

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE PRODUÇÃO CULTURAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

BRANCA PINTO ZUMA

**DIREITO AUTORAL NAS ARTES VISUAIS: POTENCIALIDADES DO DIREITO
DE SEQUÊNCIA**

NITERÓI
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE PRODUÇÃO CULTURAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

BRANCA PINTO ZUMA

**DIREITO AUTORAL NAS ARTES VISUAIS: POTENCIALIDADES DO DIREITO
DE SEQUÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial a obtenção do grau Bacharel
em Produção Cultural.

ORIENTADOR: Pr. Dr. Ítalo Bruno Alves

NITERÓI
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

Z94 Zuma, Branca Pinto.

Direito autoral nas artes visuais : potencialidades do direito de sequência / Branca Pinto Zuma. – 2016.

55 f. : il.

Orientador: Ítalo Bruno Alves.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 46-49

1. Direito autoral. 2. Arte. 3. Leilões de arte. I. Alves, Ítalo Bruno. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

BRANCA PINTO ZUMA

**DIREITO AUTORAL NAS ARTES VISUAIS: POTENCIALIDADES DO DIREITO
DE SEQUÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial a obtenção do grau Bacharel
em Produção Cultural.

Aprovada em 05 de maio de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Italo Bruno Alves (orientador)

Prof. MSc. Alexandre Hees de Negreiros

Prof. Dr. João Luiz Pereira Domingues

NITERÓI
2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Professor Ítalo Bruno Alves por ter sido generoso em me aceitar como orientanda, por ter me compreendido, respeitado, por sempre ter acreditado no potencial da pesquisa, por toda gentileza e generosidade.

Ao meu querido Alexandre Hees de Negreiros, amigo, professor e incentivador precioso, revisor atento, orientador paciente, pela inspiração, por todo apoio necessário para a conclusão deste trabalho! Obrigada por todo investimento de tempo e de vida, pelo seu afeto e confiança! Estou muito feliz por a academia ter permitido que nossos caminhos se encontrassem, você é muito especial e eu só posso te agradecer por tudo!

Aos meus pais Nelma e Carlos Henrique, por todo amor, respeito e compreensão, pela simplicidade, carinho e paciência. Por me ensinarem a ter calma e a não desistir, por toda força, honestidade e verdade em todos os atos, palavras e sentimentos.

À família Lonergan, Peter, Cecília, Eric e Philip, pela inspiração, incentivos constantes, pela confiança, amor, suporte e direcionamentos positivos e preciosos. Vocês me inspiram todos os dias a lutar pelos meus sonhos!

Às minhas irmãs de sangue, alma e *maravilhosidade*: Lia Pinto Zuma, Luiza Gomes Henriques e Gisele Billion Vargas. Por todo respeito, amor, carinho e força que vocês me dão todos os dias. Sou mais forte porque vocês estão sempre comigo, estarei sempre com vocês!

À família Botelho Braz, Isabel, Djalma, Djoser, Dimas e Ian, minha família em terras cariocas, que me acolheu, amou e cuidou durante todo esse tempo. Vocês nunca me deixaram desanimar e me ensinaram o significado prático e real das palavras generosidade e respeito.

Eu sou muito grata pelo nosso encontro e amor!

Ao meu irmão João Pedro Zuma que sempre acreditou em mim, amou incondicionalmente e sempre estará comigo, não importam a distância ou tempo que nos separem. Eu sempre vou te amar!

Ao Professor João Domingues pela sinceridade, paciência e precisão. Por acreditar e investir em nós alunos como professor e como amigo, por investir tanto no curso de Produção Cultural como coordenador com bravura e determinação! Agradeço por mim e pelos meus colegas de curso por todo bem que você nos fez durante todos esses anos!

Ao meu amor, Philip Lonergan, por toda amizade, respeito, confiança e amor que tenho recebido nesses últimos três anos, que me motivam todos os dias e em todos os meus passos.

Ao meu tio Carlos Eduardo Zuma, por ter me mostrado outros mundos através da leitura, da arte e da cultura. Agradeço pelo auxílio e suporte durante a minha graduação, por ter me recebido aqui no Rio de Janeiro para que eu pudesse criar a minha própria história e vida.

À minha avó Hilda Zuma, maior coração do mundo!

Aos amigos e familiares que estiveram em minha vida nesses últimos anos, que me apoiaram e incentivaram: minha profunda gratidão.

RESUMO

Este trabalho é uma topologia inicial do mercado de arte e dos direitos autorais dos artistas visuais brasileiros. Nela, buscamos identificar o surgimento do mercado de arte no Brasil, seus principais atores, os seus papéis na manutenção da lógica de funcionamento do mercado, localizamos algumas das atuais dificuldades de acesso à informação sobre tal, o direito de sequência e suas potencialidades, a representação dos direitos autorais através de Associações de Gestão Coletiva de Direitos, as tendências internacionais referentes a tais direitos, e o cenário atual dos direitos autorais dos artistas visuais no Brasil.

Palavras chave: Direito de sequência; direitos autorais; mercado de arte; leilões de arte.

ABSTRACT

This work is an initial topology of the art market and the copyright of Brazilian visual artists. In it, we tried to identify the emergence of the art market in Brazil, its main actors, their roles in maintaining the operating logic of the market, locate some of the current difficulties of access to information on such resale rights and their potential, representation of copyright by Collective rights Management Associations, international trends relating to such rights, and the current situation of the copyrights of visual artists in Brazil.

Keywords: sequence of law; Copyright; the art market; art auctions.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 O MERCADO DE ARTE: UM CAMPO A SER DESBRAVADO	9
1.1 UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO SOBRE O SURGIMENTO DO MERCADO BRASILEIRO DE ARTE.....	11
1.2 SURGEM OS LEILÕES DE ARTE NO BRASIL.....	14
1.2.1 Os Leilões Públicos	14
1.3 OS ATORES DO MERCADO	16
1.3.1 Os marchands	18
1.3.2 Os colecionadores e megacolecionadores	18
1.4 LEGITIMAÇÃO E VALORIZAÇÃO FRENTE AO MERCADO: INSTITUIÇÕES DE ENSINO, EVENTOS, RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS E PRÊMIOS.....	20
1.4.1 Críticos, Peritos e Curadores	20
1.4.2 Galerias e Galerias <i>Leaders</i>	21
1.4.3 Feiras e Bienais	23
1.4.4 Os Museus	23
1.5 OS ARTISTAS E O MERCADO	24
2 PROPRIEDADE INTELECTUAL, DIREITO AUTORAL E GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS	26
2.1 DIREITO DE SEQUÊNCIA E SUAS ORIGENS	26
2.2 PROPRIEDADE INTELECTUAL E DIREITO AUTORAL.....	28
2.3 O FUNCIONAMENTO E ATUAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES DE GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS	32
2.4 ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS DIREITOS DE AUTORES VISUAIS	34
2.5 O DIREITO DE SEQUÊNCIA E O CONTEXTO ATUAL DE SUA APLICAÇÃO ...	37
3 OS DIREITOS AUTORAIS E AS REVENDAS DE OBRAS DE ARTE EM LEILÕES	38
4 CONCLUSÃO	46
REFERÊNCIAS.....	50

INTRODUÇÃO

Durante minha graduação, tive a oportunidade de trabalhar no mercado de artes com acompanhamento dos principais leilões do Rio de Janeiro para um site de cotação e revenda de obras de arte chamado Catálogo das Artes. Simultaneamente trabalhei em contato direto com artistas plásticos durante meu período de estágio na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e também trabalhei com negociações de direitos autorais ao estagiar na Fundação Roberto Marinho no setor de Patrimônio e Cultura. Essas experiências me colocaram em contato com um universo fascinante e imprevisível que agora, ao final de minha graduação, tenho a oportunidade de apresentar ao leitor.

Este trabalho é motivado pelas experiências vividas e teve como ponto de partida um fato: a venda do quadro “O desfile” de autoria de Beatriz Milhazes em um leilão de artes no Rio de Janeiro em 2012. Esse acontecimento foi o disparador da minha curiosidade acadêmica, a partir do qual eu pude identificar o potencial de estudo de alguns temas para a área de produção cultural, entre eles: o mercado de artes visuais e os direitos autorais dos artistas visuais.

Ao iniciar a pesquisa, me deparei com a realidade dos estudos voltados para tais assuntos, o que se revelou frustrante, pois pude constatar a dificuldade de encontrar dados e estudos relacionados a tais áreas. Optei, então, por realizar um trabalho didático e introdutório no qual busquei, principalmente, identificar assuntos e campos de estudo, e contextualizar algumas questões frente à história, às realidades vivenciadas pelos artistas, e às dificuldades encontradas por eles para a implementação de seus direitos.

Como a pesquisa surgiu a partir de uma experiência real, optei pela realização de uma topologia inicial do campo, onde identifiquei atores, sua forma de atuação do mercado, falei um pouco sobre as dificuldades de estudo em tal área, contextualizei alguns assuntos frente à história, introduzi o direito de sequência aos leitores, assim como o direito autoral, e concluí apresentando a realidade dos artistas plásticos brasileiros em relação à garantia de seus direitos autorais.

O primeiro capítulo apresenta ao leitor o mercado de artes como um campo que ainda precisa ser desbravado intelectualmente. Nele apresento as dificuldades encontradas para o estudo desse campo, o surgimento do mercado de arte no Brasil, o mercado de leilões, os atores do mercado de arte e os dos mesmos na manutenção da lógica de funcionamento atual

desse mercado, o papel das instituições, prêmios e intelectuais da arte, e uma contextualização da realidade vivenciada pelo artista frente ao funcionamento deste mercado no que tange a sua sustentabilidade econômica, produtiva e seus direitos.

No segundo capítulo apresento em um primeiro momento o direito de sequência e sigilo apresentando a propriedade intelectual, o direito autoral, seus usos e limitações, as associações de gestão coletiva de direitos autorais, o panorama internacional de defesa ao direito autoral. Esse capítulo é dedicado a apresentar ao leitor os direitos autorais.

No terceiro capítulo, frente aos panoramas apresentados no primeiro e segundo capítulos, apresento ao leitor o caso que motivou essa pesquisa e utilizo tal acontecimento como um exemplo da situação dos direitos autorais dos artistas visuais brasileiros. E concluo no quarto capítulo essa monografia, apresentando minhas conclusões e apontamentos para pesquisas vindouras. Espero humildemente ter trazido através desse trabalho a minha contribuição aos estudos na área de Produção Cultural, mas com muito respeito pelo campo estudado.

1 O MERCADO DE ARTE: UM CAMPO A SER DESBRAVADO

O mercado de arte é constituído por uma complexa teia de atores, valores, símbolos, procedimentos e interesses, articulados ao longo do tempo e da história. No entanto, a arte passou apenas recentemente a ser reconhecida como geradora de uma economia própria, e não apenas como produtora de valor estético ou símbolo de status social. O reconhecimento de que esta área poderia ser criadora de valor real, apesar de ter como objeto obras intangíveis, aconteceu lentamente, na medida em que houve uma maior compreensão de seus agentes, a respeito do seu público, e sobre os motivos que o levava a consumir tais produtos. Assim, foi possível perceber suas preferências e, entender que a partir delas, como são criados seus hábitos de consumo.

Este mercado sempre foi considerado complexo, instável e imprevisível, especialmente por não obedecer a certas regras aplicáveis a outros mercados. Os gastos com as artes, por exemplo, foram considerados por muitos economistas como supérfluos, equivalentes a atividades de lazer¹, e a natureza dos investimentos em artes, considerada apenas simbólica. Portanto, concluiu-se por algum tempo que este mercado, assim como os valores por ele movimentados, seria incapaz de contribuir para a riqueza das nações, como acreditavam os economistas Adam Smith e David Ricardo. (BENHAMOU, 2007, p.15)

O atraso para o reconhecimento deste campo como gerador de riquezas tornou lenta e prejudicada a sua compreensão e, portanto, também a formalização deste mercado. A praticamente ausente coleta de dados tornou limitadas as possibilidades de acesso às suas informações. Além disso, tolerou-se uma certa acomodação, além do beneficiamento oportunista de alguns dos seus atores a partir da ausência de uma fiscalização sobre suas estratégias e negociações, gerando um círculo vicioso de ocultação de dados e informalidade em suas operações. (DURAND, 2009)

Segundo a autora Raymonde Moulin, há um mercado subterrâneo ao mercado de arte, que nos é invisível, pois não temos acesso a seus dados e o qual não podemos sequer mensurar o valor e, creio eu, a extensão:

¹ Ou seja, antigamente o pensamento vigente a respeito dos mercados de artes era que, como o valor da arte é intangível e esses mercados não obedecem às regras aplicáveis a outros mercados, os gastos com atividades e bens artísticos não poderiam ser considerados rentáveis, sendo a aplicação de recursos nessa área justificada como recreativa, e os mercados de arte desconsiderados como fonte de riquezas para as nações.

“(…) uma parte das transações é efetuada na clandestinidade e os fenômenos não quantificáveis ou invisíveis superam os dados aparentes e mensuráveis. Existe a respeito da origem das obras e do dinheiro, uma economia subterrânea cuja importância é difícil de avaliar.” (MOULIN, 2007, p. 10)”

Podemos observar que os alicerces desse mercado, portanto, foram fundados em relações de cumplicidade, e em hierarquias e relações de poder que não autorizam – ou não sem grandes dificuldades – interferências, aproximações ou mesmo simples questionamentos originados por quem nele não é inserido. Portanto, apesar do aumento gradual do interesse voltado aos estudos na área da economia da cultura que de certa forma alcançam os mercados de artes, de alguns avanços teóricos e da mudança de percepção frente às suas potencialidades, existem ainda grandes dificuldades para analisá-lo adequadamente. Entre as que se apresentam estão, principalmente, as incertezas acerca dos dados coletados, a virtual dificuldade de obtenção de indicadores oficiais, do que decorre a necessidade de interpretação das poucas informações coletadas que, por fim, resta acessível apenas aos profundos conhecedores deste mercado, de seus atores e de sua linguagem.

Outro gargalo para o estudo adequado de mercado de artes é a falta de conhecimento e dados a respeito das negociações no chamado “varejo”², pois estas acontecem geralmente de forma privada, nas galerias, ateliês de artistas e através de *marchands*, o que torna os dados sobre elas também pouco acessíveis. Lembrando que, dentre as vendas de obras de arte, as mais acessíveis são, em regra, as revendas públicas, realizadas através de leilões, o que permite um acompanhamento público de sua execução que, mesmo assim, exigem do observador conhecimento a respeito do comportamento do mercado e grande capacidade de interpretá-lo em operação.

É o que destaco a seguir no trabalho de Raymonde Moulin, que melhor ilustra esta problemática:

A dificuldade de análise dos mercados de arte não revela apenas a denegação da economia, generalizada nos mundos da arte. Ela nasce da incerteza e da assimetria de informação que caracterizam os mercados da arte. Essa informação incompleta, que não é identicamente partilhada por todos ou acessível a todos, autoriza, de fato, múltiplas manipulações estratégicas, altamente simbólicas, que contribuem para a especificidade dos mercados artísticos. Apenas são bem conhecidos os resultados das vendas públicas, mas a interpretações dos preços exige um conhecimento sutil do mercado reservado para habitués, para não dizer iniciados. (*idem*)

² Varejo: Modalidade comercial cujas vendas são feitas diretamente com o comprador final, sem a ajuda de intermediários. Comercialização de mercadorias em quantidades menores; local em que se pratica esse tipo de comercialização.

