

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

OLÍVIA BONAN COSTA

**Museus, digitalização de acervos e direitos autorais**

São Paulo  
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

## **Museus, digitalização de acervos e direitos autorais**

Olívia Bonan Costa

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito final para  
obtenção do título de Especialista em  
Gestão de Projetos Culturais.

Orientadora: Prof. Ms. Cláudia  
Vendramini Reis.

São Paulo

2022

## Museus, digitalização de acervos e direitos autorais<sup>1,2</sup>

Olívia Bonan Costa<sup>3</sup>

**Resumo:** A tecnologia gerou repercussões sem precedentes nos processos de produção, distribuição e acesso à cultura. Desde o início da pandemia, a presença de instituições culturais na Internet se tornou ainda mais evidente, especialmente com a divulgação de suas coleções em formato digital. A digitalização favorece a conservação e a democratização do acesso aos bens culturais; contudo, ao estruturarem seus acervos digitais, os museus enfrentam diferentes obstáculos, com destaque para os altos custos, a qualificação de equipes e os direitos autorais. Nesse contexto, este trabalho tem por objetivo identificar e descrever as implicações da legislação de direitos autorais brasileira nas práticas de digitalização em museus.

**Palavras-chave:** Acervos. Digitalização. Direitos autorais. Museus. Tecnologia.

**Abstract:** Technology has led to unprecedented repercussions on the processes of production, distribution, and access to culture. Since the beginning of the pandemic, the presence of cultural institutions on the Internet has become even more evident, especially with the promotion of its collections in digital format. Digitization facilitates the conservation and the democratization of access to cultural goods; however, as museums organize their digital collections, they come across several obstacles, notably high costs, staff skills, and copyright law. Within this context, this paper aims to identify and describe the impact of the Brazilian copyright legislation on digitization practices in museums.

**Key words:** Collections. Digitization. Copyright law. Museums. Technology.

**Resumen:** La tecnología ha generado repercusiones sin precedentes en los procesos de producción, distribución y acceso a la cultura. Desde el inicio de la pandemia, la presencia de las instituciones culturales en la Internet se ha hecho aún más evidente, especialmente con la difusión de sus colecciones en formato digital. La digitalización favorece la conservación y democratización del acceso a los bienes culturales; sin embargo, a la hora de estructurar sus colecciones digitales, los museos enfrentan diferentes obstáculos, especialmente altos costos, calificación de equipos y derechos de autor. En este contexto, este trabajo tiene como objetivo identificar y describir las implicaciones de la legislación brasileña sobre derechos de autor en las prácticas de digitalización en los museos.

**Palabras clave:** Colecciones. Digitalización. Derechos de autor. Museos. Tecnología.

---

<sup>1</sup> Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito final para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

<sup>2</sup> Este trabalho está licenciado com uma licença CC BY-SA 4.0 Internacional. Para ter acesso às condições da licença, acesse: [https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt_BR).

<sup>3</sup> É graduada em Direito e pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais, ambos pela Universidade de São Paulo. É coautora do Plano Nacional de Internet as Coisas (BNDES/MCTIC) e do livro Building a National IoT Plan: Policy Recommendations and the Case of Brazil (SIPA/Columbia). É membro do International Council of Museums – ICOM. Atua como advogada especializada em propriedade intelectual no setor cultural há cerca de cinco anos. Contato: [olivia.bonan@gmail.com](mailto:olivia.bonan@gmail.com).

## 1. INTRODUÇÃO

Tendo como plano de fundo o aumento progressivo de iniciativas lideradas pelo setor GLAM<sup>4</sup> no ambiente digital ao longo das últimas duas décadas, em particular, após o início da pandemia de Covid-19, esta pesquisa pretende mapear os principais aspectos de direitos autorais capazes de impactar a digitalização de acervos de um tipo específico de instituição cultural e de memória: os museus.<sup>5</sup>

Os museus, assim como bibliotecas e arquivos, atuam, em prol da sociedade, na guarda, conservação e no acesso a bens culturais, que podem, eventualmente, estar protegidos por direito autoral. As questões de direitos autorais terão maior ou menor repercussão no dia-a-dia dessas organizações de acordo com a categoria de acervo que abrigam: como veremos, museus de arte, por exemplo, terão maior quantidade de objetos submetidos à legislação autoral do que museus dedicados à ciência. De todo modo, os direitos autorais estão na pauta cotidiana de grande parte do setor cultural e a insegurança jurídica que carregam pode dificultar ou mesmo impedir a divulgação em massa de acervos.

Na segunda seção, apresentamos uma breve contextualização da interface entre instituições museológicas e tecnologias digitais, relatando experiências brasileiras de digitalização de acervos de museus. Em seguida, examinamos, de um lado, como as tecnologias digitais são ferramentas valiosas tanto para a preservação quanto para a ampla difusão de bens culturais, contribuindo para que os museus cumpram com suas missões fundamentais de conservação e de democratização do acesso à cultura. Muitas obras não se encontram em exposições permanentes, sendo exibidas à população apenas quando inseridas em exposições específicas. Não fossem os acervos digitais, o público em geral não teria outra forma de conhecê-las.

De outro lado, indicamos quais os principais obstáculos que os museus acabam por enfrentar ao organizarem projetos de digitalização – entre eles, altos custos de

---

<sup>4</sup> A sigla GLAM – do inglês, *Galleries, Libraries, Archives and Museums* –, é utilizada internacionalmente para denominar galerias, bibliotecas, arquivos e museus.

<sup>5</sup> Entende-se por museus toda “instituição sem fins lucrativos, de natureza cultural, que conserva, investiga, comunica, interpreta e expõe, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de outra natureza cultural, abertos ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento” (art. 1º da Lei Federal nº 11.904/2009, conhecida como Estatuto de Museus). Há também a definição dada pelo International Council of Museums – ICOM (ver DESVALLÉES e MAIRESSE, 2010, p. 56-60), um comitê internacional que congrega museus de todo o mundo, cujo texto mais recente data de 2007. O conceito está sendo atualizado durante as conferências gerais do ICOM.

financiamento, necessidade de capacitação de suas equipes e, com destaque, o direito autoral incidente sobre as obras submetidas ao processo de digitalização.

Na terceira seção, discutimos, com base na doutrina e jurisprudência brasileira, bem como em casos internacionais, elementos centrais da legislação de direito autoral que podem, por vezes, representar entraves aos processos de digitalização. A busca por informações de direitos, a fim de se determinar se uma obra está em domínio público ou se permanece protegida, pode se mostrar bastante demorada e custosa, e a existência de obras órfãs nos acervos é um desafio ainda não resolvido pela legislação nacional.

Para as obras protegidas, o processo de “liberação” de direitos para uma ação de digitalização pode eventualmente envolver não só a autorização do titular de direitos sobre o quadro ou a escultura pertencente à coleção do museu, como também aquela do profissional que tirou a fotografia digital dessa obra. Há calorosas discussões sobre essa “camada extra” de direitos, inclusive nas situações em que os próprios museus a reivindicam sobre reproduções digitais de obras que já se encontram em domínio público.

As limitações e exceções de direitos autorais – casos nos quais é possível se utilizar uma obra sem a necessidade de pedir autorização e/ou remunerar o titular – favorecem a digitalização de acervos. Entretanto, a legislação brasileira é bastante restritiva nesse sentido e não contém, na contramão de tantas outras ao redor do mundo, previsões de exceção específicas para a comunidade GLAM.

## **2. MUSEUS E TECNOLOGIA: ACERVOS DIGITAIS**

No início de 2021, o Rijksmuseum, conhecido museu de arte e história localizado em Amsterdam, já havia digitalizado mais de 700 mil obras de seu acervo, incluindo quadros famosos de pintores holandeses como Van Gogh, Rembrandt e Vermeer, disponíveis para *download* no *site* da instituição em altíssima resolução (OPEN CULTURE, 2021).<sup>6</sup>

O Rijksmuseum não está sozinho nessa empreitada. Tantas outras instituições de peso passaram a digitalizar suas coleções nas últimas duas décadas. Uma delas é o Louvre, icônico museu da cidade de Paris, cuja base de dados agora conta com

---

<sup>6</sup> As imagens estão disponíveis na plataforma Rijksstudio, lançada em 2012. Para ilustrar este trabalho, o Apêndice contém extratos das plataformas de acervos digitais mencionadas nesta seção.

cerca de 482 mil itens culturais digitalizados, de antiguidades egípcias e gregas a arte islâmica e pinturas do Renascimento (ULABY, 2021).<sup>7</sup>

Experiências como essas ilustram um dos desdobramentos da intersecção entre o setor de museus e o desenvolvimento das tecnologias digitais a partir do final do século passado. O avanço das comunicações pela Internet modificou profundamente as dinâmicas de produção, acesso e disseminação da cultura, criando a possibilidade de acervos serem amplamente divulgados e chegarem a públicos antes não alcançados – seja porque só podiam ser vistos por quem visitava fisicamente a instituição ou mesmo porque parte das coleções fica, na maior parte do tempo, guardada em reservas técnicas, sendo raramente exibida em salas expositivas.

No Brasil, onde políticas públicas de conectividade não estão plenamente consolidadas e o acesso à Internet ainda não é universal,<sup>8</sup> o potencial da digitalização ainda está por se realizar e as iniciativas, até o momento, são esparsas e regionalmente desiguais (IBRAM, 2020; VALENTE, 2017).<sup>9-10</sup> Mesmo assim, existem projetos nacionais de sucesso, tais como a disponibilização, desde o início dos anos de 2010, de obras digitalizadas pertencentes a instituições renomadas, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Pinacoteca de São Paulo, no Google Arts & Culture (RONCOLATO, 2012), plataforma *on-line* e gratuita que reúne acervos de diversos museus ao redor do mundo e viabiliza o acesso do visitante a imagens em alta resolução das obras das instituições participantes.

Para além de iniciativas privadas, existem plataformas de cunho colaborativo, como o GLAM-Wiki, que permite o amplo acesso aos acervos de instituições de cultura por meio da Wikipédia. O Museu da Imigração de São Paulo foi o primeiro no país a

---

<sup>7</sup> No contexto europeu, também podemos citar a Europeana, prestigiado programa da Comissão Europeia, que, desde 2008, reúne de forma *on-line* milhões de itens de acervos de diversos arquivos, bibliotecas e museus da União Europeia. Nos Estados Unidos, destaca-se a World Digital Library, idealizada pela Library of Congress e que oferece acesso a cerca de 20 mil bens culturais, tais como livros raros, fotografias, filmes e gravuras.

<sup>8</sup> Dados disponibilizados pelo Banco Mundial apontam que, em 2019, cerca de 74% dos brasileiros estavam conectados à Internet.

<sup>9</sup> A concentração de instituições museológicas na região sudeste do país contribui para tal distribuição desigual de projetos de digitalização. Como exemplo, dos 30 museus sob administração direta do IBRAM, 14 estão localizados no Rio de Janeiro e 6 em Minas Gerais (IBRAM, 2020, p. 32).

<sup>10</sup> Para uma revisão histórica das políticas públicas brasileiras, focalizadas ou transversais, sobre digitalização de acervos, perpassando pelo estabelecimento do Plano Nacional da Cultura – PNC, por iniciativas lideradas pelo então Ministério da Cultura, particularmente o projeto Acervos em Rede, bem como por ações do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – BNDES, ver VALENTE (2017, p. 40-51) e IBRAM (2020, p. 24-38).

criar um projeto desse tipo e atualmente 14 organizações nacionais têm uma página dedicada a esse programa coordenado pela Wikimedia Foundation.

Estão igualmente disponíveis na rede ações de digitalização financiadas por órgãos públicos locais, como aquelas de um conjunto de museus administrados pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, que vêm difundindo parcela de seus acervos por meio de plataforma baseada no *software* livre brasileiro Tainacan.<sup>11-12</sup>

Os museus já caminhavam, portanto, em direção a uma certa virtualização de suas atividades, contudo, ao ficarem de portas fechadas com a chegada da pandemia da Covid-19, foram forçados a se adaptar às circunstâncias e repensar sua estratégia: de uma presença primordialmente física para aquela *on-line*.

Nos Estados Unidos, mais de 60% dos museus ofereceram “entretenimento digital” durante a pandemia. Uma em cada quatro entidades entrevistadas promoveu o acesso a acervos digitais e cerca de um quinto do setor passou a oferecer exposições virtuais, conforme estatísticas divulgadas em 2020 pela American Alliance of Museums e pelo ICOM. Dados recentes do Comitê Gestor da Internet no Brasil – CGI.br (2021, p. 71-72) indicam que o cenário brasileiro seguiu essa tendência, uma vez que, em 2020, a proporção de equipamentos culturais com perfil em redes sociais mais do que triplicou em relação à 1ª edição da pesquisa em 2016.

Hoje, as ações digitais disponibilizadas pelas instituições de cultura são cada vez mais diversas: vão desde publicações em redes sociais e criação de *websites* com banco de dados e imagens, até projetos interativos e imersivos, como os tão falados *tours* virtuais.<sup>13-14</sup>

---

<sup>11</sup> Para um histórico do desenvolvimento do Tainacan, ver IBRAM (2020, p. 28-30).

<sup>12</sup> Não circunscrito ao setor específico de museus, mas das instituições de memória como um todo, um dos mais antigos projetos de digitalização custeados por entes estatais no Brasil é a Biblioteca Nacional Digital, iniciada em 2002. Além da coleção da própria Biblioteca, o repositório congrega acervos de outras entidades, como o da Brasileira Iconográfica, em parceria com o Instituto Moreira Salles, a Pinacoteca de São Paulo e o Itaú Cultural.

<sup>13</sup> Yaniv Benhamou (2016) classifica os museus de acordo com sua presença digital em: “brochura”, quando possuem um *website* meramente informativo; “de conteúdo”, no caso de disponibilizarem bancos de dados sobre suas coleções; e “virtuais” ou “sem paredes”, ao oferecerem uma variedade de conteúdos *on-line* (tradução nossa). A pandemia intensificou discussões sobre museus inteiramente *on-line*, para além das fronteiras de um edifício, tal como o Internet Museum, dedicado à história da rede na Suécia, e o Virtual Online Museum of Art, cuja página permite ao visitante caminhar por espaços expositivos não existentes no mundo real. No Brasil, o Museu de Arte Moderna de São Paulo ganhou em 2020 uma sede dentro do célebre jogo Minecraft, no qual as paredes virtuais do museu exibem releituras de obras de artistas contemporâneos como Athos Bulcão e Hélio Oiticica no característico visual de blocos desse jogo da Microsoft.

