi. 1971. v. 16.

SATTLER, Hauke. *Das Urheberrecht nach dem Tode des Urhebers in Deutschland und Frankreich*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Gallimard. Reunión des Musées Nationaux. 1993.

SCHMOECKEL; Mathias. *Rechtsgeschichte der Wirtschaft: seit dem 19. Jahrhundert*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2008.

SHEEHAN, James J. *Geschichte der deutschen Kunstmuseen: von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*. C.H.Beck, 2002.

SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

THIBAUT, Anton Friedrich Justus. *Ueber die Nothwendigkeit eines allgemeinen bürgerlichen Rechts für Deutschland*. Heidelberg, 1814.

THÖNEBE, Constanze. *Kunstwerke in der Ausstellungs- und Verkaufswerbung und in Museumskatalogen: Eine vergleichende Untersuchung des deutschen, französischen und US-amerikanischen Urheberrechts*. Volume 37 de Schriften zum deutschen und internationalen Persönlichkeits- und Immaterialgüterrecht. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

TOMASEVICIUS FILHO, Eduardo. *A proteção do patrimônio cultural brasileiro pelo direito civil*. 1a ed. São Paulo: Almedina, 2020.

ULMER, Eugen. *Urheber- und Verlagsrecht*. Enzyklopädie der Rechts- und Staatswissenschaft. Berlin: Springer Verlag, 1980.

ULMER, Eugen. *Urheber- und Verlagsrecht*. Enzyklopädie der Rechts- und Staatswissenschaft. Berlin: Springer, 1980.

VIEIRA JÚNIOR, Sergio Branco. *O domínio público no direito autoral brasileiro: uma obra em domínio público*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

VON GOETHE, Johann Wolfgang. *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Musaicum Books. OK Publishing. 2017. Versão Kindle.

WAITZ, Clemens. *Die Ausstellung als urheberrechtlich geschütztes Werk*. Baden-Baden: Nomos, 2009.

WANDTKE, Artur-Axel; DIETZ, Claire; SCHUNKE, Sebastian; WÖHRN, Kirsten-Inger. *Urheberrecht*. De Gruyter Lehrbuch. Berlin: Walter de Gruyter, 2009

WANDTKE, Artur-Axel; DIETZ, Claire; KAUERT, Michael; SCHUNKE, Sebastian *et al.* *Urheberrecht*. 4. ed. Berlin: Walter de Gruyter, 2013.

Capítulos de livros

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 323-338.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas.) p. 221-253.

CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Requisitos fundamentais para a proteção autoral de obras literárias, artísticas e científicas: peculiaridade da obra de artes plásticas. In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. *Direito da Arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p. 295-324.

FERREIRA, Maria de Simone. A aquisição de objetos como escrita de memória em museus: uma análise do relatório final da Comissão Interna de Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional. Museu Histórico Nacional (Brasil). *Anais do Museu Histórico Nacional – História, Museologia e Patrimônio*. Rio de Janeiro, 2013. v. 46. p. 11-32.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. Contribuição ao estudo dos marcos regulatórios dos museus. *In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. Direito da arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p. 155-175.

HUHTAMO, Erkki. On the origins of the virtual museum. *In: PARRY, Ross (ed.). Museums in a age digital*. USA: Routledge, 2010. p. 121-135.

MALUF, Carlos Alberto Dabus Maluf; MALUF, Adriana Caldas do Rego Freitas Dabus. Aquisição de Obras de Arte. *In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. Direito da arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p. 325-364.

MANSO, Eduardo Vieira. O direito autoral de âmbito constitucional. *Doutrina. Série sobre direito autoral*. Brasília: Ministério da Cultura – minC. Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), 1989. p. 41-65.

PONTES, Hildebrando. O regime jurídico dos criadores de artes plásticas e os seus titulares. *In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. Direito da arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p. 271-294.

VENOSA, Sílvio de Salvo. Obrigações de fazer e a obra sob encomenda. *In: MAMEDE, Gladston; FRANCA FILHO, Marcílio Toscano; RODRIGUES JUNIOR, Otavio Luiz. Direito da Arte*. São Paulo: Atlas, 2015. p.365-377.