Para facilitar a compreensão acerca deste mercado tão pouco explorado, seja por estudos econômicos ou de outras disciplinas, faz-se necessário entender a sua origem, sua formação e a sua estrutura. Através dessas abordagens, tornar-se-á possível obter algumas pistas dos motivos da carência de acesso a certos dados, assim como da inexatidão de outros tantos. No entanto, abraçar nesta pequena análise todo o mercado mundial ultrapassaria em muito os propósitos desta abordagem, assim como desta pesquisa.

Adiante, portanto, falarei sobre a formação do mercado de artes brasileiro, contextualizando-o frente à história do país e também de alguns dos atores que o constituem. É necessário esclarecer, no entanto, que para esse estudo busquei apenas apresentar um breve panorama e, por isso, não me deterei à análise dos atores ou de mecanismos de valorização utilizados por eles, mas apenas lançarei luz sobre esses tópicos, para que possamos identificá-los e, em seguida, continuarmos o estudo rumo às discussões mais relevantes ao recorte destinado ao presente estudo.

1.1 UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO SOBRE O SURGIMENTO DO MERCADO BRASILEIRO DE ARTE

O mercado de arte no Brasil surgiu e cresceu atrelado ao mercado dos bens de consumo de luxo. Ainda insipiente à época da monarquia, apenas na segunda metade do século XVIII sofreu alterações significativas, derivadas da prosperidade financeira advinda do sucesso da agricultura cafeeira e do aumento das importações de bens de consumo europeus. Figuravam entre os principais produtos importados da Europa as movelarias, joias, gravuras e pinturas, as quais as Casas de Importação brasileiras expunham e vendiam e, por isso, foram consideradas as primeiras “galerias de arte brasileiras”. Os artistas residentes no país utilizavam como locais de exposição algumas lojas, ateliês fotográficos, antiquários, livrarias, charutarias, saguões de hotel, assim como salões temporariamente desocupados, alugados em regra por valores módicos.

Em 1911, no interior de São Paulo, disseminou-se entre a burguesia cafeeira o hábito de desfazer-se de objetos pessoais e caseiros, ligados ao passado e substituí-los por outros vindos da Europa, preferência essa que estimulou uma série de leilões de peças familiares considerados antigos. (DURAND, 2009, p. 47)

Entre 1870 e 1945 muitos judeus vieram para as Américas fugindo da Segunda Guerra mundial e, entre eles, muitos de origem burguesa que, portanto, possuíam bens familiares trazidos da Europa Ocidental, e que foram utilizados para recomeçar a vida no Brasil. Essas pessoas, além dos bens de luxo extremamente comercializáveis, traziam consigo também vasto conhecimento sobre o comércio de peles, joias, e antiguidades, o que garantiu a elas destaque no mercado de bens de consumo de luxo brasileiro, mercado esse ainda insipiente até esse momento, e movimentado de forma ainda pouco formal por pessoas que não gozavam de conhecimento específico sobre tais mercadorias.

Segundo Durand, a vinda dos judeus para o Brasil, seguido por um momento de paralisação das relações comerciais com a Europa por conta da Segunda Guerra, permitiu o surgimento do daquilo que podemos considerar como o início do mercado de antiguidades brasileiro. Nas palavras do autor: “[...] antes do estancamento definitivo do comércio entre Brasil e a Europa, devido à guerra, em 1938, a vinda de judeus e as compras de decoração pelas famílias ricas já havia lançado a semente inicial do mercado de antiguidades” (Idem, p. 91).

Com a paralisação completa das relações comerciais com a Europa, o mercado de antiguidades se expandiu, conquistando os consumidores ativos do mercado de luxo brasileiro, que começaram a redescobrir seus bens históricos. Como fruto do empenho e esforços de alguns arquitetos, que buscavam chamar a atenção da intelectualidade e do governo para a “autenticidade” da arquitetura “colonial”, desde meados da década de 1920 até meados da década de 1930 houve uma grande mudança no que diz respeito à revalorização desta estética. Nesse período, não por acaso, mas como fruto do esforço e do trabalho ativo desses intelectuais junto às esferas públicas de poder, foi criado o IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 13 de janeiro de 1937, por meio da Lei nº 378, assinada pelo então presidente Getúlio Vargas.

A descoberta e valorização das estéticas barroca e colonial apresentaram-se concomitantes à dificuldade de importação de artigos de arte e decoração europeus decorrentes das restrições comerciais geradas pela Segunda Guerra mundial, e despertaram o interesse de intelectuais e das classes abastadas por objetos do Brasil antigo. Tal interesse estimulou a captação desses bens em cidades históricas do interior do país, e a sua transferência ou venda para as coleções privadas do círculo de colecionadores em plena formação nas capitais, como o Rio de Janeiro e São Paulo. Ocorreram verdadeiras pilhagens de cidades, igrejas, túmulos e monumentos no interior do Brasil.

Tal período é bem representado pelo depoimento de José Claudino da Nóbrega em “Memórias de um viajante” (p.136), trazido por José Calos Durand:

Na década de vinte estava no auge da moda o gosto pela decoração francesa. [...] Os grandes fazendeiros de café visitavam a França todo ano e de lá traziam os móveis dourados Luís XV e Luís XVI. Os tapetes *Aubusson*, os indispensáveis vasões de *Sèvres* em formato de ânforas e s tradicionais aparelhos de Limoges e ainda os cristais *Baccarat* e *Saint Louis*. [...] Depois da Segunda Grande Guerra o gosto do brasileiro transformou-se e os potentados passaram a interessar-se pelo nosso barroco e por todas as peças usadas no tempo colonial: cômodas e cadeirões de encosto D. João V e D. José; camas e mochos de jacarandá da Bahia, sofás e cadeirões. As igrejas passaram a ser o alvo dos compradores de antiguidades, pois os tocheiros de prata, as navetas, os turíbulos e até os cálices de comunhão alcançavam altos preços no mercado de arte. Os entalhes barrocos passaram a ser elementos indispensáveis às mais finas decorações.” (NÓBREGA, *apud*, DURAND, 2009, p 94)

Como outro efeito da valorização e da legitimação das estéticas colonial e barroca desencadeada pelos arquitetos modernistas, houve uma paralela conversão dessa estética para um “estilo”, replicado em fachadas de construções urbanas como em mansões da classe alta ou em sobrados da classe média das capitais brasileiras. Esse “estilo” espalhou-se como um símbolo da burguesia brasileira depois do golpe militar de 1964 tendo, assim, desencadeado a produção industrial e artesanal de todos os aparatos necessários para realizar os *símiles* pretendidos.

Nessa época, o Brasil se dividia entre a redescoberta e a valorização da corrente estética colonial, e a produção da corrente estética modernista. Tal fato parecia se dever, em parte, à presença dos artistas modernistas estrangeiros, que estariam na Europa caso ela não estivesse em meio à crise do pós-guerra, estando, portanto, “presas” ao nosso país, em estada compulsória.

Ao mesmo tempo, no Rio de Janeiro e em São Paulo houve uma expansão da imprensa periódica e a correlata profissionalização dos jornalistas, chamando a atenção para a arte que se fazia por aqui. Os artistas e artesãos proletários começaram a pintar em cavalete e a se inserir no mercado da arte decorativa, enquanto os artistas modernistas passavam a figurar nos cenários artísticos e intelectuais como defensores dos ideais nacionais, e como inovadores no campo artístico.

Esses recursos ajudaram a compor as instâncias de difusão e consagração necessárias para um campo artístico nacional minimamente estruturado. Assim, o mercado de artes brasileiro

tomou impulso rumo à sua autonomia em relação ao conjunto do campo cultural, bem como em relação ao campo artístico internacional.

Assim, a arte passou não apenas a fazer parte dos interesses da burguesia e sua lógica de sociabilidade, mas criaram-se também condições para o alargamento das possíveis definições de arte e de trabalho artístico, sempre avançando – ainda que discretamente – rumo à profissionalização dos atores do mercado e dos setores comerciais e, ainda, dos técnicos ligados à preservação do patrimônio artístico e histórico, preparando o mercado para uma expansão ainda maior que chegaria partir da década de 1960, através da sólida expansão das classes abastadas, corolário das políticas desenvolvimentistas mantidas por Juscelino Kubitschek e pelo “milagre econômico” pós-1964. (DURAND, 2009)

1.2 SURGEM OS LEILÕES DE ARTE NO BRASIL

Pós 1964, começam a se estabelecer os leilões de arte no Brasil, tanto os de cunho beneficente quanto os de cunho abertamente comerciais. Nossos primeiros leiloeiros eram homens de grande tino comercial e experiências prévias em outras áreas do comércio, que decidiram se aventurar no então inexplorado mercado de artes, conseguindo cativar, entre os consumidores de bens de consumo de luxo, o gosto por esse tipo de produto. O mercado dos leilões de arte começou a tomar forma e a criar o seu mercado consumidor: principalmente, os colecionadores de arte. Mais tarde, os leilões de arte passaram a ser disputados, valorizados em meio às classes mais abastadas, e o status de colecionador passou a ser ostentado como forma de distinção e poder. (DURAND, 2009)

1.2.1 Os Leilões Públicos

Os leilões públicos têm por obrigação receber todos os interessados em acompanhar as vendas que ali ocorrem. Durante o evento são vendidas obras de arte³, além de objetos de decoração, antiguidade e colecionismo provenientes de acervos pessoais e familiares. Esses itens são, ali, classificados em “lotes” e, em geral, têm um valor mínimo determinado

³ Aqui iremos nos ater aos leilões de artes e antiguidades de caráter público e não judicial (Leilões públicos realizados em caso de determinação judicial para pagamentos de dívidas.).

previamente por avaliadores competentes. Partindo deste valor, são abertos os lances que fazem parte da disputa, e ganha aquele que mais oferecer pelo item apregoado. Depois de encerrada a negociação, o comprador tem como obrigação a retirada do lote no local especificado, assim como o pagamento de uma taxa sobre o valor de arremate, destinada à remuneração do leiloeiro que intermediou a compra.

Significativa parcela do mercado de artes é movimentada nos leilões de arte, que têm como produto principal as obras de “arte classificada”⁴, embora não se detenham apenas nessa modalidade de criações artísticas, podendo incluir em sua listagem obras modernas e contemporâneas, além de itens de mobiliário, mapas, joias, documentos históricos, livros, objetos variados de colecionismo, vestuário e quaisquer outros bens de consumo de luxo, desde que tenham comprovadas sua origem e procedência.

Segundo a autora Raymonde Moulin, para o mercado da arte classificada, ao menos no que se refere à sua parcela mais criteriosa, dois elementos de referência são cruciais para seu funcionamento: 1) a oferta deve ser finita e a raridade crescente; 2) os valores artísticos são atribuídos em função do tempo, da história e do consenso social resultante das operações múltiplas e sucessivas de seleção e ratificação. (MOULIN, 2007, p 22)

Por lidar com este específico tipo de obras, o mercado de arte classificada se mostra um pouco mais estável e compreensível, ainda que não completamente. Já o mercado de arte contemporânea é muito mais imprevisível, os investimentos em novos artistas podem ser muito menores do que em artista de carreira estabilizada e/ou de arte classificada, por outro lado, esse nesse nicho o risco e a possibilidade de valorização também são muito mais acentuadas. "O artista jovem é como se fosse uma empresa nova, fazendo seu IPO (oferta pública inicial, na tradução do inglês), cujo histórico de operação você não conhece. O risco é maior, mas a possibilidade de valorizar também." (ROCHMAN, *apud*, PAIXÃO).

Nestes nichos, especialmente, embora também em todo o mercado de artes a assimetria de informações seja muito acentuada, há a tendência de derivação de certas características que se associam à especulação, tais como a capacidade de antecipação⁵, de intervenção em curto prazo⁶, de ação coordenada⁷ e de escolha precisa dos objetos aos quais direcionar a

⁴ Entenderemos aqui obras de arte classificada no sentido de "clássicas", obras antigas ou modernas que já entraram no patrimônio histórico artístico.

⁵ Capacidade de antecipação: ter a capacidade de antecipar mudanças no mercado de forma proativa, o que vem por meio de ações inovadoras para agir na oferta e distribuição de produtos e serviços, ou fazer novas alianças comerciais e se comunicar com o mercado de maneira diferente.

⁶ Intervenção em curto prazo: Uma característica do mercado em concorrência perfeita é que, a longo prazo, não existem lucros anormais ou lucros extraordinários (isto é, a fração do lucro que está acima do lucro médio do mercado). Quando ocorre intervenção em curto prazo a receita total supera o custo total do investimento,

arbitragem⁸. (MOULIN, 2007, p 22). No entanto, como as vendas realizadas em leilão são públicas – sofrendo, portanto, constante fiscalização – os seus dados são mais claros e acessíveis do que as vendas privadas em galerias, antiquários e ateliês, o que tende a mitigar tal problema, ainda que não eliminando-o.

1.3 OS ATORES DO MERCADO

O mercado de arte é composto por articulações de múltiplas e heterogêneas redes de compradores e vendedores profissionais, que buscam objetos únicos, raros e insubstituíveis. Esse universo é caracterizado pela combinação de assimetria de conhecimento e de informações sobre objetos e interlocutores, onde há uma hierarquia que organiza as possibilidades de captação e de venda. O sistema que permite o funcionamento deste mercado é baseado em alianças rivais sob articulações relativamente estáveis, baseadas no sigilo e na confiança.

Os atores do mercado de arte estão constantemente expostos aos riscos inerentes às transações realizadas.⁹ Precisam, portanto, trabalhar de forma articulada, buscando gerar confiabilidade e a estabilidade entre aqueles que ali trabalham. A confiança estabelecida entre

acontece então o que chamamos de lucro extraordinário. Isso acontece quando os custos totais superamos custos implícitos.

⁷ Ação coordenada: O efeito resultante da ação de vários agentes que atuam de forma coordenada para um objetivo comum pode ter um valor superior ao valor do conjunto desses agentes, se atuassem individualmente sem esse objetivo comum previamente estabelecido. A ação coordenada de agente pode, entre outras, acontecer para a eliminação da concorrência e aumento dos preços dos produtos, obtendo maiores lucros.

⁸ Arbitragem: no mercado financeiro e em Economia, entende-se por uma operação de compra e venda de valores negociáveis, realizada com o objetivo de ganhos econômicos sobre a diferença de preços existente, para um mesmo ativo, entre dois mercados. Trata-se de uma operação sem risco (ou de risco reduzido) em que o arbitrador aproveita o lapso de tempo existente entre a compra e a venda (em que o preço do ativo ainda não se ajustou) para auferir lucro. Por exemplo, sendo uma obra de arte cotada em dois mercados, nacional e internacional, o arbitrador compra a ação no mercado em que esse ativo estiver cotado a preço mais baixo e vende-o no outro mercado, obtendo lucro.