<sup>14</sup> Para acessar iniciativas de *tours* virtuais, *e-learning* e acervos digitais encabeçadas por museus ao redor do mundo, ver a relação publicada pelo Museum Computer Network – MCN (LONGO, 2020).

## 2.1. Patrimônio cultural a um clique: digitalizar para preservar e divulgar

Por sua ligação à identidade, cultura ou memória de determinado período, local ou população, certos bens culturais – livros, documentos, fotografias, pinturas, músicas e filmes – são incorporados ao patrimônio de instituições do setor GLAM e vem sendo por elas preservados ao longo de séculos.<sup>15-16</sup>

Na atualidade, os museus têm à sua disposição as tecnologias digitais como ferramentas altamente potentes para cumprirem com suas missões de conservação e salvaguarda do patrimônio cultural.<sup>17</sup> A existência de uma cópia digitalizada pode evitar que certa obra se torne totalmente indisponível se, por ventura, seu suporte material for danificado, seu formato digital se tornar obsoleto ou o equipamento necessário para sua utilização não se encontrar mais disponível no mercado.

Um exemplo de utilização da tecnologia por instituições de cultura para este fim de preservação de obras é a ação recente do The Frick Collection, importante museu de arte localizado em Nova Iorque, que vem digitalizando sua coleção de negativos fotográficos, pois, em muitos casos, estão se deteriorando com o passar do tempo.

A digitalização, combinada com métodos técnicos de conservação preventiva e de restauração, também pode facilitar a divulgação de um bem cultural cuja mera exibição do suporte físico, por ser muito antigo ou frágil, já traria prejuízos à sua integridade. Este é o caso do tapete persa Ardabil, um dos mais antigos do mundo. No espaço expositivo do Victoria & Albert Museum, o objeto é iluminado por apenas dez minutos a cada hora, para não danificar suas cores e texturas, e sua imagem está disponível no *site* da instituição, permitindo uma aproximação entre o público e a obra que não seria possível na vida real.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Na legislação, bens culturais são definidos como aqueles que “se transformam em testemunhos materiais e imateriais da trajetória do homem sobre o seu território” (art. 2º, inciso I, do Decreto nº 8.124/2013). Para bens “musealizados”, ver os incisos II e III do mencionado art. 2º.

<sup>16</sup> Essa função primordial dos museus encontra-se, inclusive, consolidada na legislação brasileira, no Estatuto de Museus. De acordo com os arts. 2º e 21 a 24, estes são responsáveis pela conservação e pela segurança de seus acervos, devendo elaborar “programas, normas e procedimentos” internos sobre “preservação, conservação e restauração” e “dispor das condições de segurança indispensáveis para garantir a proteção e a integridade dos bens culturais sob sua guarda.”

<sup>17</sup> A UNESCO (2015) recomenda expressamente o uso de tecnologias por museus para fins de “preservação, estudo, criação e transmissão do patrimônio e do conhecimento relacionado.”

<sup>18</sup> As tecnologias digitais também foram utilizadas na preservação e divulgação do patrimônio cultural nas cavernas de Mogao, na China, que abrigam a maior coleção de pinturas rupestres budistas do mundo. Segundo Ernesto Ottone, Diretor-Geral para Cultura da UNESCO, “quando as pinturas começaram a decair como resultado do contato crescente com os turistas, foi construído um centro de visitantes de última geração, com réplicas exatas das cavernas. Isso reduziu drasticamente o tempo



Ainda, políticas institucionais de digitalização para a criação de cópias de preservação mostram-se particularmente relevantes diante de episódios lamentáveis – e, infelizmente, cada vez mais recorrentes no Brasil – de perda de patrimônio cultural, como ocorrido nos incêndios do Museu da Língua Portuguesa, em 2015; do Museu Nacional, em 2018; e, recentemente, em julho de 2021, da Cinemateca Brasileira.

Entretanto, o exemplo da tapeçaria demonstra que não basta apenas digitalizar. Se as cópias digitalizadas ou as obras nato-digitais<sup>19</sup> ficarem enclausuradas em dispositivos ou servidores, o museu não estará desempenhando outra de suas funções mais fundamentais: a de divulgar e ampliar o acesso da população às manifestações culturais.<sup>20</sup>

Por muito tempo, as atribuições das instituições de memória estavam tradicionalmente restritas à conservação e à pesquisa, e suas coleções só podiam ser acessadas por poucas pessoas. Hoje, as missões dos museus evoluíram, e estes passaram a ter um forte compromisso com a democratização da cultura, devendo empregar esforços para viabilizar a circulação de obras intelectuais sem barreiras tradicionais como distância e custos, de modo que a sociedade possa facilmente consultar, sobretudo para fins didáticos e de pesquisa, bens existentes em acervos.

A Internet pode ajudá-los a exercer tal papel: ao estabelecerem políticas internas de compartilhamento do acervo e colocarem suas obras na rede em formato digital, os museus abrem as portas a um grupo muito maior de pessoas do que aquele que normalmente visitaria suas exposições. Dessa forma, obras de arte famosas, como a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, ou a Guernica, de Pablo Picasso, que só poderiam ser vistas por quem tem condições de viajar para outras regiões e países,

---

que as pessoas passavam nas cavernas, protegendo o local mesmo com o aumento do público” (MARTINS e DIAS, 2019, p. 5).

<sup>19</sup> Os acervos digitais podem ser compostos por obras físicas ou analógicas (quadro, escultura, animal empalhado, carta etc.) que foram digitalizadas por meio de procedimentos fotográficos ou audiovisuais, e obras nato-digitais, como exemplo, um e-mail ou uma fotografia digital.

<sup>20</sup> Cf. arts. 31 a 37 do Estatuto de Museus. A proteção à memória e o acesso à cultura e ao conhecimento são também diretivas previstas na Constituição Federal (ver arts. 23, incisos III e V; 24, incisos VII e IX; 30, inciso IX; 215; 216).

atualmente se encontram digitalizadas e disponíveis em plataformas digitais de instituições culturais.<sup>21-22</sup>

## **2.2. Digitalizar não é tão simples: financiamento, capacitação de equipes e interfaces acessíveis**

No entanto, mesmo diante de tantas oportunidades de reinvenção da relação entre os museus e seu público, bem como da existência de uma grande variedade de coleções de bens culturais ao redor do país, o diagnóstico da pesquisa TIC Cultura 2020, conduzida pelo CGI.br (2021), apontou que apenas uma parcela desse patrimônio cultural foi digitalizada e disponibilizada à sociedade por meio de plataformas digitais.

Enquanto 84% dos arquivos brasileiros declararam digitalizar ao menos parte do seu acervo, no caso dos museus esse indicador era de apenas 68%. Esse percentual não correspondeu necessariamente à disponibilização dos itens digitalizados ao público, pois apenas 38% das instituições dão acesso aos materiais de forma digital – e menos comum ainda no cotidiano desses museus é a divulgação pela Internet (25%).<sup>23</sup> Assim, o acervo é digitalizado para fins de documentação, mas, em muitas situações, o registro digital da obra não chega à população.<sup>24</sup>

Esses resultados apresentados pelo CGI.br demonstram que está longe de ser cumprida a meta 40 do Plano Nacional de Cultura, que previa uma extensa

---

<sup>21</sup> Em 2019, metade dos 1,2 milhão de seguidores em mídias sociais e 42% dos 5 milhões de acessos anuais no *site* da londrina National Portrait Gallery foram de visitantes de fora do Reino Unido. Para o diretor Nicholas Cullinan, “essas são pessoas que provavelmente não fariam uma visita ao museu, mas puderam estar em contato com o conteúdo que compartilhamos” (THE ART NEWSPAPER, 2019, tradução nossa).

<sup>22</sup> Ainda, a literatura aponta como outra vantagem da digitalização o aprimoramento da gestão física de coleções (MARTINS e DIAS, 2019, p. 1). Os museus têm o dever, pelo art. 39 do Estatuto de Museus, de conduzir o registro e inventário periódicos sobre seus acervos. Ao longo desse processo, é aconselhado que sejam feitos registros das obras e que tais imagens e vídeos integrem a documentação. Um histórico organizado da coleção permite a essas entidades maior agilidade e eficácia em processos contábeis e de auditoria, em casos de restauração e até mesmo nas decisões da curadoria quanto à programação de exposições e de atividades educativas.

<sup>23</sup> “O acesso do público a esses materiais se dava majoritariamente na própria instituição (30%), e não remotamente por meios digitais, como em plataformas ou redes sociais (15%), *site* da instituição (13%) ou, ainda, repositórios de acervos digitais (12%)” (CETIC.br, 2021).

<sup>24</sup> Na avaliação do IBRAM, a digitalização no Brasil é “pensada muito mais como uma estratégia de preservação do que, necessariamente, de promoção de acesso” (2020, p. 37).

disponibilização na Internet de conteúdos em domínio público ou licenciados, começando pelo acervo das instituições ligadas ao (extinto) Ministério da Cultura.<sup>25</sup>

Para Mariana Valente (2017, p. 34), a experiência do Rijksmuseum não pode ser simplesmente replicada em território brasileiro. Os projetos de digitalização exigem robustos investimentos em infraestrutura tecnológica, mão-de-obra especializada, manutenção de sistemas, entre outros fatores que tornam o processo custoso.<sup>26</sup> Contudo, a realidade tecnológica e, sobretudo, financeira das instituições de memória no Brasil é radicalmente diferente daquelas situadas na Europa.

Museus são, por definição jurídica, entidades sem fins lucrativos, profundamente dependentes de financiamento público (particularmente por meio de leis de incentivo fiscal à cultura), e as atividades econômicas que desempenham<sup>27</sup> não os tornam autossuficientes. No pós-pandemia, é provável que as limitações orçamentárias já enfrentadas por essas organizações se tornem ainda mais acentuadas.

Essa conjuntura está refletida nos números da TIC Cultura 2020: entre as maiores dificuldades enfrentadas para a utilização de tecnologias da informação e comunicação, os gestores culturais entrevistados destacaram a falta de recursos financeiros para investimento em melhorias tecnológicas.

De acordo com relatório disponibilizado pelo Grupo de Usuários do Wiki Movimento Brasil, o setor também alega que o mecanismo de mecenas das leis de incentivo à cultura<sup>28</sup> não privilegia “atividades invisíveis, como a digitalização de acervos” e que projetos pequenos acabam não sendo atrativos para os financiadores,

---

<sup>25</sup> O Plano Nacional de Cultura está previsto no art. 215 da Constituição Federal e foi estabelecido em 2010 pela Lei Federal nº 12.343, na qual se define os princípios que devem orientar o Estado brasileiro na formulação de políticas públicas de cultura. Em recente estudo divulgado pelo Itaú Cultural, indica-se que, até 2020, apenas 1/4 dessa meta teria sido alcançada (RAMOS, 2021, p. 76).

<sup>26</sup> Em alguns casos, a manutenção de um item digital pode sair mais cara do que a preservação do original físico: “os custos de armazenamento de ‘matrizes’ digitais de um filme chegam a ser 11 vezes maiores que os de manter originais em película (...). Há também custos de atualização de plataforma e ferramentas de uso do público da internet, que podem ficar defasadas com o passar dos anos” (ROCHA, 2018). Para objetos que requerem técnicas de digitalização tridimensional, é preciso, “além da captura de imagens, uma etapa de processamento dos dados para a modelagem dos objetos em meio digital, sendo necessários maiores investimentos em equipamentos e equipe qualificada para operação de *software* especializados” (CGI.BR, 2021, p. 75). Para detalhes sobre os aspectos tecnológicos da digitalização de acervos e eventuais impasses, ver Valente (2017, p. 10-18).

<sup>27</sup> Como bilheteria, cursos, restaurante, loja e cessão de espaços.

<sup>28</sup> Há programas de incentivo fiscal à cultura nos âmbitos federal, estadual e municipal do Brasil. O mais famoso deles foi instituído em 1991 pela Lei nº 8.313, popularmente conhecida como Lei Rouanet. Por meio de renúncia fiscal, o Poder Público estimula pessoas físicas ou jurídicas a aplicarem parcelas de determinado imposto (no caso federal, é o Imposto de Renda), sob a forma de doações ou patrocínios, em projetos culturais previamente aprovados pelo órgão responsável.

pois as empresas patrocinadoras estariam em busca de “hits”, capazes de gerar maior promoção de suas marcas. Ainda, dentro da própria organização, não haveria “priorização das atividades de digitalização quando da captação para atividades gerais”.

Não se pode esquecer que a implementação de políticas de digitalização perpassa por uma discussão mais abrangente sobre acesso universal à Internet no país. Sem infraestrutura adequada ou recursos, 18% dos museus ainda não utilizavam computador em 2020 e 23% não tinham acesso à Internet (CGI.br, 2021, p. 27-29). As tecnologias digitais são, como já dito, um instrumento poderoso à disposição dos museus; contudo, sua indisponibilidade pode criar entraves para os indivíduos e organizações que a elas não têm acesso.

A pesquisa do CGI.br também versa sobre um outro entrave à consecução de projetos de digitalização: a baixa qualificação do quadro de funcionários. Eram poucos os equipamentos culturais que contavam, no ano de 2020, com departamento de tecnologia da informação (somente 19%, no caso dos museus), da mesma forma que há uma notável falta de documentalistas e especialistas em bases de dados (IBRAM, 2020, p. 34), cujas habilidades são imprescindíveis para ações de organização e divulgação de acervos digitais.<sup>29-30</sup>

Somando-se a tudo isso, ao disponibilizarem as obras digitalizadas, os museus acabam por enfrentar problemática relativa à interface das plataformas e dos sistemas que utilizam. Estudiosos argumentam que não basta apenas inserir imagens digitalizadas em uma base de dados com mera ferramenta de busca – como é o caso de boa parte das plataformas dos museus brasileiros –, e defendem o uso de mecanismos de navegação e visualização mais acessíveis e amigáveis aos usuários, bem como a criação de práticas inéditas e “curadas”, de modo que as experiências

---

<sup>29</sup> Tampouco na Europa essas questões estão próximas de serem superadas: 3 em cada 4 museus europeus reportaram financiamento escasso e treinamento da equipe como os principais problemas na hora de digitalizar suas coleções (NEMO, 2020, p. 10).

