

Os Direitos Autorais e os Museus: o Caso Brasileiro

André Amud Botelho, Eneida Quadros Queiroz, Robson dos Santos,
Sandro dos Santos Gomes, Vítor Rogerio Oliveira Rocha

Resumo

A temática dos direitos autorais possui uma importância central para o trabalho executado pelos museus. Neste sentido, este texto aponta algumas questões que o processo de musealização deve enfrentar no trato com as obras, com a autoria e os processos museais. O objetivo da reflexão não é definir procedimentos e normatizações, mas sim apontar questões conceituais para o debate sobre direitos autorais em um contexto de mutações dos mecanismos de reprodutibilidade técnica e de alterações da legislação. Para isso, o trabalho é composto de: i) uma análise da construção social dos conceitos de obra e autor e da teia de relações onde assumem sentido; ii) uma interpretação das formas pelas quais a temática dos direitos autorais irrompe no brasileiro *Estatuto dos museus*; e iii) um estudo de caso sobre a circulação da imagem do quadro *A noite*, do pintor Pedro Américo, que é abrigado pelo Museu Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, e que passou por um processo de apropriação e ressignificação por parte de uma empresa de queijos de Minas Gerais.

Palavras-chave: obra; autoria; direitos autorais; museus

Introdução

A legislação a respeito dos direitos autorais marca os processos e fluxos de trabalho do Instituto Brasileiro de Museus e dos museus brasileiros. Em função disso e da importância que esta discussão assume na sociedade contemporânea, o instituto lançou-se à tarefa de identificar os pontos em que o debate é relevante para suas atividades¹.

A partir de demanda da direção do Departamento de Processos Museais do instituto, a equipe da Coordenação de Pesquisa e Inovação Museal (CPIM/Depmus) buscou desenvolver reflexão por meio de um ensaio que reunisse problematizações sobre o tema. Para uma devida aproximação à complexa questão dos direitos autorais, foi fundamental a incorporação do viés conceitual a respeito das questões centrais ao debate; dos aspectos jurídicos que afetam mais diretamente os museus, por meio da análise do Estatuto dos Museus; e, por fim, o estudo de um caso a respeito de reprodução do quadro “*A noite*”, do artista paraibano Pedro Américo, feita por uma empresa fabricante de queijos no interior de Minas Gerais². A análise deste caso particular busca fundar um caminho de análise que permita vislumbrar o uso dos conceitos e compreender a atual mobilização política e social a

¹ O debate a respeito dos direitos autorais, sobretudo acerca da reforma da atual lei que os regula, é fruto de uma avaliação que ocorre desde 2006 e que ganhou notoriedade midiática no Brasil em 2011. Entre 2009 e 2010 foi realizado um processo de consulta pública para subsidiar a reforma da legislação, que conflui em um novo anteprojeto de lei. No início de 2011, o Ministério da Cultura julgou necessário colocar este anteprojeto, que já se encontrava na Casa Civil, novamente em discussão. Este fato gerou grande polêmica. Para alguns setores, o anteprojeto elaborado que emergiu da consulta pública seria insuficiente e problemático, outros grupos avaliaram que o projeto era adequado e deveria seguir para o Congresso. As discussões trazidas pela polêmica ofereceram grande destaque para temática dos direitos autorais.

² Em relação ao caso de apropriação da imagem do quadro de Pedro Américo por uma empresa de laticínios, agradecemos especialmente a Mario Chagas, que notou o fato e nos instigou a desenvolver uma reflexão sobre o caso à luz dos direitos autorais.

respeito dos direitos autorais de uma maneira mais global, não apenas restrita aos seus elementos legais.

Diante desse quadro, a reflexão sobre os direitos autorais pode e deve ser feita a partir de variadas dimensões, visto sua centralidade ao mundo contemporâneo. Certamente, o viés jurídico é um dentre os aspectos necessários à análise. O presente texto busca, todavia, indicar que a reflexão conceitual a respeito de noções que nos parecem ter seu uso naturalizado na atual controvérsia como as de *autor*, *autoria*, *obra* e, mais propriamente, *direitos autorais*, deve ocupar parte das reflexões de quem se lança à tentativa de compreender e influir no debate sobre a temática.

1. A obra artística como símbolo

O sociólogo estadunidense Howard Becker, no artigo “Mundos artísticos e tipos sociais”, busca uma fórmula para aproximação do leitor às complexas questões referentes ao mundo artístico. Para isso, cita o esforço de uma antropóloga de seu país por identificar os autores de peças de cerâmica dentre os habitantes de uma determinada aldeia, objeto de sua atenção naquele momento. A partir da observação e interação com os nativos, e de uma sensível (para ela) compreensão dos fenômenos daquele mundo, a antropóloga apresenta a uma das nativas seu olhar sobre as peças e indica saber apontar a autoria de cada um daqueles vasos e panelas de cerâmica. A resposta da mulher chamou a atenção da antropóloga³ para o fato de que nenhum dos nativos se importava de ser atrelado diretamente a sua produção: não se conhecia o autor de cada uma das peças. Para aquela sociedade, o dado da autoria, à diferença do que se leva em conta na nossa, não representava uma questão relevante o bastante para ser levada a sério. Nos termos de Becker:

³ Trata-se de Peggy Goldie que realizava pesquisa de campo em Oaxaca, no México.

“(…) embora estas mulheres fizessem uma linda cerâmica, não estavam orientadas para a nossa noção convencional de que quem faz alguma coisa bonita gosta de ser elogiado e assume a responsabilidade da autoria. A idéia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia” (VELHO, 1977, p. 23).

Becker, ao longo desse e outros de seus estudos, chama a atenção dos leitores ao aspecto coletivo da produção artística, compreendendo-a enquanto resultado de uma ação coordenada de diversos atores sociais, para além do artista ou da crença da individualidade.

Tomado enquanto pressuposto, o alerta de Pierre Bourdieu a respeito da circunstancialidade da relação entre público de arte e a obra artística, ou mesmo a do artista com sua obra, ressalta a conveniência de indicar os elementos da constituição histórica dos conceitos que compõem a gramática essencial do debate contemporâneo a respeito de direitos autorais, quais sejam, *autor*, *autoria*, *obra de arte*. Referindo-se à abordagem que busca pôr em relevo a história social do campo artístico, Bourdieu argumenta:

“Em suma, a questão do sentido e do valor da obra de arte, tal como a questão de especificidade do juízo estético e todos os grandes problemas da estética filosófica só podem achar a sua solução numa história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da atividade estética espacial que o campo exige em cada um dos seus estados.” (BOURDIEU, 1989, p. 287)

Bourdieu nos indica em seu trabalho que o estudo historiográfico da construção social do campo da arte na sociedade

ocidental já é capaz de sugerir a relativização de alguns dos aspectos que permeiam os circuitos das artes e o conjunto de regulações legais instituído para a sua normatização.

Outra possível fonte de problematização de algumas das questões essenciais para a atual discussão é o debate antropológico. Dentre as construções teóricas da disciplina, é possível visualizar uma oposição do que Marshall Sahlins trata como *teoria da utilidade* ao que muitos autores, inclusive Sahlins, compreendem sob o nome de *razão simbólica*⁴.

Não é nossa intenção explorar nesse texto todo o alcance dessa oposição, mas formular diretrizes de uma possível desnaturalização de conceitos ao debate dos direitos autorais. A esse fim, um olhar conceitual que tenha como ponto de partida a *razão simbólica* é mais proveitoso. A razão simbólica, segundo Marshall Sahlins:

“Toma como qualidade distintiva do homem não o fato de que ele deve viver num mundo material, circunstância que compartilha com todos os organismos, mas o fato de fazê-lo de acordo com um esquema significativo criado por si próprio, qualidade pela qual a humanidade é única.” (SAHLINS, 2003, p. 7)

A definição para o valor da obra artística a partir de um necessário consenso de significados entre atores sociais do campo artístico aproxima-se às formulações de autores que avançaram no entendimento a respeito dos fenômenos simbólicos da sociedade.

⁴ De maneira meramente introdutória, já que esse não é um dos fins do presente texto, os teóricos da razão prática são aqueles intelectuais que concebem os sistemas sociais e culturais como que surgidos a partir das soluções das diversas sociedades humanas para o atendimento de suas necessidades práticas. O utilitarismo, escola filosófica que prevê a corrida de cada homem em busca da maior possível felicidade individual, é uma das sínteses mais evidentes desse ponto de partida para a análise das sociedades.

Claude Lévi-Strauss, na famosa introdução à mais importante coletânea de textos de Marcel Mauss, afirma que:

“Toda cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, à frente dos quais situam-se a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião. Todos esses sistemas visam a exprimir certos aspectos da realidade física e da realidade social e, mais ainda, as relações que esses dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros.”
(MAUSS, 2003, p. 19)

Clifford Geertz, outro autor central à teoria antropológica, argumenta que “a cultura é pública porque o significado o é” (GEERTZ, 1978, p. 22). Segundo ele, os símbolos são sintetizadores das estruturas de significados que compõem as culturas. Concentram neles a integração entre o *ethos*⁵ e a visão de mundo dos diversos sistemas culturais. Em seus seminais estudos a respeito dos processos rituais, o antropólogo inglês Victor Turner concebe os símbolos como elementos polissêmicos e condensadores de significados. (TURNER, 2005)

Mas do que tratamos quando buscamos reiterar a dimensão simbólica da obra de arte? O que é o símbolo? Como aponta o sociólogo francês Alan Caillé (1998), a etimologia da palavra revela o “símbolo original” como sendo um anel que, quebrado, representava a fundação de uma aliança entre os possuidores de suas partes. Para ele, “(...) o símbolo não é senão o próprio signo da aliança que deve perdurar apesar de qualquer separação ou afastamento, a celebração sempre viva da aliança...” (CAILLÉ, 1998)

⁵ Nos termos de Geertz, “na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo ‘ethos’, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo ‘visão de mundo’” (GEERTZ, 1978, p. 143).