⁹ Para realizar investimentos no mercado de artes é importante que sejam observados alguns dados, que ajudam a determinar as possibilidades de fazer um bom investimento: observar conjuntura econômica atual; a previsão da conjuntura dos próximos meses; as intenções de compra (em alta ou em baixa); a situação financeira (melhor, pior); a evolução dos preços (alta ou queda). Entre os riscos envolvidos nos investimentos no mercado de artes estão: a grande circulação de obras falsificadas ou roubadas; a pequena margem de lucro que geram os artistas bem estabelecidos, devido ao seu alto custo de aquisição; a incerteza de valorização de artistas jovens, para os quais os investimentos têm risco maior, mas a possibilidade de valorizar também; os investimentos de longo prazo, para os quais o tempo de valorização mínimo esperado é de cinco a dez anos, antes disso, é difícil que eles valorizem significativamente; a escolha das características das peças que serão mais facilmente revendidas futuramente, como o formato e a cor predominante e o suporte utilizado.

esses atores é, certamente, uma das bases de sustentação do mercado, pois, é a partir dessas relações que são realizadas as parcerias e transações comerciais.

Uma das características do funcionamento dos mercados de bens fortemente individualizados e de valor incerto é, com efeito, a formação de redes de atores trabalhando em conjunto (acordo tácito, cumplicidade involuntária, verdadeira coalizão) para a redução dos riscos ligados à incerteza do destino comercial das inovações. (MOULIN, 2007, p. 52)

No mercado de artes, as carreiras dos profissionais estão atreladas umas às outras, e tendem a progredir juntas à medida que se tornam respeitadas e articuladas dentro desse sistema autocentrado e auto referenciado. São aqueles que integram essa rede de compradores e vendedores os que acabam se articulando para assegurar a sobrevivência do próprio mercado. Atores e mediadores precisam garantir a procedência, a autenticidade, o preço justo, a qualidade estética, a conservação e a liquidez da peça.

Se, até o fim da arte moderna, a relação entre os diversos agentes do sistema era feita de tensões e atritos permanentes – tensões e atritos acabavam servindo como filtro aos quais só sobrevivia a verdadeira arte –, hoje os agentes atuam em uníssono, com o objetivo comum: o lucro e a reprodução das redes que fazem o sistema girar. Nesse sentido, ficou até difícil falar em “verdadeira arte”, pois evidentemente toda arte aprovada pelo sistema (leia-se, pelo mercado) é verdadeira, ao menos naquilo que interessa. (TRIGO, 2014. p. 50)

Esta ação conjunta dos atores no mercado tem consequências questionáveis, já que suas ações gravitam em torno dos interesses do mercado e seus atores mais poderosos. A legitimação do trabalho do artista é, hoje, fruto de sua aceitação no mercado através dos interesses dos agentes, de suas orquestrações e arranjos. Para que seja legitimado, o trabalho do artista deve passar por várias provas, em várias instâncias, mas de fato a qualidade artística de sua obra tem pouca relação com a sua valorização comercial. Hoje, o real valor da obra de arte passou a ser a sua liquidez, ou seja, a facilidade com que pode ser convertida em dinheiro sem perda significativa de seu valor.

A constituição dos valores artísticos contemporâneos, no duplo sentido estético e financeiro do termo, efetua-se pela articulação do campo artístico e do mercado. O preço ratifica, com efeito, um trabalho não econômico de credibilização no plano estético, um trabalho de homologação do valor realizado pelos especialistas [...]

Uma vez obtido no mercado, o preço facilita e acelera a circulação e internacionalização do julgamento estético. (MOULIN, 2007, p. 26)

1.3.1 Os marchands

Marchand é uma palavra francesa que, em português, significa mercador, ou comerciante, e que em alguns países não francófonos é utilizada para designar o profissional que negocia obras de arte.¹⁰ Esse profissional atua no mercado de artes como um agenciador do trabalho do artista na intermediação de relações comerciais e no escoamento da produção artística, e é visto como um sujeito visionário que se coloca à frente do mercado como um primeiro investido do artista, um “antecipador de tendências”. Por vezes, o *marchand* acaba comprando, vendendo, estocando, promovendo artistas e assessorando os compradores em potencial. Esse ator tem conhecimento sobre os mecanismos do mercado, sobre os agentes que o constituem, suas demandas, ofertas e cotações, tendo sua formação realizada através da prática, já que não existem cursos profissionalizantes para essa área de atuação. Como são também atores deste mercado, atuam em coalizão com outros, tendo como finalidade principal o lucro, o que garante através da promoção do trabalho do artista e com a margem que reserva para si sobre as obras de artes que vende.

1.3.2 Os colecionadores e megacolecionadores

Antigamente a posse de uma obra de arte dava respeitabilidade ao dinheiro os muitos ricos; hoje é o dinheiro dos muito ricos que dá respeitabilidade à obra. Os valores inverteram-se: o dinheiro servia à arte, hoje a arte serve ao dinheiro. Ou melhor, a arte se transformou numa espécie de dinheiro, numa moeda. Apenas a arte que se converte em altas cifras é citada pelos jornais e pelos livros: a crítica se transforma numa racionalização dos resultados dos leilões. (TRIGO, 2014, p. 43)

Em entrevista para a Folha de São Paulo, o *marchand* Larry Gagosian recebeu a seguinte pergunta: “Os colecionadores se tornaram mais importantes que os museus na

¹⁰ Dicionário Michaelis.

legitimação da obra de um artista?”, e a resposta de Larry foi: “Todo ritmo hoje é ditado pelos colecionadores.” E continua: “Essas pessoas têm tanto dinheiro que eles não só podem comprar qualquer obra como também podem construir um prédio incrível para abrigar essa coleção, e conseguir recursos para financiar esse novo museu para sempre”. (GAGOSIAN, *apud*, MARTÍ, 2012).

Os colecionadores adquirem suas obras por muitos motivos: pelo prazer estético que elas trazem; pelo status que sua aquisição proporciona; ou para investir seu dinheiro em algo que posteriormente poderá ser revendido com lucro significativo em comparação a outros investimentos. O elemento determinante para que ele negocie com obras de arte é o quanto elas são confiáveis, raras e desejadas.

Já os megacolecionadores formam suas coleções por motivos semelhantes, ou seja, valem-se também do gosto e do prazer estético, mas, em regra, não possuem o mesmo “tom especulativo” dos colecionadores. Além disso, têm influência mais profunda no mercado do que os colecionadores, uma vez que permeiam outras esferas do universo das artes, com acesso irrestrito às instituições e esferas de legitimação, e grande influência sobre todo o panorama do mercado. Esses múltiplos papéis se complementam, reforçando a tese de que diferentes agentes podem ter objetivos comuns:

Reforça a tese se que os diferentes agentes têm objetivos comuns o fato de muitas vezes se acumulam papéis o colecionador particular é também, membro de algum museu ou instituição, ou curador de uma determinada exposição [...] Em suas diversas áreas de atuação, suas atitudes são complementares e se reforçam mutuamente, elevando as cotações dos artistas eleitos: ele aposta na obra que legitima, sem depender de instâncias independentes de valorização. Do ponto de vista do artista, o mero fato de integrar determinado acervo ou coleção já é considerado um pagamento pela obra. (TRIGO, 2014, p. 43.)

Raymonde Moulin apresenta observações sobre a atuação dos colecionadores e seus efeitos sobre o mercado de arte, que complementam a ideia de Luciano Trigo:

Os megacolecionadores não são “especuladores” da arte. Se revendem, é para mãos sólidas. Eles têm, com efeito, o cuidado constante de não desvalorizar os artistas dos quais possuem obras, as quais constituirão, se for o caso, o fundo de um museu com seu nome. Ao mesmo tempo em que ator cultural e ator econômico, o megacolecionador desempenha alternativamente todos os papéis, o de marchand, ele compra e eventualmente, revende, de curador, de mecenas (doações e fundações). (MOULIN, 2007, p. 29)

1.4 LEGITIMAÇÃO E VALORIZAÇÃO FRENTE AO MERCADO: INSTITUIÇÕES DE ENSINO, EVENTOS, RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS E PRÊMIOS

O meio acadêmico dedicado à arte ocupa a função de guiamento e introdução de seus alunos mais brilhantes nos circuitos de exposições e mostras. Além disso, muitos têm entre seus professores pensadores, críticos e curadores, algumas vezes com influência em instituições culturais tais como museus e galerias, e com isso a possibilidade de intermediar a apresentação desses novos artistas aos espaços.

Paralelamente, alguns eventos funcionam como “ritos de passagem” para o estudante. Uma exposição coletiva, por exemplo, é um primeiro passo para um artista iniciante, enquanto que um segundo seria uma exposição individual, o que costuma funcionar como atendimento ao pré-requisito necessário a que participe de programas de residência artística, a partir do aumento de sua visibilidade. Em geral, o meio acadêmico é o lugar ideal para que isso aconteça, pela facilidade da divulgação e pelo apoio de uma certa estrutura física, sempre próxima ao olhar atento de outras pessoas do meio.

As residências artísticas são programas oferecidos geralmente por instituições culturais, a fim de permitir o aperfeiçoamento de artistas através da experimentação de novos ambientes criativos, afastando-o de sua zona de conforto. Afinal, novos trabalhos e contatos são realizados, assim como diálogos no interior de sua linguagem através de experiências em seu próprio meio.

Já os prêmios vêm, normalmente, para dar destaque a artistas de carreira curta ou média que se sobressaem. Eles atraem mais ainda a atenção da mídia e das galerias de arte, e podem ser uma porta de entrada para que os artistas circulem mais facilmente na cena artística e no mercado de artes. Com os prêmios, ficam mais acessíveis as participações em eventos de renome, onde abrem-se as portas para artistas de todas as nacionalidades, fazendo com que suas obras circulem por novos mercados.

1.4.1 Críticos, Peritos e Curadores

Antigamente, os críticos se colocavam, junto com peritos, como aqueles que definiam quais obras tinham ou não qualidade na cena das artes. Cada crítico avaliava a qualidade das

obras, e o conjunto de críticas definia os rumos que os artistas tomariam, uma vez que suas opiniões tinham grande peso na valorização de sua produção e, por consequência, no comportamento dos outros atores do mercado, que em função delas abriam ou não as suas portas aos criticados.

Os Peritos são os profissionais responsáveis por julgar a autenticidade de uma obra e, por isso, ocupam lugar de grande importância no mercado de obras de arte classificadas, já que são capazes de determinar o período a que certa obra pertence, as condições em que se encontra, o seu valor e, assim, quais os riscos do investimento.

Já os curadores, trabalhando individualmente ou dentro de instituições tais como museus ou escolas de artes, têm o papel de apresentar os artistas ao público e ao mercado. Dão credibilidade ao trabalho do artista através de seus depoimentos e redes de contato e, não raro, o seu currículo, prestígio e confiabilidade transferem-se à produção do artista. Textos bem escritos, catálogos e uma boa assessoria de imprensa dão visibilidade a trabalhos e artistas, levando-os a expor em melhores lugares, obter patrocínios e, eventualmente, a serem incorporados aos acervos de instituições de renome, o que contribui enormemente para a valorização de seu trabalho. Segundo Luciano Trigo: “Hoje, para um artista, importa muito mais se inserir numa rede de relações composta de curadores, marchands e galeristas do que obter reconhecimento do crítico.” (TRIGO, 2014. p. 53)

Hoje, as funções desses três atores de certa forma mudaram de contexto em relação aos seus papéis “tradicionais”. Atualmente, os críticos perderam parte de sua relevância, tendo sido substituídos pelos curadores, profissionais que tem uma postura mais filosófica do que crítica em relação às obras e artistas com que atua. Se o papel do crítico era muito mais de uma “limpeza”, definindo as obras que ganhariam ou não espaço no mercado, o papel do curador é o de destacar o potencial do trabalho artístico.

1.4.2 Galerias e Galerias *Leaders*

[...] o papel estratégico da galeria não se restringe à exposição e à venda das obras de arte. Ela expõe, também, o pensamento do crítico de arte estampado nos catálogos das mostras. [...] E não devemos esquecer que as galerias estimulam a formação de coleções privadas que, um dia, como tantas vezes aconteceu, serão doadas ou emprestadas, em comodato, aos museus. (MORAIS, *apud*, SORAIA CALS ESCRITÓRIO DE ARTE)

As galerias de artes são espaços comerciais de exposição, representação e venda de trabalhos artísticos. Esses espaços são, em geral, os primeiros a serem conquistados dentro do mercado de arte por um artista que almeje o sucesso comercial, visto que as galerias, ao escolherem representá-lo, vendendo as suas obras, o tomam como um patrimônio a ser cuidado.

As obras são expostas cuidadosamente, de forma mais adequada para a correta apreciação do público. Uma rede de contatos, veículos de informações especializados, curadores e *marchands* são ativados, havendo sempre grande empenho na apresentação do artista e de seu trabalho, assim como na divulgação contínua de ambos. Quando o objetivo torna-se o de alcançar um público mais amplo, com frequência são também organizados eventos, feiras, bienais e prêmios como meio de apresentação dos trabalhos.

“Para ter sucesso como artista, é preciso que a sua obra seja exposta em uma boa galeria, pela mesma razão que, digamos, Dior nunca vendeu seus originais num balcão da Woolworths. Uma boa galeria cuida do artista, promove e zela para que sua obra seja exposta de maneira certa às pessoas certas. Não importa o quanto você seja bom, se não for promovido da maneira correta, você não será um daqueles nomes lembrados” (WARHOL, *apud*, TRIGO)

A partir das décadas de 1960 e 1970, as galerias de maior importância e alcance dentro do mercado de artes passaram a também contribuir para o enquadramento e fixação do “território artístico”, assim como das tendências dominantes. As galerias que se enquadravam nesse perfil passaram a ser chamadas, portanto, de galerias *leaders*. (MOULIN, 2007, p.27)

As galerias *leaders* encontraram no mercado de arte o espaço e a abertura para que diversos processos de consagração de artistas fossem possíveis através do seu alcance no mercado. Como este mercado opera através de atores culturais e econômicos que dominam os movimentos, controlam as ofertas e as teorias que as legitimam, as galerias *leaders* passaram a trabalhar, em geral, garantindo o monopólio de certas novas tendências, assim estabelecendo estratégias destinadas a fabricar demandas por apreciação de obras nelas inseridas, articulando atores e aparelhos culturais ao redor do mundo e em diversas áreas do mercado, combinando técnicas de promoção cultural com as de difusão comercial. Segundo Raymonde Moulin:

A galeria *leader* está em condições de mobilizar, em nível internacional uma importante rede de galerias: uma coalizão informal de *marchands* combina-se, assim, para promover, cada um em sua esfera, uma mesma inovação artística. [...]

Mobilizados em torno da galeria *leader*, todos os atores econômicos e culturais, agem rapidamente e de comum acordo para que artistas sejam inseridos em todos os lugares necessários, nas grandes revistas, museus, coleções, grandes manifestações culturais internacionais. (MOULIN, 2007, p. 28)

1.4.3 Feiras e Bienais

As feiras internacionais mostram as novas tendências no mundo da arte, tal como as grandes semanas de moda ditam as novas tendências naquele mundo. Nelas, o espaço é destinado à divulgação e à venda tanto de novos talentos quanto de artistas consagrados. O que aparece e circula nesses cenários passa a figurar nas grandes coleções, nas instituições e na mídia. As feiras que se inserem no circuito internacional de eventos de arte atraem a atenção para si e para o seu país, movimentando grandes quantidades de recursos e iniciativas culturais.

