

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCAS EDUARDO LORENZI

A ARTE SOB A LENTE DOS DIREITOS AUTORAIS: A PROTEÇÃO JURÍDICA DA
FOTOGRAFIA

CURITIBA

2014

LUCAS EDUARDO LORENZI

A ARTE SOB A LENTE DOS DIREITOS AUTORAIS: A PROTEÇÃO JURÍDICA DA
FOTOGRAFIA

Trabalho apresentado como requisito parcial à
obtenção do grau de Bacharel em Direito no
curso de Direito, Setor de Ciências Jurídicas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof.^o MARCELO MIGUEL
CONRADO

CURITIBA

2014

TERMO DE APROVAÇÃO
LUCAS EDUARDO LORENZI

A ARTE SOB A LENTE DOS DIREITOS AUTORAIS: A PROTEÇÃO JURÍDICA DA
FOTOGRAFIA

Trabalho apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Direito no curso de Direito, Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Prof.º Dr. Marcelo Miguel Conrado
Orientador - Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná,
UFPR

Prof.º Dr. Elimar Szaniawski
Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal do Paraná, UFPR

Prof.ª Me. Silva Pedroso Xavier
Setor Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Curitiba -
UNICURITIBA

Curitiba,

DEDICATÓRIA

Aos meus Pais, Avós, Padrinhos, minha Irmã, minha Amada, que foram grandes incentivadores e que sempre acreditaram nos meus sonhos proporcionando forças para que eu não desistisse jamais.

Muitos obstáculos foram impostos para mim durante esses últimos anos, mas graças a vocês eu não fraquejei.

Obrigado por tudo família, namorada, professores, amigos e colegas.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus por permitir que tudo isso acontecesse, ao longo de minha vida, e não somente nestes anos como universitário, mas em todos os outros momentos, como O maior mestre.

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

A esta universidade, seu corpo docente, direção e administração que oportunizaram a janela que hoje vislumbro um horizonte superior, eivado pela acendrada confiança no mérito e ética aqui presentes.

Ao meu orientador Marcelo Miguel Conrado, pelo suporte, inspiração, pelas suas correções e incentivos.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a demonstrar uma perspectiva jurídica dos conceitos de originalidade, apropriação, criação, subjetividade, elencados no campo da arte visual fotográfica. Levando em conta os aspectos filosóficos do pensamento moderno das artes visuais com a aplicação da subjetividade expressionista através da materialidade da imagem fotográfica. Trata-se da aplicabilidade de conceitos modernos em relação à clássica visão jurídica que o Direito de Autor trata as artes visuais, em especial a fotografia e como esses conceitos podem ser relativizados. Porquanto a relação moderna desses conceitos nos revela que há de serem pensados conceitos não objetivos, mas sim subjetivos. Tendo em conta a complexidade da relação do artista/fotógrafo com a aplicação da técnica mecânica usual a sua perspectiva intrínseca da “visão fotográfica”. Por fim coloca-se as perspectivas da artidade da fotografia como subsídio da sua proteção jurídica, de modo a ser especialmente protegida a obra fotográfica, no seu patamar artístico, sem necessariamente contar com a objetividade positivada da lei. Fazendo com que a sua significação torne-se permeável aos conceitos modernos e assim renove os julgamentos clássicos aplicado as artes visuais.

Palavras-Chave: Direito; fotografia; arte; apropriação; subjetividade; originalidade.

RIASSUNTO

Il presente lavoro desidera dimostrare una prospettiva giuridica dei concetti di appropriazione, creazione, originalità, soggettività, elencati nel campo dell'arte visiva fotografica. Prendendo in considerazione gli aspetti filosofici del pensiero moderno delle arti visive con l'applicazione della soggettività espressionista attraverso la materialità dell'immagine fotografica. Questo si riferisce all'applicabilità dei concetti moderni in rapporto alla classica visione giuridica del diritto di autore che gestisce le arti visive, soprattutto la fotografia e come questi concetti possono essere relativizzati. Poiché il rapporto moderno di questi ci rivela che devono essere pensati come concetti non obiettivi, ma piuttosto soggettivi. Tenuto conto della complessità del rapporto tra l'artista/fotografo con l'uso della tecnica meccanica con la sua prospettiva intrinseca della "visione fotografica". Così finalmente si pongono le prospettive dell'aspetto artistico della fotografia come sussidio della sua tutela giuridica, per essere particolarmente protetto il lavoro fotografico per se stessa, nel suo aspetto artistico, senza necessariamente affidarsi all'obiettività positivista della legge. Facendo il suo significato diventa permeabile ai concetti moderni e quindi rinnovare i classici pensiero applicate dei arti visive.

