

**DIREITOS DE AUTOR, ARTES VISUAIS E *CREATIVE COMMONS*:  
PANORAMA DA REALIDADE BRASILEIRA PELA POSSIBILIDADE  
DO DIREITO DE ESCOLHA.**

**COPYRIGHT, VISUAL ARTS AND CREATIVE COMMONS: OVERVIEW OF  
BRAZILIAN REALITY FOR THE POSSIBILITY OF CHOICE.**

Jamilla de Paula dos Santos Almeida  
Especialista / Mestre (UFAL)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1519-1749>

CV: <http://lattes.cnpq.br/3029488354436816>

Pierre Barnabé Escodro  
Doutor ( UFAL)

CV: <http://lattes.cnpq.br/3925953351129658>

Patrícia de Oliveira Areas  
Doutor ( UNIVILLE – SC)

CV: <http://lattes.cnpq.br/9135200418009901>

RECEIVED /RECEBIDO 21/08/2019 AUG 29 2019  
APPROVED/APROVADO 23/08/2019 AUG 30 2019  
PUBLISHED /PUBLICADO 26/08/2019 AUG 07 2019  
Editor Responsável: Carla Caldas  
Método de Avaliação: Double Blind Review  
E-ISSN: 2316-8080  
Prefixo do DOI: 10.16928

## RESUMO

A construção contínua da identidade humana perpassa pela dimensão complexa da Cultura e pelo recorte da Arte que inicialmente nos diferencia dos demais seres viventes. Este artigo propõe-se a analisar a inter-relação dos direitos de autor e do *creative commons* sob a perspectiva das Artes Visuais no panorama da realidade brasileira contemporânea. O problema enfrentado é se há na legislação autoralista nacional um efetivo direito de escolha do artista visual contemporâneo entre direitos de autor e *creative commons* ao conceber sua obra e disponibilizá-la ao público com finalidade econômica ou não. Admitimos as seguintes hipóteses: o aparato legal existente e fornecido ao criador intelectual é suficiente para que haja concretude entre a escolha de todos os direitos reservados ou alguns direitos reservados. Ou, não há uma disseminação suficiente para a compreensão e o exercício da escolha. Realiza-se um estudo qualitativo do *creative commons* e da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 utilizando-se do método de análise dedutiva, baseada em dados disseminados, literatura especializada e referencial teórico. Os resultados apontam para uma atmosfera ainda nebulosa de discussão, apropriação e reflexão sobre o impacto dos direitos de autor na difusão, inclusive econômica das obras de arte. Entretanto, conclui-se que estamos num estágio inicial de percepção de uma transformação democrática, posto que o direito de escolha se efetiva não pela mera especulação, mas através da discussão e do empoderamento pelo autor das regras do capital especulativo do mercado de arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Direitos de Autor. Artes Visuais. *Creative Commons*. Cultura. Acesso Democrático. Realidade Brasileira.

## **ABSTRACT**

The continuous construction of human identity permeates the complex dimension of Culture and the cut of Art that initially differentiates us from other living beings. This article proposes to analyze the interaction of copyright and creative commons from the perspective of the Visual Arts in the panorama of contemporary Brazilian reality. The problem faced is whether there is in national copyright law an effective right of choice between the contemporary visual artist between copyright and creative commons when designing his work and making it available to the public for economic purposes or not. We admit the following hypotheses: the existing legal apparatus and provided to the intellectual creator is enough to be concrete between the choice of all rights reserved or some reserved rights. Or, is not there enough dissemination for the understanding and exercise of choice. A qualitative study of the commons licenses and Law no. 9.610 / 98 is carried out using the deductive analysis, based on disseminated data, specialized literature and theoretical reference. The results point to a still nebulous atmosphere of discussion, appropriation and reflection on the impact of copyright in the diffusion, even economic, of works of art. However, we conclude that we are at an early stage of perceiving a democratic transformation, since the right to choose is effective not by mere speculation, but by discussion and empowerment by the author of the speculative capital rules of the art market.

**KEYWORDS:** Copyright. Visual Arts. Creative Commons. Culture. Democratic Access. Brazilian Reality.

## **RESUMEN**

La construcción continua de la identidad humana impregna la compleja dimensión de la cultura y el recorte del arte que inicialmente nos diferencia de otros seres vivos. Este artículo tiene como objetivo analizar la interrelación del derecho de autor y los bienes comunes creativos desde la perspectiva de las Artes Visuales en el panorama de la realidad brasileña contemporánea. El problema es si existe un derecho efectivo a elegir el artista visual contemporáneo entre derechos de autor y bienes comunes creativos al diseñar su trabajo y ponerlo a disposición del público con fines económicos o no. Aceptamos las siguientes suposiciones: El aparato legal existente provisto al creador intelectual es suficiente para permitir elegir entre todos los derechos reservados o algunos derechos reservados. O bien, no hay suficiente difusión para comprender y ejercer la elección. Se realiza un estudio cualitativo de bienes comunes creativos y la Ley nº 9.610 del 19 de febrero de 1998 utilizando el método de análisis deductivo, basado en datos diseminados, literatura especializada y marco teórico. Los resultados apuntan a una atmósfera aún nebulosa de discusión, apropiación y reflexión sobre el impacto de los derechos de autor en la difusión, incluida la económica, de las obras de arte. Sin embargo, se concluye que estamos en una etapa temprana de percepción de una transformación democrática, ya que el derecho de elección es efectivo no por mera especulación, sino por

la discusión del autor y el empoderamiento de las reglas del capital especulativo en el mercado del arte.

PALABRAS CLAVE: Copyright. Artes visuales. Creative Commons. Cultura Acceso democrático Realidad brasileña.

## INTRODUÇÃO

Ao aprofundar-se sob as percepções entre as Artes Visuais<sup>1</sup>, o Direito e a Cultura precisamos observar os feixes: simbólico, político e econômico nos quais todos estão atrelados.

Os artistas, desde tempos imemoriais, moldaram uma das expressões humanas mínimas, positivo-negativo<sup>2</sup>, e a compreensão visual começou a dar suporte ao imaginário para além daquilo que realisticamente estava posto ao superficial olhar cotidiano (THORNTON, 2015).

O poder que permeou duas áreas bem definidas entre os humanos, traçando-os como rivais e aspirantes erigiu um universo imagético que teve nas artes visuais o apoio no seu fluxo de avanço e dominação, cumprindo um roteiro que serviu à manutenção, concentração e consolidação de atores tidos hoje no século XXI como tradicionais (NAIM, 2013).

O Direito foi construído de forma a ser o controle e a fiscalização dos povos e das civilizações que legavam parcela de sua liberdade e direito de vingança para a construção

---

<sup>1</sup> Conforme a definição do Plano Nacional de Artes Visuais (2005), proposto no Brasil pelo extinto Ministério da Cultura (MINC) e pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE): As Artes Plásticas - como foram até há pouco tempo conhecidas - ganharam nova dimensão. Passam a ser conhecidas como Artes Visuais. Integram o círculo das Artes Visuais aquelas formas de expressão artística que, tendo como centro a visualidade, gerem - por quaisquer instrumentos e técnicas - imagens, objetos e ações (materiais ou virtuais) apreensíveis, necessariamente, através do sentido da visão, podendo ser ampliado a outros sentidos. Partindo desse centro, o círculo se expande, agregando suas diversas manifestações, até que a circunferência das Artes Visuais alcance (e interpenetre) outros círculos das artes, centrados por outros valores, gerando zonas de intersecção que abrigam manifestações mistas, que não deixam de ser “visuais”, mas obedecem, com igual ou maior ênfase, a outras lógicas. Este círculo e suas intersecções compõem o campo das Artes Visuais. A definição sobre os campos das Artes Visuais tem sido matéria de reflexão e debates sofisticados devido à sua amplitude e à agregação de questões filosóficas. É necessário, antes de qualquer diagnóstico, redefinir as Artes Visuais como um território que incorpora hoje diversas áreas de expressão, além das Artes Plásticas consideradas convencionais (pintura, escultura, desenho, gravura, objeto).

<sup>2</sup> Técnica das artes visuais que utiliza uma sobreposição de cores claras e escuras, sendo as comumente utilizadas: preta e branca.

dos moldes da Justiça, mesmo que em suas entranhas houvesse a permanência atemporal de uma elite e séquito que apartavam de si os comuns e os ordinários.

Os três pilares que atravessaram séculos e formaram o Estado Moderno composto por Povo, Território e Governo, no século XXI depararam-se com conceitos fluidos de fronteiras, língua e da própria Cultura que indica e identifica uma noção de pertencimento.

A Arte como elemento da Cultura é descortinada como a mercadoria de “luxo” no consumo de experiência e um dos indicadores do capital especulativo de investidores, casas de leilões, *marchands*, galerias, colecionadores etc ( QUEMIN, 2014).

Assim, o objetivo geral deste artigo constituiu em realizar um estudo qualitativo sobre Artes Visuais, Direitos de Autor e as *creative commons*<sup>3</sup>, e quais as opções de escolha propostas ao artista visual.

Como jornada metodológica percorrida, temos, a partir de percepções empíricas do campo da arte uma investigação de referenciais teóricos que atravessam os quatro elementos-base: Direitos de Autor, Artes Visuais, *Creative Commons*, e a Realidade Brasileira.

Assim, a análise crítica com o recorte contemporâneo do processo histórico-econômico-político-social leva a uma percepção alargada sobre o sentido da criação e da criatividade artística como forma ativa um posicionamento do indivíduo com o espírito do seu tempo e com o proponente ativo de seu trabalho e não somente a necessidade de expressão e de diálogo.

Nesse contexto, como anteriormente apontado, o problema deste artigo é se há um efetivo direito de escolha do artista visual contemporâneo entre direitos de autor e *creative commons* (com seu indicativo visual).

Admitimos as seguintes hipóteses: a primeira, a legislação autoralista tradicional é suficiente para o exercício do direito de escolha pelo artista visual entre todos os direitos reservados ou alguns direitos reservados; e a segunda, não há uma disseminação suficiente para a compreensão e o exercício da escolha.

A abordagem aqui tratada se justifica pela dimensão digital que está inserida parte da sociedade humana com a propagação da internet<sup>4</sup> em dispositivos móveis<sup>5</sup>, e a rápida

---

<sup>3</sup> Combinação de flexibilizações proposta pelo Professor estadunidense Lawrence Lessig e que ganharam adesão após tradução para as legislações locais em que uma combinação de licenças obtidas a partir do direito autoral tradicional flexibilizando-o, tornando perceptível a vontade do criador assim que o público tem acesso a obra, pelos sinais visuais acompanham o trabalho.

disseminação e “consumo” de obras artístico-culturais autorizadas ou não. Por enquanto, tais obras são provenientes da capacidade criadora, intelectual e cognitiva humana, bem como, da inter-relação evidente entre artista/obra/direitos de autor/*creative commons*, este último tido como uma “flexibilização” do sistema autoral vigente.

O sistema autoral clássico é fincado na noção de uma propriedade de uso temporário em que a exclusividade de utilização/exploração comercial deve ser exercida pelo criador ou por aqueles que forem indicados numa relação de representação, cessão ou licenciamento até se chegar ao domínio público.

Os resultados deste artigo indicam que estamos rediscutindo uma estrutura que foi criada para sustentar as indústrias da reprodução ou até mesmo do acesso limitado que mantinham a exclusividade das propagações das obras de arte. E, como nesse recorte contemporâneo de acessibilidades a conteúdos e instruções entendemos a cadeia do artista-obra-indústria-sociedade num processo de reinvenção e apropriação do que foi construído de forma restritiva, mas não atende aos anseios desse período de corrente transição. Conclui-se que o autor, embora se propague anonimamente uma aura de vaidades, como elemento criador de arte para a humanidade, inicia uma percepção democrática do direito de escolha, das articulações do poder e do protagonismo nas discussões do capital especulativo do mercado de arte.