Na arte como espetáculo, é necessária uma renovação veloz do elenco: frequentemente um artista apontado como gênio na primavera já está obsoleto no outono. Daí a multiplicação das feiras e bienais, que constituem o mercado primário da arte – teoricamente onde os novos talentos teriam a chance de aparecer. Os eleitos passam à esfera dos leilões públicos (o mercado secundário), onde os bem-sucedidos se estabelecem e passam a figurar em listas de cotações internacionais. Assim se faz uma carreira de sucesso. (TRIGO, 2014, p. 27.)

1.4.4 Os Museus

Os museus atualmente cumprem diversos papéis, inclusive econômicos, sendo hoje instituições culturais através das quais são promovidas a revitalização urbana, o turismo, o lazer, a educação e o conhecimento, a reflexão e também a preservação de memória e o desenvolvimento social.

Essas instituições têm tradicionalmente como papel central a preservação da história e das artes através da formação e manutenção de seus acervos, disponibilizados à pesquisadores, programas educativos e ao público em geral. Suas iniciativas variam de acordo com o perfil de cada instituição e em função de motivos os mais diversos.

Para nós, o importante será percebermos que o que integra o acervo de um museu é selecionado não apenas de forma técnica, mas também política e, como nenhuma decisão desse tipo poderia ser puramente objetiva, seus acervos acabam exercendo um papel de legitimador de assuntos, linguagens e atores. Assim, como espaços potenciais de legitimação, funcionam para os artistas e para o mercado de arte como uma espécie de “chancela relevante”. De forma simplificada e rasa, acabam por imortalizar assuntos e atores, de certa forma definindo, para o público, o que é ou não é “arte”. Se algo está dentro de um museu, é porque é importante, correto?

Os museus, normalmente recebem muitas doações de grandes colecionadores, ou empréstimos, com frequência recebem também doações de artistas. Em suas equipes figuram personalidades conhecidas do mercado de artes como curadores, críticos, galerias e galeristas, marchand e colecionadores, seja o museu de origem pública ou privada, esse espaço acaba sendo um local de convergência das artes.

1.5 OS ARTISTAS E O MERCADO

A existência de artistas é um pré-requisito para a existência do próprio mercado de artes, no entanto, isso não os insere entre os atores mais poderosos ou prestigiados deste mercado. Os perfis dos artistas são muito diversos e têm mudado muito ao longo do tempo. A sua proximidade e participação nos mercados tradicionais, e de leilões, variam entre os diferentes nichos em que esses artistas transitam, e também, com o percurso que suas carreiras desenham. Alguns artistas são capazes de assumir posturas empreendedoras e alcançar articulações com outros atores do mercado, e boas oportunidades para seus trabalhos¹¹, enquanto outros tantos artistas, vivem à margem do mercado e mantêm-se focados em suas produções, sem transitar entre funções criativas e empreendedoras.

Criar exige dos artistas grandes quantidades de investimento, não apenas de tempo e de vida, mas também, de investimentos financeiros, estudo, recursos materiais, tecnológicos e humanos. Esses investimentos são realizados pelo artista sem retorno financeiro garantido,

¹¹ Como forma de criar novas oportunidades para o próprio sustento e para o escoamento de sua produção, os artistas mais jovens têm criado novas possibilidades de interação com o mercado a partir de novas tecnologias, do uso do intercâmbio de informações e conhecimento, o que vem movendo artistas de todo o mundo a explorar novos nichos de mercado para sua produção. Nessa pesquisa não entraremos em detalhes sobre os novos modelos de mercados de arte, pois adotamos como recorte o mercado de artes tradicional e como foco os leilões de arte, mas gostaríamos de apontar para existência dessa corrente de produção que vem se fortalecendo.

sendo comum haver entre esses profissionais dificuldades de sustento e manutenção de sua produção artística, muitas vezes devido às limitações financeiras vividas.

Sabe-se que, a aceitação do trabalho artístico passa por muitas instâncias de reconhecimento e valorização, há um longo processo até o artista consiga alcançar um preço justo por suas obras. Por isso, uma grande parte de seus trabalhos é vendida por preços baixos, algumas vezes insuficientes sequer para ressarcir os investimentos realizados. Através da compra das primeiras obras de um artista iniciante, o colecionador assume um risco por não saber qual será o tamanho de sua valorização no futuro, mas esse risco pode ser recompensado com grandes lucros gerados por pequenos investimentos, pois quando a carreira do artista se estabelece, o valor de suas obras aumenta.

O efeito da solidificação da carreira de um artista aumento não apenas as possibilidades de lucros gerados pelas vendas, mas também, e principalmente pela revenda de seus trabalhos. Infelizmente, nesse segundo caso, o artista não chegar a ter acesso a esse incremento financeiro gerado pelas suas obras, pois a posse das suas obras iniciais geralmente é de terceiros em seus momentos de maior valorização. Sendo assim o lucro gerado pelo trabalho artístico fica retido entre os atores do mercado que intermediam as relações comerciais, e também entre os investidores que revendem suas obras, não chegam diretamente ao artista. Considerando que, quanto mais rara a obra de arte, mais valorizada ela é, podemos perceber que um dos períodos de maior valorização da obra de um artista, em geral, acontece após a sua morte, pois a sua produção torna-se finda. No entanto, após a sua morte, nem artista ou sua família costumam ter acesso aos lucros gerados por essa valorização, ficando o fruto da valorização do trabalho do artista presa, mais uma vez entre *marchands* e colecionadores.

Apesar de o mercado de arte gerar lucros maiores do que os a maior parte dos outros mercados de investimento, os lucros gerados pelas obras de arte não chegam a seus autores e familiares, gerando um ciclo de injustiças e enfraquecendo a cadeia produtiva das artes visuais. Essa realidade é presente na vida dos artistas há muito tempo, e por isso, foi criada uma forma de compensação financeira ao artista e à sua família através de uma pequena participação nos lucros gerados pela revenda de obras de arte. Essa compensação econômica foi estabelecida em lei pela primeira vez na França, através dos direitos autorais e serve de modelo para muitos outros países. No capítulo seguinte iremos nos debruçar sobre esse direito.

2 PROPRIEDADE INTELECTUAL, DIREITO AUTORAL E GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS

2.1 DIREITO DE SEQUÊNCIA E SUAS ORIGENS

Conta-se que após a Primeira Guerra Mundial, uma das obras mais importantes e famosas de um dos artistas precursores do realismo na França, Jean-Fraçois Millet, “L’Angélus” (1858), foi revendida em um leilão de arte por um valor consideravelmente alto. Enquanto isso, nesse mesmo dia, a filha de Millet vendia flores nas ruas de Paris para sustentar a sua família, que vivia em condição de pobreza. Dizem, que quando o relato desse fato chegou ao Parlamento Francês, foi então aprovado o *Droit de Suite* (direito de sequência).



“L’Angélus” (1858), Jean-Fraçois Millet

Esse acontecimento foi testemunhado pelo pintor francês Forai que, comparecendo a um leilão de quadros em Paris, encontrou a filha de Millet, maltrapilha, enquanto na casa à frente a tela de seu pai, L’Angelus, era arrematada por milhares de francos. Registra-se que, inicialmente, L’Angelus havia sido vendida por seu autor por 1200 francos, mas logo depois fora revendida por 700.000 francos à Secretam, que o negociou por 550.00 francos

com a Fine Art Association e, por fim, fora vendido por um milhão de francos para Chauchard. (Telles Neto, *apud* Eduardo Pimenta, 2004)

Droit de Suite, como é conhecido na França, ou o Direito de Sequência, como é chamado no Brasil, apresenta-se como uma forma justa de remuneração ao criador e a seus sucessores (herdeiros), sobre seu trabalho original de artes visuais, através da participação do lucro gerado sobre sucessivas vendas de seu trabalho. A lei especifica esse direito como uma participação na porcentagem do valor de revenda que é descontado conforme o preço de revenda aumenta. Além disso, o direito é inalienável, o que significa que o artista não pode, contratualmente, ou mesmo de outra maneira, anular a sua participação nos lucros gerados pela revenda de sua obra, o que o aproxima dos direitos morais¹². Não só todas as pinturas são elegíveis para a aplicação do direito de sequência, mas todas as obras de arte, em suas diferentes expressões, desde que sejam revendidas gerando incremento de seu valor inicial de venda. Em geral, o pré-requisito é que o trabalho seja revendido em um leilão ou por comerciante de arte profissional, e que o valor de revenda seja maior do que a faixa de preço legalmente especificada.

No Brasil, a participação do artista é de até 5% sobre o aumento do preço, tendo em vista a operação imediatamente anterior, e desde que: a) o aumento de preço não resultar de desvalorização da moeda; b) o preço alcançado não for inferior a cinco vezes o valor do maior salário mínimo vigente no país. Discute-se, no entanto, a possibilidade de que o direito de sequência seja no futuro aplicado sobre o valor total da revenda, devido à dificuldade de identificação e comprovação do valor da primeira venda da obra, o que é um dos empecilhos para a sua aplicação, pois a ausência ou inexatidão desse dado dificulta o cálculo do incremento nas sucessivas revendas. Assim o direito de sequência seria de cerca de 3% sobre o valor total da revenda.

O repasse do valor destinado ao pagamento do Direito de Sequência é de responsabilidade do vendedor, cabendo a ele o pagamento imediato ao artista, seja diretamente ou através de AGCDAs. Como vimos, no caso dos leilões a lei prevê que o leiloeiro é o depositário desses direitos, e por eles responde naquela qualidade, cabendo a ele o repasse desse valor. Entretanto, a dificuldade de implementação desse direito no país reforça as possibilidades de impunidade diante da eventual ausência do repasse desses direitos. Essa dificuldade é justificada por *marchands* e leiloeiros também pela

¹² Nos EUA, a intenção de incluir o direito de sequência naquela legislação impôs àquele país, quando ressaltou os direitos morais em sua adesão à Convenção de Berna, que admitisse a ela uma exceção, incluindo os direitos morais apenas para esta modalidade de direito de autor. Afinal, pelos padrões daquela doutrina jurídica, sem estes não haveria como associar o autor à sua obra de artes plásticas já alienada.

dificuldade de declarar à Receita Federal os recursos para a compra de tais objetos por parte de uma parcela dos compradores.

2.2 PROPRIEDADE INTELECTUAL E DIREITO AUTORAL

A propriedade intelectual é um ramo do direito que protege as criações intelectuais manifestadas por seus autores e intérpretes nos universos das artes e das ciências, sendo, portanto, uma ferramenta de reconhecimento às atividades inventivas, pois permite que o autor receba uma parcela dos frutos dos investimentos realizados em suas criações. Também, pode ser um meio de restrição de resultados inventivos quando frutos de recriações, uma vez que também serve para impedir, por terceiros, os usos das obras sem a autorização do autor. Além disso, esse ramo do direito proporciona aos seus titulares (sejam os próprios ou seus herdeiros) direitos e vantagens econômicas que implicam diretamente nas formas de comercialização, circulação, utilização e produção desses bens intelectuais, ou de produtos e serviços que os incorporem.

O poder intelectual da pessoa humana, bem como sua imaginação criadora, manifestam-se nos universos das artes e das ciências, bem como na esfera das técnicas e das indústrias, em obras da maior variedade. O conjunto dos direitos resultantes das concepções da inteligência e do trabalho intelectual, vistos principalmente sob a perspectiva do proveito que deles pode resultar, costumam denominar genericamente como “propriedade intelectual”. (CERQUEIRA, 1982, p.49)

Por destinar-se a proteção de criações intelectuais nos universos distintos das artes e das ciências, a propriedade intelectual possui duas vertentes destinadas a compreender e atender às especificidades e necessidades de tais universos: Os Direitos Autorais, que se relacionam com as obras intelectuais de cunho artístico; e, a Propriedade Industrial, que se relaciona com as obras intelectuais de cunho científico e industrial. Aqui, iremos nos deter à compreensão de um específico ramo da vertente dos Direitos Autorais, o Direito do Autor, tratando de sua aplicação ao campo das artes plásticas.

O direito autoral possui duas vertentes básicas: a primeira, de origem moral, que estabelece uma ligação estreita entre a obra criada e o sujeito da proteção, o autor; e a segunda, a que consiste em um conjunto de direitos de origem patrimonial. Os chamados

direitos morais, ou de caráter moral, envolvem a imagem do autor e a ligação deste à sua obra, por isso, comumente chamados de direitos de paternidade e de integridade da obra. Os direitos morais são pessoais, inalienáveis e irrenunciáveis, ou seja, não podem ser transferidos a qualquer outra pessoa, mesmo que seja essa a vontade do autor. São eles: a) reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra; b) ter seu nome ou pseudônimo indicado como autor nas utilizações de sua obra; c) conservar a obra inédita; d) assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações; e) modificar a obra, antes ou depois de publicada; f) retirar de circulação a obra ou suspender uso já autorizado, se isso implicar afronta à sua reputação e imagem. Quando o autor falece, os direitos relacionados nos itens de "a" até "d" passam aos herdeiros, sem prazo de prescrição.

Os direitos morais do autor são tutelados pela Convenção de Berna, ou seja, são reconhecidos no Brasil em função de nossa adesão a este tratado, o primeiro instrumento jurídico a tutelar os direitos autorais em nível mundial, tendo sido, em sua última revisão, introduzida em nosso ordenamento jurídico pelo Decreto Legislativo nº 94, de 04 de dezembro de 1974, e promulgado pelo Decreto nº 75.699, de 06 de maio de 1975. A Convenção de Berna foi a diretriz maior para a formulação tanto da antiga lei dos direitos autorais, a Lei nº 5988/73 quanto da atual, a Lei nº 9610/98, que enfatiza claramente a existência e a tutela dos direitos morais. Os direitos morais são positivados no direito privado, e embasados em direitos constitucionais, originados no direito público.

Já os direitos patrimoniais transmitem-se aos herdeiros e perduram, no Brasil, por 70 anos contados de 1º de janeiro do ano seguinte ao da morte do autor, podendo ser transferidos ou cedidos à outra pessoa, que se tornará também titular desses direitos. No entanto, esse novo titular não pode figurar como autor, pois a autoria é um direito moral, portanto intransferível. São direitos patrimoniais: a) usufruir e dispor da obra, autorizando ou não a sua utilização por direito exclusivo; b) colocá-la à disposição do público, na forma, local e tempo que desejar, cobrando ou não por isso; c) receber, no mínimo, 5% sobre o aumento do preço em cada revenda de obra de arte ou manuscrito original.