<sup>30</sup> Considerando a relevância do treinamento dos profissionais para lidar com questões relativas à digitalização de acervos, a UNESCO (2012) estipulou, na Declaração de Vancouver, que “programas de treinamento para profissionais da informação devem ser desenvolvidos e providos para capacitá-los e reposicioná-los para implementar ambas práticas de digitalização e de preservação relevantes às necessidades dos governos e de seus cidadãos.” Em contraponto, Elli Leventaki (2020) argumenta que o atual “frenesi da digitalização” está afetando os profissionais da arte ao redor do mundo, que estão sendo pressionados a adotar recursos digitais em tempo recorde ou adquirir qualificações para lidar com a demanda em questão.

com os itens digitais não reproduzam, necessariamente, uma visita presencial (GRAZE, 2020; WHITELAW, 2015).<sup>31</sup>

### 3. DIGITALIZAÇÃO DE ACERVOS E DIREITOS AUTORAIS<sup>32</sup>

A digitalização de acervos também encontra nos direitos autorais<sup>33</sup> um outro grande obstáculo. Certos bens culturais que fazem parte da coleção de um museu – textos, pinturas, gravuras, esculturas, fotografias, vídeos, performances, entre tantos outros tipos de expressão artística – são criações intelectuais que podem estar protegidas por direito autoral<sup>34</sup> e, por isso, em boa parte das circunstâncias, será necessária a autorização do titular de direitos (normalmente, o próprio artista ou seus sucessores) para sua utilização, seja para criar uma reprodução digitalizada ou mesmo para disponibilizá-la na Internet.

Ao iniciar um projeto de digitalização, o museu terá que conduzir um procedimento usualmente conhecido como *clearance* (“liberação”), a fim de estabelecer o *status* de direito autoral das obras a serem digitalizadas, bem como identificar e localizar autores e herdeiros. Essa tarefa pode se mostrar não apenas desafiadora do ponto de vista jurídico, como também demorada e custosa, demandando, inclusive, equipe especializada para realizá-la.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Um exemplo de experiência customizada é o *site* da Barnes Foundation, uma instituição de arte e educação da Filadélfia, no qual os visitantes podem selecionar obras de arte de acordo com cores, luz, tipos de linhas e espaços.

<sup>32</sup> Existem outros campos do direito, não discutidos neste trabalho, que podem impactar a digitalização do setor GLAM, sobretudo aqueles relacionados à privacidade de indivíduos, como os direitos de personalidade (ver arts. 11 a 21 do Código Civil) e à proteção de dados pessoais (ver Lei Federal nº 13.709/2018). Essas regras também devem ser consideradas na digitalização, por exemplo, de fotografias com imagens de pessoas ou de correspondências contendo informações pessoais e relatos íntimos.

<sup>33</sup> Os direitos autorais são atualmente regulados no Brasil pela Lei Federal nº 9.610/1998 (Lei de Direitos Autorais ou “LDA”).

<sup>34</sup> O art. 7º da LDA contém uma lista de exemplos das obras intelectuais que são protegidas, de modo que outras obras que se encaixem na definição de “criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro” também estarão protegidas.

<sup>35</sup> Nos dias de hoje, os museus têm setor jurídico interno ou contratam serviços advocatícios para elaborar contratos de licenciamento. Em seguida, é preciso que a equipe negocie os termos contratuais junto ao titular, lidando eventualmente com questões financeiras e contábeis, caso seja necessário efetuar pagamentos. Ainda, profissionais de documentação podem ser envolvidos no processo para arquivarem os contratos de forma sistematizada.

### 3.1. O domínio público e as obras órfãs

O primeiro passo<sup>36</sup> será avaliar se as obras estão, afinal, protegidas pela legislação autoral. Existem exemplares em acervos que nem sequer são “protegíveis”, tais como animais vivos ou inertes, plantas e itens arqueológicos pertencentes a museus de ciências ou história, pois não se enquadram na definição de criações humanas segundo a legislação de direitos autorais.<sup>37</sup>

Outro cenário é o de coleções abrigando obras intelectuais que foram, em determinado momento, protegidas e, por sua antiguidade, já caíram em domínio público, de modo que cópias digitalizadas podem ser feitas e compartilhadas sem necessidade de autorização. É o caso, por exemplo, dos citados Rijksmuseum e Louvre. A existência de uma grande quantidade de obras em domínio público nessas instituições foi certamente um fator facilitador na tomada de decisão sobre realizar um projeto de digitalização em massa.

Ao domínio público pertencem as obras às quais já decorreu o prazo de proteção legal, o qual é hoje, no Brasil, de 70 anos, usualmente contados a partir do 1º de janeiro do ano subsequente ao da morte do autor.<sup>38,39</sup>

Dessa maneira, para se ter certeza se uma determinada obra pertencente ao acervo de um museu está em domínio público e, assim, “livre” para ser digitalizada, é preciso, em boa parte dos casos, ter informações sobre o autor – quem é e se ou quando faleceu.<sup>40</sup> Caso se descubra que a criação continua protegida, a instituição terá que dar um passo seguinte e entrar em contato com os eventuais titulares.

---

<sup>36</sup> A estrutura desta seção foi organizada de acordo com perguntas propostas por Benhamou (2016): “A obra está protegida por direito autoral? Se está, o museu tem permissão do titular de direitos para digitalizá-la? Ou o uso desejado pelo museu poderia se enquadrar em uma hipótese de limitação de direito autoral?” (tradução nossa).

<sup>37</sup> Certas criações, embora intelectuais, também não serão objeto de proteção por direitos autorais, tais como ideias, sistemas, métodos, formulários em branco e textos legislativos (art. 8º da LDA).

<sup>38</sup> Cf. art. 41 da LDA. Como exemplo, o famoso autorretrato do pintor Arthur Timótheo da Costa, pertencente ao acervo da Pinacoteca de São Paulo, está em domínio público desde 1993, pois o artista faleceu em 1922. Os arts. 42, 43 e 44 estipulam regras particulares para a contagem de prazo nas obras, respectivamente, em coautoria, anônimas ou pseudônimas e audiovisuais e fotográficas. Para essas últimas, das quais trataremos em mais detalhe no item 3.2. abaixo, o prazo deve ser contado a partir de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.

<sup>39</sup> A Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, incorporada ao ordenamento jurídico brasileiro em 1975 por meio do Decreto Legislativo nº 75.699, determina no art. 7º que o prazo mínimo de proteção por direitos autorais deve ser de 50 anos após a morte do autor, porém, em muitas jurisdições, esse prazo é hoje de 70 anos. Para um estudo aprofundado sobre o domínio público, ver Branco (2012).

<sup>40</sup> Ou mesmo informações sobre a data de publicação ou de divulgação da obra; no caso, respectivamente, de obras anônimas ou pseudônimas e obras audiovisuais e fotográficas.

Entretanto, nem sempre será descomplicado ou viável obter informações: por vezes, não se sabe quem é o autor, ou, se conhecido, qual é seu paradeiro; ou, ainda, se tem ou quem seriam seus sucessores e/ou eventuais outros detentores de direitos. Na maioria dos casos, a constituição de acervos por museus não foi acompanhada de uma documentação capaz de fornecer esses elementos, de modo que essas instituições acabam se deparando frequentemente com as denominadas obras órfãs.<sup>41-42</sup>

Questionados pelo CGI.br (2021, p. 79), 22% dos museus brasileiros responderam ter acervos em estado de proteção autoral desconhecida e, pelo cruzamento de dados, indica-se que os itens nessa condição “foram menos disponibilizados ao público” em 2020, tanto física quanto virtualmente. Instituições de diversos países, entrevistadas para uma pesquisa coordenada pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual sobre práticas de direitos autorais em museus, reportaram dificuldades em determinar a condição de direitos dos materiais sob sua guarda; em particular, os museus dedicados ao audiovisual e à fotografia (WIPO, 2019, p. 21).

Como dito, para se digitalizar e divulgar ao público uma obra, deve-se, em regra geral, solicitar o consentimento dos seus titulares de direitos. Todavia, no caso das obras órfãs, não é factível obter essa autorização prévia e muitas legislações ao redor do mundo, como a brasileira, não estabelecem padrões seguros para lidar com essa situação.

Reconhecendo o obstáculo crescente que as obras órfãs representam à difusão do patrimônio cultural, a União Europeia estabeleceu, na Diretiva 2012/28/EU, em que circunstâncias específicas, a serem transpostas para a legislação local dos Estados-membros, o uso “livre” dessas obras será permitido.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Em síntese, é aquela cujo autor ou titular não é conhecido ou não foi localizado. Nos Estados Unidos, define-se “obra órfã” como aquela “cujo titular de direitos não pode ser identificado ou localizado por um usuário de boa-fé com o propósito de solicitar permissão para utilizar a obra” (U.S. COPYRIGHT OFFICE, 2011, p. 25). Na legislação da União Europeia, obras serão consideradas órfãs “se nenhum dos titulares dos direitos sobre essas obras ou fonogramas estiver identificado ou se, apesar de um ou mais desses titulares estarem identificados, nenhum deles tiver sido localizado após ter sido realizada e registada uma pesquisa diligente desses titulares” (art. 2º da Diretiva 2012/28/EU).

<sup>42</sup> A frequente falta de informações acerca da autoria ou titularidade pode ser explicada por outros fatores como: o prazo de proteção ser excessivamente longo, pois compreende a vida do autor e mais 70 anos; e a inexistência de um controle unificado das obras, dado que, pela legislação brasileira, não é necessário registrá-las para se obter a proteção (VALENTE e FREITAS, 2017, p. 61).

<sup>43</sup> A Diretiva aplica-se somente aos materiais que tenham sido publicados ou difundidos pela primeira vez num Estado-Membro da União Europeia (art. 1º, nº 2).

Para tanto, as instituições de memória e cultura europeias<sup>44</sup> deverão executar uma “pesquisa diligente e de boa-fé” relativa a cada material que queiram utilizar, “mediante a consulta das fontes adequadas para a categoria das obras”. Além disso, as entidades terão a obrigação de manter registros e fornecer determinadas informações às autoridades nacionais, entre outros deveres que podem ser onerosos. Porém, a qualquer momento, um titular de direitos relativos a uma obra que foi considerada órfã poderá vir a público e exigir uma “compensação equitativa” pelo uso feito pelas organizações.<sup>45</sup>

Para o Creative Commons Brasil (2019), essa exigência de remuneração em relação a utilizações passadas equivaleria a uma “proibição de uso, dado que coloca as instituições em situação de insegurança orçamentária”. O ideal seria que, “em se descobrindo a autoria ou a titularidade dos direitos, os autores ou titulares possam exercê-lo a partir daquele momento”.

Assim, apesar das reivindicações do setor GLAM europeu para o estabelecimento de um marco legal capaz de conferir maior segurança às suas atividades (sobretudo para a digitalização em larga escala) e, por consequência, favorecer o acesso ao conhecimento, os resultados parecem não ter sido satisfatórios. A Electronic Information for Libraries, organização sem fins lucrativos no ramo de bibliotecas, argumenta que:

Idealmente, a Diretiva permitiria às bibliotecas realizar a digitalização em larga escala de obras interessantes cujos titulares de direitos não podem ser localizados, disponibilizando as obras na Internet pública para fins educativos e culturais. Infelizmente, a Diretiva fará pouco para facilitar este resultado. (...) As obras órfãs apresentam desafios significativos porque impedem que as bibliotecas disponibilizem essas obras aos seus usuários em formatos digitais. (...) A comunidade de bibliotecas acredita que a Diretiva será útil somente para projetos de pequena escala e de nicho, e lamenta que o objetivo de facilitar a digitalização em larga escala do patrimônio cultural e educacional da Europa não tenha sido alcançado. O principal problema é a presunção de que a reutilização de obras órfãs pode ser injusta para seus titulares de direitos não localizados e, portanto, deve ser restringida tanto quanto possível (EIFL, 2014, tradução nossa).

Na citada análise publicada pelo WIPO (2019, p. 27), a maioria dos museus localizados em jurisdições nas quais há um regime próprio para obras órfãs, como é o caso da Europa, disseram estar familiarizados com o conceito, mas quase nenhum deles faz uso do sistema proposto, pois é julgado como “complicado” e não assegura

---

<sup>44</sup> “Bibliotecas, estabelecimentos de ensino e museus acessíveis ao público, bem como por arquivos, instituições responsáveis pelo patrimônio cinematográfico ou sonoro e organizações de radiodifusão de serviço público estabelecidos nos Estados-Membros” (art. 1º, nº 1, da Diretiva).

<sup>45</sup> Cf. arts. 3º e 6º da Diretiva.



a identificação certa dos titulares: “alguns entrevistados relataram que a chance de sucesso é pequena em comparação com o tempo, equipe e recursos financeiros dispendidos” (tradução nossa).<sup>46</sup>

A Lei de Direitos Autorais brasileira não trata da questão de forma específica ou sistematizada: há algumas previsões esparsas sobre as obras anônimas ou pseudônimas (arts. 5º, VIII, “b”; 40 e 43), e o art. 45 ocupa-se de forma breve das obras “de autores falecidos que não tenham deixado sucessores” e daquelas “de autor desconhecido”, indicando simplesmente que pertencem ao domínio público.<sup>47</sup>

Contudo, esses dispositivos são insuficientes para lidar com a complexidade da questão. A LDA não trata das situações nas quais o titular (e não somente o autor) é desconhecido ou se conhece o autor ou titular, mas ele não pôde ser encontrado em razão de falta de informações. Também não há qualquer previsão sobre como os usuários das obras órfãs podem se certificar de que não há, de fato, sucessores e eventuais outros titulares ou que a autoria é realmente anônima ou desconhecida.<sup>48</sup> Igualmente, não existem parâmetros indicando usos considerados de boa-fé ou o que caracterizaria uma remuneração justa, na hipótese de os titulares futuramente aparecerem.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Para outros regimes jurídicos sobre obras órfãs, ver o Apêndice D do U.S. Copyright Office (2011). Existem, por exemplo, sistemas de licenças coletivas, como o praticado na Dinamarca, no qual a autorização para uso de uma obra órfã é dada por uma associação de gestão coletiva, ainda que os titulares desconhecidos ou que não puderam ser rastreados não façam dela parte. Também há o modelo de licença por órgãos públicos, adotado por países como o Canadá, no qual a solicitação para se utilizar esse tipo de obra deve ser feita perante a instância pública competente.