A obra de Marcel Mauss, mais fundamentalmente dois de seus textos clássicos, “Esboço de uma teoria geral da magia” e o “Ensaio sobre a dádiva”, reforçam a perspectiva nas ciências sociais do laço estabelecido pelo símbolo enquanto fundador do elo social. São, contudo, os trabalhos de Pierre Bourdieu, Howard Becker, Michel Foucault, entre outros, que sugerem o quanto as obras de arte, que passamos aqui a observar inicialmente em sua dimensão simbólica, são o ponto central do sistema social artístico. Suas obras manifestam ainda por quais meios os consensos nesse sistema são capazes de sustentá-las nessa condição. Ou seja, uma obra de arte é somente considerada enquanto tal diante de um grande acordo entre aqueles que construíram legitimidade para o discurso e fruição da arte. Mauss, em seu célebre estudo sobre a magia, de grande contribuição para a análise do fenômeno simbólico nas sociedades, chega à conclusão de que “(...) devem ser ditas mágicas apenas as coisas que forem realmente tais para toda uma sociedade, e não as que foram assim qualificadas por uma fração” (MAUSS, 2003, p. 55). Ora, assim como os fatos mágicos e seus elementos materiais, capazes de representar e conservar neles o *espírito* da mágica, as obras de arte podem ser vistas enquanto reificações de tradições artísticas das variadas sociedades.

Na medida em que o mundo social funda-se quando passa a ser significativo, segundo Lévi-Strauss, com o estabelecimento da relação entre a realidade significante e significado, também podemos pensar o sistema das artes da contemporaneidade como tendo sido fundado.

2. Autor e obra: problematizando certezas

No cerne da questão dos direitos autorais, conforme pode ser percebido na atual legislação brasileira, está a relação entre *autor* e *obra* e suas implicações. Essa relação entre autor e obra, não apenas na legislação mas, de modo geral, pelo senso comum, é tida

como algo natural, evidente. O autor como criador e a obra como sua criação e expressão de seu gênio criativo é uma concepção extremamente difundida por toda parte. Contudo, é justamente essa concepção e as noções de autor e de obra que precisam ser postas em causa e analisadas mais de perto.

A íntima relação que se pressupõe haver entre autor e obra, na verdade, pode ser entendida como uma representação social ou ideologia, segundo se filie a análise a um ou outro determinado corpo teórico. O que importa no momento é desconstruir a naturalização que envolve a relação entre autor e obra, indicar que, ao contrário do que normalmente é previsto a essa relação, esse par possui uma história, uma gênese.

A crítica feita pelo pensamento estruturalista, no século passado, à filosofia do sujeito, tal como concebida desde Descartes a Sartre, problematiza a noção de *sujeito* e, conseqüentemente, a noção de autor. Questionando uma tradição filosófica ocidental, que afirma o caráter absoluto do sujeito como livre e capaz de conhecer e agir na realidade sem restrições, um sujeito abstrato e universal, uno e imutável, autônomo, um leque de pensadores como Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Foucault e outros se inscrevem em um movimento intelectual nascido nos anos 1950 que preconizou a chamada “morte do sujeito”. E com a morte do sujeito, foi, para esses autores, inevitável pensar a morte do autor. Desse grupo de intelectuais, Michel Foucault foi o mais profícuo, sempre apresentando facetas novas em sua reflexão, evoluindo seu pensamento para além de uma postura estruturalista, por isso sendo também filiado ao que se convencionou chamar de pós-estruturalismo, junto com Derrida e Deleuze. Assim, Foucault possui uma singular importância para compreendermos a problemática autor/obra.

Em 1969, Foucault profere uma conferência com o título “O que é um autor?”⁶ em que volta a afirmar a questão da morte do autor, segundo a crítica literária de então, mas vai adiante ao procurar problematizar a questão da relação autor/obra. Para ele, a noção de obra é tão problemática quanto a de autor, pois o que pode ser considerada a obra de um autor: será que tudo que ele escreveu ou disse? O que seria publicar a obra completa de um autor? Pequenas anotações, listas de compras entremeadas de palavras soltas, agenda de encontros ou endereços? Foucault questiona: “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 272).

Foucault prossegue e afirma que o autor é uma função presente em alguns discursos e ausente em outros: trata-se, portanto, de uma função classificatória. Um contrato, um letrado e um texto anônimo em determinada parede possuem um redator, mas prescindem de um autor. Entretanto, um texto literário (e isso pode ser estendido para uma pintura, uma escultura, uma música, etc.) possui uma autoria atribuída a um indivíduo que, supõe-se, é imbuído de um poder criador, alguém a quem é possível acessar uma instância profunda, “o lugar originário da escrita”.

Na verdade, a “função-autor”, nos termos de Foucault, procura dar conta de uma ampla variedade de circunstâncias que encontram sua unidade/unificação sob a égide do autor. Por exemplo, textos diversos entre si do ponto de vista estilístico e temático, com variações de acréscimos e omissões, encontram no autor sua unidade. Esse tipo de procedimento é muito característico da antiga exegese bíblica: encontrar traços comuns que apontem para uma autoria única.

Para efeito de ilustração, quando pensamos em Shakespeare ou o nomeamos, estamos indo além do indivíduo real, estamos nos referindo à função-autor que desempenha o papel de unificar um

⁶ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

conjunto de escritos diversos que são compreendidos como “a obra shakespeariana” possuidora de uma presumida unidade e identidade. E é essa função-autor que permite explicar as variações, as discrepâncias, as modificações ou as contradições presentes nesses escritos.

Para Foucault, a função-autor, ao invés de apontar para uma única autoria, comporta uma pluralidade de egos, de “eus”, porque a pressuposição de que aquele que escreva o prefácio ou a introdução de um livro seja o mesmo que desenvolveu o texto principal, que possuam a mesma identidade, não é de todo evidente. Essa suposição está posta pela crença de que um indivíduo possui uma identidade unívoca, sendo igual a si mesmo, não comportando contradições ou variações em tempos diferentes. E a escrita desses textos é feita em tempos diferentes, por isso a função-autor no discurso tem o papel de unificar esses “eus”.

A crítica filosófica de Foucault por si só coloca em xeque a típica relação autor/obra e traz inúmeras conseqüências para se pensar os direitos autorais. Mas é preciso aprofundar a análise lançando um olhar sobre os aspectos sociais dessa relação, desvelar o que pode estar oculto nessa relação. Nesse ponto, a sociologia e a antropologia podem ser de muita ajuda.

A análise sociológica desenvolvida por Pierre Bourdieu, desde os anos 1960 do século passado, privilegiou uma investigação sobre a produção cultural procurando desvendar os seus mecanismos mais íntimos e ocultos, especialmente no que diz respeito à chamada “alta cultura”, a cultura cultivada. Sua atenção voltou-se muitas vezes para analisar a relação autor/ obra em diversas áreas da produção de bens culturais (literatura, arte, moda, etc.).

Bourdieu deixa claro qual o seu enfoque em relação à produção de obras culturais, que se aproxima àquele de Howard Becker, citado anteriormente no texto:

“Para mim, a sociologia das obras culturais deve tomar como objeto o conjunto das relações (objetivas e também efetuadas sob a forma de

interações) entre o artista e os outros artistas e, além disso, o conjunto dos agentes engajados na produção da obra ou pelo menos do valor social da obra (críticos, diretores de galerias, mecenas, etc.).”⁷

E de modo mais claro:

“Em suma, trata-se de mostrar como se constituiu historicamente o campo da produção artística que, enquanto tal, produz a crença no valor da arte e no poder criador de valor do artista. E assim seria possível fundamentar o que colocamos inicialmente, como um postulado metodológico, a saber, que o ‘sujeito’ da produção artística e de seu produto não é o artista, mas o conjunto de agentes que têm uma ligação com a arte, que se interessam pela arte, que vivem da arte e para a arte, produtores de obras consideradas como artísticas (grandes ou pequenas, célebres, isto é, celebradas, ou desconhecidas), críticos, colecionadores, intermediários, conservadores, historiadores da arte, etc.”⁸

Para Bourdieu, uma compreensão adequada de um autor e de sua obra, e do próprio processo criativo, somente é possível mediante a análise do *campo* de produção cultural em que autor, obra e o ato criativo se inscrevem. O campo⁹ nada mais seria do que

⁷ BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero. 1983, p.163.

⁸ Idem, p. 172. Cf. também BOURDIEU, Pierre, Gênese histórica de uma estética pura. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989. p. 290-291.

⁹ “En términos analíticos, un campo puede ser definido como una red o una configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación presente y potencial (*situs*) en la estructura de distribución de especies del poder (o capital) cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera). En las sociedades altamente diferenciadas, el cosmos social está conformado por varios de estos microcosmos sociales relativamente autónomos, es

a configuração das posições ocupadas e relações objetivas existentes entre os diversos agentes envolvidos na criação, circulação e consumo da obra. E esse campo é um espaço de lutas e concorrências, em que seus participantes atuam buscando acumular ou manter o capital cultural específico daquele espaço.

O que constituiria uma obra e um autor, o que conferiria reconhecimento e legitimação dessas categorias não é uma capacidade extraordinária, excepcional possuída pelo autor, mas sim o próprio campo de produção cultural com suas lutas e crenças no poder criador e na excepcionalidade do autor da obra. Essa crença é uma ideologia da criação extraordinária que impede que se perceba que é a totalidade do campo que engendra o criador e a criação, o autor e a obra, que consagra e confere-lhes uma aura sagrada.¹⁰ O que produz a aura sagrada a um autor e sua obra, o que os consagra é todo um circuito de agentes do campo cultural específico que promove o reconhecimento da excepcionalidade de ambos e que, por sua vez, auferem algum tipo de “lucro”,¹¹ já que participar do reconhecimento e legitimação de um autor e obra cultural

decir, espacios de relaciones objetivas que son el sitio de una lógica y una necesidad específicas e irreductibles a aquellas que regulan otros campos”. In: BOURDIEU, Pierre, *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005. p. 150.