Após 70 anos da morte do autor a obra, se individual, passa ao domínio público, cabendo ao Estado defender sua integridade e autoria, assim como das obras de autores falecidos sem herdeiros e das de autor desconhecido (obras órfãs), com exceção das obras audiovisuais, para as quais a proteção será de setenta anos contados de sua divulgação. Findo o prazo de proteção, a obra pode ser livremente divulgada e reproduzida, ressalvados os direitos morais, que são perpétuos. Se o autor tiver revisto e dado à obra sua versão definitiva, os herdeiros não poderão reproduzir versões anteriores. O cônjuge não tem direitos sobre as

obras do autor, apenas sobre a sua exploração, salvo se houver pacto antenupcial onde seja expresso o contrário. Tratando-se de obra anônima, aquele que a publica exerce os direitos patrimoniais de autor. Ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao domínio público sem permissão do autor, nem mesmo no intuito de comentá-la ou melhorá-la.

O Direito de Autor é o direito que o criador de obra intelectual tem de gozar dos produtos resultantes da reprodução, da execução ou da representação de suas criações. Já os Direitos Conexos, que combinados com o Direito de Autor formam o que no Brasil chamamos de Direitos Autorais, têm como finalidade a proteção dos interesses jurídicos de pessoas ou organizações que contribuem para tornar as obras acessíveis ao público, ou que acrescentem à obra o seu talento criativo, conhecimento técnico ou a sua competência em organização. No Brasil, são os seguintes os titulares dos direitos conexos: o artista intérprete, no que tange à sua interpretação ou execução; o produtor de fonogramas, no que tange à sua produção fonográfica; e os organismos de radiodifusão, sobre a sua emissão. No entanto, os direitos conexos por sua própria natureza não possuem autonomia, razão pela qual não pode haver interpretação, exibição ou execução de obras intelectual sem a autorização prévia do autor. Os direitos conexos tiveram a sua tutela mundial fixada pela Convenção de Roma, ratificada pelo Brasil em 1965, pelo Decreto 57.125/65.

A Lei Autoral concede uma série de direitos ao autor em relação a suas obras e impõe alguns limites a esses direitos. Tais limites são conhecidos como limitações ou exceções aos direitos de autor e nada mais são do que um balanceamento entre o interesse privado (do autor) e o interesse público (do usuário da obra), ou seja, esses limites/exceções aos direitos do autor são permissões para que certas ações que o usuário de obras protegidas sejam executadas sem a necessidade de obtenção da autorização prévia do autor, tais como a cópia de pequenos trechos, as citações para efeito de debate, a execução musical e a representação teatral no recesso familiar, entre outros.

A administração de direitos do autor e de direitos conexos pode ser delegada a um sistema de gerenciamento chamado de Sistema de Gestão Coletiva de Direitos, para o qual os titulares de obras protegidas delegam o direito de negociar as condições de uso de suas obras a fim não apenas de protegê-las contra usos não autorizados, mas principalmente de viabilizar o exercício de seus direitos quando de certos usos, por limitações físicas ou econômicas só transponíveis através desse sistema. Este sistema, por exemplo, justifica-se pela impossibilidade de cada titular controlar cada uso de suas obras em todo o país, ou mesmo ao redor do mundo, além da economia de escala representada pela gestão coletiva. Em geral, são compostos por associações de titulares que centralizam a administração de direitos em grupos

de titulares do mesmo gênero. Temos como mais notório exemplo de associações de gestão de direitos autorais em operação no Brasil as relativas às obras musicais e fonogramas, centralizadas no Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Há ainda a pioneira Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), a Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS), da qual trataremos adiante, entre outras mais recentes.

Duas são as operações centrais de uma associação de gestão coletiva de direitos: a arrecadação e a distribuição dos direitos autorais. Em suas atividades, o sistema de gestão coletiva de direitos autorais deve buscar o equilíbrio no atendimento aos direitos dos autores e dos usuários de suas obras (uma vez que, partes frágeis das relações econômicas envolvem esses dois agentes, é comum autores serem submetidos a contratos pérfidos, a fim de verem suas obras usadas sem o devido respeito aos seus direitos); b) entre os direitos dos titulares e os dos membros da sociedade, respeitando as limitações e exceções à aplicação do direito; e c) entre os custos de sua implementação e os benefícios por ela proporcionados, mantendo o sistema economicamente saudável e os demais equilíbrios devidamente atendidos.

No Brasil, distorções geradas predominantemente pela ausência de supervisão pública decorrente de lacunas na lei e na regulamentação específica, em que também faltava uma instância administrativa de mediação de conflitos e arbitragem na área, que resultam em contratos questionáveis pelo recorrente predomínio da cessão total de direitos em detrimento dos licenciamentos, além da eventual perda pelo autor do controle de suas obras, estimularam o poder público a tomar medidas que recolocassem o sistema rumo a tais equilíbrios, ausentes como corolário deste quadro. Assim, ao longo da década de 2000 uma série de medidas assumidas pelo poder executivo federal, além de uma CPI instalada no Senado Federal em 2011, operaram para que soluções fossem encontradas, e delas resultaram a Lei 12.853/13.

Cabe salientar que a experiência nacional nessa área é há muito controvertida, tendo gerado 5 Comissões Parlamentares de Inquérito em âmbito Federal e Estadual, especialmente quanto aos critérios de cobrança e distribuição de valores, e nas informações disponibilizadas aos interessados, o que recorrentemente demonstrou a necessidade de maior transparência no exercício dessa atribuição, de modo a que se verificasse o alcance de sua finalidade primordial, que é a proteção do autor e da sociedade. Nesse sentido, a Lei 12.853/13 veio instituir uma nova sistemática para a gestão coletiva, a fim de regular e fiscalizar o direito coletivo dos autores de forma efetiva por parte dos titulares dos direitos e da própria sociedade, seguindo uma tendência internacional, especialmente dos países europeus.

Para assegurar tais inovações, esta lei determinou às Associações de Gestão Coletiva de Direitos que requeressem habilitação junto ao órgão da Administração Pública Federal

competente, a saber a Coordenação-Geral de Regulação em Direitos Autorais, submetida à Diretoria de Direitos Intelectuais, por sua vez ligada à Secretaria-Executiva do Ministério da Cultura. Nesse sentido o Decreto nº 8.469 de 22 de junho de 2015, junto a Lei 12.853/13, trouxe mudanças significativas para a arrecadação dos direitos autorais ao retomar para o Estado a supervisão da gestão coletiva de direitos autorais, após anos sem fiscalização pública, especialmente depois que, em 1990, extinguiu-se o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), criado também para tal função pela Lei 5.988/73.

A partir do novo documento legal, o Estado brasileiro estabeleceu princípios de isonomia, eficiência e transparência na cobrança pela utilização de qualquer obra ou fonograma pelas associações de gestão coletiva de direitos autorais, que assumiram a obrigatoriedade transferir informações completas e verdadeiras sobre a arrecadação e o repasse de recursos advindos dos direitos dos autores, devendo publicar tais informações em seus sítios na internet, apontando de forma clara e inteligível as formas de cálculo, os critérios de cobrança e de distribuição, vedando-se apenas a divulgação de valores individualmente distribuídos aos titulares originários¹³ de direitos autorais e conexos, respeitando-se o direito constitucional de intimidade dos mesmos. A legislação brasileira, assim, buscou se perfilar às tendências internacionais de maior transparência do Sistema de Gestão Coletiva de Direitos.

2.3 O FUNCIONAMENTO E ATUAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES DE GESTÃO COLETIVA DE DIREITOS

As associações de gestão coletiva de direitos autorais existem desde o século XVIII e seu objetivo fundamental é prover ao autor, com custo eficiente, maneiras efetivas de gerenciamento seus direitos ao redor do mundo, além da garantia de que seus trabalhos estarão sendo utilizados de acordo com as leis. Atualmente, os papéis das associações de gestão coletivas são muito mais abrangentes do que no século XVII, mas as suas funções fundamentais continuam as mesmas. Segundo o CISAC, essas funções seriam (em minha livre tradução):

¹³“ titular originário - o autor de obra intelectual, o intérprete, o executante, o produtor fonográfico e as empresas de radiodifusão.”(definição de Titular Originário havida na lei 12.853)

Licenciamento de usos e usuários de acordo (na maioria dos casos) com tarifas e condições padronizadas e publicadas; **Cobrança** de royalties e sua **distribuição** aos autores. A **ação política** em favor da **proteção efetiva dos direitos dos autores**, realizada em organismos nacionais ou internacionais, sejam governamentais ou não governamentais, representando a comunidade criativa. **Ação social e cultural** para promover os interesses dos autores e salvaguardar o seu bem estar. (CISAC. Organizations. *Grifos meus*)

As associações de gestão coletiva de direitos autorais (AGCDAs), realizam a gestão dos direitos de seus criadores associados em solo nacional e aumentam o seu alcance conectando-se com outras associações internacionais, em regra em bases recíprocas. Estas parcerias permitem que os titulares tenham seus direitos representados globalmente em rede. As ações locais das AGCDAs seguem o princípio de tratamento nacional consagrado na Convenção de Berna, ou seja, os autores estrangeiros gozam dos mesmos direitos e são tratados da mesma forma que os autores nacionais. Sendo assim, no seu território, a AGCDA que realizar a representação do autor estrangeiro deverá aplicar a legislação nacional em matéria de direitos autorais tanto para os seus autores quanto para os estrangeiros representados por ela. Os acordos de representação recíproca permitem que as organizações administrem criações estrangeiras em seus respectivos territórios, repassando informações e o pagamento de *royalties* aos proprietários de direitos estrangeiros, o que simplifica o processo de compensação de direitos para os usuários, contribuindo econômica e culturalmente para as economias criativas em todo o mundo. Com ações locais conectadas internacionalmente através dessas parcerias, o alcance dessa rede de proteção ao autor passa a ser global.

Em regra, todo trabalho criativo é protegido pela Lei de Direitos Autorais, desde que expresso em um suporte, embora para usufruir da proteção de seus direitos através de uma AGCDA, o titular no Brasil deve a ela outorgar um mandato, o que o faz ao associar-se. Encoraja-se, também, que os autores realizem o registro de seus trabalhos, embora este não seja obrigatório. A documentação das obras é uma etapa fundamental, já que representa a solidez da base informações sobre a titularidade que permite organizar as informações necessárias a que seja realizada a exata distribuição de *royalties*. Por isso, as AGCDAs devem possuir bases de dados completas de seus membros e repertórios.

O licenciamento das obras, instrumento utilizado para autorizações de uso de criações protegidas, é usado pelas AGCDAs em função de sua condição de mandatária dos seus titulares de direitos. O usuário que preenche as condições estabelecidas pela AGCDA será licenciado para usar certa obra ou conjunto de obras desejado, tendo como principal condição o pagamento de um *royalty* que, em alguns países, é definido por meio de negociação entre a

AGCDA e o usuário, ou por referência a uma tarifa normal publicada pela AGCDA, se assim a lei autorizar. Em certos países, a tarifa é prescrita por lei ou por meio da determinação de um tribunal especializado. O âmbito do mandato de representação dado pelos autores permite que a AGCDA seja capaz de conceder uma ampla gama de licenças, para diferentes usos e usuários diferentes. Uma vez que uma AGCDA conceda licença para a utilização de criações, sua próxima tarefa é coletar os *royalties* que o usuário se comprometeu a pagar, bem como as informações sobre a efetiva utilização de obras ou criações por esse usuário. Uma vez recolhidos os *royalties*, a AGCDA torna-se responsável por distribuí-los aos seus membros, ou aos membros por ela representados, de tal forma que cada titular recebe a específica parcela a que tem direito. A taxa para cobrir os custos administrativos da recolha e distribuição é, em regra, deduzida dos direitos arrecadados.

As complexidades de distribuição não devem ser subestimadas. A maioria dos AGCDAs lida com milhões de obras e informações sobre milhões de utilizações. Muitas obras têm mais de um autor e cada um pode conter numerosos titulares de direitos. O uso global de obras criativas requer que grandes quantidades de informação sejam trocadas em âmbito internacional.

2.4 ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS DIREITOS DE AUTORES VISUAIS

A Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais (AUTVIS) é a associação de Gestão Coletiva de Direitos dedicada a representar os direitos autorais dos artistas visuais brasileiros a ela associados, em solo nacional e também no exterior, e os direitos dos artistas estrangeiros por ela representados no Brasil. São representados diretamente por ela artistas como Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e os Irmãos Campana, e através de contratos de reciprocidade são também representados artistas internacionais oriundos de mais de 25 países, como Picasso, Andy Warhol e Frida Kahlo, entre outros.

Através dessa associação são realizados licenciamentos de obras de arte, e busca-se assim garantir nacional e internacionalmente o direito de sequência de dos artistas por ela representados, através de contratos de reciprocidade firmados com as “sociedade irmãs”¹⁴, o

¹⁴ Sociedades de titulares em outros países que representam os mesmos direitos representados pela Sociedade nacional ou, pelo menos, haja alguma coincidência nesta representação que justifique um contrato de representação internacional, recíproco ou unilateral.

que amplia o alcance e as possibilidades de licenciamento e recebimento sobre o Direito de Sequência também em âmbito internacional, através do controle das vendas de obras originais dos artistas por ela representados. A associação não possui fins lucrativos e é sediada em São Paulo, trabalhando em prol dos direitos autorais de artistas plásticos, fotógrafos, escultores ilustradores, designers, grafiteiros e outros artistas que trabalhem com linguagens artísticas visuais. A filiação é gratuita e não existem taxas de adesão ou mensalidades, podendo ser feita pelo próprio artista, herdeiro ou procurado¹⁵ através de cadastro no site da associação.

Com o ato de filiação a associação fica autorizada a administrar os direitos autorais das obras dos artistas, o que não confere a ela a exclusividade sobre a representação desses direitos, administrados de acordo com a Lei nº 9.610/98. A associação é autorizada a utilizar o nome do artista, artístico ou por sinal convencional anunciado para finalidade informativa e/ou jornalística e/ou promocional, bem como das artes visuais e de si mesmo como criador visual. A AUTVIS considera como “usuários” todos aqueles que desejem reproduzir alguma obra por ela representada, portanto produtores, editores, TV, agências publicitárias, sites, lojas ou outros, para os quais a associação viabiliza todo o procedimento de licenciamento, desde a busca por artistas, passando pelo pedido de autorização, os pagamentos e as informações sobre créditos obrigatórios.

A AUTVIS é membro do Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores (CISAC), de alcance internacional e que reúne associações de gestão coletiva de direito autoral de todo o mundo a fim de proteger e promover os interesses e direitos dos criadores, trazendo a voz destes ao centro da tomada de decisão legislativa em todas as regiões do mundo. Seu objetivo é garantir aos autores (a CISAC não se preocupa com direitos conexos) uma remuneração justa e promover um enquadramento legislativo que suporte as indústrias culturais e criativas, contribuindo assim para a diversidade cultural e para o crescimento econômico em nível mundial.

O CISAC emite resoluções e determina regras profissionais que formam um código de conduta obrigatório às sociedades-membro, compartilhando com elas os seus conhecimentos e práticas de gestão coletiva de direitos, ajudando a aprimorar seus padrões e oferecendo suporte legal e operacional. São fornecidas aos seus membros ferramentas para facilitar o registro, a documentação e o licenciamento de criações, bem como para a coleta e a distribuição de *royalties*. Aos autores filiados às associações de gestão coletiva de direito

¹⁵ Procurado: pessoa que representa os direitos do autor por serem a ele confiada essa atribuição através de procuração jurídica

autoral, como a AUTVIS, são também oferecidas, através de conselhos internacionais de criadores, plataformas onde podem discutir questões de trabalho, definir prioridades de defesa de direitos e falar a uma só voz em fóruns de debate, onde são discutidos o seu futuro e os seus direitos em alto nível. Aos decisores, a acadêmicos, jornalistas e ao público em geral são providas informações sobre direito autoral, direito de sequência e *copyright*.