<sup>47</sup> Sérgio Branco (2012, p. 170-171) explica que, para não haver incompatibilidades na aplicação do instituto do domínio público, a obra de autor desconhecido da qual trata o art. 45 (em domínio público “automaticamente”) seria diferente da anônima ou pseudônima mencionada no art. 43 (em domínio público somente após decurso de prazo): enquanto essas últimas são obras nas quais “o autor optou pelo anonimato quando poderia ter optado por publicá-la sob seu próprio nome”, as primeiras são “aquelas cuja indicação de autoria de perdeu no tempo”, como as obras folclóricas antigas. O texto da Lei de Direitos Autorais de 1973 corrobora para esse entendimento ao passo que continha um trecho suprimido da legislação atual: “ao de autor desconhecido, *transmitidas pela tradição oral*”.

<sup>48</sup> Nesse sentido, Valente (2017, p. 65) argumenta que “o próprio entendimento a respeito do que é suficiente para considerar que a obra é anônima, ou a determinação de que não há sucessores, é um fator de angústia – as instituições queixam-se da falta de um procedimento que as proteja no caso de utilização dessas obras”. No cotidiano profissional, já nos deparamos com impasse desse tipo: mesmo após ter conduzido um procedimento cuidadoso de busca e documentação, uma prestigiada instituição museológica da cidade de São Paulo relatou ter hesitado, diante dos riscos de questionamentos futuros e ausência de proteção legal, em fazer uso de obras de um fotógrafo brasileiro já falecido que alegadamente não deixou sucessores.

<sup>49</sup> Na contramão de um entendimento mais amplo sobre obras órfãs, o IBRAM, em sua recente Resolução Normativa nº 05/2022, classificou-as dentro somente do escopo do art. 45 da LDA: “são obras sobre as quais não se conhece a autoria ou, no caso de autor falecido, não se sabe se há herdeiros ou estes são desconhecidos, pertencendo ao domínio público” (art. 2º, XXII).

Na ausência de um regime jurídico mais claro para lidar com as obras órfãs em território brasileiro, a comunidade GLAM continuará com receio de ter que enfrentar processos judiciais e indenizações caso se venha a saber quem é o autor ou titular de direitos e, dessa forma, uma grande quantidade de objetos ficará enclausurada em reservas técnicas e sua divulgação como patrimônio cultural nacional não será plenamente cumprida.<sup>50</sup>

### **3.2. A autorização dos titulares e as camadas de direitos**

Ter acervos em domínio público nem sempre é, porém, a realidade nas instituições, sobretudo nos museus de arte moderna e contemporânea, cujas obras foram produzidas recentemente, por artistas vivos ou que faleceram há pouco tempo.<sup>51</sup> Para as obras ainda protegidas por direitos autorais, o segundo passo deve ser, então, avaliar se o museu é titular dos direitos necessários ou se, ao menos, tem permissão para digitalizá-las.

Na maior parte dos casos, as instituições de memória não são as titulares de direitos sobre as obras que estão guardadas em suas reservas técnicas, pois a propriedade do suporte físico e a titularidade de direitos autorais não estão necessariamente reunidas na mesma figura. Isto é, quando adquire ou recebe em doação um certo quadro, o museu passa a ser o proprietário da tela (conjunto de madeira, tecido e tintas), mas não se torna automaticamente o detentor dos direitos sobre a obra (a pintura em si, fruto da criatividade do autor).<sup>52</sup>

A menos que tenha ocorrido uma transferência ou licenciamento<sup>53</sup> de direitos no momento da entrada ou ao longo da permanência da obra dentro da instituição, os

---

<sup>50</sup> Sem uma previsão expressa na LDA, algumas instituições vêm criando políticas próprias para definir quando uma obra é órfã, indicando procedimentos detalhados de busca de autores e detentores de direitos, prazos para se refazer as buscas e também um canal para solicitação de remoção, caso os titulares apareçam. Isso não elimina os riscos, mas os reduz significativamente.

<sup>51</sup> Em 2020, 42% dos museus brasileiros entrevistados pelo CGI.br (2021, p. 79) declararam que possuíam obras protegidas por direitos autorais controlados pela instituição, enquanto 19% indicaram estar em posse de obras protegidas por direitos autorais controlados por terceiros.

<sup>52</sup> De acordo com o art. 37 da LDA, para que o adquirente de uma obra (original ou de um exemplar) se torne o titular de direitos autorais, é preciso que isso esteja estabelecido em contrato com o titular anterior.

<sup>53</sup> Existem duas modalidades básicas para se transacionar direitos autorais: a “cessão”, consistente na transmissão de direitos autorais, de modo que o cessionário passa a ser o titular dos direitos dispostos no contrato; e a “licença”, que é mera autorização de uso, pela qual, ao contrário, o licenciado não se torna titular. Esses tipos contratuais podem ser negociados de forma gratuita ou mediante pagamento, designando-se os usos desejados, bem como os prazos e territórios de utilização. Para mais detalhes, ver arts. 49 a 52 da LDA. Em pesquisa da WIPO (2019, p. 23), instituições ao redor do mundo

chamados direitos patrimoniais de autor continuam a pertencer a terceiro e, com ele, o museu precisará celebrar um contrato para iniciar a digitalização do material. Mesmo nas organizações onde existem boas práticas em direitos autorais, é provável que algumas licenças celebradas com os titulares sejam antigas e, portanto, desatualizadas diante do avanço da tecnologia, não comportando o uso em formatos e ambientes digitais.<sup>54</sup>

Para obras de artes plásticas, há um tratamento diferenciado: a não ser que exista alguma negociação expressa em contrário, quem adquire uma obra dessa categoria terá automaticamente o direito de expô-la.<sup>55</sup> Dessa forma, museus podem livremente exibir suas coleções de pinturas, gravuras e esculturas, bem como permitir a sua exposição em outros locais, por meio de empréstimos. Contudo, a digitalização e reprodução da imagem dessas obras em materiais físicos ou digitais ainda dependerá da permissão do titular de direitos.

Os direitos patrimoniais dizem respeito à exploração econômica da obra intelectual. Quem os detém terá o poder exclusivo de autorizar uma série de usos<sup>56</sup> a serem feitos com a obra, entre eles, os de reproduzir e comunicar ao público,<sup>57</sup> indispensáveis à digitalização (BENHAMOU, 2016): a reprodução leva à substituição do suporte tangível, para que a obra seja comunicada ao público em sua versão desmaterializada.

Quando o prazo de proteção termina e a obra entra em domínio público, é essa dimensão patrimonial do direito autoral que se exaure, de modo que não será mais necessário pedir permissão ou remunerar o titular para se utilizar a obra. Entretanto, permanecerão vigentes os direitos morais de autor, relativos à personalidade e relação pessoal do autor com sua obra. Estes podem ser sintetizados em três

---

entrevistadas pelo pesquisador Yaniv Benhamou relataram que, em regra, negociam uma licença no momento da aquisição ou do empréstimo.

<sup>54</sup> Da leitura conjunta dos arts. 4º, 31 e 49, inciso VI, da LDA, entende-se que a autorização dada para uma utilização específica não significará que outros tipos de usos foram permitidos. Assim, uma licença celebrada com artistas no início ou meados dos anos 90 possivelmente trata de usos em materiais impressos, mas não versa sobre a disponibilização da obra na Internet e, conseqüentemente, precisará ser revista.

<sup>55</sup> Cf. art. 77 da LDA.

<sup>56</sup> Ver listagem não exaustiva do art. 29 da LDA.

<sup>57</sup> A LDA entende a “reprodução” como “a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido” e a “comunicação ao público” como o “ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares” (art. 5º, respectivamente incisos VI e V, da LDA).

categorias: indicação de autoria (ter seu nome citado como autor); circulação da obra (mantê-la inédita ou retirá-la de circulação); e alteração da obra (modificando-a ou opondo-se à sua modificação).<sup>58</sup> Diferentemente dos patrimoniais, o autor não pode dispor dos direitos morais em contratos, por serem inalienáveis e irrenunciáveis.

Sendo assim, tais direitos devem ser igualmente considerados por quem utiliza uma obra protegida: seja nas redes sociais ou em bancos de dados on-line, os museus precisarão invariavelmente indicar o nome do autor, bem como garantir que a cópia digitalizada é fidedigna ao original.

Somadas à autorização do titular de direitos sobre a obra digitalizada, outras poderão ser necessárias, como a do profissional que fez a fotografia digital da obra, das instituições que a abrigam e eventualmente de pessoas que estejam nela retratadas.

A principal controvérsia diz respeito à existência de uma “camada” independente de direitos sobre as reproduções digitais, feitas a partir de processos fotográficos ou assemelhados, de obras pré-existentes. Em outras palavras, além do objeto em si, a fotografia dele pode ser considerada uma obra autônoma e, assim, gerar direitos autorais independentes?

Para responder a essa pergunta, é preciso diferenciar a finalidade do registro fotográfico. Se houver pretensão artística por parte do fotógrafo, conferindo sua “marca pessoal” ao clique, a cópia digital será dotada de originalidade e, portanto, estará protegida por direitos autorais, ainda que a obra originária fotografada já esteja em domínio público (BENHAMOU, 2016; WIPO, 2019, p. 13). Na linguagem técnica, a fotografia será uma obra derivada.<sup>59</sup>

Entretanto, se o intuito da cópia digital for a mera documentação, sendo simplesmente uma reprodução exata da obra fotografada, estudiosos defendem que ela não se qualifica como obra derivada, pois não haveria “individualidade ou originalidade”, mas somente aplicação de conhecimento técnico (BENHAMOU, 2016).<sup>60</sup> Este é o caso de reproduções bidimensionais de obras bidimensionais –

---

<sup>58</sup> Cf. art. 24 da LDA.

<sup>59</sup> Segundo o art. 5º, inciso VIII, alínea “g”, da LDA, é obra derivada “a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária”.

<sup>60</sup> Garvin (2019, p. 464-465) diferencia a fotografia do tipo “representação”, que consistiria em “uma afirmação sobre a identidade do que se retrata”, dotada de criatividade, daquela do tipo “reprodução”, que seria mera cópia, na qual não há intenção de expressão criativa, mas somente se busca retratar um objeto o mais fielmente possível. Nessa linha, Rosa (2020, p. 6) afirma que “as decisões do Tribunal Europeu também têm estabelecido que o padrão de originalidade reside ‘na criação intelectual do autor’ e o “autor exprime a sua criatividade quando ele faz ‘escolhas livres e criativas’, as quais

como exemplo, fotografias fidedignas de pinturas e gravuras. Por sua vez, há maior probabilidade de a fotografia de uma obra tridimensional (uma escultura, por exemplo) conter originalidade, a depender do ângulo, enquadramento e luzes escolhidos pelo fotógrafo, estando, portanto, protegida.<sup>61-62</sup>

Recentemente, a União Europeia enfrentou parte da questão na Diretiva 2019/790/EU, ao estabelecer que registros fotográficos fieis de obras de artes visuais<sup>63</sup> em domínio público não estão protegidos por direitos autorais, exceto se a fotografia for original o suficiente para “atrair” a proteção autoral.<sup>64</sup> Esse novo regramento restringiu-se basicamente a resolver os obstáculos à digitalização 2D de objetos 2D em domínio público<sup>65</sup>, não se debruçando sobre situações envolvendo fotografias de obras 3D ou daquelas 2D que ainda estão protegidas por direitos, mas é um indicativo importante da direção para a qual o debate está caminhando.

Nos Estados Unidos, um notável caso judicial chegou a uma solução semelhante à da Europa ainda no final dos anos 90. Em *Bridgeman Art Library Ltd. v. Corel Corp.* (1998), uma corte em Nova Iorque<sup>66</sup> foi chamada a avaliar se fotografias de obras de arte em domínio público seriam protegidas por direito autoral. O autor do processo era a Bridgeman Art Library, um repositório britânico de imagens cuja coleção continha fotografias de pinturas em domínio público, enquanto o réu era a Corel, empresa canadense do ramo de *software* que produzia e comercializava CD-ROMs contendo reproduções de obras de antigos mestres europeus; entre elas,

---

exprimem um toque pessoal, manifestando a sua personalidade (...). Ao invés, quando se trata de obras cuja expressão é ditada por regras técnicas ou funcionais determinadas por um objetivo específico, então não existe originalidade”.

<sup>61</sup> Na China, uma decisão judicial de 2001 envolvendo o The Palace Museum conferiu proteção autoral para imagens de objetos 3D, no caso, porcelanas (WIPO, 2019, p. 13).

<sup>62</sup> Para uma análise aprofundada do tema, ver Margoni (2014).

<sup>63</sup> A Diretiva não define o que seria uma “obra de artes visuais”, de modo que as leis nacionais possivelmente trarão maiores esclarecimentos. Em 2020, estudiosos e defensores do movimento *open access* (“acesso aberto”) argumentavam pela transposição do art. 14 nas legislações dos Estados-membros “de forma ampla para abranger todas as obras de domínio público. Caso contrário, os materiais resultantes de um ato de reprodução de um livro, desenho científico, partitura, manuscrito, mapa ou outras obras importantes de domínio público ficarão de fora do escopo do art. 14” (WALLACE e MATAS, 2020).

<sup>64</sup> Art. 14 da Diretiva: “Os Estados-Membros devem prever que, depois de expirado o prazo de proteção de uma obra de arte visual, qualquer material resultante de um ato de reprodução dessa obra não esteja sujeito a direitos de autor ou a direitos conexos, salvo se o material resultante desse ato de reprodução seja original, na acepção de que é a criação intelectual do próprio autor”.

<sup>65</sup> Paul Keller (2019) argumenta que “a linguagem do artigo 14 também inclui reproduções tridimensionais de obras tridimensionais, como modelos de esculturas 3D criados via *scanners* 3D ou tecnologias similares” (tradução nossa).

<sup>66</sup> U.S. District Court for the Southern District of New York.

algumas que haviam sido supostamente copiadas das fotografias em poder da Bridgeman – e não feitas diretamente das pinturas originais.