## 1.1 A COMPLEXIDADE DA CULTURA E A DIMENSÃO DAS ARTES VISUAIS

Contemporaneamente, enfrentamos como coletivo humano o desafio do estado de interregno<sup>6</sup> em que a compreensão transdisciplinar<sup>7</sup> da Cultura é mobilizada pelo

---

<sup>4</sup> A ONU em 2011 se pronunciou sobre o Direito Humano de acesso à internet, inclusive nos momentos de instabilidade política dos países defendendo na Resolução L 20 que os mesmos direitos garantidos aos cidadãos no modo *off-line* devem ser mantidos *online*.

<sup>5</sup> Dados do Hootsuite e We Are Social, de 2018, apontam que 5,1 bilhões de indivíduos no planeta tem acesso a um dispositivo móvel e que 2,9 bilhões de pessoas acessam as redes sociais por um smartphone. No Brasil, segundo o Relatório Digital in 2019, existe 215,2 milhões de conexões através de dispositivos móveis, o que ultrapassa os dados de seres humanos que compõem a população brasileira, estimado em 208,5 milhões e divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sendo publicado no Diário Oficial da União em 01/07/2018.

<sup>6</sup> Bauman, ao abordar sobre a cultura no mundo líquido moderno (2013) e em algumas entrevistas disponíveis no Youtube e disponíveis legendadas (Dentre elas a concedida ao jornalista Marcelo Lins no Programa Milênio da Globo News intitulada “A fluidez do ‘mundo líquido’ de Zygmunt Bauman” e

dinamismo da criação, desconstrução, formação e ruptura do conhecimento que nos encaminha a uma percepção complexa e crítica do contexto histórico, sociológico, antropológico, cultural e civilizatório.

O indivíduo reconhece-se como humano através da convivência e relações de sociabilidade que são tramadas. A Cultura<sup>8</sup> tornou-se algo a ser pensado como um *modus* inerente à própria identidade do sujeito como possibilidade de olhar, ver e enxergar a si e as tantas outras coisas que contextualizam o período de sua existência física no planeta, mas também de seu pensamento ecoando pelo pó da História através da palavra escrita, dita, cantada, interpretada:

O conceito de cultura passou então do cultivo da terra ao cultivo da mente e podemos acrescentar que atualmente o significado de cultura está associado também a produtos, serviços e manifestações culturais, aglutinando valor econômico ao simbólico, de forma que na língua portuguesa certamente é um dos termos com mais significados. Portanto, está entre os mais complexos, porque imediatamente ligado a outros elementos de numerosos significados como a arte, por exemplo (CRIBARI, 2009, p. 371).

Baseados em percepções religiosas, míticas e científicas que transcorreram a linha do tempo construímos o pensamento dogmático de que a criação de um meio ambiente cultural é inerente ao ser humano manifestado pelo espírito criador.

O ser, mesmo que não se reconheça como transformador ao longo da vida, estabelece conexões relacionais que em algum momento, de algum modo, penetram a barreira do tédio e da inabilidade. Somos "humanos", pois inicialmente em determinados comportamentos "repetimos" gestos e ações de outros que estão coabitando esse planeta há mais tempo do que nós, individualmente.

---

exibida em 07/12/2015 e a concedida ao jornalista Silio Boccanera no mesmo programa e intitulada "Zygmunt Bauman e o Sistema que hipotecou o futuro", exibida em 16/01/2012), nos traz a percepção que as formas como lidamos com os desafios da realidade não funcionam mais, pois nossa tendência humana é esquecer a História, vivemos na crise da memória histórica em que nos afogamos em informações, sedentos de sabedoria, mas sem compreender como seguir adiante estamos num período de fluidez no qual a solidez do mundo dos nossos avôs e pais não nos cabe como nômades digitais.

<sup>7</sup> A UNESCO, através da Carta da Transdisciplinaridade (1994), define em seu artigo 3: "A transdisciplinaridade é complementar à abordagem disciplinar; ela faz emergir do confronto das disciplinas novos dados que as articulam entre si; e ela nos oferece uma nova visão da Natureza e da Realidade. A transdisciplinaridade não busca o domínio de várias disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa". Assim, difere dos conceitos de multidisciplinaridade, onde um único objeto será examinado, avaliado e definido pelo recorte do olhar dos especialistas de diversas áreas, sem estabelecer diálogos com saberes diferentes, e da interdisciplinaridade, no qual aquilo que é comum a uma ou mais disciplinas é compartilhado de forma contextualizada.

<sup>8</sup> Stuart Hall (2005) professa que devido a nossa atual tendência à interdependência global, todas as identidades culturais encontram-se em colapso, fragmentando-se e precarizando-se através mercado global de estilos, imagens e homogeneização.

Ao identificarmos esse lapso, enxergamos as múltiplas possibilidades de práticas artísticas que, à margem do que é imposto e aceito institucionalmente, atua numa dimensão mais ampla e vasta da existência e da relação de pertencimentos.

Buscando as primeiras impressões de inspiração artística durante o desenvolvimento da humanidade, tem-se documentado em manuscritos, livros, artigos e obras de arte (que sobreviveram às vicissitudes temporais) uma “aura do *animus* criador” que conviveu com a invenção da escrita, da linguagem e transbordou no surgimento das civilizações primígenas:

A questão mais importante acerca da arte é: O que permanece, e por quê? As definições de beleza e os padrões de gosto mudam constantemente, mas padrões persistentes subsistem. Defendo uma visão cíclica da cultura: os estilos crescem, chegam ao ápice e decaem, para tornarem a florescer, num renascer periódico. A linha de influência artística pode ser vista claramente na cultura ocidental, com várias interrupções e recuperações, desde o Egito antigo até hoje – uma saga de 5 mil anos que não é (como diria o jargão acadêmico) uma ‘narrativa’ arbitrária e imperialista. Grande número de objetos teimosamente concretos – não apenas ‘textos’ vacilantes e subjetivos – sobrevivem desde a antiguidade a as sociedades que moldaram. A civilização é definida pelo direito e pela arte. As leis governam o nosso comportamento exterior, ao passo que a arte exprime a nossa alma (PAGLIA, 2014, p. 11).

Descendemos de guerras e dos conflitos armados que foram à gênese, ascensão e declínio das distintas tribos e civilizações, estendendo a formação do indivíduo pelo traço rudimentar da convivência com seus semelhantes para além de uma nova construção simbólica de artefatos, objetos e instrumentos que moldavam o constructo da personalidade e do caráter.

Nos diálogos estabelecidos pela Cultura através da Arte nos aventuramos pelo amálgama do artista, do processo de criação, da técnica empregada, do objeto de arte, daqueles que participam da fruição e reflexão sobre a obra e o mercado (que não é uma sombra que ronda nosso cotidiano, mas o mecanismo não tão invisível que modula a nossa sobrevivência).

Chauí (2003, p. 271) afirmar que:

Os seres humanos são dotados de olhos e mãos, que por isso para os humanos o mundo é visível e para ser visto, e que os olhos e mãos do artista dão a ver o mundo. O artista é aquele que recolhe de maneira nova e inusitada aquilo na percepção de todos e que, no entanto, ninguém parece perceber. Ao fazê-lo nos dá o sentimento da quase eternidade da obra de arte, pois ela é a expressão perene da capacidade perceptiva de nosso corpo.

Compreender as subjetividades do gesto artístico enquanto gerador de percepções, *insights*, reflexões e demandas nos encaminham a enfrentar o desafio de desnudar a Arte em suas singularidades e complexidades.

A Arte nos questiona, incomoda, provoca e nunca estaremos preparados por completo e isso causa estranhamento, pois ao passar das décadas fomos adestrados com os passes da segurança, estabilidade e solidez, assim temos que:

Em sentido amplo, *ars ou tékhne* significava habilidade e agilidade para inventar meios para vencer uma dificuldade ou um obstáculo posto pela natureza. Em sentido estrito, significava o aprendizado e a prática de um ofício que possui regras, procedimentos e instrumentos próprios. *Ars ou tékhne* era um saber prático. Para que a autonomia das artes viesse acontecer foi preciso que o modo de produção capitalista dessacralizasse o mundo e laicizasse toda a cultura, lançando todas as atividades humanas no mercado. Isso significou, porém, que livres do poder religioso e político, os artistas se viram a braços com o poder econômico. Ao se livrar do valor de culto, as obras de arte foram aprisionadas no mercado (CHAUI, 2003, p. 274 e 275).

A Arte exige ação, pensamento e reflexão; a mesma é desenvolvida num plano abstrato e na relação prática com o mundo compartilhado. Revela seus interesses através de uma investigação conceitual rigorosa pelo saber entranhado na essência de todas as coisas buscando incessantemente ser universal em suas respostas para os questionamentos da vida que demandam tempo, entrega, provocação, mediação e catarse.

Muitas vozes que instigam e ao mesmo tempo tantos silêncios que são necessários para introjeção e expurgo como força motriz-criativa e criadora, também definem esse instrumento de comunicação, de comungar anseios e realidades em diversos episódios que estiveram atrelados ao poder religioso, político e passional. Por meio de indistinta manipulação e pressão a uma massa de miseráveis, a arte se tornou um item de classificação entre os que tinham habilidades manuais e, portanto eram “cidadãos à margem”, daqueles que usavam o intelecto como elemento “divino” de ocupação das castas mais abastadas:

[...] Nem mesmo o termo cultura é transparente. Depende do contexto, ou seja, depende da política cultural nacional ou local. Das tradições artísticas e acadêmicas; da teoria antropológica e sociológica; dos enfoques feministas, raciais, (pós) coloniais e dos estudos culturais; do direito e do litígio por discriminação e, certamente, do discurso político. Assim, o termo pode referir-se às artes; à mídia; aos rituais e outras práticas que permitem às nações ou aos grupos sociais minoritários reproduzir-se simbolicamente; às diferenças pelas quais certos grupos normalmente identificados como subalternos se distinguem dos grupos dominantes (ou resistem a eles) (YÚDICE, 2006, p.292).

Revisitamos a própria organização do trabalho ocidental nos idos da sociedade pré-industrial, pois as corporações de ofício foram os regulamentadores dos serviços



prestados por profissionais que desenvolviam habilidades manuais (sapateiros, artesãos, artistas etc.) para manter a qualidade do produto e tornar o processo mais eficiente e produtivo, observando-se a relação de “perpetuidade na filiação” aos aprendizes com as guildas às quais pertenciam (MAIOR, 1971).

É importante observar que os trabalhos artísticos produzidos nesses ateliês não tinham uma “assinatura cursiva” física na parte frontal da obra (sendo a autoria ligada tão-somente ao estilo pictórico de cada artista), sua hierarquia era de mestres, oficiais e aprendizes, não havendo legislação que protegesse ou amparasse o trabalhador, mas já é possível identificar os traços em potência do capital, assim:

É no Renascimento que a arte e o artesanato se separam, se não na escala dos valores e das ideias, ao menos na consciência prática dos artistas. Quando Leonardo da Vinci escreveu que a ‘pintura é coisa mental’, ele afirmava em primeiro lugar que sua arte não era uma arte mecânica, isto é, meramente manual, tal como era então classificada. Para ele, o uso das mãos não era suficiente para reduzi-la à esfera mecânica, já que a pintura, por causa da perspectiva, do sombreado e demais aspectos, possuía questões racionalmente inteligíveis que justificavam uma mudança de patamar. Ela devia ser pensada como uma das chamadas artes liberais em que o intelecto possuía um peso decisivo. A afirmação do caráter mental da pintura teve outras consequências. Ela afasta-se do artesanato (estritamente manual) e de seus esquemas autorais coletivos. Além disso, é também importantíssima porque indiretamente esclarece certos aspectos da produção contemporânea, na qual o fazer (manual) deu lugar à invenção e à ideia (COCCHIARALE, 2006, p. 19).

A modernidade histórica, após 1453, imprimiu o início da globalização com a ocupação de territórios, exploração dos recursos ambientais e a exploração dos nativos através das ocupações feitas pelas navegações.

A velocidade dos meios de comunicação massivos, bem como a disseminação do conhecimento elitista e hierarquizado das nações “civilizadas” levaram aos mais recônditos lugares da terra o processo artificial de aproximação e familiaridade dos costumes e da cultura por meio da escravização das populações dominadas (MAIOR, 1971).