Artigos

ALBA, Isabel Espín. Um desafio para os direitos de autor no Mercado Único Digital: a edição de obras que deixaram de ser comercializadas. *UNIO - EU Law Journal*. Vol. 4, No. 2, Julho 2018, pp 90-102. 2018 Centro de Estudos em Direito da União Europeia Escola de Direito – Universidade do Minho.

BARBUY, H. A comunicação em museus e exposições em perspectiva histórica. *In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). Museus e comunicação: exposições como objeto de estudos*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. v. 1.

BITTENCOURT, José. Cada coisa em seu lugar: ensaio da interpretação do discurso de um museu na história. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo. v. 8/9, p. 151-174, 2000-2001.

BOTELHO, André Amud; QUEIROZ, Eneida Quadros; SANTOS, Robson dos; GOMES, Sandro dos Santos; ROCHA, Vitor Rogerio Oliveira. Os direitos autorais e os museus: o caso brasileiro. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 41, 2011. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2726>. Acesso em: 16 jun. 2016.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria. Os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: JULIÃO, Letícia (coord.); BITTENCOURT, José Neves (org.). *Caderno de diretrizes museológicas*. 2. Mediação em museus: curadorias, exposições e ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 17-25.

CARVALHO, Nair de M. O Barão de Vitória no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 34, 1942.

CHAVES, Antônio. Obra criada no âmbito de um contrato de trabalho. Obra sob encomenda. (1976). *Revista da Faculdade de Direito*, Universidade de São Paulo, v. 71, p. 59-77. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/66773>. Acesso em: 23 nov. 2020.

ALMEIDA, Gustavo Martins de. *O direito de exposição de obras de artes plásticas*. Artigo enviado pelo próprio autor. *Website* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2010.

ALMEIDA, Gustavo Martins de. Esculturas: Passado, Presente e Sequência. *Revista da Escola Magistratura do Estado do Rio de Janeiro (EMERJ)*. Rio de Janeiro, Edição Especial Comemorativa da Centésima Reunião do Fórum Permanente de Direito Empresarial. v. 19, n. 74, 2016. p. 98-107.

MATTIA, Fabio Maria de. *Droit de suite* ou direito de sequência das obras intelectuais. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília, ano 34, n. 134, abr./jun. 1997. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/230/r134-11.PDF?sequence=4>. Acesso em: 9 fev. 2019.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 7-12, 1990.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 2, p. 9-43, jan./dez. 1994.

MORATO, Antonio Carlos. Os direitos autorais na Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo: Obra coletiva e titularidade originária decorrente da organização da obra. *Revista Faculdade de Direito da USP*, v. 109, p. 109-128, jan./dez. 2014. Disponível em:

<http://www.cest.poli.usp.br/wpcontent/uploads/2015/08/Artigo-Antonio-Carlos-Morato.pdf>. Acesso em: 1.º nov. 2020

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Comentário II. Entre história e memória: a visualização do passado em espaços museológicos. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 37-43. jul./dez. 2007.

PFENNIG, Gerhard. *Kultur und Recht*. 2009. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/KatharinaKaupen/ku-r-l35web>.

PFENNIG, Gerhard. Urheberrecht im Museum: Der Museumsvertrag. *Kultur & Recht*. 45 *Kultur & Recht*, April 2009.

POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves *et al.* *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 27. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MHN&PagFis=21990>. Acesso em: 30 jan. 2019.

ROCHA, Valdir de Oliveira. Reprodução de obra de arte. *Revista de Informação Legislativa*, Brasília, ano 21, n. 83, jul./set. 1984.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Por dentro e ao redor da arte africana. Artigo baseado no texto de apoio do Caderno de Leituras da Ação Educativa (Monitoria) da exposição “Arte da África: obras-primas do Museu Etnológico de Berlin” no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Revisto e adaptado em 6 de abril de 2004 para publicação neste *site*. Disponível em: http://www.arteafricana.usp.br/codigos/textos_didaticos/001/por_dentro_e_ao_redor.html. Acesso em: 23 abr. 2019.