¹⁰ A ideologia carismática que se encontra na própria origem da crença professada no valor da obra de arte, portanto, do próprio funcionamento do campo da produção e circulação dos bens culturais, constitui, sem dúvida, o principal obstáculo a uma ciência rigorosa da produção do valor de tais bens. Com efeito, é ela que orienta o olhar em direção ao *produtor aparente* – pintor, compositor, escritor – em poucas palavras, em direção ao autor, impedindo o questionamento a respeito do que autoriza o autor, do que dá a autoridade de que o autor se autoriza”. In: BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3. ed. Porto Alegre, Zouk, 2006. p. 21-22.

¹¹ Quem será o verdadeiro produtor do valor da obra: o pintor ou o *marchand*, o escritor ou o editor ou o diretor de teatro? A ideologia da criação, que transforma o autor em princípio primeiro e último do valor da obra, dissimula que o comerciante de arte (*marchand* de quadros, editor, etc.) é aquele que explora o trabalho do *criador* fazendo comércio do *sagrado* e, inseparavelmente, aquele que, colocando-o no mercado, pela exposição, publicação ou encenação, *consagra* o produto – caso contrário, este estaria votado a permanecer no estado de recurso natural – que ele soube *descobrir* e tanto mais fortemente quanto ele mesmo é mais consagrado”. In: *Ibidem*, p. 22.

proporciona um aumento de capital simbólico que poderá no futuro ser revertido em capital econômico. E quanto maior esse circuito de consagração, maior a eficácia da crença no poder de criação e na excepcionalidade do autor.¹² Considerando que esses agentes além de consumidores são também produtores, que vivem da circulação dessas obras culturais, fica evidente a força que a crença no poder criador do autor e na excepcionalidade de sua criação assume para esses agentes e para os demais que se aproximam dos campos de produção cultural.

Desconhecer, segundo Bourdieu, essa realidade social que se esconde por trás da concepção do criador incriado, do autor excepcional, do artista genial e sua obra, leva justamente a reforçar essa concepção ideológica, influenciando aqueles que se põem a estudar a produção cultural em seus diversos campos a tomarem como natural algo que nada tem de natural, por possuir uma história de constituição, uma gênese bem precisa no tempo sob condições bem determinadas:

“Por não se pôr em causa tudo aquilo que se encontra tacitamente envolvido na noção moderna de artista, particularmente a ideologia profissional do ‘criador’ incriado que se foi elaborando ao longo do século XIX, e por não se romper com o objeto aparente, quer dizer, o artista (ou, por outro lado, o escritor, o filósofo, o letrado), para se considerar o campo de produção de que é produto o artista, socialmente instituído como ‘criador’, os historiadores da arte não podem substituir a interrogação ritual acerca do local e do aparecimento da personagem do artista (em oposição ao artífice) pela questão das condições econômicas e sociais da constituição de um campo artístico baseado na

¹² Cf. também *Ibidem*, p. 25-27.

crença nos poderes quase mágicos reconhecidos ao artista moderno nos estados mais avançados do campo”.¹³

A problematização dos fundamentos sociais e culturais das noções de autor e obra não implica recusar o processo de criação. Longe de negá-lo, a reflexão acima ressalta a necessidade de compreender a criação à luz da imbricação com uma teia de significados que vaza a simples ilusão do gênio criador individual. Isto ao invés de reduzir, tem o efeito de destacar a real complexidade da criação artística.

Feita a necessária desnaturalização das categorias constituintes do quadro de debates a respeito de direitos autorais, fundamental para vislumbrar os limites e possibilidades de uso e compreensão delas, é relevante aproximar nossa análise para as fórmulas apresentadas pela atual legislação para lidar com *autoria*, *obra* e *direitos autorais*. Do nosso ponto de vista, interessa especialmente observar de que maneira o Estatuto dos Museus relaciona-se às citadas questões. É a esse esforço que nos lançamos a partir de agora.

3. Autoria, obra e direitos autorais no *Estatuto dos Museus*

A temática dos direitos autorais oferece às instituições museológicas um conjunto de desafios legais e conceituais. A peculiaridade dos museus, por outro lado, comporta elementos que ampliam o rol de questões para a esfera dos direitos autorais. Cotidianamente as instituições devem lidar com a circulação de obras, a produção de novas criações (exposições, catálogos, livros, revistas) a partir do acervo existente, a utilização de imagens, a

¹³ BOURDIEU, Pierre, Gênese histórica de uma estética pura. In: *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989. p. 288-289.

aquisição de obras etc. Estas ações exigem dos gestores do museu a interação com os autores ou os titulares dos direitos autorais que recaem sobre as criações (conforme *Lei 9610, de 1998*). Esta preocupação irrompe com particularidades no Estatuto dos Museus, que analisaremos adiante. Antes, pontuamos algumas questões da legislação sobre direitos autorais.

A legislação brasileira aponta que a conformação conceitual e jurídica dos direitos autorais possuem uma natureza dúplice: eles abarcam concomitantemente os *direitos morais* e os *direitos patrimoniais*. Os primeiros se referem aos direitos que seriam uma emanção da individualidade do autor, constituem a forma de garantir e preservar, no processo de divulgação e circulação de uma criação, o reconhecimento *singular* da autoria da obra, assim como a faculdade da qual o autor goza de alterar e ressignificar a elaboração¹⁴. Estes direitos são permanentes e inalienáveis. Os direitos patrimoniais, por outro lado, consistem no direito do autor de usufruir a exploração econômica das obras protegidas. Em relação a estes, a lei de direitos autorais define em seu artigo 28 que *cabem ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica*. Como consequência desta situação, o artigo seguinte estabelece que *depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades*. Em função disso, diferentemente dos direitos morais, os patrimoniais são

14 A lei 9610, em seu artigo 24, assim elenca os direitos morais: "I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra; III - o de conservar a obra inédita; IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-la, como autor, em sua reputação ou honra; V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada; VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem; VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontrar legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado".

transferíveis para terceiros, isto é, o autor pode deixar de ser o portador deles, sem deixar de ser o *autor* da obra.

Este “duplo caráter” dos direitos autorais os torna, por vezes, portadores de uma ambigüidade. A lei 9.610, em seu artigo 24, parágrafo 2º, ressalta que, em caso de obra caída em domínio público (70 anos após a morte do autor), compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da mesma, o que tem implicações fundamentais para a atuação dos museus. Aparentemente isto irrompe como uma proposição positiva. Porém, inexistente na legislação uma definição quanto ao que podemos nomear “limites da obra”, ou seja, o que está abraçado sob a definição de obra. No campo das artes visuais e plásticas, por exemplo, o debate sobre o “único” e a “aura” é um tema conflitivo e em constante mutação. Em outras palavras, quando a legislação se refere à “integridade”, está se referindo à “obra original”, isto é, aquele exemplar primeiro concretamente feito pelo agente que ocupa a posição de “autor”, ou também aos componentes de sua existência imaterial, suas formas singulares? Por defesa da integridade devemos compreender a garantia de que apenas o exemplar originário da obra seja preservado pelo Estado (no caso das artes plásticas, esculturais etc.), ou se trata da obrigação deste exigir que qualquer cópia seja abalizada como forma de respeitar ou não a integridade? Um processo de alteração feito sobre a reprodução de determinado quadro afeta a integridade da imagem tanto quanto o executado sobre o originário?

É fato que cabe ao poder público exigir e garantir o permanente reconhecimento da autoria, inscrita claramente no exemplar originário. Isto aparece também no *Estatuto dos Museus*. Mas quais as conseqüências disto a partir da permanente resignificação que a existência intangível da obra esta sujeita diante das modernas formas de reprodução? Ao que nos parece isto se apresenta como uma questão em aberto nas discussões sobre autor,

obra e direitos contidas na legislação e mesmo no *Estatuto dos Museus*.

As mudanças tecnológicas que marcam a sociedade capitalista no decorrer do século XX e em princípios do XXI confluem em um reordenamento das sociabilidades e instituições oriundas da modernidade. Neste sentido, o desenvolvimento da *internet*, a massificação do consumo cultural e mesmo das formas de sua reprodução, entre outros aspectos, impuseram alterações nos conceitos de obra, autoria e autor, problematizando ainda mais as certezas acerca destes conceitos. Isto conflui em pressões por mudanças na compreensão dos direitos autorais e na legislação que os regula.

É evidente que esta dinâmica comporta conflitos e contradições entre os agentes produtores e consumidores de bens culturais. Atualmente está em curso uma modificação das formas de construção e circulação de artefatos artísticos, como veremos mais adiante no caso de uma obra do pintor Pedro Américo, que, caída em domínio público, foi copiada e sofreu uma apropriação com alteração por uma empresa de laticínios. Aí a questão assume uma relevância particular para o Ibram, pois o quadro original em questão se encontra sob a guarda de um de seus museus, sendo seu dever velar pela integridade do mesmo.

Autor, obra, público, direitos autorais e a própria legislação envolvida em seus “relacionamentos” se defrontam com vários desafios. E os museus se encontram, em certa medida, no cerne destas problemáticas. Como bem explicita o Estatuto dos Museus (Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009), instrumento que define diretrizes para a prática e as instituições museológicas. A definição de museus estabelecida no art. 1º do *Estatuto de Museus* assinala diversos pontos de contato entre o trabalho das instituições e as balizas que ordenam o campo dos direitos autorais. Segundo o *Estatuto*, museus são:

As instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, *comunicam*, interpretam e *expõem*, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (*grifos nossos*).

Esta definição possibilita que as ações dos museus sejam contempladas sob duas dimensões sensíveis aos direitos autorais: i) eles fazem a manipulação de obras exteriores que são interiorizadas pelo processo de musealização; e ii) levam a cabo a produção de uma obra própria, isto é, a constituição de uma exposição, um catálogo, um roteiro etc., a partir dos artefatos musealizados. Em ambos os casos, os museus se defrontam com a necessidade de orientar sua prática pelos marcos dos direitos morais e patrimoniais. Mas como estas questões se relacionam com as mudanças contemporâneas nos processos de criação e reprodução das obras?