Um tecido interdependente planetário inevitavelmente foi erguido através da unidimensionalização do mundo complexo hiperespecializando o conhecimento e fragmentando os saberes através do isolamento e separação do contexto diluindo o que é subjetivo, livre e criador (MORIN, 2005).

O fim do século XIX trouxe um movimento efervescência em que a representação da realidade de forma artística e *ipsis litteris* tornou-se inócua visto que a fotografia, até então vista como algo meramente técnico, poderia reproduzir fidedignamente a captura e

o congelamento de uma imagem. Nesse contexto, as vanguardas tiveram um terreno fértil ao flertar com inovações tecnológicas, experimentações e hibridismos.

Thornton (2015, p. 09) aponta que:

Artistas não fazem arte apenas. Artistas criam e preservam mitos que tornam suas obras influentes. Enquanto os pintores do século XIX enfrentavam questões de credibilidade, Marcel Duchamp, o avô da arte contemporânea, fez da crença sua preocupação artística central. Em 1917, ele declarou que um mictório suspenso era uma obra de arte intitulada *Fonte*. Ao fazer isso, ele atribuiu aos artistas em geral um poder quase divino de designar qualquer coisa que quisessem como arte. Não é fácil defender esse tipo de autoridade, mas é essencial para um artista que deseja obter sucesso. Numa esfera na qual tudo pode ser arte, não existe nenhuma medida objetiva de qualidade, de modo que o artista ambicioso deve estabelecer seus próprios padrões de excelência. A construção desses padrões exige não apenas uma imensa autoconfiança, mas também a convicção dos outros. Como deidades competitivas, os artistas precisam hoje agir de modo a conquistar um séquito fiel.

É indispensável que rememoremos Benjamin: “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. [...] Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro” (1955, p. 01). A produção, difusão, circulação, validação e comercialização são descortinadas no complexo ecossistema das Artes Visuais, no qual começamos a nos aproximar de uma inescapável análise da obra, do artista, do mercado e do público em que não há espaço para ingenuidade.

“[...] Não é por acaso que o sistema da indústria cultural surgiu nos países industriais mais liberais... É verdade que o seu desenvolvimento progressivo fluía necessariamente das leis gerais do capital” (ADORNO, 2002, p. 24). Como força propulsora de interações, a condição contemporânea mobiliza o exercício do questionamento, posto que de maneira umbilical estamos forjados no presente do tempo futuro:

[...] o melhor lugar para começar quando se trata de apreciar e usufruir arte moderna e contemporânea não é decidir se ela é em alguma medida boa ou não, mas compreender como ela evoluiu do classicismo de Leonardo aos tubarões em conserva e camas desfeitas de hoje. Tal como a maioria dos assuntos aparentemente impenetráveis, a arte assemelha-se a um jogo: só precisamos conhecer as regras e os regulamentos básicos para que o antes desconcertante comece a fazer algum sentido. E embora a arte conceitual tenda a ser vista como a regra de impedimento da arte moderna - aquela que ninguém consegue realmente entender ou explicar enquanto se toma uma xícara de café -. Ela é surpreendentemente simples. Tudo que é preciso para saber compreender o básico pode ser encontrado nessa história da arte moderna que cobre mais de 150 anos nos quais a arte ajudou a transformar o mundo e o mundo ajudou a transformar a arte. Cada movimento, cada ‘ismo’, está intrinsecamente conectado, um levando a outro como os elos em uma corrente. Mas todos eles tem fantasias próprias abordagens individuais, estilos distintos e métodos de fazer arte, que são o ponto culminante de uma ampla variedade de

influências: artísticas, políticas, sociais e tecnológicas (GOMPERTZ, 2013, p. 16 e 17).

A complexidade do processo de criação dos artistas contemporâneos nos leva ao pensar “conectado”, integrando a compreensão de uma possível e questionável totalidade: “A criação nunca é apenas uma questão individual, mas não deixa de ser questão do indivíduo. [...], abrangendo os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e ainda os valores” (OSTROWER, 2003, p. 147).

A conexão de dados pela internet e a disponibilização de conteúdos influenciou o ecossistema artístico-contemporâneo da segunda metade do século XX e do século XXI, nosso cotidiano aglutinou caracteres e selfies aproximando-se da arte contemporânea que por sua vez desembocou na vida mediana, como se num pacto místico de troca entre vigor e popularização (COCCHIARALE, 2006), senão vejamos:

[...] A cultura hoje é vista como algo em que se deve investir, distribuída nas mais diversas formas, utilizada como atração para o desenvolvimento econômico e turístico, como mola propulsora das indústrias culturais e como fonte inesgotável para as novas indústrias que dependem da propriedade intelectual. Consequentemente, o conceito de recurso absorve e elimina distinções até então prevalentes nas definições da alta cultura, da antropologia e da cultura de massa. A alta cultura torna-se recursos para o desenvolvimento urbano no museu contemporâneo (por exemplo, O Guggenheim de Bilbao). Rituais, práticas estéticas do dia-a-dia, tais como canções, lendas populares, culinária, costumes e outras práticas simbólicas também são mobilizados como recursos para o turismo e para a promoção das indústrias e patrimônio. As indústrias da cultura de massa, em especial das indústrias do entretenimento e dos direitos autorais que vêm integrando cada vez mais a música, o filme, a televisão, as revistas, a difusão por satélite e a cabo, constituem maiores contribuidores mundiais do produto nacional bruto. A noção de cultura como recurso pressupõe seu gerenciamento, uma perspectiva que não era característica nem da alta nem da cultura cotidiana no sentido antropológico. E para complicar ainda mais a questão, a cultura como recurso circula globalmente, numa velocidade crescente. Consequentemente, seu gerenciamento, que por meio século foi dirigido em escala nacional na maioria dos países da Europa, América Latina e América do norte, é agora coordenado tanto local quanto supranacionalmente, por corporações e pelo setor não governamental internacional (por exemplo, UNESCO, fundações, ONGS) (YUDICE, 2006, p.11).

O acesso à produção artística e cultural advinda da criação humana através de diversos suportes possibilitou afetação e distintas reflexões da humanidade.

O autor (artista) passou a ter como possibilidade de proteção e exploração econômica o amparo da legislação autoralista pátria e internacional, fundada nos preceitos do capitalismo econômico, em que a propriedade é um direito de exclusão do terceiro inconveniente.

E em tempos mais recentes é necessário um encaixe na percepção de sua função social: bem-estar, relações de trabalho, usos livres, usos instrucionais, acesso/ acessibilidade como alguns dos critérios reguladores e por isso o direito de escolha entre todos os direitos reservados e alguns direitos reservados torna-se potência definidora de onde é possível lançar um porvir de compreensão.

## 1.2 A FORMAÇÃO DOS DIREITOS DE AUTOR

A Descida da Cruz, obra barroca<sup>9</sup> do holandês Peter Paul Rubens, com a dimensão de 420x310 cm, composta entre 1612-1614 para a Catedral da Antuérpia na Bélgica, e que lá permanece até os dias de hoje, é uma pintura religiosa em que o corpo inanimado de Jesus e as figuras enlutadas ao seu redor compõem uma expressão que embarga as emoções do espectador. Com a nítida influência de Caravaggio, na luz intensa e cheia de dramaticidade, bem como de Michelangelo, nas formas musculares acuradas, lançam o pintor flamengo como um dos primeiros artistas que conseguiu negociar e reservar para si os direitos de reprodução do seu quadro (BECKETT, 2005; HAMMES, 2002).

Muito antes de esse fato histórico ser paradigma entre os Direitos de Autor e as Artes Visuais, na Modernidade nos atentamos ao conjunto pictórico encontrado em Bomblos, Altamira e Lascaux onde vestígios de desenhos, pinturas e gravuras evidenciam a representatividade visual do passado da humanidade (BECKETT, 2005).

Na Grécia antiga, os traços iniciais de uma proteção à honra do criador ocorreram através da identificação da autoria em obras teatrais e textos, como por exemplo em Prometeu Acorrentado de Ésquilo, Édipo Rei e Antígona de Sófocles fixando o que a sociedade estabeleceu como “desprezo público” àqueles que subtraíam fraudulentamente a criação da obra intelectual de outrem (PIMENTA, 2004).

Devido à seu ímpeto de expansão para o Oriente, o Império Romano aglutinou muitos dos costumes gregos, mas por muito tempo seus juriconsultos entendiam que a arte era um trabalho tão-somente manual, logo atrelado a qualquer trabalho servil, por

---

<sup>9</sup> O barroco foi uma tendência da arte seiscentista comprometida com a emoção genuína em que o drama humano era o elemento básico da pintura, onde os gestos teatrais ficavam clarividentes pelas combinações cromáticas fortes (BECKETT, 2005).

isso a criação como propriedade de um autor/artista não era aventada. Porém, no Digesto (obra de juristas da República e do Alto Império que se tornou basilar para o Direito Romano e inspiração ao Direito Civil brasileiro) havia trechos que abordavam sobre a natureza distinta do manuscrito e que este poderia ser furtado gerando ofensa à honra do autor (PIMENTA, 2004).

A fabricação do papel pelos chineses foi uma das invenções que revolucionou a comunicação da humanidade, pois no século X começaram a imprimir obras de Confúcio e uma enciclopédia. No século XV, na Alemanha, Johann Gutenberg, com a colaboração de Johann Fust e Peter Schoeffer, desenvolveu a impressão de tipos móveis e imprimiu um marco do que viria a ser a propagação da imprensa: uma bíblia em dois volumes (MAIOR, 1971).

Felipe e Maria Tudor concederam, através de um monopólio real, na Inglaterra do século XVI, o direito de reprodução e comercialização (*copyright*) de escritos aos livreiros e donos de papelaria, em que o governo usufruía dos *royalties* (ganho econômico ou rendimentos advindos da exploração de um bem intelectual no mercado), em paralelo, houve uma eclosão das reproduções não autorizadas que começaram a ser chamadas de “pirataria” (ABRÃO, 2002).

Em 1710, o *Copyright Act* ou Estatuto da Rainha Ana I da Grã-Bretanha entrou em vigor, sendo claramente uma estratégia a perda de poder dos livreiros com os monopólios reais devido à abertura comercial inglesa. Pleiteava-se a proteção aos autores, já havendo o anseio pela cessão desses direitos. Os aspectos mais relevantes do estatuto foram à extinção da perpetuidade dos direitos de exploração da obra, a criação na literatura do domínio público e o combate ao anonimato, ao autorizar o depósito em nome dos autores e incentivando a memória cultural nacional (BARROS, 2007).

Em panorama, tem-se no século XVII, a formação do embrião que viria a ser os direitos morais do autor que estão arraigados a sua personalidade, bem como os direitos patrimoniais que estão relacionados ao aproveitamento econômico e à retribuição financeira pelo uso.

Ecloidiu, em 1789, a Revolução Francesa, de cunho liberal-burguês, que propagou os princípios da liberdade, igualdade e fraternidade que repactuaram fundamentos

intelectuais e ideológico além-mar. Surge, então, o *droit d'ateur*<sup>10</sup> que não exigia o registro prévio da obra para que houvesse a sua proteção e o reconhecimento da propriedade ao criador intelectual, além da exigência de prévia autorização para a encenação de espetáculos teatrais.

A dupla camada do direito de autor começa a ser disseminada. Os de ordem moral caracterizam-se por direitos inerentes à personalidade humana, ou seja, inalienável, irrenunciável e intransferível e os de ordem patrimonial em que se podia usar, fruir, gozar e dispor no lapso temporal indicado em lei (SANTIAGO, 2006), assim:

A Assembleia Constituinte formada após a revolução francesa aboliu todos os privilégios e, através do constituinte Le Chapelier, foi reconhecido aos autores à propriedade das suas obras: ‘ a mais sagrada, a mais legítima, a mais pessoal das propriedades’. Porém a Lei n. 13, de janeiro de 1791, só atribuiu a propriedade aos autores dramáticos durante sua vida, e aos seus herdeiros por 5 anos após a morte. E em pleno regime revolucionário adveio a Lei n. 19, de 24 de julho de 1793, que consistia na lei francesa sobre direito autoral que o reclassificou como direito de propriedade, com o título: Lei relativa aos direitos de propriedade dos autores de escritos de todo gênero, compositores de música, pintores e desenhistas que prorrogou para dez anos o período *post mortem*, elevado há vinte anos pela Lei de 20 de dezembro de 1810, a trinta anos pela lei de 8 de abril de 1854 e cinquenta anos pela Lei de 14 de julho de 1865 (PIMENTA, 2004, p. 06).