Parole-chiavi: Diritto; foto; arte; appropriazione; soggettività; originalità.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Litografia de Policarpa Salavarrieta a "Pola" e prensa para litografia	5
Figura 2 – L. J. M. Daguerre. O "Ateliê do Artista" – 1837	6
Figura 3 - André Adolphe Eugène Disdéri - Carte-de-Visite	8
Figura 4 - Roger Fenton – Crimeia - 29/02/1855.....	9
Figura 5 – Exp. do 'Panorama nº 1' de Valério Vieira - Revista Santa Cruz, VI, São Paulo, 1906	10
Figura 6 - Kodak One – 1888	13
Figura 7 - À esquerda, foto de um Rastafári da série "Yes, Rasta" de Patrick Cariou, e, à direita, uma das pinturas da série Canal Zone de Prince.....	24
Figura 8 - Fotografias Patrick Cariou de Rastafarians Jamaicanos alterados e expostos sem o consentimento por Richard Prince. Foto: Canal Zone – 2008.....	25
Figura 9 - A direita: Monalisa - Leonardo Da Vinci -1500.....	30
Figura 10 – A esquerda LHOOQ - Marcel Duchamp – 1919.....	30
Figura 11 - Hand Granade - Keystone/Staff - 1938.....	31
Figura 12 - a capa das edições norte-americana e espanhola de "A guerra civil espanhola" - Antony Beevor – 1982.....	32
Figura 13 – “German soldier returns home” - Tony Vaccaro - Frankfurt - 1946.....	36
Figura 14 - Leopold Ernest Mayer - Pierre Louis Pierson - Carte di Cavour - 1861 ..	37
Figura 15 - Timothy O'Sullivan - Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada de 1878	40
Figura 16 - Eugène Atget - Ambassade d'Autriche - 57 rue de Varenne – 1905.....	41
Figura 17 - Eugène Atget - Notre-Dame – 1922.....	42
Figura 18 - Eugène Atget - Saint-Cloud - 1926	42
Figura 19 - Alfred Stieglitz - <i>Fifth Avenue Winter</i> - 1893	43
Figura 20 - Hoang Hiep Nguyen - Vietnam - Open Photographer of the Year - 2013 Sony World Photography Awards.....	46

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I	5
1. Apresenta-se: A Fotografia	5
2. O Século XX para a Fotografia	10
CAPÍTULO II	15
1. O surgimento do Direito Autoral	15
2. Teorizações sobre o Direito de Autor	18
2.1. Fundamentos	21
CAPÍTULO III	34
1. Fotorealidade	34
2. A “visão fotográfica”	38
CONCLUSÃO	45
BIBLIOGRAFIA	47

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o caráter acadêmico demonstrativo de indicar a relação entre o ramo considerado artístico do campo da fotografia, assim circunscrito no diapasão das artes visuais e sua conectividade com o direito autoral.

O direito autoral tem qual papel e função na proteção da obra e do autor? O seu objeto é então o fotógrafo e sua obra: a fotografia. Entretanto far-se-á a separação específica da fotografia artística, assim conceituada, como aquela dotada de propícia originalidade, apropriação do natural e sua inclusão na realidade visual do artista, que refaz o que está presente na natureza, de modo que a “foto é uma pseudopresença quanto uma prova de ausência” (SONTAG, 2004,p. 26).