Tais problemáticas podem ficar mais evidentes ao pensarmos, a partir de um exemplo hipotético, um processo de apropriação e circulação de uma obra musealizada. Uma escultura que se encontra em um museu assume condição singular na definição de obra e de direitos autorais. A exposição que a abriga junto com outras a lança em condição diversa de obra, em um plano coletivo como a expografia, cenografia, mostra etc. Estas situações passam a constituir, *per si*, uma nova obra, com autoria distinta da escultura isolada e também com direitos autorais diversos. Por fim, um possível ensaio fotográfico realizado sobre a exposição constitui nova criação, dotada de particularidades próprias, mas incompreensível sem referências à exposição que ela registrou. Em cada caso, o autor, a autoria e o eixo daquilo que se define como obra passa por transformações importantes. Em decorrência disso, o

alvo dos direitos morais e patrimoniais se desloca a cada nova construção, sem que os direitos anteriores sejam superados.

Estes apontamentos fomentam indagações adicionais. A musealização é a construção de uma “obra” no sentido estético e que redunde em novos direitos autorais? O processo de musealização, ao deslocar os objetos de seu espaço e função social originárias, pode constituir uma ação que atribui o sentido de obra a objetos desprovidos desta condição? Dessa forma, ele pode (re)produzir a noção de autoria, individual ou coletiva, logo, atribuir direitos autorais a algo que era antes destituído desta definição?

O efeito do direito autoral nos autores de obras subsequentes requer uma ênfase especial. Criar um novo trabalho envolve pegar emprestado ou criar a partir de trabalhos anteriormente existentes, bem como adicionar expressão original a eles. Um novo trabalho de ficção, por exemplo, contém não só a contribuição do autor, mas também personagens, situações, detalhes etc. inventados por autores precedentes (Branco; Paranaguá, 2009, p. 59).

As reflexões iniciais sobre os conceitos de autor, autoria e obra permitiram uma imersão nos termos que informam o campo de debates sobre os direitos autorais. O *Estatuto dos Museus* reserva um espaço significativo para as temáticas e traz vários aspectos para a reflexão, permitindo aprofundar os questionamentos iniciais.

O art. 2 do *Estatuto* afirma que a universalidade do acesso é um dos princípios fundamentais dos museus. A garantia da universalidade exige que se recorra a estratégias técnicas de reprodução e disponibilização dos acervos, como catálogos, exposições virtuais etc. Condição esta que incorre nas problemáticas morais e patrimoniais. Ao definir, ainda no artigo 2^a, o tipo de artefato que os museus abrigam e manipulam, o Estatuto aponta mais elementos para refletirmos sobre a temática das obras:

1º Consideram-se bens culturais passíveis de musealização os bens móveis e imóveis de interesse público, de natureza material ou imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência ao ambiente natural, à identidade, à cultura e à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.

Em relação à questão da comunicação e difusão dos acervos, o *Estatuto* revela uma aproximação ainda mais significativa com a temática dos direitos autorais. O art. 31 destaca que “as ações de comunicação constituem formas de se fazer conhecer os bens culturais incorporados ou depositados no museu, de forma a propiciar o acesso público”. Em função disso, o art. 33 ressalta que “os museus poderão autorizar ou produzir publicações sobre temas vinculados a seus bens culturais e peças publicitárias sobre seu acervo e suas atividades”. Fica ressaltado nesta passagem o papel de divulgar e construir novas obras que o processo de musealização pode comportar, bem como a interação que o campo comunicativo também sustenta com os direitos autorais.

Em relação à reprodução das obras, o *Estatuto* se preocupa em denotar os limites da reprodução, além de vinculá-la à finalidade de democratizar o acesso aos bens culturais. Conforme aponta o art. 42, “os museus facilitarão o acesso à imagem e à reprodução de seus bens culturais e documentos conforme os procedimentos estabelecidos na legislação vigente e nos regimentos internos de cada museu”. Neste processo, “serão garantidos a qualidade, a fidelidade e os propósitos científicos e educativos do material produzido, sem prejuízo dos direitos de autor e conexos”. A ressalva fica por conta da necessidade de que os direitos morais do autor sejam devidamente considerados nos processos de reprodutibilidade técnica da obra.

Em outra esfera, a discussão sobre reprodução de obras envolve considerações acerca da clássica discussão sobre “originalidade” e reproduzibilidade, que ganha novos contornos com a disseminação de mecanismos e ferramentas capazes de replicar e transmitir uma produção intelectual¹⁵. Ao reproduzir um artefato artístico, com fins de preservação ou de ampliação do seu acesso, os museus e seus agentes se defrontam com a exigência de que a distinção entre o “original”, o único, o primeiro, seja claramente feita em relação à sua cópia: “todas as réplicas e demais cópias serão assinaladas como tais, de modo a evitar que sejam confundidas com os objetos ou espécimes originais”. Tal observação representa uma preocupação marcadamente afeta à dimensão moral dos direitos autorais, a qual os museus têm a função de preservar.

É possível afirmar que a temática dos direitos autorais e as recomendações para que a normatividade seja considerada no trabalho museológico aparecem com destaque no *Estatuto dos Museus*. Porém, inexistem no texto regulamentações e/ou orientações mais detalhadas. Sempre que estas são requeridas, a recomendação é que deve ser considerado o que regula a lei 9.610. Assim apontam o parágrafo único do artigo 42 e o seguinte.

A disponibilização de que trata este artigo será fundamentada nos princípios da conservação dos bens culturais, do interesse público, da não interferência na atividade dos museus e da garantia dos direitos de propriedade intelectual, inclusive imagem, na forma da **legislação vigente**.

Art. 43. Os museus garantirão a proteção dos bens culturais que constituem seus acervos, tanto em

¹⁵ Aqui ainda parece central o debate de Walter Benjamin sobre a reproduzibilidade técnica: “as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte” (1983, p. 06).

relação à qualidade das imagens e reproduções quanto à fidelidade aos sentidos educacional e de divulgação que lhes são próprios, na forma da **legislação vigente**.

É importante reter destes artigos, sobretudo, a preocupação existente no texto do *Estatuto* em afinar a prática das instituições museais com os marcos legais dos direitos autorais. Isto denota que a prática de musealização não deve se sustentar apenas em uma boa vontade cultural em relação às obras.

Ao aproximarmos a reflexão sobre direitos autorais da circulação de artefatos artísticos, históricos e científicos que os museus levam a cabo nos deparamos com um espaço de dissensos, contradições e possibilidades reflexivas. A utilização ou reutilização de uma obra, uma das tarefas capitais dos museus, é constantemente acompanhada de uma ressignificação dos eixos do debate sobre autor, obra e direitos autorais. Para além do *modus operandi* jurídico, o papel dos museus frente aos direitos autorais se defronta ainda com desafios para a democratização dos bens culturais em um cenário onde o componente individual da criação artística ocupa a centralidade das formas de intervenção.

É preciso recordar que nenhuma obra se realiza sem a teia de sentidos socioculturais onde seu criador é nutrido e por meio da qual a obra assume tal condição. Um conjunto de esferas e agentes respaldam material e simbolicamente não apenas o ato criativo, mas sobretudo sua existência no interior de uma configuração sócio-histórica particular. É aí também que a discussão sobre direitos autorais deve ser localizada, não exclusivamente no espaço gramatical dos direitos patrimoniais e financeiros, que são legítimos, mas não exclusivos. Estado, público, democratização, acesso universal e interesse social também são alguns dos temas-chave que devem acompanhar a interação entre museus, circulação de obras e o debate sobre direitos autorais. O estudo de um processo

de apropriação de um quadro do pintor Pedro Américo pode auxiliar ainda mais na compreensão destas questões.

4. A obra do pintor Pedro Américo e suas apropriações: análise de um caso de direitos autorais

Ao abordar a importância da obra de Pedro Américo, devemos analisá-la à luz das observações de Bourdieu acerca do campo cultural que consagrou esse pintor, em detrimento de outros. Estudar como se constituiu historicamente o campo da pintura brasileira no século XIX é revelar as razões de alguns pintores específicos e alguns temas particulares terem conseguido reconhecimento. Para isso, é necessário destrinchar as relações do artista com outros artistas do seu tempo, com os diretores de galerias, professores e mecenas: o conjunto dos agentes engajados na produção da obra.

A obra de Pedro Américo se insere no contexto do Academicismo, estilo artístico que predominou no campo da pintura brasileira do século XIX, ensinado na Academia Imperial de Belas Artes. Os preceitos básicos dessa pintura acadêmica vinham do classicismo, tais como: a valorização de temas nobres (cenas religiosas, mitológicas de deuses ou personagens da antiguidade clássica, cenas da história do Brasil ou retratos de grandes personagens políticos); a preferência por técnicas específicas, especialmente a pintura a óleo, e uso de mármore nas esculturas; e a importância do desenho fidedigno à realidade na estruturação básica da composição.¹⁶ Por essa inclinação classicista, essas pinturas são conhecidas como neoclássicas.

As origens da Academia Imperial remontam à Missão Artística Francesa, de 1816, formada por pintores, gravadores e escultores franceses que foram contratados por D. João VI para retratar a vasta

¹⁶ PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte, C/Arte, 2008.

região que se tornara metrópole com a vinda da família real em 1808. Entre os artistas, os mais famosos eram Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny. Dez anos após a vinda da Missão Artística Francesa, em 1826, foi aberta a Academia Imperial de Belas Artes, já no governo de D. Pedro I.¹⁷ Em um país recém independente, majoritariamente formado por escravos ou ex-escravos, poucas eram as pessoas que tinham acesso a aulas de desenho e pintura. Ainda era menor o número daquelas que podiam viajar ao Rio de Janeiro e ser aceito em uma Academia tão restrita. Sem outra escola que fizesse concorrência à Academia Imperial, aos alunos só restava aceitar e reproduzir o academicismo ensinado pelos professores, herdeiros da antiga Missão Artística Francesa e ligados ao Estado Imperial.