VOLDERE, Isabelle de; IDEA Consult (Project coordinator) *et al.* European Commission. *Mapping the Creative Value Chains. A study on the economy of culture in the digital age*. Final report. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017. Disponível em: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4737f41d-45ac-11e7-aea8-01aa75ed71a1>. Acesso em: 10 out. 2020.

WALKER, Una. The survival of the artist. How visual artists live and work. In: WORLD CONGRESS ON THE IMPLEMENTATION OF THE RECOMMENDATION CONCERNING THE STATUS OF THE ARTIST. *Annals*. Organiz. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization in cooperation with the French Ministry of Culture and the French National Commission for UNESCO and with the collaboration of the Getty Conservation Institute, 1997. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111473_eng. Acesso em: 31 out. 2020.

Textos em meio eletrônico – Revistas e estudos especializados

CHECCHIN, Margherita; THIELECKE, Carola. *Leitfaden zum Erwerb von Museumsgut*. Eine Handreichung für die Museen im Land Niedersachsen. Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur Referat Presse- und Öffentlichkeitsarbeit (org.). Hannover, 2013. Disponível em: https://www.mwk.niedersachsen.de/download/85359/Leitfaden_zum_Erwerb_von_Museumsgut_-_Eine_Handreichung_fuer_die_Museen_im_Land_Niedersachsen.pdf. Acesso em: 3 fev. 2019.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS (ICOM). *Código de Ética do ICOM para Museus*. Versão Lusófona. Diretoria do Comitê Brasileiro do ICOM (Conselho Internacional de Museus) gestão 2006-2012. Brasília, p. 15-35, jun. 2010.

ALMEIDA, Gustavo Martins de. *Reprodução de obras de artes plásticas no Brasil*. PUBLISHNEWS. 09/09/2014. Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2014/09/09/78656-reproducao-de-obras-de-artes-plasticas-no-brasil>. Acesso em: 15 abr. 2021.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). Conselho Internacional de Museus (ICOM). *Conceitos-chave de museologia*. Tradução e comentários Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. Armand Colin, 2013. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf. Acesso em: 12 mar. 2019.

ELIAS, Maria José. Revendo o nascimento dos museus no Brasil. *Revista da USP, Estudos Bibliográficos – Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 2, p. 139-145, 1992. Disponível em: www.revistas.usp.br/revmae/article/download/109001/107482/. Acesso em: 7 jan. 2018.

EUROPEAN COMMISSION. *Mapping the Creative Value Chains. A study on the economy of culture in the digital age*. Final report. Authors: Isabelle de Voldere, IDEA Consult (Project coordinator). Jean-François Romainville, Knotter. Eveline Durinck. Evrim Engin. Arthur Le Gall. Philippe Kern. Elisabetta Airaghi. Teodora Pletosu. Heritiana Ranaivoson. Katharina Hoelck. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2017. Disponível em: <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4737f41d-45ac-11e7-aea8-01aa75ed71a1>. Acesso em: 10 out. 2020.

JULIÃO, Leticia. Apontamentos sobre a história do museu. Disponível em: http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf. Acesso em: 21 fev. 2019.

LE HENAFF, Claire. *Les exceptions au droit d'auteur pour les musées*. p. 3. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-

europa/pdf/Copyright/Claire_Le_Henaff_full_text_01.pdf. Acesso em: 27 out. 2020.

LUCAS-SCHLOETTER, Agnès. Le droit moral en Allemagne. 25 CPI, 2013. p. 38. Disponível em: <https://www.lescpi.ca/s/620>. Acesso em: 18 out. 2020.

MAYON, Marine. Le catalogue d'exposition est-il en pleine mutation? 2016. Disponível em: <https://mondedulivre.hypotheses.org/5314>. Acesso em: 21 nov. 2020.

NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. Tradução Claudia Storino. *Revista Musas*, n. 4, 2009.

NORDMANN, Raphaëlle. *La protection expositions d'oeuvres d'art par le droit d'auteur*. Masteripit (Master 1 de la Faculté Jean Monnet de l'Université Paris Saclay). 9 de fevereiro de 2018. Disponível em: <http://master-ip-it-leblog.fr/la-protection-des-expositions-doeuvres-dart-par-le-droit-dauteur/>. Acesso em: 27 out. 2020.

PANTALONY, Rina Elster. *Gestão da propriedade intelectual em museus*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2017. p. 130. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/06/Gestao-da-Propriedade-Intelectual_lbram_versao-digital.pdf. Acesso em: 1.º nov. 2020.

PETRI, Grischka. La propriété, c'est le vol? Reproducing Art at the Museum. *Annual Review of Law and Ethics*, produzido por Jan C. Joerden, Berlim, v. 26, p. 106, 2018.

PETRI, Grischka. The public domain vs. the museum: the limits of copyright and reproductions of two-dimensional works of art. *Journal of Conservation and Museum Studies*, v. 12, n. 1, p. 10, 2014.

SCHEINER, Tereza Cristina. Criando realidades através de exposições. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos (org.). *Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação*. Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST). Rio de Janeiro: MAST, 2006. 120p.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Arte, museu, exposições: o problema da culturalização da arte moderna e contemporânea. In: GRANATO, Marcus; Claudia Penha dos Santos (org.). *Discutindo exposições: conceito, construção e avaliação*. Rio de Janeiro: MAST, 2006. (MAST Colloquia, v. 8.)

UNESCO-UIS. 2009. Unesco Framework for Cultural Statistics (FCS). Disponível em: http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf. Acesso em: 30 out. 2020.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO). Managing Intellectual Property for Museums. Geneva: World Intellectual Property Organization, 2013. p. 8. Disponível em:

https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/1001/wipo_pub_1001.pdf.
Acesso em: 26 out. 2020.

Teses e Dissertações

BEFFA, Maria Lucia. *Proteção dos direitos autorais das bibliotecas*. 2016. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), 2016.

CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. *Direito de autor e direitos da personalidade: reflexões à luz do Código Civil*. 2008. Tese (Titularidade) – Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, 2008.

GONÇALVES, Luciana Helena. *O direito ao esquecimento na era digital: desafios da regulação da desvinculação de URLs prejudiciais a pessoas naturais nos índices de pesquisa dos buscadores horizontais*. 2016. Dissertação (Mestrado em Direito e Desenvolvimento) – Fundação Getulio Vargas – FGV, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. *Memória e arte: a(in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito. 2009. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

Decisões judiciais consultadas em meio eletrônico

ALEMANHA. LG Stuttgart – 17 O 690/15. Decidido em 26 set. 2016. Disponível em: <https://irights.info/wpcontent/uploads/2016/10/LG-Stuttgart-Reiss-Engelhorn-17-O-690-15.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2019.

ALEMANHA. OLG Stuttgart. 4U204/16. Urteil vom 31. Mai 2017. Disponível em: https://irights.info/wpcontent/uploads/2017/06/OLG-Stuttgart-4-U-204_16-Reiss_EngelhornWikipedia-Nutzer.pdf. Acesso em: 22 abr. 2019.

ALEMANHA. Urteil vom 20. Dezember 2018 – I ZR 104/17 – Museumsfotos. I. Zivilsenat des Bundesgerichtshof. Disponível em: <https://juris.bundesgerichtshof.de/cgi-bin/rechtsprechung/document.py?Gericht=bgh&Art=en&sid=54810dd3a73e7e1b8fa687a6da28eaca&nr=92142&pos=0&anz=1>. Acesso em: 5 fev. 2019.

BRASIL. Tribunal de Justiça de São Paulo. Processo n.º 0155478-12.2011.8.26.0100. 8.ª Câmara de Direito Privado. J. 29.06.2016. Disponível em: <https://tj-sp.jusbrasil.com.br/jurisprudencia/360737808/apelacao-apl-1554781220118260100-sp-0155478-1220118260100?ref=juris-tabs>. Acesso em: 10 fev. 2019.