A Bridgeman alegava que os registros fotográficos das obras de arte em questão eram, por si próprios, protegidos por direitos autorais. Com base na jurisprudência da Suprema Corte,<sup>67</sup> o tribunal negou proteção de direitos autorais às reproduções exatas das obras por falta de requisitos mínimos de originalidade, pois, sendo o resultado final não mais do que uma “cópia servil” (*slavish copy*) das obras retratadas, não atenderia o requisito da “faísca criativa” (*creative spark*) (PESSACH, 2007, p. 24-29).<sup>68</sup>

No contexto brasileiro, a antiga Lei de Direitos Autorais de 1973<sup>69</sup> conferia, em seu art. 6º, proteção às obras fotográficas, “desde que, pela escolha de seu objeto e pelas condições de sua execução, possam ser consideradas criação artística”. Porém, essa menção ao requisito de “criação artística” foi suprimida na legislação atual e as decisões dos tribunais nacionais não tratam do assunto de forma homogênea: o Superior Tribunal de Justiça, avaliando situação envolvendo uma fotografia de cunho jornalístico, entendeu que a originalidade advém da “habilidade” e dos “traços criativos agregados pelo autor”.<sup>70</sup> Por outro lado, o Tribunal de Justiça de São Paulo, assinalando que a lei atual não mais exige que a fotografia seja considerada criação artística para ser protegida, recentemente decidiu que os aspectos de criatividade e originalidade seriam “dispensáveis”.<sup>71</sup>

Diante das incertezas e a fim de evitar riscos jurídicos, a prática corrente dos museus vem sendo considerar que existe um direito autoral autônomo em todos os casos. São empenhados esforços adicionais para incluir cláusulas de cessão nos contratos de trabalho ou de prestação de serviços celebrados com fotógrafos cujas atividades são comissionadas para projetos de digitalização,<sup>72</sup> ou mesmo para

---

<sup>67</sup> Notadamente o caso *Feist Publications, Inc. v. Rural Tel. Services* (1991).

<sup>68</sup> Para demais análises sobre o caso *Bridgeman*, ver Allan (2007) e Garvin (2019, p. 459-462). Kaitlyn Garvin indica que, em um caso mais recente (*Mannion v. Coors Brewing Co.*, 2005), o mesmo tribunal examinou os “elementos protegíveis de fotografias”, decidindo que a “originalidade depende de uma criação independente” e que os “direitos autorais numa fotografia vão variar de acordo com a natureza de sua originalidade”. A corte também estabeleceu três maneiras de uma fotografia ser potencialmente original: “interpretação” (*rendition*), “cronologia” (*timing*) e “criação do objeto” (*creation of the subject*).

<sup>69</sup> Lei Federal nº 5.988/1973.

<sup>70</sup> Superior Tribunal de Justiça – STJ, Recurso Especial nº 1.034.103 – RJ, Rel. Min. Nancy Andrighi, julgamento em 22/06/2010.

<sup>71</sup> Tribunal de Justiça de São Paulo – TJSP, Apelação Cível nº 1016331-84.2017.8.26.0506, Rel. Des. Alcides Leopoldo, julgamento em 26/09/2019.

<sup>72</sup> A LDA de 1973 conferia maior segurança jurídica às instituições na contratação de serviços criativos, pois estabelecia, no art. 36, que “se a obra intelectual for produzida em cumprimento a dever funcional

celebrar autorizações específicas (e, por vezes, pagar por elas) com fotógrafos sem vínculo com a instituição, que, no passado, tiraram fotografias que agora serão disponibilizadas digitalmente.

Além de usuários dos registros das obras de seus acervos, os museus também podem ser observados da perspectiva de titulares dos direitos, em função de celebrarem, como já dito, contratos de cessão com o autor e titular originário dos direitos (o fotógrafo) sobre essas reproduções e, dessa forma, tornam-se, eles próprios, detentores.

Embora os materiais comercializados nas lojas e plataformas de instituições culturais frequentemente reproduzam obras pertencentes ao domínio público, é possível neles encontrar o inconfundível símbolo “©”, representativo da proteção por direitos autorais, seguido do nome do museu. Isso porque muitos museus ao redor do mundo reivindicam direitos autorais sobre as reproduções, por eles financiadas, de obras de arte sabidamente em domínio público, agindo como representantes de artistas que há muito tempo faleceram. Entretanto, essa atitude vem sendo debatida e progressivamente questionada.

Matéria do jornal britânico *The Guardian* narra um episódio inusitado ocorrido em meados de 2021 (QUACH, 2021). A Uffizi, imponente instituição de arte localizada em Florença, na Itália, sinalizou que iria processar a plataforma de conteúdo adulto Pornhub pelo uso não autorizado de imagens de obras de arte em um guia interativo sobre “*nudes clássicos*”. O vídeo reencenava cenas eróticas da história da arte, entre elas, a célebre pintura *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, que faz parte da coleção da Uffizi. O Pornhub rapidamente excluiu de seu guia as imagens reclamadas, reacendendo discussões acerca do forte controle que essas entidades exercem sobre o patrimônio cultural em domínio público.

Em 2009, a Wikimedia Foundation havia enfrentado situação parecida. A National Portrait Gallery, um dos mais importantes museus do Reino Unido, defendia que certas fotografias de obras em sua coleção estavam sendo indevidamente disponibilizadas na plataforma Wikimedia Commons. Tal qual no caso do Pornhub, as obras de arte em questão pertencem ao domínio público; todavia, a instituição

---

ou a contrato de trabalho ou de prestação de serviços, os direitos do autor, salvo convenção em contrário, pertencerão a ambas as partes”. Hoje, essa disposição não existe mais e, portanto, os museus precisam garantir contratualmente a titularidade de direitos sobre os materiais que comissionam (fotografias, textos, elementos gráficos, projetos arquitetônicos e expográficos etc.).

argumentou que os registros em alta resolução configurariam obras derivadas originais e, logo, protegidas. A Wikimedia afirmou seu direito de divulgar o patrimônio cultural em domínio público e o caso foi finalizado extrajudicialmente.<sup>73</sup>

Entre as motivações que levam os museus a reivindicar direitos autorais sobre os registros fotográficos de seus acervos, a principal parece ser de cunho financeiro: não só recuperar os altos custos de digitalização, mas também arrecadar recursos adicionais por meio do licenciamento de imagens e da venda de produtos com obras de arte estampadas. Em suas declarações à época do caso, a National Portrait Gallery reclamava que a disponibilização das imagens na Wikimedia Commons poderia significar uma “perda de receita advinda da cobrança de direitos autorais pelas versões em alta resolução, que equivale a uma parte significativa de sua arrecadação” (KENNEDY, 2009, tradução nossa).<sup>74</sup>

De um lado do debate, há quem argumente que é preciso fornecer incentivos suficientes para que os museus invistam dinheiro, tempo e esforços humanos na criação de coleções digitalizadas. Sem a incidência de direitos autorais (e, portanto, sem a possibilidade de aferição de lucro na concessão de autorizações), é possível que registros em alta qualidade de obras em domínio público não sejam nem mesmo produzidos, pois não seriam mais de interesse de eventuais herdeiros e as instituições, por sua vez, teriam que internalizar todo o processo e arcar com gastos excessivos sem o retorno adequado (ALLAN, 2007, p. 964; 980-983).

De outro lado, defende-se a importância de se assegurar o acesso facilitado da população ao patrimônio cultural, especialmente quando esse patrimônio já está em domínio público. Sendo instituições sem fins lucrativos cujo propósito primordial é promover valores culturais, científicos e educacionais, os museus atuam como “guardiões da cultura em benefício do público” (GARVIN, 2019, p. 466, tradução nossa). Ao exercerem controle por meio de direitos autorais sobre reproduções digitais

---

<sup>73</sup> Para mais detalhes sobre o caso, ver Keller (2010). Em 2016, a história se repetiu: o museu alemão Reiss Engelhorn tomou medidas judiciais contra a Wikimedia Foundation por razões semelhantes.

<sup>74</sup> Outras razões dizem respeito à vontade dos museus em receber créditos pelas suas coleções: prevenir falsificações, rastrear o uso e proteger integridade das obras, a fim de evitar alterações nas imagens digitais pelo uso excessivo por terceiros (GARVIN, 2019, p. 469-470; QUACH, 2021). Como contraponto a este último argumento, no caso do programa de digitalização do Rijksmuseum, mencionado na seção 2, relatos indicam que, na prática, a disponibilização livre e em alta resolução de obras de arte na Internet, sob a marca de domínio público do Creative Commons, contribuiu para evitar que reproduções não oficiais e de baixa qualidade prevalecessem, uma vez que o público passou a ter acesso rápido a versões fidedignas das obras (HEYMAN, 2015).



de obras “livres”, sua função social e seus deveres perante o público acabariam subvertidos.

O objetivo básico da digitalização deve ser favorecer o coletivo, franqueando o acesso à arte e cultura. Contudo, ao adicionarem camadas de proteção às fotografias fiéis de obras em domínio público, os museus acabariam, na realidade, por dificultar o acesso a elas, inclusive para pesquisadores, o que, por consequência, pode se traduzir em uma perda significativa para o conhecimento comunitário. Se, toda vez que produzir uma versão digital de uma obra em domínio público de sua coleção, o museu puder “reiniciar o relógio do direito autoral”, então “a sociedade nunca poderá se beneficiar do uso da obra original e o museu será capaz de bloquear outros usuários indefinidamente” (GARVIN, 2019, p. 480, tradução nossa), uma vez que, tendo o domínio exclusivo sobre o item físico, ele decide quem e em quais termos irá reproduzi-la.<sup>75</sup>

Em 2013, o IBRAM, órgão público responsável por regular e fomentar o setor museológico no Brasil, acabou por se posicionar pela criação de uma camada adicional de direitos relativos às instituições. A Instrução Normativa nº 01, que padroniza o processo de autorização de uso das imagens dos bens culturais pertencentes aos museus vinculados ao IBRAM, estabeleceu uma série de regras que vão bastante além daquilo que está na legislação de direitos autorais e que podem resultar em empecilhos à divulgação do patrimônio cultural do país.

Para a liberação de uma imagem, além do consentimento do titular de direitos autorais caso a obra esteja protegida, seriam também necessários o do diretor da unidade museológica competente e, para obras advindas de comodato (isto é, armazenadas no museu, mas pertencentes a outra pessoa), de seu proprietário. Quanto a essa última exigência, sabemos que os museus usualmente consultam os proprietários quando a obra vai ser reproduzida em materiais, porém, ao converter uma boa prática de relacionamento em obrigação, a Instrução desconsidera a lógica inerente à LDA de diferenciação entre o dono do suporte físico e o titular de direitos sobre a obra em si, conforme discutido na seção 3.2.

---

<sup>75</sup> Nesse sentido, instituições como o ICOM (2021, p. 40), o OpenGLAM (em sua página de Princípios) e a Europeia (em sua página de Princípios para um Domínio Público Saudável) recomendam e defendem que as instituições culturais não apliquem nenhum tipo de proteção por direito autoral ou limitação de acesso e uso (por exemplo, marca d'água e bloqueio de *download*) às reproduções digitais de obras em domínio público. Para sinalizar os conteúdos digitalizados “livres”, o setor GLAM podem fazer uso de “etiquetas” padronizadas, como as disponibilizadas no *site* Rights Statements ou a CC0, do Creative Commons.

Sem distinguir o *status* de proteção dos itens, o documento também determina, entre outras restrições, que quaisquer manipulações nas imagens deverão ser autorizadas pela unidade museológica competente. Ocorre que, se o museu não é o titular dos direitos sobre a obra, ele não teria competência para autorizar transformações, e, no caso de obras em domínio público, os usos transformativos são, pelo texto da LDA, simplesmente livres. Além disso, na veiculação dessas imagens, torna-se obrigatória a inserção de créditos da unidade, do IBRAM e do Ministério responsável.<sup>76</sup>

Essa normativa ficou vigente até março de 2022, quando sua sucessora<sup>77</sup> aperfeiçoou as regras relativas à captação e disponibilização de arquivos digitais de bens culturais, ao mesmo passo que (i) define em detalhe uma série de conceitos importantes; (ii) estabelece oficialmente o uso de licenças Creative Commons para o licenciamento de imagens de obras sob as quais o IBRAM detém os direitos e, inclusive, (iii) recomenda o uso da licença CC0 para a identificação de obras em domínio público; assim como (iv) cria regras diferenciadas para obras ainda protegidas e para aquelas em domínio público. O texto deixa claro que o registro digital de obras em domínio público independe de autorização de direitos autorais e, de forma bastante positiva, determina que os metadados de quaisquer bens preservados pelo IBRAM serão sempre publicados como de domínio público.

Ao que tudo indica, o diretor da unidade museológica não mais representaria uma camada adicional de autorização, mas ainda é obrigatório obter, previamente à captação de imagens, a concordância do proprietário do bem e, no caso de obras depositadas em comodato ou judicialmente na unidade do IBRAM, dos responsáveis legais.

### **3.3. As limitações e exceções**

Como visto, os museus nem sempre são os titulares dos direitos autorais sobre as obras que armazenam e, por vezes, conseguir a autorização dos titulares pode ser uma tarefa difícil e repleta de desdobramentos. Como terceiro passo e último recurso, a instituição deve verificar se o uso que deseja fazer com certas obras protegidas poderia se enquadrar nas situações que a legislação costuma chamar de limitações e

---

<sup>76</sup> Cf., respectivamente, arts. 2º, *caput* e 4º, inciso II, “a”; 2º, § 3º; 5º, inciso I; e 7º.

<sup>77</sup> Resolução Normativa IBRAM nº 15/2022.



Em outro estudo mais recente, a WIPO (2019, p. 15-20) aponta que há cerca de 50 Estados cuja legislação prevê limitações e exceções dedicadas a museus, bibliotecas e arquivos. Entre os usos permitidos nesses países, estão: a reprodução de obras para fins de preservação (cujas permissões podem variar quanto a atos de reposição, restauração, arquivo e/ou digitalização); a reprodução e comunicação em terminais físicos específicos e, em alguns casos, de forma on-line, para fins educacionais e de pesquisa; o uso de obras órfãs, sob certas condições, tal como visto no caso da União Europeia; e a inserção de obras especificamente em catálogos de exposição ou publicações científicas.