Esse, portanto, era o campo artístico das artes plásticas que existia no período. Os poucos professores e pintores consagrados que existiam eram caudatários da Missão Artística Francesa e só tendiam a legitimar e reconhecer os desenhos e pinturas que seguissem os padrões tradicionais da pintura acadêmica. Afinal, como foi dito anteriormente neste texto, uma obra de arte só é considerada enquanto tal diante de um acordo entre aqueles que construíram legitimidade para avaliação e fruição da arte.

Nesse período, uma viagem à Europa era considerada crucial para que os alunos pudessem conhecer todos os pintores e estilos que aprendiam em aulas teóricas no Brasil. Como ainda não havia a reprodutibilidade técnica da arte, nem o encurtamento das distâncias pelas tecnologias modernas, por vezes os alunos só conseguiam imaginar as técnicas e quadros sobre os quais ouviam falar. Ver uma “Academia de Platão” pintada na parede, ou o teto da “Capela Sistina”, só viajando a Roma. Para ver a “Monalisa” era necessário ir

¹⁷ Entre 1816 e 1826, por influência dos artistas da Missão Francesa, Dom João VI fundou a *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*. Apenas em 1826, quando o país já estava independente e com o epíteto de Império, surgiu o nome de *Academia Imperial de Belas Artes*.

a Paris. Ciente dessa necessidade, e incentivada pelo governo, a Academia criou o Prêmio de Viagem à Europa em 1848.¹⁸ O imperador Pedro II por vezes se compadecia do fato de que apenas um aluno poderia viajar e a regularidade das viagens não era frequente. Dessa forma, chegou a pagar a viagem e a bolsa de estudos de alguns jovens pintores e músicos com a própria renda que lhe era garantida constitucionalmente para a vida diária. Um dos agraciados foi Pedro Américo.

O Prêmio de Viagem à Europa era vigiado pela academia do Rio, que escolhia as instituições, normalmente na Itália ou na França, e os professores estrangeiros; além de exigir a elaboração de cópias de obras de grandes mestres nos museus da Europa que deveriam ser enviadas ao Brasil; e controlava os trabalhos dos alunos. A importância das cópias de famosas esculturas ou quadros da Europa residia no fato de que estas eram usadas como material didático nas aulas no Brasil. Copiar auxiliava na técnica daquele que pôde ir à Europa e também auxiliava na aprendizagem dos demais alunos que não puderam viajar. Algumas dessas cópias, hoje, estão sob a guarda de museus brasileiros (tanto o Museu Nacional de Belas Artes quanto o Museu D. João VI, da UFRJ) e, embora o campo artístico não lhes confira a aura sagrada de obra original de um artista considerado “único” e “excepcional”, elas tiveram sua importância histórica para a pintura brasileira.

Nessas viagens dos jovens artistas detentores de bolsas de estudo (fornecidas pela Academia ou pelo imperador) está a origem da timidez e do receio que inibia os alunos de trilharem os novos caminhos, técnicas e temas que surgiam na pintura européia. Por certo viram as inovações do Romantismo na pintura de Delacroix, o Realismo de Courbet e, com o avançar do século para suas últimas

¹⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. Sônia Gomes Pereira, porém, afirma que o prêmio foi criado em 1845. PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte, C/Arte, 2008.

décadas, o Impressionismo e os pós Impressionismos, mas não os reproduziam quando voltavam ao Brasil, mantinham-se fiéis ao estilo Academicista que haviam estudado no Brasil. Inovar seria transgredir e transgredir seria não ser mais aceito pelo restrito grupo da pintura brasileira, pois esse era o campo legitimador do qual dependiam, inclusive financeiramente, com as bolsas de estudos. Essa é a realidade social que está por trás da pintura brasileira oitocentista.

Os quadros religiosos, temática preferida por Pedro Américo, possivelmente eram encomendados pelas ordens religiosas do país. Os professores ou os alunos que se destacavam com prêmios – os quais tendiam a se tornar futuros professores da Academia – recebiam as demandas. Por vezes, o próprio Estado Imperial demandava um quadro histórico, que enaltecesse heróis e passagens da história do Brasil. Essas demandas da Igreja e do Estado se inserem no amplo processo de construção da identidade nacional e da história oficial do país, ocorrido no século XIX tanto no Brasil quanto em outras nações que se formavam. Para instrumentalizar esse objetivo, foi criado um Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1838, que tinha incumbência de forjar os mitos de origem da nação e do povo brasileiro. Forjar uma identidade que desse corpo à nação foi objetivo do Estado amplamente abraçado pelo campo artístico,¹⁹ quase sempre mantido economicamente pelo próprio Estado Imperial, como era o caso da Academia Imperial de Belas Artes. Nesse sentido, surgem quadros como “Primeira Missa no Brasil” e “Batalha de Guararapes”, todos de temática histórica, pintados por Victor Meirelles. Contemporâneo seu e disputando a vaidade de ser considerado o maior pintor do

¹⁹ Ao citar o campo artístico, para além das artes plásticas oitocentistas, deve-se abordar a literatura Romântica brasileira, sobretudo com a temática do indianismo. O *guarani* de José de Alencar, por exemplo, influenciou a música clássica de Carlos Gomes, que produziu uma ópera de mesmo título; tão arraigada à identidade nacional, que toca nas rádios diariamente na abertura do programa governamental *A voz do Brasil*.

período, Pedro Américo se inseriu perfeitamente no Academicismo e na construção de uma história oficial para o Brasil com seus quadros “Grito do Ipiranga”, “Batalha do Awaí”, entre outros. O circuito da consagração oitocentista elegeu esses dois pintores como os grandes mestres da pintura, avaliação que transbordou o campo artístico e chegou ao grande público, que visitava em massa os salões de exposições que apresentavam obras dos dois.

Percebe-se, portanto, que a forte conexão da pintura acadêmica brasileira com o poder constituído fez do Academismo não apenas um estilo artístico, mas também um ato político de formação da identidade nacional e de legitimação do Estado Imperial. É neste círculo de relações que deve ser compreendida historicamente a inserção de Pedro Américo no campo artístico.

Filho de Daniel Eduardo de Figueiredo e de Feliciano Cirne, Pedro Américo nasceu na cidade de Areia, na Paraíba, em 1843. Não foi o único artista da família: seu pai era músico e seu irmão, Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo, também era pintor. Desde a infância, Américo demonstrava habilidades no desenho e na pintura. Aos nove anos de idade, integrou, como desenhista, a expedição do cientista francês Louis Jacques Brunet, percorrendo o nordeste brasileiro durante aproximadamente dois anos. Ao final do trabalho, Brunet o apresentou ao presidente da província da Paraíba, que encaminhou a jovem promessa ao ministro Manuel Pedreira do Couto Ferraz. Em 1854, Américo chegou ao Rio de Janeiro e foi matriculado no Colégio Pedro II, onde fez os estudos de humanidades. Dois anos depois, ingressou como aluno na Academia Imperial de Belas Artes, demonstrando suas singulares aptidões artísticas.²⁰

Entre 1859 e 1864, Pedro Américo recebeu uma bolsa de estudos do imperador dom Pedro II para estudar na Europa. Nesse

²⁰ MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983, p. 15-16.

período, freqüentou a Academie des Beaux Arts, em Paris, e estudou com mestres como Ingres, Flandrin e Horace Vernet. Ganhou, ainda, duas medalhas como prêmio no campo do estudo da figura humana. No entanto, sua curiosidade o levou a explorar outras áreas do conhecimento. Seu interesse pela ciência o conduziu ao Instituto de Física do Professor Ganot. Também foi aluno da Sorbonne e dela recebeu o título de Bacharel em Ciências Sociais. Ao retornar ao Brasil, presenteou dom Pedro II com a tela “A Carioca”, um quadro com um imponente nu feminino, ofertado posteriormente pelo governo brasileiro ao imperador da Prússia.²¹

Após a estadia no velho continente, Pedro Américo iniciou sua carreira como professor na Academia Imperial de Belas Artes. Em 1865, inscreveu-se no concurso para a cátedra de Desenho e foi aprovado realizando o quadro “Sócrates afastando Alcebiades do vício”.²² Cinco anos depois, requereu sua transferência para a cadeira de História da Arte, Estética e Arqueologia. Entre 1870 e 1871, substituiu interinamente Vitor Meireles como professor de Pintura Histórica. Em 1890, após várias licenças para estudar na Europa, Américo solicitou seu desligamento da Academia Imperial, no que foi atendido.²³

Em 1883, durante uma passagem em Florença, na Itália, Pedro Américo concluiu uma importante obra: “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor”. Seguindo a temática da mitologia clássica, no quadro, o pintor brasileiro retratou Nix, a deusa grega que representa a personificação da noite. Na mitologia, ela é a filha do Caos e desposou seu próprio irmão, Érebo, nascendo dessa união o Éter e o Dia. Em grego, muitas vezes foi chamada *Eufroné* e *Eubulia*, que significa *Mãe do bom conselho*. Hesíodo a designou como a mãe dos deuses, por acreditar que a noite e as trevas

²¹ Idem, p. 19-20.

²² CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983, p. 170.

²³ MELLO JÚNIOR, Donato. *Op. Cit.*, p. 24-25.

havia precedido todas as coisas.²⁴ Uma ficha técnica do Museu Nacional de Belas Artes sobre o quadro refere-se à Nix como a deusa da obscenidade. Como nos informa Commelin, existem diferentes representações dessa divindade mitológica:

“Nos monumentos antigos, vemos a deusa Noite ora segurando acima da cabeça um pano esvoaçante semeado de estrelas, ou com um pano azul e uma tocha caída, ora figurada por uma mulher nua com longas asas de morcego e uma tocha na mão. Também é representada coroada de papoulas e envolta num grande manto estrelado. Às vezes está montada num carro puxado por dois cavalos negros ou dois mochos, tendo na cabeça um grande véu salpicado de estrelas. Costuma ser situada no Tártaro, entre o Sono e a Morte, seus dois filhos. Algumas vezes é precedida de uma criança carregando uma tocha, imagem do crepúsculo. Os romanos não lhe davam carro e representavam-na ociosa e adormecida.”²⁵

Tais representações parecem ter influenciado Pedro Américo, isso porque alguns dos elementos citados acima aparecem no seu quadro. De fato, a tela do pintor brasileiro nos apresenta a divindade mitológica, com uma taça repleta de estrelas, atravessando o espaço, o qual se ilumina com a luz dos astros que caem. No seu lado direito, o pequenino gênio do estudo traz uma tocha acesa e um livro aberto. No seu lado esquerdo, o gênio do amor aparece com seu arco e flecha. Na parte inferior, próxima aos pés da deusa, está a coruja, símbolo da sabedoria e da noite.²⁶ (Figura 1)

²⁴ COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 3-4.