Esse período de ebulição, já na era industrial, pode ser visto da perspectiva do capital, pois as invenções, as obras intelectuais e os avanços científicos promoveram feitos inovadores que pressionaram os países que estavam despontando no controle hegemônico e político do mundo a discutir formas de segurança internacionais daquilo que advinha de uma criação intelectual.

Inicialmente sob o manto da proteção ao autor, pessoa física, protegia-se o mercado e aqueles que detinham os meios de reprodução serial:

A primeira iniciativa em prol de um pacto internacional sobre direitos autorais, [...] ocorreu em 1840, envolvendo alguns Estados europeus, entre eles, a Sardenha, o Império Austro-Húngaro, os Ducados de Parma, Modena, Toscana, inclusive o então denominado Estado Pontifício. (BARROS, 2007, p. 474).

Em 1883, Victor Hugo (já uma autor consagrado, com a publicação dos livros: Os Miseráveis e Notre Dame de Paris) elaborou um projeto que inspirou a Convenção do Sistema da União de Berna de 1886, realizada na Suíça e que reuniu as potências

---

<sup>10</sup> Segundo Souza (2006) a procedência dos Direitos de Autor remontam a 1769, na Espanha, onde o rei Carlos III reconheceu a exclusividade da titularidade das obras concebidas aos autores e a seus herdeiros em caráter perpétuo.

econômicas europeias, sendo a pioneira ao abordar um tema especificadamente jurídico (ABRÃO, 2002).

A Convenção de Berna passou por cinco revisões, sendo a primeira em Berlim no ano de 1908 e a última em Paris no ano de 1979, que é o atual texto em vigor e prevê: “Art. 1º - Os países a que se aplica a presente Convenção constituem-se em União para a proteção dos direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísticas”.

Consagra os seguintes princípios: do tratamento nacional ou da assimilação; as obras estrangeiras gozam da mesma proteção das obras nacionais nos Estados membros da União de Berna; proteção automática, a proteção não depende em um Estado-membro do registro ou do depósito de cópias; independência da proteção, o exercício dos direitos de autor independe se o país de origem assegura ou não a proteção autoral, bastando que a obra circule entre os países signatários; prazo de proteção mínimo compreendendo a vida do autor e cinquenta anos após a sua morte; domínio público da obra após ter expirado o prazo de proteção etc.

Ressalte-se que o Brasil foi o primeiro país da América do Sul a aderir à Convenção de Berna em 1922, sendo este o diploma internacional símbolo da proteção aos autores e titulares do direito de autor e que prevê sanções ao uso não autorizado (ABRÃO, 2002).

### **1.3 O BRASIL E A CONSOLIDAÇÃO DOS DIREITOS DE AUTOR COM ENFOQUE NOS ARTISTAS VISUAIS**

Ainda na época do Brasil Império (século XIX), a Missão Artística Francesa<sup>11</sup> revolucionou as Belas-Artes com a criação de uma Escola Real de Ciências, Artes e

---

<sup>11</sup> Composta por artistas como Jacques Le Breton, Johan Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debret, Auguste-Maria Taunay etc., estabeleceram um ensino acadêmico das Artes no Brasil. Em 2016 sob a curadoria de Jacques Leenhardt, a Exposição “Debret e a missão artística francesa no Brasil: 200 anos” com uma expografia abordando os seguintes temas: “Religião na Cidade”, “Escravidão”, “Selvagens e Civilizados?” e “O ateliê do pintor da história e o ateliê da rua”, traçaram um panorama da natureza, da sociedade e das relações entre negros, índios e brancos no Brasil do século XIX, sendo composta por aquarelas e gravuras do período que viveu no país (1816-1831). A mostra esteve em cartaz no Museu da Chácara do Céu (RJ), na Maison de l'Amérique Latine (Paris) e na Pinacoteca do Instituto Ricardo Brennand (PE).

Ofícios, cuja metodologia do estudo e prática do desenho, pintura e composição formaram a representação de um país que começa a se formar no imaginário coletivo dos cidadãos (LAGO, 2009).

Dois séculos depois e lançados à contemporaneidade em 2019, ano da 58ª edição da Bienal de Veneza, que tem o título “Que você viva em tempos interessantes”, advindo de um provérbio chinês, o pavilhão do Brasil foi composto pela representação de dois artistas: Barbara Wagner e Benjamin de Burca onde a obra *Swinguerra* (em que jovens predominantemente negros, não binários dançam coletivamente) é um terceiro caminho entre a realidade e a ficção, a partir de desdobramentos de pesquisa da fotografia e do audiovisual com elementos da cultura popular, corpo, gênero, identidade e pertencimento fundidos a miscelânea musical periférica do brega pernambucano, do axé, do funk e do pop, para nos apontar e propor uma discussão social e política (FOLHA DE SÃO PAULO, 2018).

Esses dois séculos representam a formação, estudo e análise da representação do Brasil através das criações intelectuais advindas de artistas, musicistas, poetas etc., e de como nosso cotidiano está repleto dessas afetações sensoriais, imagéticas que identificam nossas subjetividades num mundo contemporâneo que se propõe compartilhado e colaborativo.

Então, desde o Brasil império o Brasil já convive e vive com a arte e seus artistas. Neste contexto e processo histórico, a legislação foi sendo adequada para dar resposta as demandas da época...

Estamos atualmente sob a égide da atual Lei n. 9610/1998, mas na trajetória da análise da legislação específica sobre direito autoral passamos por outras duas leis próprias no período pós-instalação da República em 1889, assim temos que:

A nomenclatura Direito Autoral foi introduzida no direito brasileiro por Tobias Barreto, para traduzir do direito alemão *urheberrecht*, tendo como opositor Rui Barbosa, que entendia ser uma expressão para entender a teoria, em que reduzia a mero privilégio os direitos da produção intelectual [...] (PIMENTA, 2004, p. 14).

A primeira, a Lei n. 496, de 1º de agosto de 1898 (Lei Medeiros de Albuquerque) que: “[...] era um defensor da classificação dos direitos autorais como uma categoria de ‘propriedade’, entretanto em nenhum instante na Lei 496/1898, se usou a expressão ‘propriedade’” (PIMENTA, 2004, p. 88), mas exigia o registro da obra como constitutivo do direito.



A segunda, a Lei n. 5.988, de 14 de dezembro de 1973 (promulgada no período da Ditadura Civil-Militar no País) que teve seu projeto apresentado pelo Professor José Carlos Moreira Alves, em que se abordava os direitos de autor e os que lhe são conexos de forma organizada e setorizada, criando o Conselho Nacional de Direitos Autorais (órgão consultivo e fiscalizador) que foi extinto com a retomada da Democracia em 1988 (PIMENTA, 2004).

Convém destacar a Lei n. 3.071, de 1º de janeiro de 1916 (Código Civil de 16) que teve como figura central de elaboração, o catedrático pernambucano Clóvis Bevilacqua, que em seu texto prevê os direitos de autor como um bem móvel em que a segurança do direito das obras que são passíveis de reprodução adviesse do depósito de dois exemplares na Biblioteca Nacional, Instituto Nacional de Música ou Escola Nacional de Belas Artes do Distrito Federal.

E ainda o Decreto-lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal de 1940), promulgado no período da 2ª Guerra Mundial, em que o Presidente do Brasil era Getúlio Dornelles Vargas, aborda os crimes contra a propriedade imaterial e intelectual com fixação de pena e multa para os casos de violação etc. Observando-se que no decorrer temporal os artigos foram abordam a temática alterados/atualizados por leis posteriores .

Ao pensarmos na legislação anterior à República, temos como linha histórica o Decreto Imperial de Dom Pedro I que criou a Faculdade de Direito do Recife, fundada por lei de 11 de Agosto de 1827 e instalada em 15 de Maio de 1828 e a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, em São Paulo, que institui o início de proteção autoralista com prazo fixado aos docentes dessas instituições que elaborassem compêndios:

Art. 7º Os lentes farão a escolha dos compêndios de sua profissão, ou os arranjarão não existindo já feitos, com tanto que as doutrinas estejam de acordo com o sistema jurado pela nação. Estes compêndios, depois de aprovados pela Congregação, servirão interinamente; submetendo-se, porém à aprovação da Assembléa-Geral, e o Governo os fará imprimir e fornecer às escolas, competindo aos seus autores o privilégio exclusivo da obra, por dez anos (ASCENSÃO, 1980, p. 3).

Já na esfera constitucional, infere-se recordar que a Constituição da República de 1891, foi a primeira, em solo brasileiro, a garantir os direitos de autor fundamentados da

seguinte forma: “o conceito de obra associada à reprodução mecânica, o de exclusividade do autor e o da sua transmissibilidade” (ABRÃO, 2002, p. 62).

Em seguida, a Constituição de 1934, ratificou o texto da Constituição anterior nesse aspecto e não trouxe modificações na abordagem autoralista. A Constituição de 1937 (conhecida como Polaca e que impõe a Ditadura do estado Novo Getulista) não aborda a temática.

Em 1946, a nova Constituição volta a abordar o Direito de Autor como direito fundamental. Em seguida, a Constituição de 1967 (com redação da Emenda Constitucional nº 1, de 17 de outubro de 1969), período da ditadura civil-militar no Brasil que perdurou até metade dos anos 1980, em seu texto manteve o que já vinha tradicionalmente posto nas constituições anteriores, deixando para legislação específica a fixação de prazo para transmissibilidade por herança de direitos aos sucessores do autor (BARROS, 2002).

Com a redemocratização, a Constituição Federal de 1988, nossa Carta Cidadã<sup>12</sup>, assim versa sobre essa proteção ao autor: “Art. 5º, XXVII – aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo em que a lei fixar”.

Ascensão (1980, p. 6) leciona que: “Direito de Autor é o ramo da ordem jurídica que disciplina a atribuição de direitos de exclusivo relativos a obras literárias e artísticas”.

Em comparativo, nossa legislação nasce atrelada ao *Droit d' auteur*, mas com enfoque preponderante nos editores e logo mais com a ascensão da indústria cultural em que fonogramas, a televisão, o rádio, as execuções públicas, as telecomunicações, e o audiovisual conseguiam atingir “as massas” tivemos o imaginário “autoral” mais ligado a esses segmentos, posto que as primeiras sociedades de gestão coletiva foram a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT, de 1917) e a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA, de 1938) (PIMENTA, 2004).

Dentro da perspectiva das Artes Visuais, o modelo privatístico, fundado na propriedade/patrimônio exclusivo não responde mais de forma robusta às questões do nosso século XXI, principalmente com o advento das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC).

---

<sup>12</sup> Também chamada de Constituição Cidadã, por ser um texto que bradava o restabelecimento da democracia, o fortalecimento do Judiciário, além da garantia de direitos individuais e sociais aos cidadãos brasileiros. Esse apelido foi cunhado por Ulysses Guimarães (advogado e político brasileiro, morto em 1992), opositor da ditadura civil-militar que assolava o Brasil desde março de 1964. (fonte?)

Ao se falar Propriedade Intelectual, termo forjado pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) na década de 1960, claramente temos uma nomenclatura cheia do Pó da História fincado em três elementos, por enquanto relacionados ao ser humano<sup>13</sup>: trabalho, propriedade e capital.