De forma basicamente resumida a fotografia passou por vários pontos de difusão e processos criativos. Em meados do século XVI, J.B.Porta, um sábio napolitano, obteve no fundo de uma câmara escura, através de um orifício em uma de suas faces, a imagem de objetos bem iluminados e, colocando uma lente convergente (objetiva) no orifício aumentado, observou que as imagens ficavam mais claras e mais nítidas. Em seguida um alquimista italiano pouco conhecido, chamado de Fabricio, quase na mesma época, observou que o cloreto de prata ficava escurecido sob a ação da luz.

Todavia somente duzentos anos depois o físico Charles Wheatstone realizou a primeira impressão fotográfica, ao projetar os contornos de um de seus alunos sobre uma folha de papel branca impregnada de cloreto de prata. Os contornos apareciam em branco, num fundo escuro. Entretanto a imagem rudimentar dissipava-se quando exposta à luz. Nicéphore Niepce no séc. XVII teve a idéia de usar como material sensível o betume-da-judéia, que a luz altera e torna insolúvel, fazendo com que as imagens obtidas permaneçam inalteráveis. Em 1802, Thomas Wedgwood reproduziu desenhos transparentes sobre uma superfície sensibilizada por nitrato de prata e exposta à luz. Finalmente suas experiências chegaram a Daguerre que verificou que uma chapa de prata iodetada - o daguerreótipo -, pela exposição aos valores de iôdo, se impressionava pela ação da luz e que a alteração, quase invisível, podia ser revelada pela exposição aos vapores de mercúrio. Depois era fixada por uma solução de cianeto de potássio que dissolve o iodeto inalterado.

O daguerreótipo de 1839 foi à primeira solução prática do problema fotográfico e difundido amplamente. Em 1841, Jean François Antoine Claudet descobriu substâncias aceleradoras, graças às quais foi diminuindo o tempo de pose, que era necessária no daguerreótipo para fixação da imagem na placa.

Por volta da mesma época, o inglês William Henry Talbot substituiu o daguerreótipo em metal pela fotografia em papel conhecido como calótipo.

Aperfeiçoando os processos químicos e físicos aplicados, George Eastman, por volta de 1890 criou a película de rolo de celulóide que ainda resiste e permanece em uso até hoje.

Então desde a descoberta por Daguerre em 1839, através de um processo de captação da imagem através de uma “câmara escura, tendo à frente uma abertura provida de uma lente objetiva, através da qual se projetava numa placa ao fundo (clichê) uma imagem real, invertida” (OLIVER, 1991, p. 11), a fotografia foi tida como sendo uma invenção com “papel fundamental enquanto possibilidade inovadora de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência” (KOSSOY, 2001, p. 25) contextualizada pós Revolução Industrial, dando ensejo assim a uma perspectiva de um “novo processo de conhecimento do mundo” (Idem, p.26) colocando-se entre a arte e a ciência desde a sua origem.

O desenvolvimento técnico da aparelhagem e dos processos técnicos científicos da produção fotográfica trouxe um avanço que “não cessa e que caminha no campo das ciências e, não menos, no campo das artes” (TAKAMI, 2006, p. 539) ensejando a proteção jurídica específica na relação autor x obra x sociedade.

Contudo com o desenvolvimento da informática e da digitalização de imagens os filmes de rolo de celuloide foram substituídos por chips que são bem mais práticos e com grande capacidade de armazenamento de imagens das quais navegam no mundo cibernético de forma superacelerada e dinâmica, atualmente imprescindível para as relações sociais.

Em se tratando da proteção jurídica o direito autoral, como conhecemos hoje, vem de longa data se desenvolvendo, pois atribui-se o seu surgimento derivado de uma forma de privilégio concedido pelo monarca aos nobres que a partir da criação da imprensa por Hans Guttenberg em 1436, iniciou-se aí uma distinção e

uma “proteção” a autores e editores que prestassem serviços aos nobres e a realeza da época.

Contudo a primeira lei, propriamente dita, sobre o assunto foi criada em 1709 na Inglaterra, pela Rainha Ana tratando do *Copyright Act*, precedido pelo *Licensing Act*, de 1662, que vedava a impressão de quaisquer livros que não tivessem devidamente registrados, sendo que Marcos Wachowicz, traz em seu artigo intitulado “Direito Autoral”, que isso seria um precedente histórico de natureza anglo-saxã do Direito Autoral.