²⁵ Idem, p. 4-5.

²⁶ Ficha técnica do quadro “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor”. Museu Nacional de Belas Artes.

A deusa grega não foi retratada apenas por Américo. Outro artista brasileiro também a pintou, Oscar Pereira da Silva (1865-1939), cujo óleo sobre tela encontra-se no Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (Figura 2). Em 1883, o pintor francês William-Adolphe Bouguereau apresentou o quadro “La Nuit”, o qual faz referência a Nix também como a personificação da noite.



Figura 1. AMÉRICO, Pedro. “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor”. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram.

Renomado artista do século XIX, Bouguereau caracterizou-se pelo seu estilo acadêmico, com ênfase na pintura mitológica e histórica. Assim como Pedro Américo, estudou na École des Beaux-Arts de Paris. Um pano esvoaçante e a nudez feminina são elementos que novamente aparecem associados à deusa Noite (Figura 3).

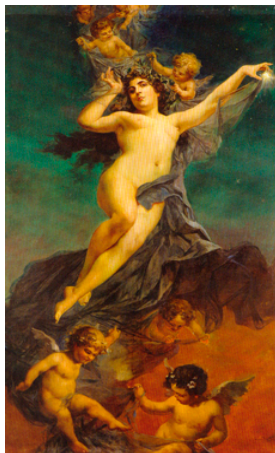


Figura 2. SILVA, Oscar Pereira. “A Noite”.

Figura 3. BOUGUEREAU, William-Adolphe. “La Nuit”.

A pintura acadêmica, que preza pelo desenho fidedigno à realidade, impunha inúmeros aprendizados de técnicas de desenho aos alunos. O pintor que conseguisse apresentar um desenho fidedigno, com o traço linear e preciso, havia passado por aulas de anatomia; treinado o uso de luz e sombra, para conseguir reproduzir o volume, a tridimensionalidade e a profundidade da figura; copiado obras consagradas, para adquirir um senso de forma e estilo; além de ter estudado mitologia, teologia e história, a fim de pintar com propriedade os temas considerados nobres. Apesar desse desenho bastante realista, os quadros não tentavam reproduzir a realidade. Os acadêmicos, influenciados pelo ideal de beleza dos clássicos, buscavam a beleza perfeita: e este é um conceito ideal, que não existe na natureza. Assim, o artista não tentava imitar a realidade, apenas recriava a beleza ideal em suas obras.

Essas características acadêmicas podem ser observadas nas representações da deusa Noite nos três quadros. Em primeiro lugar, trata-se de um tema nobre: a representação de uma deusa

mitológica. Ademais, o realismo físico da mulher retratada quase se assemelha a uma foto, porém, a cena é irreal, quase teatral: trata-se de uma beleza idealizada; bastante propícia a temas grandiloqüentes, como deuses, heróis nacionais e santos. As deusas flutuam nos três quadros, e os panos negros que as cobrem parecem flutuar magicamente na posição exata do revelar e esconder. A luz é artificial (principalmente no quadro de Américo) e ajuda a criar um ambiente teatral, resultando numa imagem sólida e monumental. Nos três casos, o artificialismo das composições distancia o observador, tornando as pinturas em imagens simbólicas. O observador, mesmo que não conheça mitologia grega, reconhece a presença de uma divindade ao olhar para a beleza da figura e da cena.

O quadro do pintor brasileiro foi adquirido pela Academia Imperial de Belas Artes em 1885.²⁷ Um ano antes, integrou a *XXVI Exposição Geral das Belas Artes*, no Rio de Janeiro. Em 1937, foi transferido da Escola Nacional de Belas Artes para o Museu Nacional de Belas Artes.²⁸ Tornou-se uma das obras principais do circuito permanente desse museu. Atualmente, pode ser apreciado na *Galeria de Arte Brasileira do Século XIX*, ao lado de outros ícones das artes plásticas nacionais.

Por certo, o desenvolvimento tecnológico impõe novos e variados desafios no que diz respeito às formas de construção e de circulação dos artefatos artísticos. Essa nova realidade representa um desafio para os museus, principalmente diante das inúmeras possibilidades de reprodutibilidade as quais seus acervos passam a estar sujeitos. O assunto fica ainda mais delicado quando repercute em questões conceituais e jurídicas relacionadas aos direitos autorais. Exemplo disso é o caso de apropriação do quadro “A noite

²⁷ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Catálogo geral da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1968, p. 109, cat. no 1081.

²⁸ Ficha técnica do quadro “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor”. Museu Nacional de Belas Artes.

acompanhada dos gênios do estudo e do amor” feita pelo *Laticínios Cruzília*, um importante fabricante de queijos localizado em Minas Gerais. A história dessa empresa remonta ao ano 1948, quando o senhor José Moreira de Almeida saiu de sua cidade natal, Conceição de Ibitipoca (MG), e foi para São Paulo, onde adquiriu uma pequena banca no Mercado Municipal. No final da década de 1980, construiu sua própria fábrica de laticínios na cidade de Cruzília. Hoje, a empresa produz quinze tipos de queijo, sendo que três deles²⁹ apresentam, em suas embalagens comerciais, os principais elementos do quadro de Pedro Américo, com alterações.³⁰

Observemos o caso do “Queijo tipo Brie”. Em sua embalagem aparece a deusa Nix, sem a taça na sua mão esquerda e vestida com uma roupa de coloração distinta da do quadro. Os pequeninos gênios do estudo e do amor também estão presentes, com a diferença de que o primeiro não possui mais uma tocha acesa em uma de suas mãos. A coruja, que na tela original situa-se aos pés da deusa da Noite, foi retirada. O plano de fundo escuro, que no quadro remete à idéia de noite, deu lugar a um fundo azul claro com uma nuvem branca, transmitindo a impressão de dia. Já a logomarca da empresa foi inserida logo acima da divindade mitológica, fazendo-a anunciar o nome do fabricante de queijos. Por fim, o nome do pintor brasileiro não é citado nenhuma vez como autor da obra a partir da qual foi feita a figura presente na embalagem da mercadoria. (Figura 4)

²⁹ São eles: “Queijo tipo Brie”, “Queijo tipo Camembert” e “Queijo tipo Gorgonzola”.

³⁰ Informações obtidas no site <http://www.cruzilia.com.br/index2.html>. Acesso em 25 de março de 2011.



Figura 4. Imagem presente na embalagem comercial do “Queijo tipo Brie”, do *Laticínios Cruzília*.

De fato, pretendemos analisar o caso descrito acima a partir de dois aspectos. Em primeiro lugar, o abordamos adotando como referência a lei de direitos autorais vigente em nosso país – lei nº 9.610/98 – com a finalidade de responder algumas questões que consideramos relevantes para as práticas dos museus. Em seguida, tecemos algumas considerações teóricas, com o intuito de problematizar os conceitos de autor, autoria e obra relacionados ao presente estudo de caso.

Assim, como analisar a apropriação do quadro de Pedro Américo pelo *Laticínios Cruzília* à luz dos direitos autorais? Como ponto de partida, precisamos definir uma categoria por meio da qual possamos nos referir ao resultado dessa apropriação. Isso porque a figura presente na embalagem do “Queijo tipo Brie” não é uma cópia exata da obra de Américo. Nesse sentido, entendemos que tal representação corresponde a uma *reprodução parcial e alterada* feita a partir da obra do pintor brasileiro. Desse modo, algumas questões podem ser formuladas. A referida empresa pode valer-se da tela de Pedro Américo sem a autorização do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), ao qual está vinculado o Museu Nacional de Belas Artes?

Pode, ainda, utilizar a reprodução parcial e alterada do quadro para fins comerciais e abster-se de citar o nome do seu autor? O Ibram e o Museu Nacional de Belas Artes podem opor-se às modificações feitas na reprodução da obra? Ambas as instituições têm direito a uma recompensa econômica devido ao uso dos principais personagens da criação artística de Américo pelo *Cruzília*? Para respondermos essas questões, é necessário analisarmos alguns pontos da lei de direitos autorais.

Inicialmente, precisamos verificar o que a Lei nº 9.610/98 nos informa sobre o prazo de proteção legal aos quais estão submetidos os direitos patrimoniais de um autor. Nesse sentido, o artigo 41 da referida legislação é elucidativo ao estabelecer que os “direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil”. Assim, tais direitos são protegidos não só durante a vida do autor, mas também por um certo período após sua morte. Como nos informam Branco e Paranaçuá,³¹ a finalidade da lei, nesse quesito, é proteger os sucessores do autor, garantindo-lhes o direito de exercer, por tempo determinado, os direitos econômicos relativos à obra em questão. Há quem considere o prazo de setenta anos demasiadamente longo. Contudo, o legislador brasileiro não poderia estipular um prazo inferior a cinquenta anos, dado que este é o período mínimo assegurado pela Convenção de Berna,³² um documento definidor das diretrizes relativas aos direitos autorais e do qual o Brasil é um dos signatários.

³¹ BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009, p.57.

³² Em 1886, representantes de vários países reuniram-se na cidade de Berna, na Suíça, onde estabeleceram critérios mínimos para proteção dos direitos a serem concedidos a autores de obras literárias, artísticas e científicas. Desde então, o texto da Convenção de Berna passou por muitas adaptações e, ainda hoje, serve de referência para elaborar as leis nacionais que regulam os direitos autorais entre seus Estados signatários.