O labor do autor/criador<sup>14</sup> que imiscuído de uma rotina cotidiana de criação, sem glamour ou unção divina aliada a uma propriedade temporária sobre o fruto do seu trabalho, a obra em si (que vem carregada de vivências, experiências e observações do Mundo) e por fim o capital, dividido no mercado (que move o sistema econômico e financeiro através dos seus agentes e disponibiliza as obras utilizando as percepções de Adam Smith de abundância e escassez) e no lucro que advém dessa dança de poderes e passa por etapas de repartição até chegar a um percentual destinado ao criador primígeno ou a seus herdeiros, tem-se que:

A divisão clássica da propriedade intelectual em direito de autor e propriedade industrial já não é mais suficiente para dar conta da demanda das novas TICs<sup>15</sup>. Criam-se novas formas de proteção sem questionar se há outros meios de exploração destas tecnologias que não por meio da propriedade intelectual, para assim possuírem maior valor e legitimidade perante esta nova sociedade. Com a proteção por meio da propriedade intelectual busca-se somente um lado da moeda: o retorno pelos investimentos necessários para o desenvolvimento de uma determinada obra ou tecnologia. Fica de fora a outra face, a necessidade que há de difundir o conhecimento. É a socialização do conhecimento que fará com que a Sociedade Informacional continue a se desenvolver. Nesta onda de mudanças, que já atingiu a forma de produção, do trabalho, e a economia, é necessário pensar em “não-propriedades”, em espaços para o comum, para imitação, para a colaboração e compartilhamento (MEDEIROS, s/d, p. 18 e 19).

Sim, o artista visual encontra-se numa encruzilhada entre a necessidade de promoção do seu trabalho e a construção imagética da carreira por um lado e, por outro,

---

<sup>13</sup> Como nos últimos anos e principalmente após a repercussão do Projeto Rembrandt, em que uma IA baseada nos trabalhos catalogados do artista “criou” uma nova obra, tem-se trabalhado em diversas partes do mundo com a possibilidade da IA “criar” obras de arte. Sendo noticiado em junho de 2019 que a robô humanoide ultrarrealista, Ai-DA (em homenagem a Ada Lovelace) teria a vernissage de sua primeira exposição “Unsecured Futures”, na The Barn Gallery, em Oxford no dia 12/06/2019 com temporada até 06/07/2019, inaugurando “um novo movimento artístico”.

<sup>14</sup> A LDA preceitua que: “Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica. Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei”. Temos apresentada aqui a dicotomia entre autoria e titularidade, sendo até o presente momento a primeira só cabível a humanos e a segunda que está relacionada a uma representação jurídica para aproveitamento econômico através de licenciamento ou cessão sendo cabível tanto a pessoas naturais ou jurídicas.

<sup>15</sup> Tecnologias da Informação e da Comunicação é um termo que inicia sua popularização a partir da III Revolução industrial em que a eletrônica, a robótica e a e a internet começam a se disseminar na produção das indústrias.

as redes sociais (Facebook, Instagram, Snapchat, Twitter, etc) que mantêm e utiliza como impulsionadores não aventam quaisquer possibilidades claras inicialmente de direito de escolha entre o tradicional direito autoral e a flexibilização do *creative commons*, pois:

Embora existam controvérsias em torno da diferença entre o copyright e os “direitos autorais”, a economia global do conhecimento opera baseando-se nestes últimos devido, em parte, ao predomínio americano nas organizações que fiscalizam esses direitos. Os Estados Unidos e outras nações pós-industriais recorreram ao direito internacional e a sanções susceptíveis de exercer pressão nos países transgressores. Os países em desenvolvimento e os povos indígenas do Quarto Mundo não têm a mesma influência apesar dos pactos internacionais propostos por seus próprios representantes... (YÚDICE, 2006, p.298).

O que se tem posto é que os termos de adesão legados aos usuários trazem ainda uma linguagem imbricada sobre os parâmetros de utilização, mas recentemente movidos pela onda de *Fake News* em eleições presidenciais, bem como de incitação de xenofobia e ódio racial.

Essas plataformas criaram mecanismos de denúncia e de dar *feedback* sobre a publicação, sendo por exemplo, o Instagram um dos que mantém uma aba de violação de propriedade intelectual (relacionada a direitos autorais e a marca registrada).

#### **1.4 OS DIREITOS DE AUTOR DO ARTISTA VISUAL E SEU DIREITO DE ESCOLHA**

No Brasil, a Lei de Direitos Autorais (LDA) vigente completou 21 anos de existência em fevereiro de 2019, preceituando em seu artigo 7º “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 [...]”, que desdobra um rol exemplificativo com 13 incisos perpassando por muitos exemplos, dentre eles: desenho, pintura, gravura, escultura, litografia, arte cinética, fotografia, ilustrações, etc.

Todas essas linguagens visuais compõem, também, o processo de criação do artista visual. Outras, contemporaneamente, são acrescidas, tais como as artes cênicas ao desenvolver performances, com o audiovisual ao se trabalhar com videoarte, videoinstalação com a música ao compor instalações sonoras e olfativas e tantas outras propostas de experimentação e diálogo. Mas, independente da forma com que se dá a manifestação artística, ela poderá estar contemplada entre as obras intelectuais protegidas por direito autoral.

Como a LDA possui orientação francesa fundada na figura do autor, no processo historiográfico esse é percebido a grosso modo com dois pesos: artistas como Cezanne, Salvador Dali, Picasso, Portinari, Lourenço Peixoto, Pierre Chalita que em vida conseguiram vender e sobreviver com dignidade do seu trabalho; e artistas como Van Gogh, Paul Gauguin, Claude Monet, Toulouse-Lautrec, Vivian Maier que somente conseguiram o reconhecimento de suas obras pós-morte.

Isso significa a aceitação no mundo da arte de uma obra que, além de técnica, possui a personalidade do artista e a percepção do imponderável<sup>16</sup>, tendo a chancela de críticos e curadores e a valoração/precificação através de Galerias e Casas de Leilões para dispô-las ao mercado.

Portanto, para que o autor tenha a proteção garantida pela Lei de direitos autorais, a obra precisa preencher alguns requisitos. Segundo Bittar (2004), a obra de arte precisa aglutinar características para ser reconhecida e gozar de proteção, independentemente de um registro declaratório: a) ser uma obra estética – pois, se for utilitária, provavelmente estará vinculada à propriedade industrial; b) ter sido exteriorizada – sair do mundo das ideias e ocupar um suporte, c) ser uma obra criativa - a obra é resultado do esforço criativo do autor em seu processo de criação; d) ser original (em caráter relativo) - deve ter características que a individualizem, pois sem originalidade não há proteção e) gozar de prazo de proteção - quando é atingido/esgotado entra em domínio público.

Tem-se que:

Originalidade e a autenticidade são motivos de ambição para muitos, e isso se deve ao prestígio alcançado através do mérito artístico. Entretanto, a reprodução não fica atrás, afinal, se não existissem as cópias e as réplicas, quem teria a honra de ter e ser o original? Logo, a reprodução existe e deve ser preservada, bem como a sua produção permitida, dentro dos parâmetros legais, ocasionando novos discursos e pensamentos em torno do status fático da obra de arte (FUCCI, 2018, p. 33).

Cumprido esclarecer, como analisado acima, que a reprodução, a réplica, as cópias fazem parte do mercado de artes. Vivenciamos em nosso cotidiano a disseminação do copiar, colar e misturar como também das *mixagens*, dos *samplers*, do público intervindo na obra de arte de composição efêmera ou não. Isso nos faz questionar sobre nossa

---

<sup>16</sup> Termo utilizado no meio artístico para se referir no processo de criação ao que não se pode avaliar somente por questões objetivas devendo ocorrer uma ponderação ao se considerar as subjetividades na composição da obra de arte (FORTUNA, 2002).

habilidade dentro do universo da doutrina e dos intérpretes do Direito em lidar com demandas fluídas advindas dessas necessidades:

Entre várias circunstâncias proporcionadas pela tecnologia digital (como a realidade virtual, a imersão, o ciberespaço, a telepresença, entre outras), [...] a atuação da interatividade, devido à decorrência de um possível contexto colaborativo que pode surgir de uma situação interativa. Por meio da participação ativa do público frente a uma produção artística, por exemplo, podemos obter determinada propriedade de cooperação e colaboração com implicações diretas sobre os momentos de criação, produção e redefinição do andamento autoral. Em suma, podemos dizer que a interatividade leva consigo uma determinada continuidade das propostas levantadas pela arte cinética, arte participativa, assim como os Happenings. É válido lembrar a interatividade, talvez o reposicionamento conceitual mais reconhecido da área de arte e tecnologia, é parte tão inerente da arte tecnológica assim quanto de outras áreas ligadas à informática, tornando-se um elemento intrínseco da nossa cultura digital (NETO, 2011, p. 04).

Cumpridos os requisitos acima arrolados, a obra esta protegida, independente de registro. Contudo, é possível produzir provas, com fé pública, para a comprovação da originalidade e anterioridade da obra. Tal registro tem caráter declaratório de direitos, que na nossa legislação atual, não é obrigatório, mas que no art. 19 remonta ao único artigo ainda vigente da legislação revogada de 1973, que define:

Art. 17. Para segurança de seus direitos, o autor da obra intelectual poderá registrá-la, conforme sua natureza, na Biblioteca Nacional, na Escola de Música, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Instituto Nacional do Cinema, ou no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia.

A instituição responsável pelo registro das artes visuais é a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). O registro, conforme informações constantes no *site* da EBA/UFRJ se procede através de pagamento de taxa específica e envio de materiais indicados.

Ao acessarmos os *sites*<sup>17</sup> das instituições responsáveis pelo registro das obras de artes visuais nos deparamos com um caminho ainda distinto do que é proposto, por exemplo, no site do Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI) onde todo o processo relacionado à marca, patentes, desenho industrial, indicação geográfica, topografia de circuito integrado e transferência de tecnologia é realizado no próprio site online, mediante o pagamento de taxas em cada etapa e com a disponibilização gratuita do serviço de busca para se verificar anterioridade, além de cartilhas e informações em

---

<sup>17</sup><https://www.eba.ufrj.br/index.php/servicos/direitos-autorais> \_ <https://www.bn.gov.br/tags/registro-obras>

cada uma das abas que reforçam o que pode ser protegido e por quanto tempo pode ser explorado.

O registro das obras visuais também pode ser procedido na Biblioteca Nacional. Ao adentrar no *site* do Escritório de Direitos Autorais, temos informações relacionadas ao texto *ipsis litteris* da lei, como também uma tabela do tipo de obra com os valores de taxa para obras visuais (coloridas ou em preto e branco) que atualmente é mais barato do que os valores praticados pela Escola de Belas Artes.

Em ambos os casos, o artista precisa dirigir-se pessoalmente a sede desses órgãos ou enviar pelos correios os documentos obrigatoriamente solicitados como uma reprodução fotográfica do trabalho.

Neste ponto podemos fazer uma primeira análise sobre a perspectiva de mercado das artes visuais na realidade brasileira. Os direitos autorais, da forma como são abordados, ainda não são levados em consideração como ativos intangíveis provenientes de ativos tangíveis que movimentam a economia global<sup>18</sup> do nosso século. O próprio sistema que pode oportunizar ao autor um início de proteção tradicional, se ele assim preferir ou escolher, não dialoga por enquanto, com as necessidades contemporâneas relacionadas ao acesso eficiente e desburocratizado.

Assim como as demais obras protegidas pelo direito autoral, as obras de artes visuais têm dois âmbitos de proteção: o patrimonial e o moral. No artigo 22 da LDA tem-se: “Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou”. Caracteriza-se a partir daí a hibridez dos direitos autorais.

Prescritos nos sete incisos do art. 24 da LDA, os direitos morais podem ser chamados de direitos pessoais do autor, pois a obra, em si, a partir de sua criação, mantém um vínculo com seu criador que é inalienável, irrenunciável e que perdura durante toda a vida, sendo inclusive alguns deles transferidos aos sucessores após a morte do autor como o exercício de reivindicação de integridade da obra e indicação de autoria.