De tal forma, o direito autoral adotado pelos países Latino-Americanos e Europeus em geral fora instituído pela Convenção de Berna de 1886, posteriormente revista em Paris (1896) e Berlim (1908); completada em Berna (1914); revista em Roma (1928), Bruxelas (1948), Estocolmo (1967) e Paris (1971); e emendada em 1979. Tem como finalidade “orientar e definir padrões mínimos de proteção, de leis de direitos autorais a ser aplicada pelos países signatários” (CONRADO, 2013, p.60), ao passo que até hoje a utilização dessa convenção é mantida em diversas legislações internas entre seus signatários, inclusive o Brasil.

Em se tratando da fotografia em si CONRADO diz que, “em 1886 a fotografia era largamente utilizada e sua distribuição (ou o controle sobre) interessou ao mercado, da mesma maneira que a circulação e distribuição dos livros constituíram foco de interesse no século XVIII” (Idem, p. 63), deste modo o “sentido da proteção autoral no século XIX, incluindo a Convenção de Berna, aproxima-se do pensamento jurídico do direito de propriedade.” (idem, p.64).

Com a Constituição de 1988, essa contemplou os direitos de autor no capítulo destinado aos Direitos Fundamentais do Cidadão, ao estabelecer em seu artigo 5.º, inciso XXVII: “aos autores, pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar” e mais especificadamente em 1998, após novas diretrizes internacionais, em razão dos acordos firmados pelo Brasil na Organização Mundial do Comércio (OMC), foi editada a Lei n.º 9.609. Esta lei, publicada no Diário Oficial da União de 20/02/1998 e dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual do programa de computador e sua comercialização no Brasil. Na mesma data, foi editada a Lei n.º 9.610, denominada Lei de Direitos Autorais e Conexos, que entrou em vigor 120 dias após sua publicação, ou seja, em 21 de julho de 1998.

Em seu art. 7º, a Lei traz a proteção do conceito de obra intelectual da criação do espírito humano, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, sejam estes perceptíveis pelos sentidos humanos ou não, bem como aqueles que venham a ser inventados no futuro, que especificadamente em seu inciso VII traz a menção das obras fotográficas e qualquer derivado do processo análogo à fotografia.

Capítulo I

1. Apresenta-se: A Fotografia

Ao iniciarmos este capítulo destacamos um breve histórico entre a fotografia nos séculos XVIII e XIX, com correspondência relativa entre os aspectos europeu e brasileiro no trato com a correlação artística da fotografia, sua invenção e difusão social.

Apresenta-se nos primórdios da técnica fotográfica o desenvolvimento da litografia (Fig. 1), que é uma gravura que se cunha ou se destaca sobre uma superfície de pedra calcária, cujo seu criador, Alois Senefelder, em 1797, proporcionou um distintivo ponto forte “de um novo estatuto da imagem” (FABRIS, 2008, p.12), com a produção e desenvolvimento de imagens fixadas em superfícies sensíveis à luz, além de correr em paralelo o desenvolvimento dos processos e pesquisas químicas capazes de solucionar problemas técnicos para o atendimento de uma demanda social crescente pelo novo produto em voga.

Aqui podemos ver uma aplicação da litografia.



Figura 1 - Litografia de Polycarpa Salavarieta a “Pola” e prensa para litografia

A partir da oportunidade e necessidade de comunicação visual em massa, se torna então mais intensa no final do século XVIII e principalmente no decorrer do século XIX a procura por imagens disponíveis ao mercado, ou seja, portáteis. Com isso os artistas acabam compelidos, diante da expressiva procura e encantamento

pela nova “técnica”, a suprir tal demanda pelas imagens presas em portáteis compartimentos, que Louis Jacques Mandé Daguerre (1787- 1851) e Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), ditos contemporâneos, adequam os modelos produtivos anteriormente criados de modo a chegarem ao chamado daguerreótipo (Fig. 2), que consiste em uma imagem fixada em uma placa de superfície espelhada, de prata, ou geralmente sobre outro metal mais barato, como cobre. E com isso foi um precursor técnico do processo fotográfico, devido ao qual se difundiu amplamente, de acordo com a lógica industrial, pois o processo trazia uma agilidade maior e com uma nitidez e detalhamento da imagem desejado pelos seus “consumidores” e “produtores”, e de certa forma mais acessível.