Além de não conter previsões próprias para a comunidade GLAM, as limitações hoje existentes na LDA são insuficientes para o contexto dessas instituições. Ao estabelecer que “a representação teatral e a execução musical” para fins didáticos são livres se ocorridas “nos estabelecimentos de ensino”, o inciso VI do art. 46 acaba por desconsiderar que museus, bibliotecas, centros culturais, entre outras instituições, também exercem funções educativas e pedagógicas por meio de seus programas de formação de público, como cursos, oficinas e visitas mediadas.

Está também ausente na redação desse inciso a menção a utilizações de outros tipos de obras além das teatrais e musicais, como exibição audiovisual, reprodução de textos e obras de artes visuais, entre outros usos corriqueiros feitos pelo setor cultural. O ideal seria que o inciso tivesse um redação mais generalista, permitindo quaisquer usos com fins didáticos, informativos e de pesquisa.

O art. 48, por sua vez, estabelece uma exceção comumente conhecida nas legislações estrangeiras como “liberdade de panorama”, voltada a permitir a reprodução de obras que estejam visíveis no espaço público (a fotografia de uma estátua localizada em uma praça, por exemplo). A sua redação limita a forma como as “obras situadas permanentemente em logradouros públicos” poderão ser “representadas livremente”: libera-se apenas a pintura, desenho, fotografia e procedimentos audiovisuais, sem prever a escultura e a performance, por exemplo, bem como outras formas de representação que possam vir a existir, especialmente em virtude da aplicação de novas tecnologias.

Uma outra restrição surge quando se observa a jurisprudência. Os tribunais brasileiros vêm decidindo que, se a representação de uma obra em local público for feita com intuito de lucro – sobretudo no contexto de publicidade –, a exceção fica desconfigurada e será necessária a autorização prévia e expressa do titular de

direitos.<sup>81</sup> Porém, tal critério comercial não está posto explicitamente na redação da LDA e isso pode colocar os museus em situações de risco: a venda de catálogos por instituições sem fins lucrativos, ainda que o valor arrecadado seja inteiramente revertido para o sustento da entidade, poderia ser considerada uma atividade comercial, da mesma forma que a reprodução de uma obra no *site* da instituição, caso esse contenha *banners* de publicidade, ainda que para meros fins de levantamento de fundos para a manutenção da página.

Há na LDA uma autorização genérica para uso de obras intelectuais, disposta no inciso VIII do art. 46, cuja redação se assemelha à regra dos três passos.<sup>82</sup> Se todas as limitações e exceções comportam um grau de incerteza, essa cláusula geral é ainda mais aberta e trata apenas da reprodução de “pequenos trechos” (exceto no caso de obras de artes plástica), de modo que sua aplicação na prática vai invariavelmente envolver um certo risco jurídico.

As instituições de memória queixam-se principalmente da inexistência de uma exceção que permita a execução de cópias de preservação, em casos especiais de deterioração ou perda do suporte original de uma obra. Para Valente e Freitas (2017, p. 56), “seria absurdo admitir, diante de todos os dispositivos de proteção a patrimônio, cultura e acesso à cultura e à educação previstos na Constituição, que uma cópia com essa finalidade esteja proibida” e, portanto, as autoras fomentam uma interpretação sistemática do ordenamento jurídico brasileiro para que essa ação possa ser entendida como permitida.<sup>83</sup>

Na legislação da União Europeia, limitação desse tipo foi convencionada em 2019 no art. 6º da Diretiva 790, indicando que as instituições responsáveis pelo patrimônio cultural podem fazer cópias de obras de suas coleções a fim de conservá-las.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Como exemplos: Superior Tribunal de Justiça – STJ, Recurso Especial nº 1.562.617 – SP, Rel. Min. Marco Aurélio Bellizze, julgamento em 22/11/2016; e Recurso Especial nº 1.746.739 – SP, Rel. Min. Ricardo Villas Bôas Cueva, julgamento em 25/08/2020.

<sup>82</sup> “Não constitui ofensa aos direitos autorais: (...) a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores”.

<sup>83</sup> Ascensão (2012, p. 21) afirma que a regra dos três passos já seria capaz de liberar cópias digitais para fins de preservação, contudo, “para maior segurança”, recomenda que as legislações contenham “fórmulas gerais que apoiassem esta solução”.

<sup>84</sup> Essa Diretiva previu que as instituições responsáveis pelo patrimônio cultural também podem disponibilizar obras esgotadas (“fora do circuito comercial”), desde que, dentre outros requisitos, seja respeitado o direito moral relativo à indicação de autoria (art. 8º).

Alguns países do continente europeu já previam, há certo tempo, exceções nesse sentido. Como exemplo, bibliotecas, arquivos e museus no Reino Unido podem fazer uma cópia de obras que façam parte de suas coleções permanentes para fins de preservação ou de substituição, desde que não seja razoavelmente viável comprar um novo exemplar de tal obra.

De forma semelhante, a legislação francesa permite que uma obra seja reproduzida por bibliotecas acessíveis ao público, museus ou arquivos, para fins de preservação ou de estudo por particulares, desde que não haja qualquer vantagem comercial na produção da cópia.<sup>85</sup> Em outros tantos lugares, apesar de não existir uma permissão legal expressa, outras limitações amplas garantem que as instituições de memória façam cópias de preservação quando necessário.

Em julho de 2020, o IBRAM movimentou-se politicamente para que um Projeto de Lei<sup>86</sup> fosse apresentado perante o Senado Federal a fim de inserir no art. 46 da LDA uma hipótese ampla de limitação de direitos autorais voltada ao setor de museus:

“A utilização, por museus, de imagens das obras protegidas por direitos autorais sob sua guarda, em todas as mídias e suportes existentes ou que venham a ser criados, em ações educativo-culturais, de difusão, de acessibilidade, de inclusão, e de sustentabilidade econômica, desenvolvidas no âmbito dos museus”.

Até a finalização desse trabalho, a última movimentação na tramitação dessa proposta legislativa havia ocorrido em dezembro de 2021, quando estava sendo avaliada pela Comissão de Ciência, Tecnologia, Inovação, Comunicação e Informática do Senado. E uma tão esperada reforma da Lei de Direitos Autorais, que consiga lidar de forma satisfatória com a temática da preservação e divulgação do patrimônio cultural em formato digital, encontra-se hoje paralisada.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Como visto, ao trabalhar na digitalização e disponibilização de acervos por meio da Internet, as instituições museológicas encontram na legislação de direitos autorais um obstáculo não trivial. Como observado por Appel (1999, p. 232), essa “batalha” é “particularmente irônica”, considerando que os “museus e a legislação de direitos

---

<sup>85</sup> Cf., respectivamente, a seção 42 do Copyright, Designs and Patents Act 1988; e art. L122-5, 8º do Code de la Propriété Intellectuelle.

<sup>86</sup> Projeto de Lei nº 4.007/2020, proposto pelo Sen. Chico Rodrigues (DEM/Roraima).

autorais compartilham o mesmo propósito subjacente de promover a ciência, as artes e o progresso da cultura” (tradução nossa).

O Estatuto de Museus acabou cristalizando esse impasse: na mesma disposição (art. 42), estabelece que os museus têm por obrigação facilitar o “acesso à imagem e à reprodução de seus bens culturais”, mas ressalta que tal atividade de interesse público deve se submeter à legislação autoral.

Todavia, a atual legislação brasileira não contempla de forma satisfatória certos aspectos de interesse público do sistema de proteção autoral, tais como um tratamento inequívoco e seguro sobre as obras órfãs e sobre as reproduções digitais de obras em domínio público, bem como previsões de limitações e exceções mais atualizadas e abrangentes para o setor cultural e de memória. Por anos, a Consumers International lançou anualmente a publicação IP Watchlist, na qual ranqueava as legislações de direitos autorais de cerca de trinta países entre aquelas que promoviam mais ou menos fortemente o acesso ao conhecimento. No último relatório, emitido em 2012, o Brasil, ao lado da Argentina, Jordânia, Reino Unido e Tailândia, figurou entre os países com a pior nota (INFOJUSTICE, 2012).

Nessa situação, é compreensível que os profissionais de acervos e os administradores de museus encarem os projetos de digitalização como uma atividade incerta e arriscada sob o ponto de vista jurídico. E o setor museológico brasileiro não está sozinho nessa percepção: mesmo no continente europeu – onde as leis nacionais e da União Europeia contam com determinações relativamente claras para que instituições de memória possam conduzir atividades de digitalização – um estudo recente da Network of European Museum Organisations – NEMO (2020, p. 10) mostrou que cerca de 32% dos museus europeus declararam encarar o direito autoral, ao lado da falta de expertise jurídica de suas equipes (10,17%), como um obstáculo para a digitalização de coleções.

Frequentemente, a instituição responsável pela criação de um acervo digital acaba tendo que seguir por um desses dois caminhos igualmente difíceis: assumir os riscos de tanto digitalizar quanto disponibilizar publicamente os materiais ou simplesmente não conduzir a digitalização, o que impacta negativamente no acesso da população a diversos bens culturais hoje encerrados em reservas técnicas e pouco exibidos em exposições.

## REFERÊNCIAS

ALLAN, Robin J. After Bridgeman: Copyright, museums, and public domain works of art. **University of Pennsylvania Law Review**, v. 155, 2007, p. 961-989. Disponível em: [https://scholarship.law.upenn.edu/penn\\_law\\_review/vol155/iss4/4/](https://scholarship.law.upenn.edu/penn_law_review/vol155/iss4/4/). Acesso em: 23 set. 2021.

AMERICAN ALLIANCE OF MUSEUMS. **National survey of Covid-19 impact on United States museums**. Jun. 2020. Disponível em: [https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2020/07/2020\\_National-Survey-of-COVID19-Impact-on-US-Museums.pdf](https://www.aam-us.org/wp-content/uploads/2020/07/2020_National-Survey-of-COVID19-Impact-on-US-Museums.pdf). Acesso em: 02 nov. 2021.

APPEL, Sharon. Copyright, digitization of images, and art museums: Cyberspace and other new frontiers. **UCLA Entertainment Law Review**, v. 6 (2), 1999, p. 151-233.

ASCENSÃO, José de Oliveira. Digitalização, preservação e acesso ao patrimônio cultural imaterial. In: WACHOWICZ, Marcos (Org.). **Direito da sociedade de informação e propriedade intelectual**. Curitiba: Editora Juruá, 2012. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/digitalizacao-preservacao-e-acesso-ao-patrimonio-cultural-imaterial/>. Acesso em: 19 set. 2021.

BANCO MUNDIAL. **Individuals using the Internet (% of population) - Brazil**. Disponível em: <https://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.USER.ZS?locations=BR>. Acesso em: 22 jan. 2021.

BENHAMOU, Yaniv. Copyright and museums in the digital age. **WIPO Magazine**, v. 3, 2016. Disponível em: [https://www.wipo.int/wipo\\_magazine/en/2016/03/article\\_0005.html](https://www.wipo.int/wipo_magazine/en/2016/03/article_0005.html). Acesso em: 19 set. 2021.

CENTRO REGIONAL DE ESTUDOS PARA O DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE DA INFORMAÇÃO – CETIC.BR. **TIC Cultura 2020 identifica falta de preparo de instituições do setor na migração das atividades para o ambiente digital**. 17 jun. 2021. Disponível em: <https://cetic.br/pt/noticia/tic-cultura-2020-identifica-falta-de-preparo-de-instituicoes-do-setor-na-migracao-das-atividades-para-o-ambiente-digital/>. Acesso em: 29 set. 2021.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL – CGI.BR. **TIC Cultura 2020: Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros**. São Paulo: CGI.br, 2021. Disponível em: <https://www.cetic.br/pt/pesquisa/cultura/publicacoes/>. Acesso em: 29 set. 2021.

CREATIVE COMMONS BRASIL. **Contribuição do CC BR à consulta pública sobre a reforma da Lei de Direitos Autorais**. 17 set. 2019. Disponível em: <https://br.creativecommons.net/2019/09/17/contribuicao-do-cc-br-a-consulta-publica-sobre-a-reforma-da-lei-de-direitos-autorais/>. Acesso em: 11 out. 2021.

CREWS, Kenneth D. **Copyright exceptions & limitations: Libraries and archives**. Genebra: WIPO, 2014. Disponível em:



[https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr\\_29/sccr\\_29\\_presentations.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_29/sccr_29_presentations.pdf).

Acesso em: 08 out. 2021.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Key concepts of museology**. Paris: Armand Colin, 2010.

ELECTRONIC INFORMATION FOR LIBRARIES – EIFL. **The European orphan works Directive**: An EIFL guide. Ago. 2014. Disponível em: <https://www.eifl.net/resources/european-orphan-works-directive-eifl-guide>. Acesso em: 08 out. 2021.

GARVIN, Kaitlyn M. Reclaiming our domain: Digitization of museum collections and copyright overreach. **IDEA - The Law Review of the Franklin Pierce Center for Intellectual Property**, v. 59, n. 2, 2019, p. 455-481. Disponível em: <https://ipmall.law.unh.edu/content/idea-%C2%AE-law-review-franklin-pierce-center-intellectual-property-volume-59>. Acesso em: 23 set. 2021.

GRAZE, Maxene. Museums are going digital – and borrowing from data viz in the process. **Nightingale – The Journal of the Data Visualization Society**, 01 set. 2020. Disponível em: <https://medium.com/nightingale/museums-are-going-digital-and-borrowing-from-data-viz-in-the-process-b5e3828b4000>. Acesso em: 26 set. 2021.

GRUPO DE USUÁRIOS DO WIKI MOVIMENTO BRASIL. **Acervos digitais: Desafios e perspectivas**. Disponível em: [https://br.wikimedia.org/wiki/Acervos\\_digitais:\\_desafios\\_e\\_perspectivas](https://br.wikimedia.org/wiki/Acervos_digitais:_desafios_e_perspectivas). Acesso em: 29 set. 2021.

INFOJUSTICE. **Consumers International publishes 2012 IP Watchlist**. 23 abr. 2012. <https://infojustice.org/archives/13651>. Acesso em: 07 maio 2022.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS – IBRAM. **Acervos digitais nos museus: Manual para realização de projetos**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus; Universidade Federal de Goiás, 2020. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/Acervos-Digitais-nos-Museus.pdf>. Acesso em: 19 set. 2021.