---

<sup>18</sup> O Banco Mundial apontou que em 2008 (há 11 anos atrás), a cadeia produtiva da Cultura foi responsável por 7% do PIB do Planeta. Segundo o Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil – Edição 2019, realizado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN): “O cenário recessivo dos últimos anos gerou uma leve retração da participação do PIB Criativo no PIB Brasileiro, que saiu de 2,64% para 2,61%, representando a soma de R\$ 171,5 bilhões”.

Já os direitos patrimoniais estão previstos a partir do art. 28 da LDA, firmando o elo entre a obra e o criador em que este pode utilizar, fruir e gozar da exclusividade na exploração econômica daquela. O titular de tais direitos pode, inclusive, prévia e expressamente ceder seus direitos ou licenciá-los, sendo o proveito econômico gerado denominado *royalties* que podem ser transmitidos pelo autor/titular a terceiros por ato *inter vivos* ou por sua morte, através de sucessão.

Tais direitos perduram por toda a vida do autor e mais 70 anos, contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao do falecimento, conforme estabelecido no artigo 41 da LDA. Assim:

A maior dificuldade em controlar e fiscalizar os direitos de autor é o fato de se querer cobrar pela utilização de material e pela materialização das ideias, ao invés de apenas reivindicar os direitos morais. Fica claro que se agrega muito mais valor ao objeto, ou a exteriorização da ideia, no direito patrimonial do que no direito moral. O próprio código penal, ao excluir o artigo que caracterizava como crime a atribuição de falsa autoria à obra literária, artística e científica, contribui para a desvalorização do direito moral. Levando em consideração a dificuldade da aplicabilidade da lei ainda em suportes tradicionais, fica claro que esta se agrava quando nos referimos ao mundo virtual, pois a legislação não prevê as especificidades tais como produção de obras digitais derivadas, recombinadas, reorganizadas, reutilizadas (CANCELIER, s/d, p. 04).

Neste momento, a lei cria uma diferenciação anacrônica entre os artistas visuais, pois segundo o artigo 44 da LDA, as obras fotográficas e audiovisuais gozam do prazo de proteção que é de 70 anos contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à divulgação, ou seja, o fotógrafo tem um aparato de proteção menor que o pintor, o escultor, o ilustrador, o desenhista, etc.

Aqui temos quatro circunstâncias que precisam ser aventadas: 1) o prazo de proteção no século XXI, ainda deve ser mantido por 70 anos ou precisamos alargá-lo, ou diminuí-lo, posto que essa perspectiva tem um viés econômico/comercial de exploração da criação humana?, 2) O artista visual que trabalha com uma obra-híbrida com parte num suporte em audiovisual/fotográfico e parte em suporte físico, como tela, terá prazos de proteção diferentes para a mesma obra? 3) Por que os trabalhos de Sebastião Salgado, Walter Firmo, Araquém de Alcântara, German Lorca e de tantos outros fotógrafos e fotógrafas, como também dos artistas que trabalham com videoarte ou performance, que têm o registro de sua obra em fotografia ou no audiovisual, são pormenorizados em relação ao lapso temporal vigente de proteção com os trabalhos de outros artistas visuais que utilizam suportes “mais tradicionais, como o papel, a tela e a madeira”, se não há na doutrina ou mesmo na legislação infraconstitucional nada que os diferencie? e 4) Os



direitos patrimoniais que são transferidos aos herdeiros por sucessão, podem nem chegar a serem exercidos por estes se o artista viveu mais de 70 anos após a publicação da sua obra em suporte fotográfico?

Refletindo sobre os questionamentos, acreditamos que provavelmente na próxima década teremos uma discussão mais efetiva da diminuição dos prazos de proteção legados aos autores, visto que as empresas provedoras de conteúdo, bem como o *Facebook* e *Google* têm no seu modelo de negócio o acesso amplo e “irrestrito”.

Além disso, claramente a discussão para além da técnica e estética sobre fotografia ser arte encontra-se superada, assim o que temos na legislação autoral nacional é um flagrante ato discriminatório.

Dessas inquietantes indagações, partimos para outra esfera ainda nebulosa, o mercado de arte, no qual as vendas ocorrem por transações públicas (leilões) ou por transações privadas (galerias, feiras de arte, corretagem), onde se tem discricção e pouca transparência para se ter uma estimativa confiável e precisa do volume de vendas e de dinheiro especulado e investido (QUEMIN, 2014).

O que se tem na prática é um mercado próprio e autônomo, no qual o artista tem pouco poder de escolha, ainda que os direitos autorais das obras estejam, a princípio, vinculados aos seus criadores.

Segundo o relatório do ARTPRICE 2018:

O volume anual de leilões de belas artes alcançou US \$ 15,5 bilhões, um aumento de 4% em relação a 2017, com o crescimento impulsionado essencialmente pelos mercados ocidentais (+ 12%) e particularmente pelo mercado americano que registrou seu melhor resultado em US \$ 5,9 bilhões (+ 18%). O Reino Unido (+ 12%), a Itália (+ 17%) e o Japão (+ 31%) também contribuíram para o crescimento, enquanto o mercado francês de arte secundária (-10%) ficou claramente carente de obras que atraem muito dinheiro. O mercado de arte chinês (-12%) continuou a reestruturação iniciada em 2015, com os leiloeiros do país tentando reduzir suas taxas não vendidas (54% em 2018 para o território como um todo, após 64% em 2017).

Ademais, o mercado das artes visuais<sup>19</sup> não tem fronteiras geográficas ou virtuais e com isso os direitos de autor dos artistas visuais acabam sendo um frágil direito de

---

<sup>19</sup> No Brasil os dados apresentados pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea - ABACT, em parceria com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos - Apex-Brasil, publicou em novembro de 2018, a 6ª edição da Pesquisa Setorial sobre o mercado primário de arte contemporânea, desenvolvida no âmbito das ações do projeto setorial Latitude – pesquisando 49 galerias (do mercado secundário), localizadas em 08 estados brasileiros utilizando uma metodologia quantitativa para coleta de dados, onde 37% das galerias participantes tiveram vendas no exterior superiores a 3,6 milhões de dólares.

escolha. A legislação que é aplicada no Brasil não é a mesma em Londres, na China ou em Nova Iorque, onde acontecem as grandes negociações públicas (QUEMIN, 2014).

Com isso, as relações negociais que se baseiam em vultuosas somas são um fenômeno que atende ao próprio mercado e seus intermediadores com exclusão dos artistas e dos direitos que possuem ou possuíam sobre suas obras.

## 1.5 DIREITO DE ESCOLHA E O *CREATIVE COMMONS*

As tecnologias em rede amplamente disseminadas neste século possibilitaram um acesso à informação, inicialmente inimaginável pela "percepção humana mediana", mas já aventada na literatura, nos artigos científicos e por óbvio gerou um movimento em cadeia de aproximação e afastamento.

Através da inteligência artificial vinculada aos algoritmos temos uma massa "viciada" em baixar em compartilhar arquivos e nos gatilhos da compensação das redes sociais traduzidos em *likes*.

A interação entre usuários, particularmente jovens, e as imposições colocadas pelas novas tecnologias, a exemplo da obrigatoriedade do uso de *software* para a realização de trabalhos escolares, a difusão de todo tipo de cultura e a disponibilização de informações e serviços exclusivamente no ambiente digital, conduziram, com a propagação de *download* de dados, a um vertiginoso "consumo" de arquivos disponibilizados na Internet. Atualmente, isto se dá em sua maioria pela utilização de *softwares* que permitem o compartilhamento de arquivos, de um usuário para o outro, sem intermediários, através da tecnologia conhecida por P2P (peer-to-peer<sup>9</sup>). Os dados disponíveis para transmissão são músicas, filmes, programas de computador, dentre outros. Ao utilizar sistemas P2P, o usuário 'baixa' estes arquivos, ação que muitas vezes não chega ao conhecimento dos autores das obras. Este é o ponto da maioria dos debates atuais sobre o qual se ocupa a propriedade intelectual, especialmente os direitos autorais, e a sua relação com o ambiente digital (TRINDADE, s/d, p. 09).

Os mecanismos de buscas ou o hegemônico "Dr. *Google*" não apresentam os mesmos resultados para os indivíduos, a depender do seu posicionamento geográfico, das suas postagens, das imagens compartilhadas e do seu interesse em séries, livros, canais do Youtube etc... Há uma curadoria dos itens apresentados e isso pormenoriza nosso panorama de investigação, mas para alguns outros seleciona o indispensável num mar continental de conteúdos. Se uma das tecnologias mais utilizadas no século XX foi a caneta esferográfica e as Enciclopédias<sup>20</sup>, nesse primeiro quarto do séc. XXI temos o

---

<sup>20</sup> Em 2019, o filme *O Gênio e o Louco* (título no Brasil de *The Professor and the Madman*) que narra a história do Professor e pesquisador autodidata James Murray e do Dr. W. C. Minor (seu grande

smartphone com acesso à *internet* e os milhares de aplicativos na *Play Store do Android* ou na *Apple Store do IOS*.

Então, se o indivíduo do século passado sem a ferramenta tecnológica “caneta” não escrevia, logo os indivíduos deste novel século sem as ferramentas apropriadas também não conseguem “se comunicar” abrindo espaço para a ansiedade e o sistema de recompensas. Nesse ponto, entramos num limiar da hiperconectividade<sup>21</sup>, pois hoje somos onipresentes e aí podemos refletir sobre nosso posicionamento como usuário e consumidor diante de obras de arte disponibilizadas licitamente ou não:

A primeira conclusão é que não se deve cair na armadilha de naturalizar o modelo jurídico de proteção autoral existente, ainda alicerçado na Modernidade europeia e, por isso, foi aqui chamado de Direito Autoral Tradicional. Longe de ser a consequência inevitável de um processo evolutivo, o direito de autor é parte de uma construção histórica e passa por transformações juntamente à sociedade. Com a popularização das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC's), o cenário da produção, reprodução e criação cultural se renova. Há a ampliação das possibilidades de apropriação criativa e difusão dos bens imateriais. Concomitantemente, o modelo de Direito Autoral Tradicional mostra sinais de esgotamento, diante do dinamismo das trocas culturais da cibercultura, uma vez que não consegue se adequar às formas de interação humana mediadas pelos computadores. Sem resumir a discussão à distância entre discurso e prática, observa-se que o modelo tradicional não foi construído para equilibrar interesses do público e dos criadores, tampouco para proteger o autor. A proteção dos interesses financeiros dos investidores esteve presente na gênese do instituto, com os privilégios do editor, e permanece na era digital, por intermédio das pressões da indústria cultural pela adoção de normas mais rígidas contra o compartilhamento de bens imateriais de forma não autorizada (REBOUÇAS; SANTOS, 2017, p. 553).

Não estamos mais vivendo o mundo digital, em que pese a TV brasileira ter anunciado o desligamento do sinal analógico no dia 30 de maio de 2018 e o Governo Federal ter distribuído *kites* para as famílias que solicitaram através cadastro no NIS (número de identificação social) e com isso embarcamos em uma programação com sinal e imagens mais nítidos.

---

colaborador, mesmo interno em hospital psiquiátrico) na empreitada da composição de catalogar todas as palavras inglesas em um dicionário.

<sup>21</sup> O IBGE divulgou a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua - PNAD Contínua contemplou, no quarto trimestre de 2017, o tema complementar Tecnologia da Comunicação e Informação - TIC nos aspectos de acesso à Internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal (PNAD CONTÍNUA TIC 2017) em 2018, na qual se apresenta que : “o percentual de utilização da Internet nos domicílios subiu de 69,3% para 74,9%, ou três em cada quatro domicílios brasileiros e que o celular é um meio de acesso à Internet para 97,0% dos usuários”, inclusive evidencia-se o acesso nos domicílio nas áreas rurais e aponta para 126,4 milhões de usuários de internet .

Vivemos a Era Pós-digital<sup>22</sup>: efemeridade, internet das coisas (IOT), inteligência artificial (IA), sincronicidade, complexidade, tensão e enfrentamento e multiplicidade aliados ao “poder” que não é mais o mesmo dos períodos e relações anteriores.