FRANÇA. Cour d'appel, Paris, 1re ch. A, 2 octobre 1997, Association Henri Langlois et autre c/ La Cinémathèque française.

FRANÇA. Tribunal administratif de Paris, 28 mars 2019, n° 1708973/5-2.

ITÁLIA. Tribunale di Firenze. RG n.º 13758/2017. Il giudice dott. Niccolò Calvani. Accoglimento totale del 26 out. 2017.

Verbetes em Dicionários Jurídicos e Enciclopédias

BITTAR, Carlos Alberto. Obra estética. *In*: FRANÇA, Rubens Limongi (coord.). *Enciclopédia Saraiva do Direito*. São Paulo: Saraiva, 1977. v. 55.

FRANÇA, Rubens Limongi (coord.). Titular do direito. *Enciclopédia Saraiva do Direito*. São Paulo: Saraiva, 1977. v. 73.

LEXIKON, Metzler. *Kunstwissenschaft*. U. Pfisterer (Hrsg.). Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2011.

Cursos e Seminários

CARVALHO, Ananda. Curadoria em arte contemporânea. Curso ministrado de 29 a 31 de janeiro de 2018, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc São Paulo.

CHINELLATO, Silmara Juny de Abreu. Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. “Direitos Intelectuais. Direito de Autor no Terceiro Milênio. Direito Constituendo. Anteprojeto de Lei do Ministério da Cultura. Estudo Comparativo com a Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998”, ministrada no primeiro semestre de 2017.

COURSERA.ORG. Direitos autorais para educadores e bibliotecários. Universidade Duke, Universidade Emory & Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill. 2016. Disponível em: <https://www.coursera.org/learn/copyright-for-education/home/info>. Acesso em: 4 fev. 2017.

LIMA, Leilane Patrícia de. Museu, Arqueologia Pública e Comunicação Museológica, ministrada no Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, da Universidade de São Paulo (USP), com a supervisão de Marília Xavier Cury, ministrada no primeiro semestre de 2020.

MACIEL, Ana Carolina de Moura. Aula da Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 7 de maio de 2019, no Museu de Arte Contemporânea.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves; LANDIM, Maria Isabel Ferreira Pinto. Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo. Disciplina: História

dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos, em 12 de março de 2019, no Museu de Arte Contemporânea, proferida por Ana Gonçalves Magalhães.

MARTINS, Paulo Garcez. Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo. História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos, envolvendo aula específica sobre o tema Museus, espetacularização da arquitetura e requalificação urbana), em 23 de abril de 2019, no Museu de Arte Contemporânea.

MÜLLER, Carl Christian. Urheberrechte im Museum. 30.06.2015. Disponível em: <https://mueller.legal/files/upload/uploads-archive/2014/11/Urheberrechte-in-Museen.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2018.

OHLY, Ansgar. *Deutsches und europäisches Urheberrecht*. Ludwig-Maximilians Universität München (LMU), 2016.

OLIVEIRA, Cecilia Helena Lorenzini. “Museus de História: coleções, memória e produção de conhecimentos”, professora convidada na Interunidade de Museologia da Universidade de São Paulo (Disciplina: História dos Processos Museológicos, Coleções e Acervos), em 26 de março de 2019, no Museu de Arte Contemporânea.

Diretivas da União Europeia

DIRETIVA 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=celex%3A32001L0029>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

DIRETIVA 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/?uri=celex%3A32001L0029>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

DIRETIVA 96/9/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 11 de março de 1996 relativa à proteção jurídica das bases de dados. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:31996L0009&from=PT>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

DIRETIVA (UE) 2019/790 do Parlamento Europeu e do Conselho de 17 de abril de 2019, relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e que altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE (Texto relevante para efeitos do EEE). Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32019L0790&from=EN>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

DIRETIVA 93/98/CEE, de 29 de outubro de 1993, relativa à harmonização do prazo de proteção dos direitos de autor e de certos direitos conexos. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:31993L0098&from=PT>. Acesso em: 19 out. 2020.