Sua influência internacional baseia-se no reconhecimento do sucesso da gestão coletiva e o nível de proteção aos criadores, portanto o seu trabalho concentra-se em levar os interesses dos criadores para o primeiro plano das discussões sobre direito autoral. Entre suas atividades de política global e assuntos legais está situada a promoção de legislação internacional, regional e nacional sobre direito autoral, que protejam os interesses morais e patrimoniais dos criadores em todos os tipos de obras artísticas, monitorando continuamente os desenvolvimentos legais e políticas a nível local e regional.

O CISAC, juntamente com a European Visual Artists (EVA), o European Grouping of Societies of Authors and Composers (GESAC, do acrônimo francês) e as demais sociedades de artes visuais, realiza campanhas para a implementação universal do direito de sequência do artista visual, promovendo um novo tratado internacional que introduza o direito de sequência como elemento obrigatório do direito autoral e da proteção de *copyright*, tendo em 2013 co-organizado um evento com o Comitê Permanente da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) sobre Direitos de Autor (SCCR) para destacar a necessidade de tal tratado.

A OMPI é uma das 16 agências especializadas da ONU, criada em 1967 com sede em Genebra que se dedica à constante atualização e proposição de padrões internacionais de proteção às criações intelectuais em âmbito mundial, e tem entre suas principais funções a de “Incentivar a negociação de novos tratados internacionais e a modernização das legislações nacionais”. Hoje, a OMPI conta com um escritório no Brasil, em contínua cooperação com o governo do Brasil, que se estabeleceu em fevereiro de 2009 no Rio de Janeiro com o objetivo de promover novos enfoques e formas de interação e vinculação entre o setor produtivo e os usuários do Sistema de Propriedade Intelectual (PI) desta região, aproximando-os aos modelos globais dos serviços prestados pela organização.

2.5 O DIREITO DE SEQUÊNCIA E O CONTEXTO ATUAL DE SUA APLICAÇÃO

A principal fonte de renda dos artistas visuais é a venda de suas obras originais. No entanto, as primeiras vendas dessas obras são feitas por valores baixos, que apenas ganham vulto conforme a carreira do artista avança e sua obra é revendida, não tendo o artista participação sobre o lucro gerado por seu trabalho conforme é valorizado e revendido. O direito de sequência consiste na participação econômica do autor em uma pequena porcentagem do preço de revenda de suas obras, por profissionais do mercado de arte em leilões ou galerias, que baseiam suas atividades em comissões sobre tais vendas.

O direito de sequência não é aplicável às primeiras vendas, mesmo quando intermediadas por galerias e não realizadas pelo próprio artista. Esse direito permite restabelecer um equilíbrio com os autores de outros setores autorais (compositores, roteiristas, cineastas, etc.), que se beneficiam dos direitos de reprodução e de comunicação pública.

O direito de sequência é reconhecido em mais de 65 países, mas não é obrigatório para a totalidade dos países assinantes da Convenção Internacional de Berna sobre os direitos de autor. Entendendo que num mercado globalizado o ideal seria que a proteção dos artistas fosse igual em todas as áreas do mercado, outros países vêm adotando o direito de sequência.

O CISAC vem promovendo campanhas e iniciativas junto a associações que representam autores de arte visuais para que o direito de sequência se torne, sob a proteção da OMPI, um direito universal. Assim, os artistas plásticos dos cinco continentes poderão beneficiar-se dos lucros gerados pelas vendas de suas criações. Os primeiros e maiores favorecidos serão os artistas provenientes dos países com mercados emergentes, já que suas obras são geralmente compradas a preços baixos e, em seguida, vendidas com grandes ganhos no mercado de arte dos países desenvolvidos.

3 OS DIREITOS AUTORAIS E AS REVENDAS DE OBRAS DE ARTE EM LEILÕES

Acontecia no dia 29 de outubro de 2012, no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, a primeira noite do tradicional leilão do Soraia Cals Escritório de Arte¹⁶. Nesta ocasião era *apregoada*¹⁷ pelo respeitado leiloeiro Evandro Carneiro a coleção da recém-fechada Galeria de Anna Maria Niemeyer, filha de Oscar Niemeyer, falecida em 6 de junho do mesmo ano. O acervo contava com um grande número de obras de artistas renomados, especialmente brasileiros. Foram colocadas à venda, em duas noites de leilão, aproximadamente 750 peças divididas em 557 lotes¹⁸. Na primeira noite estavam obras de Beatriz Milhazes, Anna Maria Maiolino, Nelson Leirner, Iberê Camargo, Alfredo Volpi, Oswaldo Goeldi e Di Cavalcanti, assim como de Salvador Dalí e Pablo Picasso, ficando a segunda inteiramente dedicada à produção do pai de Ana Maria, o arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer.

Entre as muitas obras vendidas na primeira noite estava o quadro “O desfile” (2003-2004), de autoria da artista Beatriz Milhazes, que tinha o valor inicial de licitação¹⁹ estipulado em R\$800 mil reais. Era a obra de maior valor inicial de todo o leilão, e alcançou também o maior valor de arremate, com a soma de R\$ 2,140 milhões de reais. A obra, que teve destaque também como capa do catálogo do leilão foi, assim, aquela negociada pelo maior valor individual do evento e, sozinha, arrecadou quase a metade do total de R\$5 milhões de reais esperado para as duas noites de leilão.

Como valores de arremate tão altos são incomuns em leilões brasileiros, especialmente para obras de artistas nacionais vivos, a venda de “O desfile” (2003-2004) chamou muita atenção, ainda que tenha sido realizada em um momento de euforia do mercado das artes, e de aparente prosperidade financeira no país. Essa grande agitação era vivenciada não apenas através dos altos valores de arremate que ocorriam em leilões assemelhados mas, também, através da grande movimentação gerada por eventos de grande porte no setor, tanto em termos artísticos quanto comerciais, tais como são as feiras “SP Arte”, a “ArtRio”, ou a tradicional “Bienal de São Paulo” que, além de sua importância, encabeçam uma enorme gama de eventos paralelos que as acompanham.

¹⁶ Soraia Cals Escritório de Arte: Escritório de Arte em funcionamento na Rua Marquês de São Vicente, na Gávea, Rio de Janeiro. Soraia Cals é uma *machande*, que organiza leilões de arte e exposições, seu escritório realiza tais eventos em parceria com Evandro Carneiro há mais de vinte anos. Evandro Carneiro realiza leilões desde 1979, é artista, e um dos fundadores da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro.

¹⁷ *Apregoada*: colocada à venda em voz alta.

¹⁸ Lotes: Unidades ou conjuntos de peças colocadas à venda.

¹⁹ Licitação: ato de dar lance em leilão; a proposta ou oferta de preço que precede a arrematação num leilão.



“O desfile” (2003-2004), Beatriz Milhazes.

Beatriz Milhazes é uma artista brasileira consagrada, que faz parte da “Geração 80”²⁰, uma geração de artistas de carreira já consolidada, inserida na história da arte brasileira, que goza de prestígio e, no mercado, de boas cotações para suas obras. Admite-se que tais artistas, antes de verem seus quadros alcançando valores tão expressivos de revenda, tiveram que trilhar um longo caminho até consolidar suas carreiras, conquistar o mercado e gozar de sucesso comercial. Entretanto, houve quem questionasse se Beatriz teria dependido inteiramente da qualidade técnica de seu trabalho. É o que podemos extrair do depoimento do crítico de arte Frederico Morais em entrevista dada à jornalista Audrey Furlaneto, para o jornal O Globo:

O crítico Frederico Morais, [...] diz que ela (Beatriz Milhazes) está “gozando do sucesso comercial” e que sua obra é “coerente nos desdobramentos e no processo”, usando de “elementos decorativos no sentido formal e preciso”. — Agora: o mercado é outra questão. Nem sempre a qualidade de uma obra tem valorização igual no mercado. Há outros mecanismos que interferem — diz o crítico. (MORAIS, 2012)

²⁰ Geração 80: grupo de artistas que participaram da exposição "Como vai você, Geração 80?" realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage), Jardim Botânico, Rio de Janeiro, aberta em 14 de julho de 1984. A exposição reuniu 123 artistas de idades e formações distintas, entre eles: Alex Vallauri (1949-1987), Ana Maria Tavares (1958), Beatriz Milhazes (1960), Cristina Canale (1961), Daniel Senise (1955), Ester Grinspum (1955), Frida Baranek (1961), Gonçalo Ivo (1958), Jorge Guinle (1947-1987), Karin Lambrecht (1957), Leda Catunda (1961), Leonilson (1957-1993), Luiz Zerbini (1959), Luiz Pizarro (1958), Mônica Nador (1955), Sérgio Romagnolo (1957), Nelson Felix (1954) e Elizabeth Jobim (1957). (ITAÚ CULTURAL)

Tal dúvida parece nascer a partir de depoimentos que sugerem que os leilões de arte nacionais e internacionais funcionariam frente ao mercado como mecanismos artificiais de valorização dos trabalhos: os internacionais operando como uma espécie de “vitrine” do mundo da arte, enquanto os nacionais atuariam como meros reflexos daqueles, independentes dos processos de criação dos artistas neles envolvidos e seus desdobramentos, o que contribuiria para um ambiente mercadológico propício a especulações. É o que sugere a jornalista quando, na mesma entrevista, complementa as declarações do crítico e cita outros casos de sucesso comercial internacional, de outros artistas dessa mesma “Geração 80” que, no entanto, não alcançaram valorização equivalente à das obras de Beatriz Milhazes:

Entre os mecanismos (de valorização) estão os leilões internacionais. Eles funcionam como uma espécie de passarela da moda no mundo da arte. A compra milionária acaba por legitimar e valorizar um artista. Não é à toa que Beatriz e Adriana Varejão se revezam no ranking dos brasileiros contemporâneos mais caros. Outros artistas da mesma Geração 80, embora tenham prestígio, estão distantes das cifras astronômicas. Ernesto Neto, por exemplo, teve uma instalação vendida por US\$ 24 mil em leilão no mês passado, na Christie’s. Já uma pintura de Daniel Senise, outro consagrado nome da Geração 80, saiu por US\$ 20 mil na última quarta-feira, em outro leilão da mesma casa, em Nova York. (FURLANETO, 2012)

Ocorre que, para que pudesse alcançar a relevância necessária para estar presente em leilões de arte brasileiros e internacionais, Beatriz mostrou habilidade na gestão dos recursos de que dispunha até atingir tal aceitação, requisitando a ajuda e a orientação de pessoas importantes no mercado, tais como a do Marchand Marcantonio Vilaça que, na década de 1990, mostrou-se o responsável pela projeção de seu trabalho à esfera internacional (FURLANETO, 2012). Em suma, a artista administrou a sua produção anual de quadros de modo a mantê-la pequena porém constante e, assim, fazendo um bom uso da lei da oferta e da procura, criou e manteve uma fila de colecionadores à espera de suas telas, ainda que não atribuisse tal intenção a essa dinâmica. É como declara na mesma matéria de jornal:

Minha produção é pequena e vai continuar sendo — afirma a artista, para em seguida defender que não se trata de estratégia de mercado. [...] Não adianta, meu ritmo de produção é o de sempre. O que aumentou foram os interessados. Isso é o que faz a diferença, o que cria expectativa nos compradores. (MILHAZES, 2012)

A partir do exposto, nos dedicamos a observar, então, o panorama de crescente valorização da obra de Beatriz no mercado internacional. Primeiro tomaremos como exemplo

uma pequena parte do seu histórico de vendas, que teria colaborado para que, no mercado nacional, o arremate do quadro “O desfile” acontecesse por um valor alto como o alcançado no leilão do Soraia Cals em 2012.

Em maio de 2008 foi vendido no leilão da Sotheby’s de Nova York o quadro “O Mágico” (2001), que alcançou o valor de US\$ 1,049 milhões²¹, superando em muito a previsão inicial do valor de revenda da obra para aquela noite, que era entre US\$ 250 a US\$ 350 mil. Tal valor superou em mais do que o dobro o seu valor de revenda em leilão ocorrido apenas sete meses antes, na Christie’s, em Londres. Ali, com o valor previsto de 228 a 500 mil dólares, a obra alcançou um arremate de 465 mil dólares. Quatro anos depois, em 2012, o quadro “Madame Caduvel” foi vendido na mesma Christie’s por £668,450, enquanto que a sua estimativa fora entre £320,000 a £380,000. Outra obra, a “Meu limão”, foi arrematada também em 2012 na Sotheby’s de Nova York por US\$ 2.098.500,00, enquanto que a estimativa para a sua revenda foi entre US\$ 700 a US\$ 900 mil.²²

O que nos parece evidente é que a matéria produzida para o Jornal O Globo pela jornalista Audrey Furlaneto trouxe ao conhecimento público uma parte do cenário que, como veremos, revela-se de certo modo enigmático quando analisado sob a perspectiva do exercício dos direitos de autor de que é titular a artista, o chamado “Direito de Sequência”, que contrasta com as expectativas de reflexo do sucesso que é associado a artistas que produzem obras tão bem avaliadas. Tais evidências apresentam-se na própria entrevista, quando fala sobre a venda de “O desfile”:

As pessoas acham que tudo aconteceu do nada. Mas já havia expectativa de que trabalhos meus alcançariam preços altos, porque há muito tempo eu já vinha conseguindo bons valores nos leilões de arte latino-americana — diz Beatriz, que, agora, não recebeu seu percentual da venda milionária de “Meu limão”. — Só recebo pelas vendas feitas em Londres, e o percentual é quase fixo, de 1% do valor da venda quando ela ultrapassa US\$ 1 milhão. (MILHAZES, 2012)

[...] Beatriz recebeu cerca de US\$ 24 mil pelas vendas de “Madame Caduvel” (1996) e “A dança dos reis” (1998), em Londres. No Brasil, a venda de “O desfile” (2003-2004) por R\$ 2,140 milhões, em outubro passado, no leilão que Soraia Cals fez das obras da *marchande* Anna Maria Niemeyer, não lhe rendeu um tostão. Em leilões brasileiros, a obra mais barata de Beatriz neste ano saiu por US\$ 189 mil, na Bolsa de Arte, em abril. Os compradores são, na maioria, estrangeiros, como o alemão Benedikt Taschen, dono da Taschen. No Brasil, há os empresários Alfredo Setúbal, Julio Bozano, Ricardo Steinbruch, Mara e Marcio Fainziliber, entre outros. (FURLANETO, 2012)

²¹ Cotação do dólar em 05/2008: R\$1,70. Disponível em: <http://www.rotarybrasil.com.br/dolar.htm>

²² Histórico de vendas disponível em: https://www.artsy.net/artist/beatriz-milhazes/auction-results?sort=price_realized_dollar-auction_date&page=1 – (Último acesso em: 09/04/2016).