\_\_\_\_\_. **Acervo em rede e projeto Tainacan**. 24 ago. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/aceso-a-informacao/acoes-e-programas/acervo-em-rede-e-projeto-tainacan/acervo-em-rede-e-projeto-tainacan>. Acesso em: 07 maio 2022.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – ICOM. **FAQs author's rights, copyright and open licenses for culture on the web**. Italy, 2021. Disponível em: <https://zenodo.org/record/4608430#.YUdnj7hKjIU>. Acesso em: 19 set. 2021.

\_\_\_\_\_. **Share of North American museums starting or increasing digital activities after the lockdown as of May 2020**. Statista, maio 2020. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/1200479/digital-museum-activities-during-coronavirus-north-america/>. Acesso em: 27 set. 2021.

RAMOS, Claudinéli Moreira. História e resultados do Plano Nacional de Cultura 2010-2020 e o anseio por um novo e aprimorado plano. In: ITAÚ CULTURAL. **Revista Observatório Itaú Cultural**. N. 29. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/observatorio29>. Acesso em: 25 jan. 2022.

KELLER, Paul. (UK National Portrait Gallery vs. Wikimedia) vs. the public domain. **Kennisland**. 06 jan. 2010. Disponível em: <https://www.kl.nl/en/opinion/uk-national-portrait-gallery-vs-wikimedia-vs-the-public-domain/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

\_\_\_\_\_. Implementing the Copyright Directive: Protecting the public domain with article 14. **Communia**, 25 jun. 2019. Disponível em: <https://www.communia-association.org/2019/06/25/implementing-copyright-directive-protecting-public-domain-article-14/>. Acesso em: 08 out. 2021.

MARGONI, Thomas. **The digitisation of cultural heritage: Originality, derivative works and (non) original photographs**. 2014. Disponível em: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2573104](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2573104). Acesso em: 19 set. 2021.

MARTINS, Dalton L.; DIAS, Calíope V. S. M. Acervos digitais: Perspectivas, desafios e oportunidades para as instituições de memória no Brasil. **Panorama Setorial da Internet**, n. 3, ano 11, set. 2019. Disponível em: <https://cetic.br/media/docs/publicacoes/1/18151020190930-ano-xi-n-3-acervos-digitais.pdf>. Acesso em: 23 set. 2021.

LEVENTAKI, Elli. Art professionals and the frenzy of digitization. **ICOM Voices**, 8 jul. 2020. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/art-professionals-and-the-frenzy-of-digitisation/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

LONGO, Eric. The ultimate guide to virtual museum resources, e-learning, and online collections. **Museum Computer Network**, 14 mar. 2020. Disponível em: <https://mcn.edu/a-guide-to-virtual-museum-resources/>. Acesso em: 27 set. 2021.

NETWORK OF EUROPEAN MUSEUM ORGANISATIONS – NEMO. **Final report – Digitisation and IPR in European museums**. 2020. Disponível em: [https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO\\_Final\\_Report\\_Digitisation\\_and\\_IPR\\_in\\_European\\_Museums\\_WG\\_07.2020.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/public/Publications/NEMO_Final_Report_Digitisation_and_IPR_in_European_Museums_WG_07.2020.pdf). Acesso em: 19 set. 2021.

OPEN CULTURE. **The Rijksmuseum in Amsterdam has digitized 709,000 works of art, including famous works by Rembrandt and Vermeer**. 16 jan. 2021. Disponível em: <https://www.openculture.com/2021/01/the-rijksmuseum-has-digitized-709000-works-of-art.html>. Acesso em: 22 jan. 2022.

PESSACH, Guy. Museums, digitization, and copyright law: Taking stock and looking ahead. **The Journal of International Media and Entertainment Law**, 2007, p. 253-283. Disponível em: [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=961328](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=961328). Acesso em: 23 set. 2021.

ROSA, António M. A digitalização do património cultural na perspectiva do copyright e do direito de autor. **Journal of Digital Media & Interaction**, v. 3, n. 7, 2020, p. 36-50.

Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/jdmi/article/view/14752>. Acesso em: 23 set. 2021.

THE FRICK COLLECTION. **Photoarchive – Digitization**. Disponível em: <https://www.frick.org/research/photoarchive/digitization>. Acesso em: 25 jan. 2022.

UNESCO. **Vancouver Declaration** – The memory of the world in the digital age: Digitization and preservation. 26 a 28 set. 2012. Disponível em: [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/unesco\\_abc\\_vancouver\\_declaration\\_en.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/unesco_abc_vancouver_declaration_en.pdf). Acesso em: 11 out. 2021.

\_\_\_\_\_. **Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade**. 17 nov. 2015. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2017/05/RecomendacaoProtecaoMuseuseColecoes.pdf>. Acesso em: 08 out. 2021.

U.S. COPYRIGHT OFFICE. **Legal issues in mass digitization**: A preliminary analysis and discussion document. Register of Copyrights, out. 2011. Disponível em: [https://www.copyright.gov/docs/massdigitization/USCOMassDigitization\\_October2011.pdf](https://www.copyright.gov/docs/massdigitization/USCOMassDigitization_October2011.pdf). Acesso em: 17 mar. 2022.

VALENTE, Mariana G. Notas gerais sobre a digitalização de acervos no Brasil. In: VALENTE, Mariana G.; FREITAS, Bruna C (Org.). **Memórias digitais**: O estado da digitalização de acervos no Brasil. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017, p. 7-55.

VALENTE, Mariana G.; FREITAS, Bruna C. **Manual de direito autoral para museus, arquivos e bibliotecas**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/19038>. Acesso em: 19 set. 2021.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. **The Ardabil carpet**. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet>. Acesso em: 25 jan. 2022.

WALLACE, Andrea; MATAS, Ariadna. Keeping digitised works in the public domain: how the copyright directive makes it a reality. **Europeana Pro**. 01 set. 2020. Disponível em: <https://pro.europeana.eu/post/keeping-digitised-works-in-the-public-domain-how-the-copyright-directive-makes-it-a-reality>. Acesso em: 19 mar. 2022.

WHITELAW, Mitchell. Generous interfaces for digital cultural collections. **Digital Humanities Quarterly**, v. 9, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/9/1/000205/000205.html>. Acesso em: 29 set. 2021.

WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION – WIPO. **Revised report on copyright practices and challenges of museums**. Standing Committee on Copyright and Related Rights, 38<sup>th</sup> Session, Geneva, April 2019. Disponível em: [https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr\\_38/sccr\\_38\\_5.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_38/sccr_38_5.pdf). Acesso em: 23 set. 2021.

**Imprensa:**

HEYMAN, Stephen. A museum at the forefront of digitization. **The New York Times**, 13 maio 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/05/14/arts/international/a-museum-at-the-forefront-of-digitization.html>. Acesso em: 22 jan. 2022.

KENNEDY, Maev. Legal row over National Portrait Gallery images placed on Wikipedia. **The Guardian**, 14 jul. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2009/jul/14/national-portrait-gallery-wikipedia-row>. Acesso em: 20 mar. 2022.

QUACH, Georgina. Museums v business: The growing market for cultural digitisation. **The Guardian**, 15 nov. 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/law/2021/nov/15/museums-cash-in-market-cultural-digitisation-licensed-goods>. Acesso em: 20 mar. 2022.

ROCHA, Camilo. Quais os entraves na digitalização de acervos no Brasil. **Nexo Jornal**, 23 fev. 2018. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2018/02/23/Quais-os-entraves-na-digitaliza%C3%A7%C3%A3o-de-acervos-no-Brasil>. Acesso em: 29 set. 2021.

RONCOLATO, Murilo. Museus de São Paulo no Google Art Project. **Link**, O Estado de S. Paulo, 03 abr. 2012. Disponível em: <https://link.estadao.com.br/noticias/geral,museus-de-sao-paulo-no-google-art-project,10000036012>. Acesso em: 23 jan. 2022.

THE ART NEWSPAPER. **When it comes to museum attendance, it's more than just a numbers game**. 25 mar. 2019. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2019/03/25/when-it-comes-to-museum-attendance-its-more-than-just-a-numbers-game>. Acesso em: 28 set. 2021.

ULABY, Neda. Not heading to Paris this summer? The Louvre has digitized 482,000 artworks. **NPR**, Morning Edition, 30 mar. 2021. Disponível em: <https://www.npr.org/2021/03/30/982258972/not-heading-to-paris-this-summer-the-louvre-has-digitized-482-000-artworks>. Acesso em: 26 set. 2021.

### Legislação:

BRASIL. **Constituição Federal**, de 05 de outubro de 1988. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 27 set. 2021.

BRASIL. **Decreto nº 75.699**, de 6 de maio de 1975, ou Convenção de Berna. 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: 03 nov. 2021.

BRASIL. **Instrução Normativa nº 1**, de 15 de abril de 2013. Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos-normativo/instrucao-normativa-no-1-de-15-de-abril-de-2013>. Acesso em: 21 mar. 2022.

BRASIL. **Lei Federal nº 5.988**, de 14 de dezembro de 1973. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/15988.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15988.htm). Acesso em: 20 mar. 2022

BRASIL. **Lei Federal nº 9.610**, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm). Acesso em: 27 set. 2021.

BRASIL. **Lei Federal nº 11.904**, de 14 de janeiro de 2009. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/l11904.htm). Acesso em: 27 set. 2021.

BRASIL. **Resolução Normativa nº 15**, de 14 de março de 2022. Ministério do Turismo/Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/legislacao-e-normas/outros-instrumentos-normativo/resolucao-normativa-ibram-no-15-de-14-de-marco-de-2022>. Acesso em: 21 mar. 2022.

FRANÇA. **Code de la Propriété Intellectuelle 1992**. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/id/LEGITEXT000006069414/>. Acesso em: 09 out. 2021.

REINO UNIDO. **Copyright, Designs and Patents Act 1988**. Disponível em: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1988/48/contents>. Acesso em: 09 out. 2021.

WORLD TRADE ORGANIZATION – WTO. **Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights – TRIPS**. Disponível em: [https://www.wto.org/english/tratop\\_e/trips\\_e/legal\\_and\\_interpretive\\_texts\\_e.htm](https://www.wto.org/english/tratop_e/trips_e/legal_and_interpretive_texts_e.htm). Acesso em: 03 nov. 2021.

UNIÃO EUROPEIA. **Diretiva 2012/28/EU**, de 25 de outubro de 2012. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32012L0028>. Acesso em: 08 out. 2021.

UNIÃO EUROPEIA. **Diretiva 2019/790/EU**, de 17 de abril de 2019. Disponível em: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A32019L0790>. Acesso em: 08 out. 2021.

### **Websites:**

BARNES FOUNDATION COLLECTIONS. Disponível em: <https://collection.barnesfoundation.org/>. Acesso em: 29 set. 2021.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em: 26 set. 2021.

CREATIVE COMMONS. Disponível em: <https://creativecommons.org/>. Acesso em: 26 set. 2021.

EUROPEANA. Disponível em: <https://www.europeana.eu/>. Acesso em: 26 set. 2021.

GLAM-WIKI. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:GLAM/>. Acesso em: 26 set. 2021.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Disponível em <https://artsandculture.google.com/>. Acesso em: 26 set. 2021.

INTERNET MUSEUM. Disponível em: <https://www.internetmuseum.se/>. Acesso em: 26 set. 2021.

LOUVRE COLLECTIONS. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/>. Acesso em: 26 set. 2021.

OPENGLAM. Disponível em: <https://openglam.org/>. Acesso em: 26 set. 2021.

RIJKSSTUDIO. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/>. Acesso em: 22 jan. 2022.

RIGHTS STATEMENTS. Disponível em: <https://rightsstatements.org/>. Acesso em: 26 set. 2021.

VIRTUAL ONLINE MUSEUM OF ART. Disponível em: <https://voma.space/>. Acesso em: 26 set. 2021.

WORLD DIGITAL LIBRARY. Disponível em: <https://www.wdl.org/en/>. Acesso em: 26 set. 2021.

## APÊNDICE

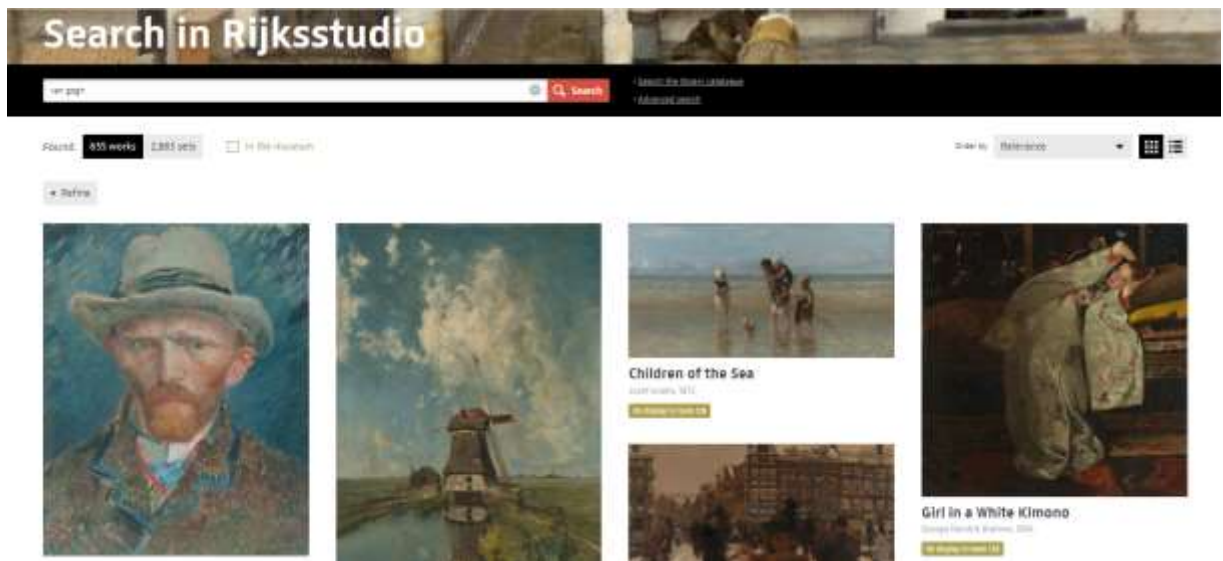


Fig. 02 – Busca por “Van Gogh” (Rijksstudio)