PROPOSTA DE DIRETIVA do Parlamento Europeu e do Conselho relativa aos direitos de autor no mercado único digital. Bruxelas, 14.9.2016 COM(2016) 593 final 2016/0280 (COD). Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52016PC0593&from=PT>. Acesso em: 1.º dez. 2020.

Documento em mídia – DVD

CAMPBELL, Joseph. Entrevista presente no DVD “Jornada Mítica”. Multimídia. Edição especial. (Coleção O poder do mito.)

Textos em meio eletrônico – Legislação

ALEMANHA. *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst*, 1901.

ALEMANHA. *Bürgerliches Gesetzbuch*. Código Civil alemão. Data de publicação: 18 de agosto de 1896, com nova versão em 2 de janeiro de 2002, e última modificação em 20. julho de 2017. Disponível em: <https://www.gesetze-iminternet.de/bgb/BJNR001950896.html>. Acesso em: 10 abr. 2018.

ALEMANHA. *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland* (Lei Fundamental da Constituição da República da Alemanha). Der Parlamentarische Rat hat am 23. Mai 1949 in Bonn am Rhein in öffentlicher Sitzung festgestellt, daß das am 8. Mai des Jahres 1949 vom Parlamentarischen Rat beschlossene *G r u n d g e s e t z f ü r d i e B u n d e s r e p u b l i k D e u t s c h l a n d* in der Woche vom 16. bis 22. Mai 1949 durch die Volksvertretungen von mehr als Zweidritteln der beteiligten deutschen Länder angenommen worden ist. Disponível em: <http://www.gesetze-iminternet.de/gg/index.html>. Acesso em: 16 dez. 2017.

ALEMANHA. *Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)*. Lei de Proteção de direito autoral e de seus direitos relacionados. Disponível em: <https://www.gesetze-iminternet.de/urhg/BJNR012730965.html#BJNR012730965BJNG000101377>. Acesso em: 18 jun. 2017.

BRASIL. *Constituição Federal de 1988*. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/ConstituicaoCompilado.htm. Acesso em 11. set. 2017.

BRASIL. *Lei n.º 5.988, de 14 de dezembro de 1973*. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm. Acesso em 11. set. 2017.

BRASIL. *Lei n.º 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em 11. set. 2017.

BRASIL. *Lei n.º 11.904 de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato20072010/2009/lei/l11904.htm. Acesso em: 15 out. 2017.

BRASIL. *Texto em consulta pública do Anteprojeto que altera a lei de direitos autorais*. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/consulta/>. Acesso em: 02. mai. 2017.

FRANÇA. *Code du patrimoine. Código de Patrimônio Francês*. Dernière modification le 14 novembre 2020 – Document généré le 17 novembre 2020 Copyright (C) 2007-2020 Legifrance. Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006074236/2020-11-20/. Acesso em: 20 nov. 2020.

FRANÇA. *Code de la propriété intellectuelle. Código de Propriedade Intelectual francês*. Dernière modification le 02 août 2020 – Document généré le 19 novembre 2020 Copyright (C) 2007-2020 Legifrance. Disponível em: https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006069414/2020-11-20/. Acesso em: 20 nov. 2020.

Textos em meio eletrônico

<http://www2.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/consulta/>.

<http://arquivo.bn.br/portal/index.jsp?plugin=FbnBuscaEDA&radio=CpfCnpj&codPer=zSVIIWfB41Xib76vuoaKRw==>

<http://museudarepublica.museus.gov.br/instrucao-normativa-ibram-01-2013/>

<http://right-anwaltskanzlei.de/gemeinfreiheit-versus-eigentum-der-fallreissengelhorn-museen/>.

<http://seer.ufrgs.br/contingentia/article/view/8659/5030>

<http://www.cisac.org/What-We-Do>

<http://www.crid.be/pdf/public/7424.pdf>

http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa_arquivos/pa_1883_noite.jpg.