A lei de direitos autorais trata ainda da questão do domínio público. Este se divide em dois tipos: o *social commons* – um sistema de licenças públicas em que os autores definem como outras pessoas podem acessar sua obra, independentemente de autorização – e o *legal commons* – um sistema no qual o domínio público é criado por lei. O caso de domínio público abordado na legislação brasileira enquadra-se, portanto, na segunda categoria. O seu artigo 45 assim se remete a tal assunto:

“Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I – as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II – as de autor desconhecido, ressalvadas a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.” (grifo nosso)

Percebe-se, com isso, que a lei vigente é explícita ao se referir ao fim do período de setenta anos, contados a partir da morte do autor ou da divulgação da obra, como um dos critérios para uma obra cair em domínio público.

A partir do que foi exposto, podemos tecer algumas considerações sobre o caso envolvendo o quadro de Pedro Américo e o *Laticínios Cruzília*. Como Américo faleceu em 1905, o prazo de proteção legal aos direitos patrimoniais da sua obra já expirou. Sendo assim, a empresa mineira não necessita de autorização do Ibram nem do Museu Nacional de Belas Artes para reproduzir parcialmente e com alterações o quadro do pintor brasileiro nas embalagens de queijo, haja vista a obra pertencer ao domínio público. Quanto ao uso comercial que dela é feito, não nos parece que tal ação contrarie a lei, pois no que diz respeito às obras caídas em domínio público “qualquer pessoa pode fazer delas o uso que

melhor lhe aprover, *mesmo que com fins econômicos*, sem que seja necessário pedir autorização a terceiros”³³ (grifo nosso).

Entretanto, uma obra caída em domínio público não está desprovida de proteção legal. Conforme já indicamos, o parágrafo 2º do artigo 24 da lei de direitos autorais destaca a competência do Estado para defender a autoria e a integridade da obra que é de domínio público. Esse procedimento é fundamental para garantir o respeito aos direitos morais do autor, que são inalienáveis e irrenunciáveis. No presente estudo de caso, compreendemos que o Ibram e o Museu Nacional de Belas Artes, como instituições ligadas ao Ministério da Cultura, são os representantes do Estado. Desse modo, devem estar atentos às suas responsabilidades para com as obras que estão sob seus cuidados e que já caíram em domínio público, como é o caso do quadro de Pedro Américo. Nesse sentido, precisamos observar como se dá a relação entre direitos morais e autoria/integridade da obra para, então, pensarmos como as duas instituições estatais poderiam agir em relação ao *Laticínios Cruzília*.

Analisemos, primeiro, a relação entre direitos morais e autoria. Nesse aspecto, a legislação elenca, no seu artigo 24, quais são os direitos morais do autor, sendo que dois estão vinculados à autoria:

“Art. 24. São direitos morais do autor:

I – o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II – o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;”

Como se nota, a lei é enfática quanto ao direito moral de o autor ter sempre o seu nome vinculado à sua obra. Mas como podemos aplicar tal assertiva ao caso envolvendo a tela de Pedro

³³ BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro. *Op. Cit.*, p. 61.

Américo e o *Laticínios Cruzília*? Como representantes do Estado e como responsáveis pelo quadro, acreditamos que o Ibram e o Museu Nacional de Belas Artes poderiam reivindicar que a empresa indicasse, nas embalagens comerciais do seu produto, o nome do pintor brasileiro como autor da obra a partir da qual foi feita a reprodução. De fato, o *Cruzília* não utiliza uma cópia exata do quadro de Américo, mas a imagem presente na embalagem da sua mercadoria é claramente feita a partir da referida tela. Sendo assim, sugerimos que um meio de solucionar a questão seria o *Laticínios Cruzília* inserir na embalagem uma pequena nota indicando que a figura ali presente é uma reprodução parcial e alterada feita a partir do quadro do pintor Pedro Américo intitulado “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor”, que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes/Ibram. Assim, estaria respeitando o direito moral do pintor brasileiro no que se refere à autoria.

Passemos, agora, para a relação entre direitos morais e integridade da obra. Sobre esse assunto, o inciso IV do artigo 24 da lei de direitos autorais assim se pronuncia:

“Art. 24. São direitos morais do autor:

(...)

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

Há, nesse ponto, uma relevante questão. A lei não especifica se a integridade a qual se refere é relativa apenas à *obra em si* ou se tal atributo estende-se também às *reproduções feitas a partir da obra*, de modo que *uma alteração feita na reprodução possa atingir a integridade da obra original*. Não é nosso objetivo apresentar uma resposta definitiva para tal questão nesse ensaio. Em vez disso, pretendemos refletir sobre quais as possíveis ações que o Ibram e o

Museu Nacional de Belas Artes poderiam adotar para assegurar a integridade do quadro de Pedro Américo diante da dubiedade apresentada pela lei.

Nesse sentido, vislumbramos dois caminhos. Caso a interpretação seja a de que a legislação diz respeito somente à integridade da obra em si, então pensamos que não caberia nenhuma ação por parte do Ibram e do Museu Nacional de Belas Artes, uma vez que a iniciativa do *Cruzília* em nada afeta a tela pintada por Pedro Américo. Caso prevaleça a interpretação de que a integridade de que trata a lei abarca não só a obra original, mas também as suas cópias, acreditamos que as duas instituições poderiam avaliar se as mudanças realizadas pela empresa mineira prejudicam o quadro ou atingem o autor em sua honra ou reputação. Em se confirmando uma das hipóteses, consideramos que o Ibram e o Museu Nacional de Belas Artes poderiam fazer o que diz a legislação e opor-se a tais modificações.

Enfim, quanto à possibilidade de recompensa econômica ao Ibram e ao Museu Nacional de Belas Artes devido ao uso dos principais elementos da obra de Pedro Américo pelo *Cruzília*, a legislação não nos parece ser favorável às duas instituições governamentais. Antes de tudo, é preciso esclarecer como a retribuição financeira pode ser discutida dentro da ótica dos direitos autorais. Nesse sentido, é importante esclarecer que:

“(...) Conforme já visto, o direito autoral apresenta duas manifestações distintas, intrinsecamente conectadas, sendo uma de aspecto moral e outra de aspecto patrimonial, pecuniário ou, se preferirmos, econômico.

Quanto à parcela do direito moral, a doutrina afirma que se trata de direito da personalidade. E os direitos da personalidade, como se sabe, têm por característica, entre outras, *serem insuscetíveis de*

avaliação pecuniária. Dessa forma, quando nos referimos aos aspectos do direito autoral relacionados à sua avaliação econômica, não estamos nos referindo a outros direitos senão àqueles de caráter patrimonial.”³⁴ (grifo nosso)

Assim, podemos concluir que os direitos morais, devido à sua peculiaridade jurídica, não servem como argumento para que o Ibram e o Museu Nacional de Belas Artes evoquem os direitos autorais a fim de requerer uma recompensa econômica ao *Cruzília*. O mesmo se pode dizer quanto aos direitos patrimoniais, dado ter expirado o seu prazo de proteção legal. Mas, a despeito de tudo isso, podemos formular a seguinte pergunta: não haveria a possibilidade de um acordo entre as duas instituições governamentais e a empresa mineira? Sabemos que o Ibram e o Museu Nacional de Belas Artes são os responsáveis pelo quadro de Pedro Américo. Por sua vez, o *Laticínios Cruzília* utiliza, em algumas embalagens da sua mercadoria, uma reprodução parcial e alterada feita a partir da obra do pintor brasileiro. Mesmo sem a obrigação legal, o *Cruzília* não poderia “adotar” a referida tela? Por exemplo, não poderia, por meio de um acordo, contribuir no financiamento de atividades como manutenção, conservação, exposição e segurança da obra? Em contrapartida, o Ibram e o Museu Nacional de Belas Artes não poderiam informar ao público que aquele quadro é patrocinado pelo *Laticínios Cruzília*? Uma ação conjunta desse tipo poderia trazer benefícios para a empresa mineira, que demonstraria um objetivo voltado para a divulgação e a socialização da arte. E também poderia beneficiar o próprio Museu Nacional de Belas Artes, agregando valor à obra. Tais questões podem estimular o debate e suscitar opiniões controversas e por isso mesmo pensamos que seja um assunto a ser analisado pelo Instituto Brasileiro de Museus.

³⁴ Idem, p. 52-53.

Com efeito, a lei nº 9.610/98 pode ser compreendida como um conjunto de regulações que visa à normatização de temas relacionados aos direitos autorais em nosso país. Como pudemos perceber, autor, autoria e obra são conceitos que aparecem com destacada importância nesse debate legal. Se por um lado consideramos a importância dessas discussões, principalmente no que tange aos museus e às suas responsabilidades para com suas obras, por outro lado ressaltamos a necessidade de relativizar algumas questões que são tomadas como naturais seja pela legislação, seja pelo senso comum.

Vejamos, por exemplo, a designação do conceito de autor atribuído a Pedro Américo. Como nos informa Irati Antônio, a autoria não é um dado universal, não estando, pois, presente em todos os discursos. De fato, a noção de autor exerceu um papel relevante principalmente na produção cultural da modernidade, no decorrer dos séculos XVIII e XIX, ao fortalecer concepções tais como a de unicidade do sujeito e da sua obra, de coerência conceitual e estilística e de originalidade. O nome do autor conferia, então, autenticidade, distinção e permanência ao discurso, o qual passava a ser visto como algo verdadeiro, importante e capaz de fixar-se para a eternidade.³⁵ Tais fundamentos presentes no conceito de autoria alcançaram o século XX manifestando-se, por exemplo, nos instrumentos jurídicos que regem essas questões. A própria lei de direitos autorais vigente no Brasil define, no seu artigo 11, o autor como “a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”. Tal definição não só fortalece a noção de autor como “criador”, mas também corrobora a idéia de sua unidade e individualidade. Sugere, ainda, a existência de uma conexão exclusiva entre o artista e sua obra.