Apesar da imprevisibilidade do mercado de artes²³, há certos estágios nas carreiras dos artistas – assim como noutras profissões, repletas de complexos processos – através dos quais consolida-se o seu nome, valoriza-se a sua obra e que, no futuro, irão lhe propiciar as chamadas “grandes vendas”. Assim, são naturais as diferenças de valor entre obras de um artista em início de carreira e os montantes alcançados pela revenda daquelas cujo artista já teve consolidado o seu caminho. No entanto, tais diferenças não são autoexplicativas, e não se revelam pela simples observação do mercado em suas grandes vendas, ou pela perspectiva em si gerada por esses acontecimentos. Desse modo, como nos relatou Beatriz, é comum a percepção de que “tudo aconteceu do nada”, e que o autor de uma obra que atingiu tão alta cotação tenha ficado “milionário”.

Ocorre que, como se poderia imaginar, as coisas não são bem assim. Como a realidade econômica do trabalho artístico não é clara para a maior parte do público, é difícil perceber as divergências entre as expectativas e a realidade em relação a ela. Os artistas em início de carreira, em geral, precisam vender suas obras por valores acessíveis, a fim de serem assimilados ao mercado e de manterem-se economicamente, em um processo lento e gradual através do qual vão sendo reconhecidos e valorizados. Ou não. Quando alguns chegam a se estabilizar, obtendo o reconhecimento do meio artístico e do mercado, suas obras passam a valer muito mais do que no início de suas vidas profissionais. Ocorre que as obras que chegam aos leilões geralmente não mais pertencem a eles, mas sim a colecionadores ou *marchands*, fazendo com que os benefícios gerados pelos novos “valores de revenda” – como são chamados – já em novo patamar, não mais alcançam o artista que, desse modo, pouco usufrui desse novo status de suas obras. Brian O’Doherty assim ilustra esse universo:

Verifiquem a sina monetária da arte, o protecionismo que rodeia o grande investimento. Vejam funcionar a casa de leilões, na qual o artista vivo tem condições de presenciar sua aceitação, mas não de compartilhar dela. Vejam as contradições inerentes ao local onde a arte é exposta e vendida. E notem a auto seleção implícita nesse sistema. (O’DOHERTY, 2002, p.136.)

Paralelamente, o direito de sequência, que é o percentual sobre o valor de revenda a ser recolhido ao autor da obra, independentemente deste ser ou não ainda o dono da tela em que está fixada, teria nascido como o instrumento por excelência para que fossem

²³ A expressão “Mercado de Artes” será usada, ao longo deste trabalho, em referência ao mercado de compra e venda de obras de artes plásticas, nas suas mais diversas modalidades e agentes.

compensados os efeitos desta inevitável circunstância. Contudo, como veremos adiante, não obstante a sua posituação em tratados e leis nacionais, este encontra-se ainda em estágio embrionário quanto à sua implementação.

É possível, portanto, identificar a grande discrepância entre o senso comum dos observadores leigos e a realidade do mercado das artes plásticas no que se refere à sustentabilidade econômica dos seus autores. É possível notar, também, como mostrado acima, a sina em que se encontram os artistas, que vivem de certo modo alheios aos seus direitos, em benefício do lucro dos agentes envolvidos nas operações desse mercado complexo e pouco inteligível. De que modo, portanto, ignoraríamos que os nossos artistas veem suas obras expostas e vendidas sem compartilhar de parte dos lucros gerados por ela, não só conforme determina a lei, mas como mostrar-se-ia plenamente justo?

Essa realidade nos mostra a necessidade de um maior aprofundamento em torno do funcionamento do mercado das artes plásticas e os direitos autorais nele incidentes, capaz de ampliar e atualizar o conhecimento a respeito das práticas vigentes e das implicações por elas geradas que, à medida em que forem revisitadas, repensadas e questionadas pelas gerações mais jovens e por especialistas, poderão se transformar no sentido de se tornarem cada vez mais justas.

É de grande importância, também, que haja amplo acesso pelos diversos setores envolvidos ao conhecimento gerado pelos estudos sobre tais temas, a fim de que se tornem ferramentas de reflexão e pensamento crítico acerca de suas práticas e de seu *modus operandi*, permitindo assim que sejam amplamente conhecidos os recursos existentes para a proteção dos autores, a fim de que sejam real e amplamente utilizados para a finalidade a que se destinam: tornar a exploração de seu trabalho intelectual e artístico rentável e, assim, justo também para ele, contribuindo para manter ou viabilizar o seu eventual reconhecimento. Afinal, o direito é uma ferramenta que serve para a proteção dos interesses do cidadão mas, se não for conhecido, apropriado, funcional, e adequadamente regulado, talvez de nada lhes sirva.

Entre os direitos originários da personalidade estão os direitos autorais e, dentre esses, o direito de sequência, do francês *Droit de Suite*, previstos no artigo 38 da Lei nº 9.610/98, que no Brasil consiste na participação mínima de 5% (cinco por cento), pelo artista, sobre a diferença entre o valor de compra e o valor de revenda das obras de que é autor.

Art. 38. O autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de receber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado.

Parágrafo único. Caso o autor não perceba o seu direito de sequência no ato da revenda, o vendedor é considerado depositário da quantia a ele devida, salvo se a operação for realizada por leiloeiro, quando será este o depositário.

Como os direitos de sequência do artista plástico recaem sobre a sua obra, assim como sobre o seu nome e imagem pelo período de setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao do falecimento (Art. 41, Lei 9610/98), beneficiam também os herdeiros do autor após a sua morte. Portanto, devem receber durante esse período os direitos patrimoniais decorrentes da exploração comercial da obra, da imagem e nome do autor.

O direito de sequência é aplicável a toda e qualquer revenda de obra artística ou manuscritos originais, desde que tenha havido valorização no seu preço, sendo de responsabilidade do vendedor o pagamento ao artista. No caso dos leilões de obras de arte, a lei prevê que o leiloeiro é considerado o depositário dos direitos de sequência do artista, e por eles responde nesta qualidade. Caso este depositário seja infiel, ou seja, não repasse ao autor o que lhe é devido, malgrado a pena de prisão civil prevista no Artigo 652 do Código Civil²⁴ ter se tornado ilícita a partir da Súmula Vinculante nº 25/2009²⁵ do STF, fazendo valer o art. 7º do Pacto de San José da Costa Rica, de 1969²⁶, sobre este recairá o peso dos instrumentos legais de cobrança pela via judicial. Da mesma forma, o Pacto Internacional de Direitos Civil e Políticos, adotado pela Resolução nº 2.200-A (XXI), ao qual o Brasil aderiu em 24/01/1992, em seu artigo 11 dispõe que “Ninguém poderá ser preso apenas por não poder cumprir com a obrigação contratual”. Portanto, quando ocorrem irregularidades como a do caso de Beatriz Milhazes em 2012, apesar de não mais ser possível que os depositários sejam sentenciados à prisão – o que caminha em sintonia com um direito mais moderno e menos punitivista – a artista disporá das muitas ferramentas jurídicas cíveis para fazer valer os seus direitos.

No entanto, e apesar delas, o direito de sequência continua sendo desprezado, e no Brasil os seus titulares continuam tendo negada a participação justa sobre o valor adicionado às suas obras quando das vendas, e continuam tendo que se submeter às estruturas operacionais viciadas e antiquadas do mercado de arte e aos interesses dos atores que o compõem. Dentre os possíveis motivos, além da ação ainda restrita da única associação de

²⁴ Lei 10.406/2002, Art. 652 - Seja o depósito voluntário ou necessário, o depositário que não o restituir quando exigido será compelido a fazê-lo mediante prisão não excedente a um ano, ressarcir os prejuízos.

²⁵ “É ilícita a prisão civil de depositário infiel, qualquer que seja a modalidade de depósito”.

²⁶ “Ninguém deve ser detido por dívidas. Este princípio não limita os mandados de autoridade judiciária competente expedidos em virtude de inadimplemento de obrigação alimentar”.

gestão coletiva dessa específica modalidade de direitos autorais no país (o que analisaremos adiante), poderíamos listar alguns associados à dinâmica do mercado das artes, tais como a dificuldade de identificar o valor inicial de venda da obra de arte; o desinteresse dos envolvidos nas transações financeiras de repassar a parte que cabe ao artista onerando, ainda mais, a venda/compra da obra de arte; ou as dificuldades comuns de declaração à Receita Federal dos recursos para a compra de tais objetos. Passaremos então a analisar este universo.

4 CONCLUSÃO

Podemos concluir que o direito de sequência continua, portanto, deixando de ser aplicado, com raras exceções, e que os seus titulares continuam tendo negada a participação justa sobre o lucro gerado pela valorização nas vendas de suas obras. As próprias dificuldades para a aplicação do direito que são apontadas como justificativas para a não aplicação dos mesmos pelos atores do mercado de arte. No entanto, tais justificativas se mostram pouco convincentes à medida que temos consciência do funcionamento do mercado, da grandeza dos valores que circulam por ele, e que nos deparamos com os discursos dos atores do mercado, como veremos a seguir.

Vale lembrar que, como dito anteriormente, os atores do mercado agem de forma conjunta em mercado recente e conservador, sendo a ação e influência desses atores determinantes da implementação apenas parcial deste direito, o que entendermos melhor também a seguir. Portanto faremos mais uma regressão histórica a fim de entender melhor o posicionamento dos atores do mercado frente ao direito de sequência desde o início das discussões sobre sua implementação.

Voltando aos anos sessenta e setenta, vimos que o Brasil passou por uma fase de expansão de seu mercado de arte após o governo de Juscelino Kubitschek e do “Milagre Econômico” (ditadura militar), essa fase foi acompanhada pela profissionalização de profissionais desse mercado, fortalecimento de *marchands* e leiloeiros e também da criação de grandes eventos como a Bienal de São Paulo. Essas condições não foram consideradas favoráveis apenas ao mercado, mas também para que fossem regulados os direitos dos autores no Brasil. Através da Lei 5.988/73 figurou pela primeira vez o direito de sequência entre as leis de direito autoral no país.

Inicialmente o direito de sequência não incomodou *Marchands* e leiloeiros, apesar de absolutamente não lhes interessar, até que estes foram surpreendidos por dois acontecimentos inesperados. O primeiro foi resolução nº 22 do CNDA, de 08/01/1981, que regulamentou o exercício do “direito de sequência” (previsto na lei autoral então vigente, 5.988/73), e previu que, diante da falta de registros das primeiras transações comerciais de uma obra de arte (algo muito comum na época, e o maior gargalo possível contra a aplicação do direito de sequência), o valor destinado ao pagamento do direito do autor seria calculado sobre o valor total da transação, ou seja, seriam calculados 20% sobre o valor total de venda da obra que seriam repassados diretamente ao artista, algo que, nessa época, equivaleria ao dobro do percentual cobrado pelos *marchands* como comissão para

aquisições em leilão. O segundo acontecimento sucedeu-se no Rio de Janeiro, onde a Secretaria Estadual da Fazenda decidiu fazer uma investida fiscal no comércio varejista a fim de coibir a sonegação do ICM (que se tornaria ICMS após a Constituição de 1988). Nessa ocasião, verificou-se então que o comércio de arte era um dos que mais sonegava, e que dentre os 127 estabelecimentos, entre galerias e antiquários, 33 não haviam recolhido o imposto relativo a 1980, o qual, aliás, somente vinha sendo pago por três dentre os oito leiloeiros cadastrados na Fazenda. (DURAND, 2009, p.248)

Três meses depois, no dia 09 de abril de 1981, foi instituída uma Comissão de Estudos pela Portaria CNDA nº 13, de 09.04.1981, para discutir o assunto. Essa comissão era composta de forma problemática, porque dentre os 11 membros, apenas três eram artistas, dois eram *marchands* e dois leiloeiros de grande influência, dois do campo da crítica artística, um advogado especializado e um escritor. À parte os artistas, os demais membros, mesmo relevantes para o mercado de artes, demonstraram não possuir maior interesse em apoiar a implementação do direito de sequência. A saber:

A comissão [...] comportava *marchands* de “elite”, como Renato Magalhães Gouvea, de São Paulo, e Evandro Carneiro, do Rio de Janeiro, e leiloeiros “quase oficiais” em leilões de altas cifras, como Irineu Ângulo (que, na ocasião, presidia o sindicato dos leiloeiros de São Paulo) e Fernando Cardoso Soares, do Rio de Janeiro. Dois críticos de arte: Fernando Lemos e Cacilda Fernandes, esta presidente da Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte; um advogado representante de titulares de direito de sequência, Luiz Fernando Gama Pellegrini; o presidente do Sindicato dos Escritores do Estado de São Paulo, Luiz Geraldo Toledo Machado, mais três artistas plásticos: Maria Bonomi, Aldemir Martins e Augusto Rodrigues, também integravam a comissão. Esta compôs-se, portanto, de onze pessoas, entre as quais apenas três artistas, e deveria ser presidida por pelo conselheiro Fábio de Mattia, advogado especializado em direito autoral. (Ibid, p.249)

A comissão trabalhou ao longo de todo o ano de 1981, e durante todo o período de discussões, *Marchands* e leiloeiros uniram-se para sustentar a inviabilidade da cobrança desses direitos, segundo Durand “evocando largos anos de experiência no bom trato da clientela ‘fina’. sustentaram eles a ‘sabedoria’ contida na resignação aos caprichos e às exigências de quem compra as mais caras peças”. (Ibid, p. 250).

E ele continua:

[...] esse comprador comumente impõe descrição e informalidade nas suas ações, e o seu interesse está justamente **na ausência dos controles e registros que a cobrança dos direitos de sequência ameaçava instaurar**. Afinal de contas – chegaram a ponderar – se o comprador vem, a saber, quanto o *marchand* que lhe vende um quadro pagou por ele ao artista ou a seu ex-proprietário, isso “atrapalha a relação de confiança” que deve vigor entre *marchand* e “coleccionador”. Nessas discussões, aliás, **notam-se ameaças veladas de boicote à obra dos artistas que – por eles**

próprios ou sucessores – faziam pé firme no recolhimento do direito autoral. (*idem*, p. 250, grifos meus)

Ainda:

Elas entremeavam-se às referidas insinuações quanto à **necessidade de resignação do artista às “leis naturais” do comércio de luxo.** Assim, por exemplo, os *marchands* rejeitaram a ideia da gravadora Maria Bonomi de que um representante da Receita Federal integrasse a comissão que os reunia, sob o argumento de **há uma presunção “natural” de sonegação em qualquer atividade mercantil e que isso transcende e escapa à questão dos direitos autorais.**” (*idem*, grifos meus)

Duran aponta ainda em um trecho seguinte que os *marchands*, diante da possibilidade de “ameaça” de sua posição confortável no mercado, usaram como último argumento que “[...] o direito de sequência era um fio que conduziria ao **“socialismo total [...]**”. (*Ibid*, grifos meus).