Figura 2 – L. J. M. Daguerre. O "Ateliê do Artista" – 1837

Temos a partir de então a atuação do fotógrafo como espectador, ou seja, um ser secundário ao processo fotográfico em que apenas contempla a “aparição autônoma e mágica de uma imagem química” (FABRIS, 2008, p. 14), levando outros artistas e técnicos a buscarem inovações e diferentes meios e inventos para baratear a produção e também dar personificação ao seu trabalho, principalmente. Neste diapasão William Henry Fox Talbot (1800-1877) cria por volta de 1835 um método chamado de calótipo, que basicamente é a imagem latente passível de reprodução (cópia) fixada em um negativo, ou seja, a imagem feita a partir de um

negativo fotográfico em papel, no entanto com uma interpretação diferente do daguerreótipo, pois este se faz mais maleável aos olhos pela sua característica de justaposição de tons de luz aquele se faz mais duro ao olho do espectador.

No escoar do tempo as exigências econômicas da segunda metade em diante do século XIX o daguerreótipo começa a perder a primazia da reprodutibilidade para a difusão em papel da fotografia, que baseava a ideologia da “vulgarização da imagem” (Idem, p. 16) tanto que em 1851 Frederick Scott Archer (1813-1857) cria o colódio úmido, processo pelo qual se ganhava em qualidade de nitidez com boa reprodutibilidade do negativo, além de diminuir imensamente o tempo de pose. Era um processo químico que “consistia numa solução de piroxilina em éter e álcool, adicionada com um iodeto solúvel, com certa quantidade de brometo, e cobria uma placa de vidro com o preparado. Na câmara escura, o colódio iodizado, imerso em banho de prata, formava iodeto de prata com excesso de nitrato. Ainda úmida, a placa era exposta à luz na câmara, revelada por imersão em pirogalol com ácido acético e fixada com tiosulfato de sódio em papel.”¹ Contudo todo o processo era complicado mais ainda assim contribuiu para a decadência progressiva da criação de Daguerre.

A partir de então tem-se a evolução quase que natural das técnicas e processos fotográficos, a julgar que passou-se da utilização do daguerreótipo até a película cortada de celuloide de Edward Carbutt até chegar ao ponto, digamos revolucionário, no meio, com a invenção, da primeira câmara portátil e recarregável sobre o crivo da luz, no final do século XIX. Propiciou então uma ruptura sociorelacional da fotografia com seus espectadores, modelos e criadores.

Visto por essa perspectiva Annateresa Fabris (2008) traz uma separação momentânea em três etapas fundamentais de desenvolvimento técnico da fotografia, assim como a relação da mesma com a sociedade. Entendendo a autora que o aperfeiçoamento dos processos fotográficos passam das primeiras experiências ao colódio úmido e por fim a gelatina-bromuro com a posterior e conseqüente portabilidade da câmara.

Não obstante, seu estudo nos traz aspectos mais interessantes quando ela intitula três pontos chave da relação entre fotografia e a sociedade, em que:

¹Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/FreSArch.html> - acessado em 15/08/2014

“[...] a primeira etapa estende-se de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem pagar os altos preços cobrados pelos artistas fotográficos (Nadar, Carjat, Le Gray). O segundo momento corresponde a descoberta do cartão de visita fotográfico (*carte-de-visite photographique* – fig. 3) por Disdéri, que coloca ao alcance de muito o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere a fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (1854). Por volta de 1880, tem início a terceira etapa: é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial, sem deixar de lado sua pretensão a ser considerada arte.” (FABRIS, 2008, p. 17)



Figura 3 - André Adolphe Eugène Disdéri - Carte-de-Visite

A “fotografia artística não hesita em renegar as especificidades do meio, lançando mão de uma série de técnicas” (Idem, p. 17) diferenciadas, das quais se utilizavam da artesanidade com a aplicação de retoques pintados a mão, o que era chamado de fotografia pintada (Idem, p.20).