<http://www.ksta.de/bgh-urteil-fotogebuehr-fuer-preussen-schloesser-12326672>

<http://www.kunstkammer.at/goettw1.htm>

http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional_polemprestimo.asp

http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/12/Contrato-de-Cessao_Acervo-Propriedade-Museu-29-08-2013.pdf.

<http://www.ra-may.de/fachartikel.php?id=5>

<http://www.terramuseum.org/>

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2009/lei-11906-20-janeiro-2009-585482-publicacaooriginal-108507-pl.html>

<http://www2.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2011/02/Parecer31-1985.pdf>

<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/19038/Manual%20de%20direito%20autoral%20para%20museus%2C%20arquivos%20e%20bibliotecas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<https://claudia-kostka.de/jeder-mensch-ist-ein-kuenstler-joseph-beuys>

<https://dbcommerce.s3.amazonaws.com/speciale/7102.jpg>

https://de.wikipedia.org/wiki/Allgemeines_Landrecht_f%C3%BCr_die_Preu%C3%9Fischen_Staaten#/media/Datei:DR_Fields_of_Law.png

<https://dipbt.bundestag.de/doc/btd/04/002/0400270.pdf>

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4595335/mod_resource/content/0/2011-Exposi%C3%A7%C3%A3o%20de%20motivos-Ministra%20Anna%20Maria%20Buarque%20de%20Hollanda.pdf

<https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/>

<https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=8870093&ts=1602205262434&disposition=inline>

<https://oglobo.globo.com/rio/museu-nacional-de-belas-artes-tem-acervo-oculto-de-obras-apreendidas-15789468>

<https://www.bn.gov.br/servicos/direitos-autorais>

<https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Arts-plastiques/Actualites-du-reseau/La-remuneration-du-droit-de-presentation-publique>

https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/30437855/do1-2013-04-16-instrucao-normativa-n-1-de-15-de-abril-de-2013-30437851

[https://www.lagbd.org/index.php/Le_statut_juridique_de_la_collection_\(fr\)](https://www.lagbd.org/index.php/Le_statut_juridique_de_la_collection_(fr))

<https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/photographie-des-oeuvres-la-justice-donne-raison-au-louvre-144481#:~:text=Le%20mus%C3%A9e%20peut%20I%C3%A9gitimement%20interdire,pas%20dans%20les%20expositions%20temporaires>

<https://www.littre.org/definition/patrimoine>

<https://www.louvre.fr/louvre-mode-d%E2%80%99emploi/reglement-de-visite#:~:text=%22Dans%20les%20salles%20des%20collections,de%20photographie%20et%20de%20filmer>

<https://www.publico.pt/2018/11/24/culturaipilon/noticia/franca-vai-devolver-obrasarte-benim-1852308>

[https://www.rem-mannheim.de/museums-management-mannheim-gmbh/.](https://www.rem-mannheim.de/museums-management-mannheim-gmbh/)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-joseph-beuys-jeder-mensch-ein-kunstler-ar00794>

<https://www.tmdn.org/tmview/welcome#/tmview/detail/BR500000908680732>

<https://www.tmdn.org/tmview/welcome#/tmview/detail/BR500000918358701>

<https://www.uni-bonn.de/neues/228-2014>

<https://www.vam.ac.uk/articles/a-first-of-its-kind-history-of-the-refreshment-rooms>

https://www.weltbild.ch/artikel/buch/der-weg-von-ihrem-herzen-bis-zu-ihrer-tasche-ist-sehr-weit_14800794-1

https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/fr/copyright/120/wipo_pub_120_1893_11.pdf

<https://www.wko.at/branchen/handel/juwelen-uhren-kunst-antiquitaeten-briefmarken/folgerecht.html>

<https://www.zeit.de/1987/40/verwaesserter-nolde>

www.louvre.fr/histoire

https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/History_of_ICOM__1946-1996_-2.pdf

<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/pt/TXT/?uri=CELEX:62008CJ0518>