[...] as razões dos comerciantes não se resumiam apenas caprichos dos compradores, à clandestinidade do dinheiro e à falta de documentação. Para eles, a pretensão carecia de mérito, posto que **o direito** de sequência **seria**, em si e por si, **um absurdo privilégio**. Constatou-se em entrevista aos *marchands* que o direito de sequência aparecia como **privilégio insustentável** na exata medida em que, para eles, ao contrário dos herdeiros de lojas e de fábricas, que precisariam trabalhar muito para desfrutar do legado recebido, os **herdeiros dos artistas receberiam parasitariamente**, sem fazer nada. (*Ibid*, p. 251, grifos meus)

A respeito dessa última citação, o autor acrescenta ainda a seguinte observação em nota de rodapé: “Essa ressalva é indispensável também nas tomadas de posição ao direito de sequência, se localiza o maniqueísmo que quer separar completamente investimentos e retornos materiais dos investimentos e retornos simbólicos”. (*Ibid*)

O desfecho dos trabalhos dessa Comissão de Estudos demorou a aparecer, visto que os comerciantes e leiloeiros não haviam conseguido convencer críticos e advogados presentes logo no início das discussões, restando, portanto, como saída, a protelação do desfecho até que se chegasse a um ponto conveniente a todos os presentes. Assim, foi acordado ao final que os fundos arrecadados através do direito de sequência fossem geridos por uma associação de artistas para a qual os *marchands* enviariam trimestralmente um relatório de todas as obras vendidas, declarando os seus respectivos valores. “Com isso silenciaram os adversários mais exigentes, **comprometendo-se a prestar contas ao elo mais frágil e vulnerável às ameaças de boicote: o próprio artista.**” (*Ibid*, p. 251, grifos meus). Encerraram assim a discussão, e tudo voltou a ser o que era antes.

Nestes vários trechos citados da obra de José Carlos Durand, realizei grifos aos quais gostaria de me deter nesta seção do trabalho. Neles, podemos observar um certo medo e resignação exalado pelos atores do mercado a respeito da implementação do direito de sequência. Novamente, destacamos como atuam em uníssono, formando verdadeiras coalisões para a diminuição dos riscos em seus investimentos. Como creio ter demonstrado acima, nesse mercado verifica-se certa resignação aos caprichos da clientela “fina”, assim como uma “presunção natural de sonegação”, além da consciência de que tal clientela se aproveita da ausência de controles e registros havida nesse mercado. Tais caprichos, aos quais, tal clientela está acostumada, poderiam ser atrapalhados pela insistência na implementação do direito de sequência, o que, segundo eles, poderia gerar boicotes às obras de artistas que “insistissem” nessa cobrança de direitos. Além disso, fica evidente a deficiência na representação própria dos artistas nos debates da época, o que mostra sintomático das lacunas em sua proteção.

Ao final da discussão, apesar de os artistas terem se tornado aqueles a quem tais atores deveriam prestar contas, são também aqueles a quem os mesmos atores acenaram com “ameaças de boicote” em caso de insistência na cobrança de direitos autorais. Ainda nessas declarações, é de se destacar a argumentação, por tais atores, de que os herdeiros receberiam “parasitariamente” no caso da implementação do direito de sequência, e que isso configuraria um “privilegio” que seria “insustentável”, levando ao “socialismo total”, o que afronta não apenas um tratado internacional, mas um consenso de séculos de respeito ao autor, em prol de primados utilitaristas insustentáveis.

De fato, considerando o quadro que motivou esta pesquisa e a observação de que estes mesmos atores ainda estão presentes no mercado de artes, e que o contexto da implementação do direito de sequência vem evoluindo de forma sempre lenta e pouco efetiva, podemos concluir que os pensamentos expostos através dos depoimentos aqui transcritos ainda fazem sentido para aqueles que movimentam o mercado de artes brasileiro. No entanto, mostra-se alvissareiro que, com o surgimento da AUTVIS e da recente regulação pública sobre a gestão coletiva de direitos autorais, esse quadro tende a mudar para melhor, fazendo retornar às pautas de discussão dos atores do mercado de artes o debate relativo ao direito de sequência. Mas a questão em torno do quanto nessa discussão estarão presentes os artistas, os maiores beneficiados pela implementação do direito de sequência, e do quanto conseguirão ser efetivos, permanecerá para futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

ARTSY. “Auction Results for Beatriz Milhazes”, **Artsy**. <https://www.artsy.net/artist/beatriz-milhazes/auction-results?sort=-price_realized_dollar,-auction_date&page=1> Acessado em: 17 abr. 2016.

BRASIL. “Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.” Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9610.htm> Acessado em: 17 abr. 2016.

BRASIL. Lei nº 12.853/13. Altera os arts. 5º, 68, 97, 98, 99 e 100, acrescenta arts. 98-A, 98-B, 98-C, 99-A, 99-B, 100-A, 100-B e 109-A e revoga o art. 94 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais, e dá outras providências. **Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em:** <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Lei/L12853.htm> Acessado em: 17. Abr. 2016.

BRASIL. Decreto nº 8.469, de 22 de junho de 2015. Regulamenta a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, e a Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013, de 14 de agosto de 2013, para dispor sobre a gestão coletiva de direitos autorais. **Presidência da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Decreto/D8469.htm> Acessado em: 05 mar. 2016.

COSTA NETO, José Carlos. “Entrevista para Rodrigo Moraes Advocacia e Consultoria em Propriedade Intelectual.” 15 abr. 2009. Disponível em: <http://www.rodrigomoraes.adv.br/index.php?site=1&modulo=entrevista&acao=exibir_entrevista&en_cod=11> Acessado em: 06 mar. 2016.

CULTURAL, Enciclopédia Itaú. “Biografia de Beatriz Milhazes”. **Itaú Cultural**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9441/beatriz-milhazes>> Acessado em: 12 fev. 2016.

CULTURAL, Enciclopédia Itaú. “Como vai você, Geração 80?” Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento83465/como-vai-voce-geracao-80-1984-rio-de-janeiro-rj>> Acessado em: 17 abr. 2016.

CYPRIANO Fabrício, “Análise: Pesquisa sobre mercado brasileiro de arte deve ser encarada como retrato parcial”. **Jornal Folha de São Paulo**, 24 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1315442-analise-pesquisa-sobre-mercado-brasileiro-de-arte-deve-ser-encarada-como-retrato-parcial.shtml>> Acessado em: 22 out. 2014.

DILMAGHANI, Maryam e WARNICK, Jim Eagle. “**The efficiency of droit de suite: An experimental assessment**”, Review of Economic Research on Copyright Issues, 2012, vol. 9(1), pp. 93-121.

DURAND, José Carlos. “**Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985**”. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, 1ª reimpressão da 1ª edição.

ECONOMICO, Valor. “Coleção de Ana Maria Niemeyer é leiloadá”, **Valor Econômico**. 29 out. 2012. Disponível em: < <http://www.valor.com.br/cultura/2884890/colecao-de-anna-maria-niemeyer-e-leiloadada>> Acessado em: 17 abr. 2016.

EGEA, Maria Luiza de Freitas Valle. “**Direitos do artista plástico**”. São Paulo, Brasil, setembro, 1999. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/direitoautoral/artigo14.htm>> Acessado em: 21 out. 2014.

FIORAVANTE, Celso. “O marchand, o artista e o mercado.” **Fórum Permanente**. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado> Acessado em: 13 mar. 2016.

FURLANETO, Audrey. “Disputa por Portinari aquece debate sobre direitos na arte: Família do artista queria percentual sobre revenda da tela, avaliada em R\$ 4 milhões.” **O Globo**. 07 jan. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/disputa-por-portinari-aquece-debate-sobre-direitos-na-arte-3588267>> Acessado em: 17 abr. 2016.

FURLANETO, Audrey. “Beatriz Milhazes volta a ser a artista plástica brasileira mais valorizada”, **O Globo**, 24 nov. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/beatriz-milhazes-volta-ser-artista-plastica-brasileira-mais-valorizada-6817640>> Acessado em: 21 fev. 2016.

GONÇALVES FILHO, Antônio. “Os novos colecionadores: Milionários são substituídos por profissionais da alta classe média no mercado de arte.” **Revista Época**. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR56176-6011,00.html>> Acessado em: 12 mar. 2016).

JURÍDICO, Âmbito. “Relatora do PL sobre alterações na lei de direitos autorais aponta falhas na distribuição de recursos do Ecad”. **Âmbito Jurídico**, 17 mar. 2014. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/?n_link=visualiza_noticia&id_caderno=20&id_noticia=112502> Acessado em: 05 mar. 2016.

KINSELLA, Eileen. “The Secrets to Brazilian Painter Beatriz Milhazes's International Success” **Art Info**. Nov. 2012. Disponível em: <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/839829/the-secrets-to-brazilian-painter-beatriz-milhazess>> Acessado em: 16 abr. 2016.

LEMONS, Ronaldo. “CPI do ECAD demarca o momento histórico no Brasil | Prof. Ronaldo Lemos - FGV DIREITO RIO”. **FGV Youtube**, 08 mai. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3YXNPvSgqYo>> Acessado em: 12 fev. 2016.

MARINHO, Teté. “Beatriz Milhazes: A artista brasileira mais valorizada no mercado não liga para questionamentos e definições”, **Revista TPM**. 07 ago. 2013. Disponível em:

<<http://revistatpm.uol.com.br/revista/134/paginas-vermelhas/beatriz-milhazes.html>>

Acessado em: 17 abr. 2016.

MARTÍ, Silas. "Marchand Larry Gagosian trará as maiores estrelas de sua galeria à ArtRio." **Folha de São Paulo**, 03 ago. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1130494-marchand-larry-gagosian-trara-as-maiores-estrelas-de-sua-galeria-a-artrio.shtml>> Acessado em: 13 mar. 2016.

MARTÍ, Silas. "Estudo atesta pico de euforia no mercado de arte brasileiro", **Jornal Folha de São Paulo**, 24 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1315439-estudo-atesta-pico-de-euforia-no-mercado-brasileiro-de-arte.shtml>> Acessado em: 13 mar. 2016.

MOULIN, Raymonde. "**O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias**". Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2007, 1ª edição

O' DOHERTHY, Brian. "**No interior do cubo branco: A ideologia no espaço de arte**". São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Rodolpho Silva. "Direito autoral: evolução e funcionalidade". **Âmbito Jurídico**. Disponível em: <http://ambito-juridico.com.br/site/?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=10853&revista_caderno=7> Acessado em: 05 mar. 2016.

PADILHA, Ivan. "Qual o valor da arte?" **Época Negócios**, 04 mar. 2010. Disponível em: <<http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI125293-16642,00-QUAL+O+VALOR+DA+ARTE.html>> Acessado em: 17 abr. 2016.

PAIXÃO, Omar. "Arte como investimento não é mais só para milionários." **Revista Exame** 17 jul. 2013. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/revista-voce-sa/edicoes/182/noticias/arte-como-investimento>> Acessado em 13 abr. 2016.

PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. "**Direito Autoral do artista plástico**". São Paulo: Editora Letras Jurídicas, 2015, 3ª edição.

PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. "Direito de sequência. Consulta pública. Projeto de lei alterado o regime de cobrança. Considerações." Disponível em: <<http://apamagis.jusbrasil.com.br/noticias/2314921/direito-de-sequencia-consulta-publica>> Acessado em: 22 out. 2014.

PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. "Direito Autoral. Direito de Sequência. Leiloeiro como depositário. Não cabimento da prisão pelo não pagamento da mais valia. In: **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, XI, n. 56, ago 2008." Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4924>. Acessado em: 17 abr. 2016.

ROCHA, Melissa. "O que faz o mercado de arte brasileiro resistir tão bem à crise?" **Opinião e Notícia**, 13 nov. 15. Disponível em: <<http://opiniaoenoticia.com.br/brasil/o-que-faz-o-mercado-de-arte-resistir-tao-bem-a-crise/>> Acessado em: 17 abr. 2016.

SANTOS, João Carlos Lopes dos. “Marchand - uma definição simples e objetiva”. **Investarte**. Disponível em: <http://www.investarte.com/consultarte/scripts/acompanhando/32.asp> Acesso em: 11 mar. 2016.

SILVA JÚNIOR, Osvaldo Alves. “Direitos autorais – uma visão geral sobre a matéria”. **Âmbito Jurídico**. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=7299 Acesso em: 05 mar. 2016.

Site da Associação Brasileira dos Direitos de Autores Visuais. Disponível em: <http://www.autvis.org.br/home/> Acesso em: 15 abr. 2016



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DA GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL - GGR

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: BRANCA PINTO ZUMA	Matrícula: 110.33.047
Título do Trabalho: "DIREITO AUTORAL NAS ARTES VISUAIS: POTENCIALIDADES DO DIREITO DE SEQUÊNCIA"	
Orientador: Dr. Ítalo Bruno Alves	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 05/05/2016

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Dr. Ítalo Bruno Alves
2º Membro: Dr. Alexandre Hees de Negreiros
3º Membro: Dr. João Luiz Pereira Domingues

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário A BANCA DESTACA A ORIGINALIDADE DA TEMÁTICA, A QUALIDADE DA ESCRITA E O TRATAMENTO RESPEITOSO TENDO EM VISTA UMA MEMORIAÇÃO DO ENTENDIMENTO DA TEORIA DO VALOR NO CAMPO DA ARTE. A BANCA RECOMENDA A PUBLICAÇÃO DE UMA SÍNTESE EM FORMA DE ARTIGO BEM COMO SUA CONTINUIDADE EM PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora): 10 (DEZ)
ASSINATURAS
 1º Membro (Presidente) 2º Membro 3º Membro

	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL	
---	--	---

INSTRUMENTO DE AVALIAÇÃO DO TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

NOME DO CANDIDATO: BRANCA PINTO ZUMA	
TÍTULO DO TRABALHO: "DIREITO AUTORAL NAS ARTES VISUAIS: POTENCIALIDADES DO DIREITO DE SEQUÊNCIA"	
ORIENTADOR: Dr. Ítalo Bruno Alves	
CATEGORIA: <input checked="" type="checkbox"/> monográfica () projetual	DATA DE APRESENTAÇÃO: 05/05/2016

Os graus devem ser obtidos a partir da média entre os três avaliadores.
 Esta ficha deve ser entregue junto com a Ata final, e não será encartada na monografia.

- I – APRESENTAÇÃO ESCRITA** 40% - (cada item até 1,0) Grau: 4,0
- (1,0) Estrutura metodológica (método adequado, problematização, objetivos, referencial teórico)
- (1,0) Formatação (respeito às normas técnicas)
- (1,0) Elementos pré-textuais, textuais e pós-textuais (aspectos formais em relação aos elementos: pré-textuais – tudo que estiver antes da introdução, p. ex. capa, folha de rosto, relação de abreviaturas, sumário; textuais – formatação do corpo do trabalho em si, rodapés, capítulos etc; pós-textuais – tudo após a conclusão, ou seja formatação da bibliografia, anexos...)
- (1,0) Clareza e correção da linguagem
- II – CONTEÚDO** 40% - (cada item até 1,0) Grau: 4,0
- (1,0) Coesão e coerência textual
- (1,0) Relevância do tema
- (1,0) Referências adequadas e atualizadas
- (1,0) Argumentação consistente
- III – APRESENTAÇÃO ORAL** 20% - (cada item até 1,0) Grau: 2,0
- (1,0) Exposição do trabalho
- (1,0) Respostas à arguição

Rubrica do orientador(a):



Grau Final:

10,0 *IBZ*