Esse elã ou espírito onisciente que todos, em certa medida estamos construindo nas redes, com a Big data e com os algoritmos, incentiva uma autonomia e até um autodidatismo quando nos permitimos ao trabalho colaborativo ou uma neoescravidão em que permanecemos viciados na geração de dados, à revisão das hierarquias e a criatividade:

[...] Nesse norte, para que a aplicação de um direito não esvazie o outro é necessário que cada uma das partes façam concessões, pois o fenômeno da era digital é irreversível e não deve ser visto como um problema na relação autor-criatividade, mas como uma solução para que o Autor tenha acesso e possa explorar novos mercados, que possa divulgar e criar cada vez mais bens culturais, e assim contribuir para o fomento da criatividade, da cultura e da sociedade em geral( TRINDADE, s/d, p. 16).

Incentivo à curiosidade, promoção da pesquisa e o compartilhar presencial de afetos são experiências conectadas a uma dimensão da subjetividade:

Assim, qualquer obra de arte existente em um museu real, físico, desde que tenha uma imagem digital – o que não é difícil – pode receber uma nova face, distorções, cores, texturas, ser completamente desfigurada e colocada à mostra nesse grande painel virtual da Hiperídia (ROCHA, s/d, p. 06).

Compartilhar as suas experiências de pesquisa: Como eu pesquiso? O que posso considerar relevante? Como referenciar essas pesquisas de terceiros? Como a partir da leitura das experiências de terceiros contextualizo a minha vivência física e virtual em comunidade? Como desconstruo o que está posto para aceitação palatável e questiono lançando novas inquietações? Como me aproprio e reutilizo obras para criar em redes? Como utilizo obras “protegidas” sem levar um *strike* do *Youtube*?

O avanço tecnológico extraordinário da sociedade informacional não se desenvolve dissociado da difusão e do acesso ao conhecimento. Isso porque, entende-se que a criação intelectual não é ato hermético, que se encerra entre o autor e o bem intelectual, mas, antes de tudo, é concebida para comunicação. Da percepção de que a obra de arte é feita para estabelecer um diálogo entre o artista e seu público, conclui-se que a criação intelectual é resultante de um processo dinâmico, que envolve dupla dimensão, pública e privada. Assim, ela será privada, em razão do esforço de criação da obra realizada pelo autor, que terá a titularidade dos direitos autorais; e ela será pública, em decorrência de seu valor e significado, que será maior à medida que for apreendida, reconhecida e integrada ao universo cultural coletivo de um grupo, povo ou sociedade. Portanto, a tutela do bem intelectual deve perceber

---

<sup>22</sup> As tecnologias estão presentes na realidade humana afetando o meio ambiente natural, artificial, cultural e do trabalho e gerando uma massa de consumidores/usuários que devem permanecer engajados e se encurtou o ciclo entre o fato, a notícia e a obsolescência.

que o seu acesso e a sua difusão não são apenas elementos extrínsecos perceptíveis após a criação quando ela é comercializada, mas também, e principalmente, são elementos intrínsecos da própria criação (WACHOWICZ, s/d, p. 04 e 05).

Nessa perspectiva nós temos acessado a arte em diversos suportes, mas em que medida esse acesso é justo e legal, quando pensamos nos preceitos construídos para serem tradicionais nas bases da propriedade intelectual e do Direito Autoral assentado nos pilares do trabalho-propriedade-capital?

As licenças *commons* ventilam uma discussão sobre processo de criação, divulgação, downloads, reconfiguração de autoria e sobre a própria noção de direitos de autor como um direito de exploração por “exclusividade”.

A partir do momento que um autor adere a uma das combinações disponibilizadas com descrição textual e visual cria-se um elo perpétuo. Não há possibilidade de arrependimento.

Nesse ponto Lawrence Lessig ( o criador do *creative commons*), em 2001, provavelmente entendeu com antecipação, a lógica do compartilhamento em rede, estamos cada vez mais conectados e “ingenuamente” disseminamos uma noção de controle para sentirmos um pouco de propaganda da sólida segurança Pós-II Guerra, mas por enquanto não “se vendeu” a ideia do controle e rastreo longínquo dos conteúdos, pois a própria internet precisa ser livre e é isso que ela oportuniza, ao menos por enquanto.

Se o acesso à internet, independente dos conflitos armados e como força de dominação política e ideológica, já começou a ser debatido pela ONU, como um direito humano, mesmo nos países autocratas e ditatoriais, o que produzimos e disponibilizamos ou o que os outros republicam quase que num loop infinito nas redes tornou-se um desafio fadado ao insucesso do controle ou do esquecimento.

Lessig, atento às articulações do Movimento Software Livre (que pretendia a diminuição do poder das empresas que mantinham o sigilo proprietário do código fonte dos softwares para quaisquer modificações), avançou sobre as discussões privatistas e trouxe a análise sobre produções artísticas, literárias, científicas e sua indústria confortavelmente constituída, terreno dos direitos autorais.

No ano de 2001 foi lançado o primeiro conjunto de licenças em Stanford. A essência do *creative commons* é a liberdade criativa e a democratização ao acesso as

obras originais e derivadas (remixes, colagens, samplers). O Brasil foi, em 2004, um dos primeiros Países a se juntar na disseminação, tradução e interpretação das licenças a lei autoralista nacional (REBOUÇAS; SANTOS, 2017).

A Fundação Getúlio Vargas (FGV) e os Professores Ronaldo Lemos e Sérgio Branco foram os arautos desses novos ventos. As licenças se propuseram a fazer combinações e podiam ser lidas em 03 camadas: pela máquina, pelos humanos e o texto legal (adaptado à legislação local de cada país que aderisse).

[...] Como saber a quem pedir autorização? Como negociar os direitos de uso? Qual o valor a ser pago? E se o autor ou seus sucessores não forem localizados? As licenças públicas gerais, como o Creative Commons, resolvem em grande parte tais impasses. O autor determina previamente quais usos autoriza com relação à sua obra. Dessa forma, qualquer pessoa poderá usar a obra dentro dos limites da autorização. Não há, portanto, violação de direitos do autor e o usuário atua com segurança jurídica (BRANCO; BRITTO, 2013, p.44)







Surgiram basicamente algumas combinações básicas, a partir do que o criador/conteudista se propusesse com o seu trabalho: a indicação de autoria sempre teria que ser mantida; o compartilhamento da obra original poderia ser gratuito ou será oneroso; é possível criar obras derivadas; as obras derivadas podem ser compartilhadas de forma gratuita ou onerosa; além da escolha se os compartilhamentos posteriores das obras originais ou derivadas precisam seguir exatamente ou não a mesma licença que o autor disponibilizou, exemplo recebe dessa forma e preciso compartilha de igual modo ou não.

Tal projeto que não prescindia da expressa autorização do autor no “modus” clássico da LDA (ou seja, quando disponibilizasse para utilização ou derivação de sua obra visualmente já estava definido de que forma poderia ocorrer os usos futuros).

Em verdade, a proposta dessas criações comuns ou colaborativas é fazer com que o autor primígeno através da combinação de licenças lance ao universo cultural e a outros autores intervencionistas possibilidades de utilização, mescla, desconstrução, compartilhamento etc, desde que aquilo gerado continue o ciclo pela utilização de licenças semelhantes, pois fica claro quando o criador adere a pensamento do creative commons seu compartilhamento e usos são realizados pela sinalização gráfica que vem atrelada a obra artística.

Em 2013 surgiram às licenças 4.0 de atribuição internacional, que foram traduzidas conjuntamente entre as equipes voluntárias do Brasil e de Portugal:

Quadro 1 – Licenças Creative Commons 4.0 – ATRIBUIÇÃO INTERNACIONAL

CC BY	CC BY SA	CC BY ND	CC BY NC	CC BY NC ND	CC BY NC SA
					
<b>Posso baixar, compartilhar e fazer derivações da obra ORIGINAL, mas preciso em todos os usos mencionar a autoria.</b>	<b>Posso baixar, compartilhar e fazer derivações da obra ORIGINAL, mas preciso em todos os usos mencionar a autoria.</b>	<b>Posso baixar e compartilhar mencionando a autoria, MAS NÃO POSSO CRIAR DERIVAÇÕES DA OBRA ORIGINAL.</b>	<b>Posso baixar, compartilhar e fazer derivações da obra ORIGINAL, mas preciso em todos os usos mencionar a autoria.</b>	<b>Posso baixar e compartilhar mencionando a autoria, MAS NÃO POSSO CRIAR DERIVAÇÕES DA OBRA ORIGINAL.</b>	<b>Posso baixar, compartilhar e fazer derivações da obra ORIGINAL, mas preciso em todos os usos mencionar a autoria.</b>
<b>Posso compartilhar a obra original com finalidade econômica ou não.</b>	<b>Posso compartilhar a obra original com finalidade econômica ou não.</b>	<b>Posso compartilhar a obra original com finalidade econômica ou não.</b>	<b>Só posso compartilhar a obra original sem finalidade econômica.</b>	<b>Só posso compartilhar a obra original sem finalidade econômica.</b>	<b>Só posso compartilhar a obra original sem finalidade econômica.</b>
<b>Posso criar uma obra derivada e compartilhar com finalidade econômica ou não.</b>	<b>Posso criar uma obra derivada e compartilhar com finalidade econômica ou não.</b>	<b>Não posso criar uma obra derivada, nem compartilhá-la com quaisquer finalidades.</b>	<b>Só posso criar uma obra derivada e compartilhar sem finalidade econômica</b>	<b>Não posso criar uma obra derivada, nem compartilhá-la com quaisquer finalidades.</b>	<b>Só posso criar uma obra derivada e compartilhar sem finalidade econômica</b>
<b>Posso compartilhar essa obra derivada para o mundo utilizando quaisquer licenças</b>	<b>Só Posso compartilhar essa obra derivada para o mundo utilizando a mesma licença commons da obra original.</b>	<b>SÓ POSSO COMPARTILHAR A OBRA ORIGINAL pelo mesmo tipo de licença commons.</b>	<b>Posso compartilhar essa obra derivada para o mundo utilizando quaisquer licenças commons que me interessem.</b>	<b>SÓ POSSO COMPARTILHAR A OBRA ORIGINAL pelo mesmo tipo de licença commons.</b>	<b>Só Posso compartilhar essa obra derivada para o mundo utilizando a mesma licença commons da obra original.</b>

commons que me interessam.					
Chamada de Licença Free Cultural	Chamada de Licença Atribuição compartilhada igual	Chamada de Licença de Atribuição sem Derivações	Chamada de Licença Não Comercial	Chamada de Licença Atribuição Não Comercial e sem Derivações	Chamada de Licença Atribuição Não Comercial e Compartilhada Igual

Fonte: Autora (2019) – imagens das licenças disponível no site <https://creativecommons.org>

O *creative commons* estabeleceu-se como a possibilidade de flexibilização dos Direitos Autorais, além da indicação visual do que é a vontade do autor primígeno e do autor intervencionista.

Trazendo para o enfoque das Artes Visuais quando acessamos o sítio <https://ccsearch.creativecommons.org>, que disponibiliza coleções de imagens (fotografias, reproduções de desenhos, pinturas e esculturas etc) desde a licença 1.0 até a 4.0, pois a sucessão delas não descaracteriza ou revoga às demais, adentramos a um universo em que precisamos ir buscando as camadas para entender de qual maneira o autor/titular dos direitos licenciou e aí o navegante desatento pode incorrer nas sanções tradicionais da LDA, caso utilize de forma divergente da disponibilização.

Por fim, observa-se que as licenças flexíveis *Creative Commons* constituem-se em alternativas que podem contribuir para que o paradoxo criado pelo que as tecnologias de informação e comunicação propiciam no ambiente informacional da Web e o que a lei estabelece quanto à produção, uso e disseminação de conteúdo intelectual possa ser minimizado, em benefício do fluxo da informação, do acesso ao conhecimento e do desenvolvimento de uma cultura global com menos desigualdades (ARAYA, s/d, p. 10).