Passou-se a indicar que a fotografia e a sociedade estariam coligadas pela iconografia fotográfica, tanto que a começar dessa segunda metade do século XIX “o mundo tornou-se familiar” (KOSSOY, 2001, p. 26) devido ao desenvolvimento da indústria gráfica e a possibilidade de reprodução em massa da imagem. Iniciou-se

então um novo paradigma no desenvolvimento social através do conhecimento, proporcionado pela fotografia.

O modo pela então, ainda não reconhecida arte, era o mundo fragmentado, detalhado, ou seja, os

“microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através da sua representação. O mundo a partir da alvorada do século XX se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se assim portátil e ilustrado” (KOSSOY, 2001, p. 27)

Tanto o é que por volta da década de 60 a fotografia torna-se instrumento de propaganda militar, por exemplo, na Guerra da Crimeia (1853-1856) (Fig. 4) e na Guerra Civil Americana (1861-1865), onde “todos” podiam ter ciência da “horrorosa guerra” (FABRIS, 2008, p. 25).



Figura 4 - Roger Fenton – Crimeia - 29/02/1855

Alçando então os primeiros contatos com o direito, principalmente o criminal, a fotografia por ter em sua característica fundamental o trato do real com grande fidelidade, a nova técnica enseja o surgimento da fotografia criminal e o fotoretrato, que foi um importante instrumento de identificação de indivíduos considerados perigosos, de tal modo que em Londres entre 1871 e 1872, são efetuadas 375 prisões (FABRIS, 2008, p. 29), pela facilidade de reconhecimento que a fotografia propiciava a época.

Num paralelo temporal da metade do século XIX, mais especificadamente em São Paulo, a fotografia se desenvolveu de maneira peculiar.

Em um estudo realizado por Annateresa FABRIS (2008), verificou-se que ao longo de 42 anos o desenvolvimento fotográfico em São Paulo, passando primeiramente pela euforia da procura, descoberta e importação técnica dos aparatos procedimentais relativas à fotografia gerou um “boom” no setor até meados da década de 80. Sobrevindo por um declínio aparente da demanda por profissionais (fotógrafos) e seus ateliês, todavia com a presença mais incisiva da fotografia nos almanaques paulistanos, a partir do fim dos anos 1890 e início do século XX.

A fotopintura era a técnica mais difundida até o final do século XIX, apesar disso os meios mais modernos que vinham sendo descobertos na Europa não tardavam em chegar ao Brasil, de modo que eram também realizados outros processos técnicos diferenciados, como: fotos miniaturas para adornos, principalmente colares; aplicação de chapas secas para retratos infantis entre outros.

2. O Século XX para a Fotografia

A partir de 1900 os meios técnicos se tornam mais difundidos, tendo em conta a invenção de George Eastman e sua Companhia, a Kodak em 1888, o meio amador se prolifera, tirando quase que a exclusividade do artista fotógrafo dos retratos pessoais, levando-os assim a buscar novos objetos, dos quais se destacam os meios urbanos e arquitetônicos, como se vê neste painel fotográfico gigante feito por Valério Vieira em 1905 (Fig. 5) que “pode ser interpretado como um símbolo da disseminação desse gênero fotográfico” (FABRIS, 2008, p.71) que integrou a Exposição de Milão daquele ano.



Figura 5 – Exp. do 'Panorama nº 1' de Valério Vieira - Revista Santa Cruz, VI, São Paulo, 1906

A peculiaridade da relação foto x arte x fotógrafo x artista, no Brasil apresenta uma convivência mais harmoniosa e pacífica entre os segmentos técnicos e artísticos, do que os enfrentados na Europa.