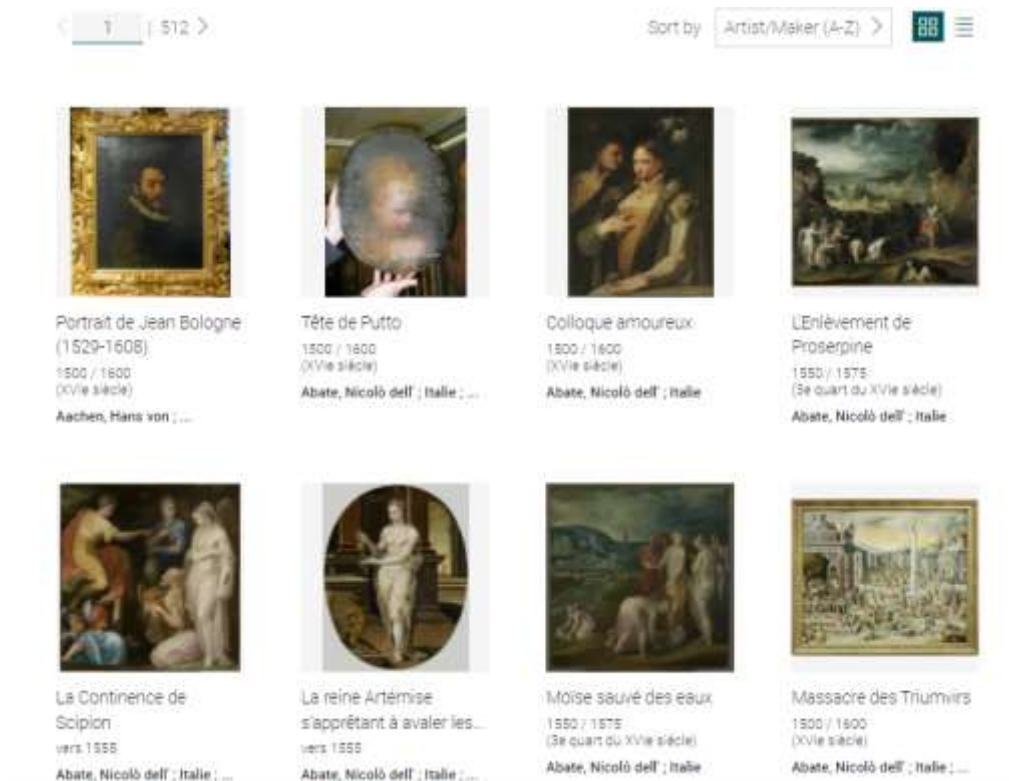


Fig. 03 – Seção “Peintures” (Louvre Collections)

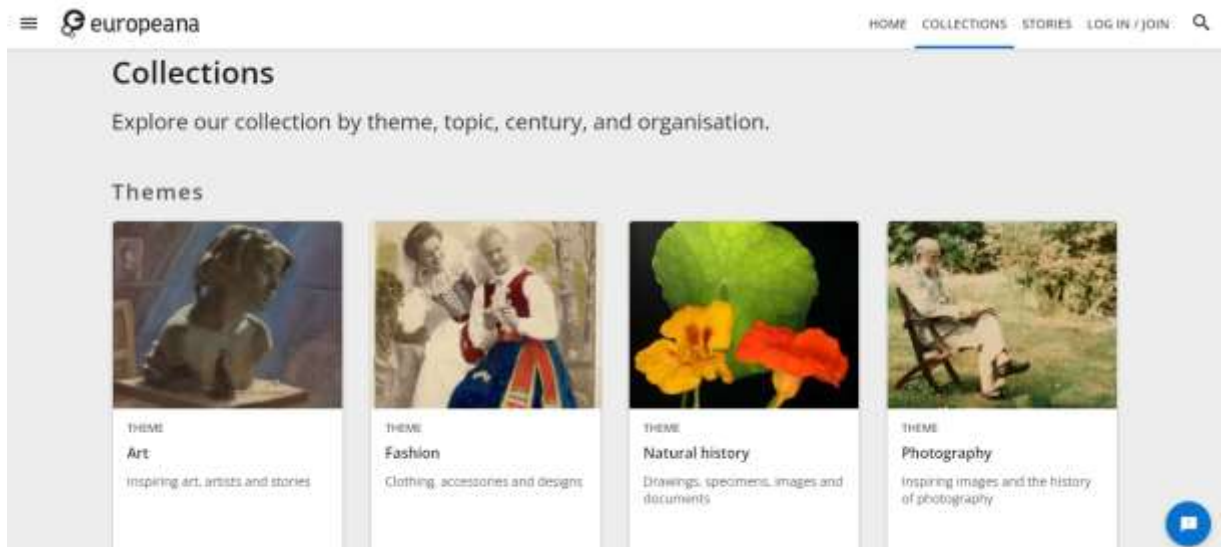


Fig. 04 – Mecanismo de busca (Europeana)

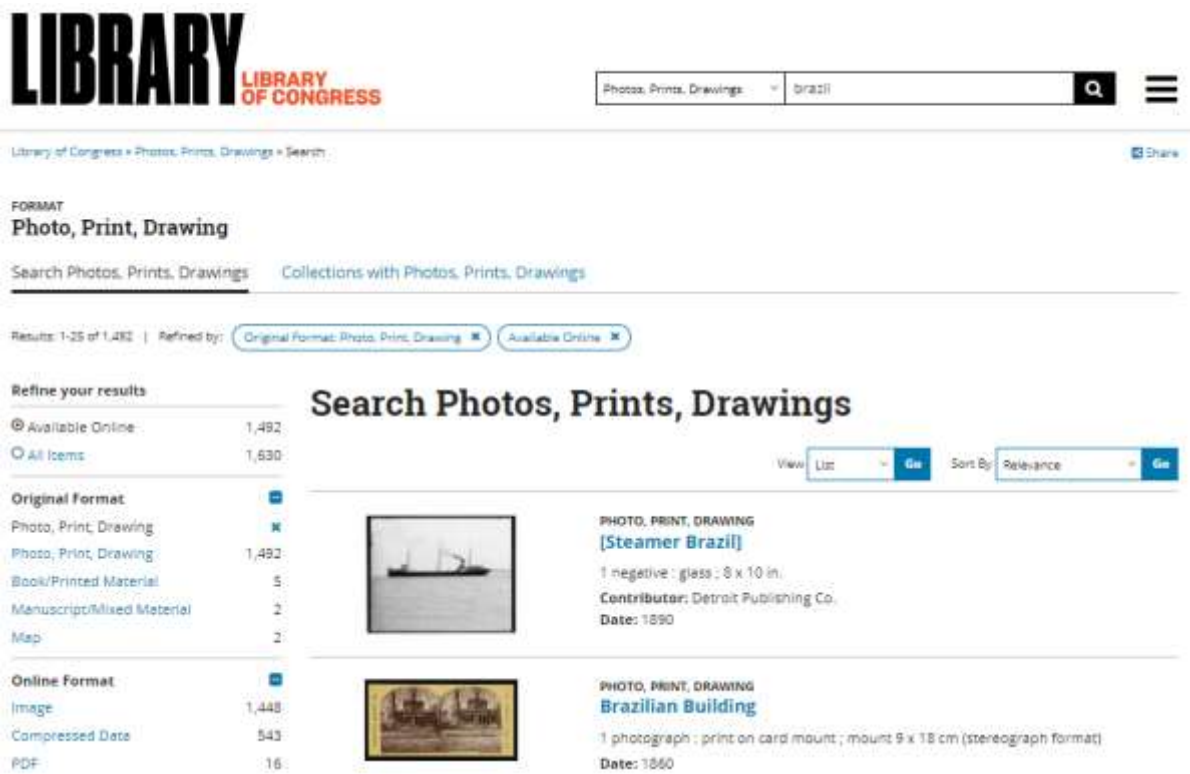


Fig. 05 – Busca por “Brazil” na seção de “Photos, prints and drawings” (World Digital Library)





Fig. 06 – Exposição on-line “Antonio Dias: Derrotas e Vitórias” do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Google Arts & Culture)

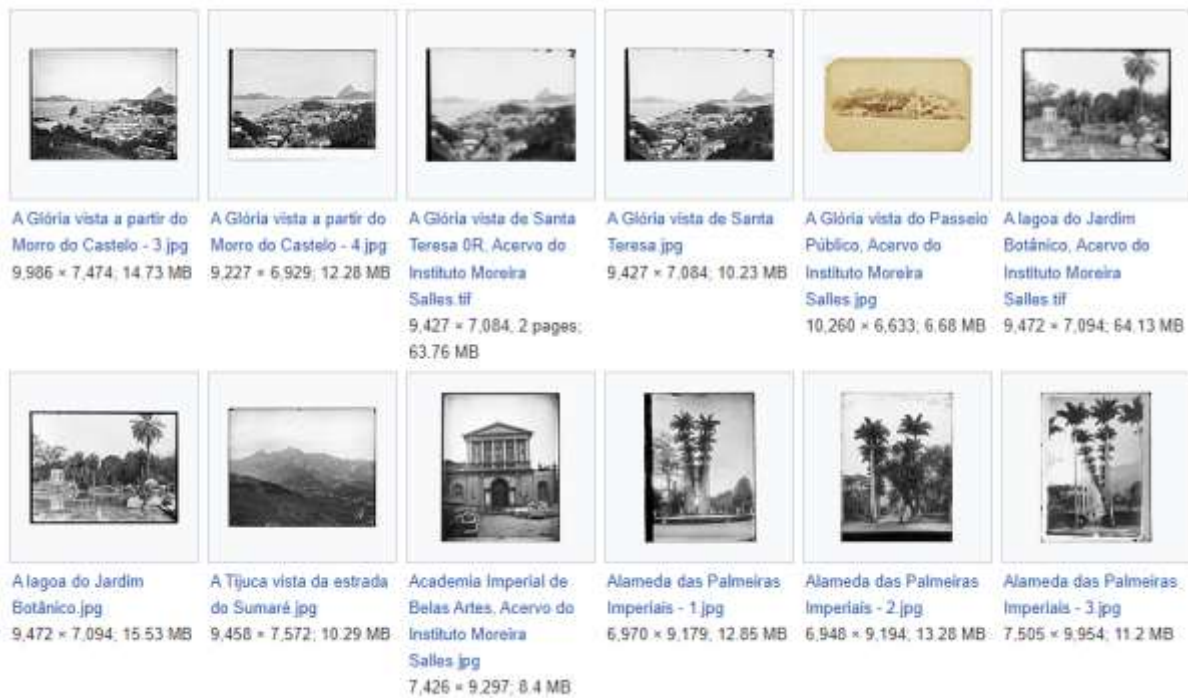


Fig. 07 – Acervo do Instituto Moreira Salles (GLAM-Wiki)





Fig. 10 – Tapete Ardabil exposto no Victoria & Albert Museum (Fonte: V&A Museum)

Frick Digital Collections Login

ALL PHOTOARCHIVE BOOKS ARCHIVES

- ▶ NATIONAL SCHOOL
- ▶ CREATOR
- ▶ OBJECT TYPE
- ▶ COLLECTION
- ▶ COLLECTION CITY
- ▶ COLLECTION STATE
- ▶ COLLECTION COUNTRY
- ▶ SUBJECT (NAMES)
- ▶ FRICK SUBJECT CLASSIFICATION
- ▶ DOCUMENTATION

The Photoarchive is a study collection of more than one million photographic reproductions of works of art by fourteenth to mid-twentieth century artists trained in the Western tradition. Each photograph is accompanied by historical documentation that traces the essential elements of the biography of a work of art – (changes of attribution, ownership, and condition). The images together with the historical documentation provide an unparalleled resource for the study of the history of art. At present, the Frick is systematically digitizing the Photoarchive collection and making it available on this site.

Note: Some of the images in this collection are currently being cataloged and have limited metadata. Images without documentation are searchable only by Creator name and National School.

Search:

Sort by Relevance

There are 22677 items in this division.

Boissier, Arthur Coffin, 1867-1929

Sargent, Joris Sargent, 1889-1925  
Edward Canal, Venice.

Goldman, Arthur Coffin, 1867-1929

Select all images

Fig. 11 – Seção “Photoarchive” (The Frick Collection)

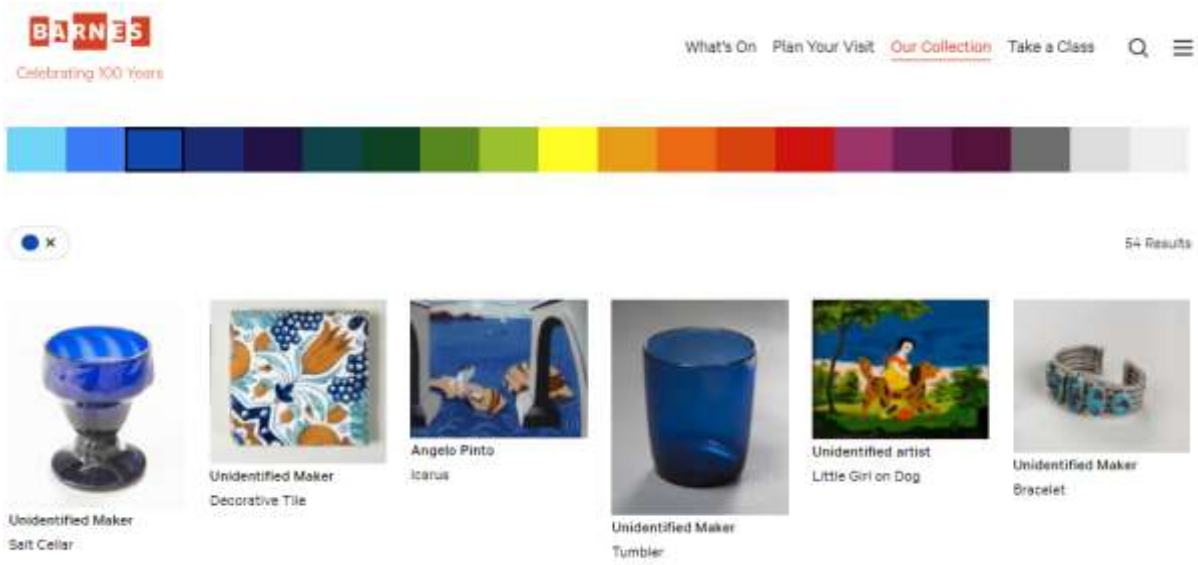


Fig. 12 – Ferramenta de seleção por cor (Barnes Foundation)