³⁵ ANTONIO, Irati. Autoria e cultura na pós-modernidade. *Ci. Inf.*, Brasília, v. 27, n. 2, 1998, p. 189-190. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651998000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 31 maio 2011.

Entretanto, acreditamos que a produção artística não se limita à figura do artista, mas sim pode ser vista como o resultado da ação coordenada de diversos atores sociais, dentro daquilo que Becker compreende como o aspecto coletivo dessa produção. Como também nos aponta Bourdieu, o “sujeito” da produção artística e do seu produto não é o artista, mas o conjunto de agentes envolvidos na produção da obra. Assim, consideramos que para compreender o pintor Pedro Américo, seus quadros e seu processo criativo é preciso levar em consideração não apenas as relações estabelecidas entre o pintor brasileiro e outros artistas, mas também aquelas estabelecidas entre os diferentes agentes que constituem o referido campo e participam da criação, da circulação e do consumo daquelas obras.

Nesse sentido, para além da figura do “autor” Pedro Américo, é preciso levar em consideração outros agentes importantes no processo de produção cultural. Podemos retomar, por exemplo, o papel desempenhado pela Academia Imperial de Belas Artes, que, por meio de suas aulas, exposições e prêmios de viagens de jovens artistas para a Europa, contribuía para fortalecer o discurso e a prática em torno da fruição da arte. Ou ainda o contato entre o pintor brasileiro e outros artistas, no Brasil e na Europa, o que influenciou sua formação e produção artísticas. Há, igualmente, o peso de instituições como a Igreja e o Estado Imperial, os quais, com suas demandas por telas com temáticas religiosas ou históricas, participavam do reconhecimento e da legitimação de Américo e da sua obra. É por que não citar também os museus, como o próprio Museu Nacional de Belas Artes, os quais ao incorporarem os quadros de Pedro Américo ao seu acervo corroboram o seu valor de obra de arte. Desse modo, consideramos que entender a produção de Américo limitando-se a sua figura como pintor significa incorrer no equívoco de desconsiderar o papel desempenhado pelos demais agentes componentes desse campo de produção cultural. Não pretendemos excluir Pedro Américo, mas sim de retirar dele o

caráter de fundamento originário e analisá-lo como uma das variáveis desse processo.

Problematização semelhante pode ser feita em relação ao conceito de obra. O artigo sétimo da lei de direitos autorais elenca as obras protegidas por essa legislação. No texto fica explícita que a preocupação do legislador foi estabelecer que o direito autoral existe desde o momento em que a obra é exteriorizada, independentemente do meio ou do suporte em que isso seja feito.³⁶ As obras de pintura são citadas como exemplo de obras intelectuais protegidas legalmente.

Contudo, como nos alerta Bourdieu, o campo da produção artística foi construído historicamente e produz a crença no valor da arte. A partir disso, podemos questionar: afinal, o que devemos compreender como sendo a obra de Pedro Américo? Apenas os quadros como “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor”, “Grito do Ipiranga”, “Batalha do Avaí”, “A Batalha do Campo Grande”? Os desenhos que ele fez aos nove anos de idade enquanto acompanhava a expedição do cientista francês Louis Jacques Brunet também podem ser considerados uma obra de arte? E a reprodução parcial e alterada feita pelo *Laticínios Cruzília*, poderia ela ser considerada uma nova obra de arte?

Para respondermos essas questões, retomamos a nossa noção de obra de arte como um símbolo. Com efeito, partimos do pressuposto de que a razão simbólica é a qualidade distintiva do ser humano, a qual lhe permite viver no mundo material conforme um esquema significativo criado por ele mesmo. O símbolo assume, assim, a feição de fundador do elo social a partir dos laços que estabelece na sociedade. Seguindo essa linha de raciocínio, consideramos que a obra de arte também possui uma dimensão

³⁶ Art. 7º da lei 9.610/98: “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 (...)”.

simbólica, pois um artefato somente assume a condição de obra artística a partir do consenso estabelecido entre os diferentes atores que constituem o campo social da arte. É esse grande acordo construído entre os agentes constituintes do campo artístico que confere legitimidade àquilo que se reconhece como obra de arte.

A partir disso, admitimos que um quadro como “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor” desfruta de reconhecimento como uma *obra de arte*. No entanto, entendemos que tal reconhecimento se dá não pela suposta capacidade extraordinária do pintor brasileiro, mas sim pelo campo de produção cultural no qual ele e sua produção estão inseridos. Dessa forma, aquilo que a legislação nos apresenta como sendo naturalmente uma *obra de arte* só assume tal condição porque está inserido em uma teia de sentidos socioculturais, onde recebe o respaldo material e simbólico dos seus agentes. Com isso, o reconhecimento dos desenhos feitos por Pedro Américo durante sua infância e da reprodução parcial e alterada feita pelo *Cruzília* como obras de arte não depende do suposto gênio criador dos seus “autores”, mas sim de um consenso a ser estabelecido no seu respectivo campo social artístico.

Em suma, o caso do “Queijo tipo Brie” suscita um interessante debate tanto no que diz respeito propriamente aos direitos autorais, quanto no que se refere à problematização dos conceitos de autor, autoria e obra. Nossa intenção é demonstrar que, para além das controvérsias financeiras, a análise desse caso sugere a centralidade que a temática dos direitos autorais assume no trabalho desenvolvido pelos museus. Buscamos revelar também como as obras são permanentemente deslocadas, ressignificadas e apropriadas. Cabe ao trabalho museológico acompanhar esses processos.

Considerações Finais

A emergência da obra associada a autoria como fenômeno que exige direitos reguladores é um processo imbricado à modernidade capitalista. Os esforços cada vez maiores de reconhecimento da singularidade do processo criativo são paralelos também à constituição de campos discursivos nos quais cada forma de criação e criador assume inteligibilidade. Ao mesmo tempo, a configuração da sociedade de mercado passa a influir as regras da arte, sem subsumi-las por completo. Neste sentido, a autoria exige recompensas, sejam simbólicas ou materiais. Isto funda a necessidade dos direitos autorais.

As legislações reguladoras que emergem ao longo da história em resposta a tais demandas buscam ofertar balizas para orientar as práticas de circulação das criações artísticas, não apenas no plano dos direitos financeiros. Neste sentido, a distinção feita na lei 9.610, de 1998, entre direitos patrimoniais e morais denota a intenção de equilibrar e garantir os direitos do criador individual. O Estatuto dos Museus, por sua vez, revela uma preocupação em induzir uma afinação entre as práticas museais e as diretrizes contidas na legislação. Contudo, o esforço é relativamente tímido em apontar orientações mais objetivas a serem seguidas pelos museus em um contexto no qual a questão assume tons polêmicos.

No contexto destas reflexões, chegamos ao caso do pintor Pedro Américo. A apropriação da imagem de um quadro do pintor por parte de uma empresa de laticínios é carregada de “provocações” legais e conceituais. O fato é que o quadro *A noite* encontra-se em domínio público, isto é, sua utilização prescinde de pedidos formais de autorização do uso. No entanto, tal condição não desemboca na ausência de direitos, pois os morais são inalienáveis e imprescritíveis. Neste caso, o Estado (representado pelo Ibram e pelo Museu Nacional de Belas Artes) constitui o responsável não só pela guarda física do artefato, mas pela preservação da integridade

da qual a obra é portadora, o que inclui fazer valer o reconhecimento da autoria. Em tal prisma, a empresa *Cruzília* incorre na falha de apropriar a obra sem revelar seu verdadeiro autor. É como se a imagem que consta na embalagem do queijo *Brie* fosse de autoria da empresa. Conclusão a qual alguém que desconhece a obra de Pedro Américo poderia chegar. Aparentemente, cabe ao estado dirimir tal equívoco.

Por outro lado, a referida apropriação ilustra os meandros cada vez mais complexos que a discussão sobre direitos autorais enfrenta em um contexto de diversificação das técnicas de reprodução e de circulação. Em certa medida, novas compreensões sobre autoria e obra se configuram, sem ainda possuírem bases sólidas para definições. Talvez o *autor*, depois de ter sua morte anunciada, esteja ressuscitando. Aí é preciso entender também as imbricações cada vez mais profundas entre o mercado e os campos de produção cultural, que confluem em reposicionamentos da definição de obra e autoria.

Estas reflexões não encerram o conjunto de questões que os direitos autorais lançam para as instituições museais. Ao contrário, apenas sugerem introdutoriamente a amplitude da problemática. As permanentes mudanças tecnológicas, assim como nas concepções de obra, criação, autoria, exposição, de museu, entre outros, tendem a complexizar ainda mais o rol de desafios para a prática museológica neste campo, onde o dissenso parece ser a tônica dominante.

Referências Bibliográficas

BECKER, Howard. "Mundos artísticos e tipos sociais". In: Velho, Gilberto (org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: *Os pensadores*. Abril Cultural: São Paulo, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre, Ediora Zouk, 2006.
- _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro, Editora Marco zero, 1983.
- BRANCO, Sérgio; PARANAGUÁ, Pedro. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009.
- BRASIL, República Federativa. *Lei 11.904*, de 14 de janeiro de 2009, institui o Estatuto de Museus e dá outras providências.
- BRASIL, República Federativa. *Lei nº 9610*, de 19 de fevereiro de 1998, altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências.
- CAILLÉ, Alan. “Nem holismo nem individualismo metodológicos”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 13, nº 38, 1998.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos – literatura e pintura, música e cinema (vol. 3)*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2001.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. In: Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Editora Cosac-Naify, 2003.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Editora Cosac-Naify, 2003.

MELLO JÚNIOR, Donato. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

Ficha técnica do quadro “A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor”. Museu Nacional de Belas Artes.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Catálogo geral da pintura brasileira. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1968.

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte, C/Arte, 2008.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.

TURNER, Victor. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói, Eduff, 2005.

Sites:

<http://www.cruzilia.com.br/index2.html>. Acesso em 25 de março de 2011.