Para o artista visual a adesão ao *creative commons* sugere alguns cenários:

- 1) No caso dos fotógrafos ou dos artistas que tenham uma obra híbrida com a fotografia e o audiovisual podem disponibilizar seu trabalho sobre a identificação de quaisquer das licenças (1.0 até a 4.0), com isso essas obras que já dialogam com os meios virtuais podem ter uma propagação desde sites e aplicativos que as disponibilizam gratuitamente ou não até uma série de obras derivadas em que é impossível o rastreamento pela quantidade de conteúdos produzidos a cada hora no meio digital;
- 2) Os artistas que usam as linguagens tradicionais da pintura, desenho, gravura e escultura que podem optar por manter a obra única ou a PA (prova do artista e a série) sob a proteção do Direito Autoral Tradicional, mas dispor as imagens dos seus trabalhos sobre *creative commons* e
- 3) O artista que tem uma trajetória de alguns anos Mundo da Arte pode resolver optar por ter



suas obras iniciais com proteção tradicional e as presentes ou vindouras disponibilizadas por creative commons e vice versa como um "modus" de instigação e curiosidade do mercado sobre sua obra.

O artista em sua trajetória está imerso no processo de criação dos seus trabalhos e as licenças *commons* traduzidas até 2019 propõem uma possibilidade de escolha e flexibilização, mas não de arrependimento. Então, de forma desnuda e fundamentada num discernimento lógico precisa exercer o direito de escolha de forma consciente ao dispor de suas obras às mais distintas interações e intervenções, entendendo quais serão as futuras combinações e arranjos para que possa continuar produzindo e sobrevivendo com dignidade.

## CONCLUSÃO

Como um panorama em 360 graus, onde voltamos ao ponto de partida, nos quedamos sobre o pensar a criação, que podemos decantá-la em várias camadas: histórica, social, antropológica e religiosa, já o artista cria muitas vezes por uma necessidade íntima de expurgar sensações, impressões e imprime através de suportes variados seu recorte no Mundo. Nem sempre a obra de arte estará nos moldes da época em que nasceu e isso pode torná-la de vanguarda ou subjugá-la ao ostracismo e isso está capturado pelas velhas plataformas que se transvestem de modernas. O objeto artístico pelo exercício do direito de escolha do criador afasta-se dos vieses de inatingibilidade e da atividade especulativa revelando um repertório de outros conhecimentos, emoções estéticas e que pretende nesse século não deixar ninguém para trás.

## REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Yachouch. **Direitos de autor e direitos conexos**. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida.

ARAYA, Elizabeth Roxana Mass; VIDOTTI, Silvana Aparecida Borsetti Gregorio. **Direito Autoral e Tecnologias de Informação e Comunicação no Contexto da**

**Produção, Uso e Disseminação de Informação:** um olhar para as licenças creative commons. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/3900/3124> . Acesso em: 18 abr. 2019.

ARTPRICE. **Artprice report on art**. Cidade St-Romain-au-Mont-d'Or: Editora Artprice, 2018.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Renovar, 1980.

BARROS, Carla Eugênia Caldas. **Manual de Direito da Propriedade Intelectual**. Aracaju: Evocati, 2007.

BAUMAN, ZYGMUNT. **A cultura no mundo líquido moderno**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil:** promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/ConstituicaoCompilado.Htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/ConstituicaoCompilado.Htm). Acesso em: 22 mar. 2019

BRASIL. Lei nº 9610, 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/19610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm). Acesso em: 22 mar. 2019.

BRASIL. Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm). Acesso em: 22 mar. 2019

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Ática, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Luís Costa Lima (Org). 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

BRANCO, Sérgio; BRITTO, Walter. **O que é Creative Commons?** Novos modelos de direito autorial em um mundo mais criativo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

CAMPOS, Célia. **Uma Visualidade:** trajetória e crítica da pintura alagoana: 1892-1992. São Paulo: Escrituras, 2000.

CANCELIER, Elizângela. **Artes Visuais: A Originalidade e os Direitos de Autor em Questão**. Disponível em: [www.geocities.ws/coma\\_arte/2005/papers/elisangela.doc](http://www.geocities.ws/coma_arte/2005/papers/elisangela.doc). Acesso em: 23 set. 2017.

CARTA DA TRANSDICCIPLINARIDADE. I Congresso Mundial de Transdisciplinaridade - Convento da Arrábida. 6 de novembro de 1994. Disponível em:

[www.teses.usp.br/teses/disponiveis/39/.../ANEXO\\_A\\_Carta\\_Transdisciplinaridade.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/39/.../ANEXO_A_Carta_Transdisciplinaridade.pdf).  
Acesso em: 06 abr. 2019.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. 13. ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

CONVENÇÃO DE BERNA PARA A PROTEÇÃO DAS OBRAS LITERÁRIAS E ARTÍSTICAS, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1970-1979/d75699.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm). Acesso em: 18 abr. 2019.

CONRADO, Marcelo Miguel. **A Arte Nas Armadilhas dos Direitos Autorais: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade**. 2013. Tese (Doutorado em Direito) – Setor de Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná: Curitiba. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32966/R%20-%20T%20-%20MARCELO%20MIGUEL%20CONRADO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 29 set. 2018.

CRIBARI, Isabela (Org). **Produção Cultural e Propriedade Intelectual**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

DIALOGOS CULTURAIS EM REDE: inquietações teóricas e práticas. Coord. Humberto Cunha Filho. Fortaleza, IBDCult, 2017. Disponível em: [http://www.aprodab.org.br/downloads/livro\\_dialogos\\_culturais\\_em\\_rede.pdf](http://www.aprodab.org.br/downloads/livro_dialogos_culturais_em_rede.pdf). Acesso em: 22 mar. 2019.

FIRJAN. **Mapeamento a Indústria Criativa no Brasil**. 2019. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/EconomiaCriativa/downloads/MapeamentoIndustriaCriativa.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2019.

FORTUNA, Marlene. **A obra de arte além de sua aparência**. São Paulo: Annablume, 2002).

FUCCI, Karoline Duncker. **Os Direitos Autorais das Obras de Artes Plásticas e a Reprodutibilidade Técnica: o status fático brasileiro das esculturas**. Disponível em: <https://www.murtagoyanes.com.br/app/uploads/2017/11/Artigo-Caroline-Dunker-Fucci-Obras-de-Arte-Revista-EMARF.pdf> Acesso em: 03 ago. 2018.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Brasiliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil**. São Paulo: Capivara, 2009.

LESSIG, Lawrence Lessig. **Cultura Livre**. São Paulo: Trama, 2005.

HAMMES, Bruno Jorge. **O Direito da Propriedade Intelectual**. São Leopoldo: UNISNOS, 2002.

KLANG, Helena. **Cultura Digital e Direitos Autorais: o Estado como mediador do conflito**. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/6550/4819>. Acesso em: 23 set. 2017.

MAIOR, A. Souto. *História Geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

MEDEIROS, Heloísa Gomes. **Propriedade Intelectual na Sociedade Informacional: produção e proteção de bens imateriais em tempos de capitalismo cognitivo**. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=7c2af8b8038c80b6> Acesso em: 14 set. 2017.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Trad. Eloá Jacobina. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

NAÍM, Moisés. **O Fim do Poder: nas salas da diretoria ou nos campos de batalha, em Igrejas ou Estados, por que estar no poder não é mais o que costumava ser?**. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: LeYa, 2013.

NEWGIBIN, Jonh. **É a criatividade que conduzirá a economia do século 21**. Disponível em <http://micbr.cultura.gov.br/noticia/-e-a-criatividade-que-conduzira-a-economia-do-seculo-21>. Acesso em: 20 mar. 2019.

NETO; Henrique Telles; SANTOS, Nara Cristina Santos. **Considerações sobre os Reposicionamentos Autorais em Arte e Tecnologia**. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/henrique\\_telles\\_netto.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/henrique_telles_netto.pdf). Acesso em: 20 nov. 2017.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 24. ed. São Paulo: Campus, 2005.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars**. Tradução Roberto leal Ferreira. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

PIMENTA, Eduardo. **Princípios de Direitos Autorais: Um Século de Proteção Autoral no Brasil – 1898-1998**. vol. 1. Rio de Janeiro: Lumen Júris, 2004.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI**. Tradução Monica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

PONTES, Leonardo Machado. **Creative commons**: problemas jurídicos e estruturais. Belo Horizonte: Arraes Editores, 2013.

QUEMIN, ALAIN. **Evolução do mercado de arte**: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea. In: O Valor da Obra de Arte. Metalivros: São Paulo, 2014.

REBOUÇAS, Gabriela Maia; SANTOS, Fernanda Oliveira. **Direito autoral na cibercultura**: uma análise do acesso aos bens imateriais a partir das licenças creative commons 4.0. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/RBPP/article/view/4954/3666>. Acesso em: 20 jul. 2018.

ROCHA, Giovanna Visnardi; FREIRE, Emerson. **A Web Arte**: um estudo sobre a produção artística na internet. Disponível em: <http://www.cencib.org/simposioabciber/programaCAD.htm>. Acesso em: 24 set. 2017.

SALINAS, Rodrigo Kopke. Introdução ao direito autoral. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Produção cultural e propriedade intelectual. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massagana, 2006.

SANTIAGO, Vanisa. O Direito Autoral e os Tratados Internacionais. In: CRIBARI, Isabela (Org.). Produção cultural e propriedade intelectual. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massagana, 2006.

SILVA, Guilherme Coutinho; VIEIRA, Lígia Ribeiro. **COPYRIGHT OU COPYTIGHT?**: as amarras do sistema de direito autoral e de acesso à cultura. Disponível em: <http://www.gedai.com.br/artigos/copyright-ou-copytight-as-amarras-do-sistema-de-direito-autoral-e-de-acesso-a-cultura/>. Acesso em: 09 set. 2017.

VALÉRIO, Marco Aurélio Gumieri. **Direitos do Artista Plástico**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19209.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2018.

THORTON, Sarah. **O que é uma artista?** Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

VALIATI, Leandro; FIALHO, Ana Letícia do Nascimento. (Org). **Atlas econômico da cultura brasileira**: metodologia. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

TRINDADE, Rangel de Oliveira; CRUZ E SILVA, Rodrigo Otávio. **O DIREITO FUNDAMENTAL DE ACESSO À CULTURA E O COMPARTILHAMENTO DE ARQUIVOS AUTORAIS NO AMBIENTE DIGITAL.** Disponível em: [http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2014/07/artigo\\_-\\_o\\_direito\\_fundamental\\_de\\_acesso\\_cultura\\_e\\_o\\_compartilhamento\\_de\\_arquivos\\_autorais\\_no\\_ambiente\\_digital-\\_1-1.pdf](http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2014/07/artigo_-_o_direito_fundamental_de_acesso_cultura_e_o_compartilhamento_de_arquivos_autorais_no_ambiente_digital-_1-1.pdf). Acesso em: 09 set. 2017.

WACHOWICZ, Marcos. **O “NOVO” DIREITO AUTORAL NA SOCIEDADE INFORMACIONAL.** Disponível em: [http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2017/08/artigo\\_o\\_novo\\_direito\\_autoral\\_na\\_sociedade\\_informacional\\_marcos\\_wachowicz-1.pdf](http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2017/08/artigo_o_novo_direito_autoral_na_sociedade_informacional_marcos_wachowicz-1.pdf). Acesso em: 09 set. 2017.

WACHOWICZ, Marcos; CRUZ E SILVA, Rodrigo Otávio. **A EFETIVAÇÃO DO ACESSO À CULTURA E AS LIMITAÇÕES DO DIREITO DO AUTOR:** o caso da restrição à reprodução de conteúdo digitais imposta pelas tecnologias de veículos de comunicação. Disponível em: [http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2015/05/artigo\\_efetivacao\\_do\\_acesso\\_a\\_cultura\\_e\\_as\\_limitacoes\\_do\\_direito\\_de\\_autor\\_lisboa\\_aafdl\\_2015-1.pdf](http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2015/05/artigo_efetivacao_do_acesso_a_cultura_e_as_limitacoes_do_direito_de_autor_lisboa_aafdl_2015-1.pdf). Acesso em: Acesso em: 09 set. 2017.