No Brasil, a visão mercadológica burguesa, que transforma “tudo” em produto de consumo, ao ser estendida a fotografia, caracteriza a propaganda de consumo da imagem / foto como uma produção artística, *latu senso*. Inclusive FABRIS (2008, p.62, 64, 69) faz referência a anúncios do Correio Paulistano nas quais trazem em suas descrições a autopromoção dos fotógrafos, veiculada não a tecnicidade empregada ao processo fotográfico e sim a característica do fotógrafo.

Nesse aspecto

“O Brasil não é a França, nem a Inglaterra, nem a Alemanha; só nas cenas congeladas do cosmopolitanismo é que se parecem. Nas fotografias do século XIX e início deste, constrói-se um *Brazil* que não é Brasil: é a visão do Brasil na óptica burguesa onde o particular torna-se exótico catalogado como curiosidade.” (FABRIS, 2008, p. 79)

Para “a fotografia, enquanto produto da técnica, expõe-se no rol de bens da civilização burguesa” (FABRIS, 2008, p. 79). No início, o entranhamento da fotografia na sociedade limitou-se a elite clássica e intelectual, entretanto no decorrer do século XIX se imiscuiu na massa da burguesia, no entanto em aparente contraposição aos artistas, os fotógrafos mantinham uma relação com a indústria e com a arte. Enquanto uns buscavam a autenticidade, a visão fotográfica, o

diferencial individual; outros profissionais apenas buscavam as vantagens econômicas proporcionadas pela técnica.

Pode-se dizer então que na base social brasileira

“a fotografia se espalhou ao longo do século XIX de forma que “foram os pequenos fotógrafos – anônimos, itinerantes, ambulantes, vários deles exercendo diferentes ofícios para sobreviver, percorrendo longas distâncias a vapor, de trem ou sobre o lombo de animais, viajando de vila em vila pelos mais afastados rincões deste país em busca de clientes – que contribuíram para a fixação da imagem do homem brasileiro.” (KOSSOY, 2011, p. 118)

Levando em consideração os aspectos primordiais da própria fotografia e sua essência primitiva, colocamos o pensamento de Kossoy, que traduz a capacidade e aprecividade da fotografia no reflexo temporal brasileiro:

“A fotografia multiplicada massivamente e transmitindo seu vasto repertório de imagens do mundo e da fantasia fomentou a excursão imaginária pela geografia do corpo e do espaço, um processo sem volta de criação/construção de realidades e de ficções, vício definitivo do homem e das sociedades. Sempre respeitada como reprodução fidedigna do mundo ao longo de sua história, a fotografia tornou-se ilusoriamente substituta da experiência; um mundo ilustrado e portátil ao alcance de todos.” (Idem, p. 120)

No século XX, a fotografia passou a ser utilizada em grande escala pela imprensa mundial, em amplas reportagens fotográficas, fazendo aumentar naturalmente a exigência de profissionais que trabalhavam com fotojornalismo. A cobrança por equipamentos mais leves e ágeis despertou nos fabricantes o interesse em investir no setor, provocando uma renovação no mercado e chamando a atenção do grande público para as novidades tecnológicas e as belas imagens que surgiam no dia-a-dia da imprensa mundial. Tanto o foi assim que começaram a surgir profissionais pelo mundo de maneira altamente qualificada como “Brett Weston, Cartier Bresson, Edward Weston, Robert Capa, Robert Frank, Alexander Ródchenko, Pierre Verger e Jean Manzon, entre outros.” (OLIVEIRA, 2006, p. 3) Esses profissionais formaram uma geração de ouro do fotojornalismo mundial.

Com o advento da fotografia digital podemos perceber uma vulgarização, não da fotografia, mas sim do fotografar, pois à evolução tecnológica propiciou a agilidade e facilidade usual do equipamento, deixando um pouco de lado todo o conhecimento técnico que era necessário ao portador (fotógrafo) do objeto (câmera).

A fotografia surge como uma forma automática de produzir imagens, mas é apenas a partir do século XX que começa a se desenvolver um processo de

automação propriamente industrial no campo da produção e comercialização de equipamentos fotográficos.

De forma um pouco dramática e não menos verdadeira “na opinião dos defensores da fotografia digital, a velha forma de captação de imagens sobreviverá apenas na memória de veteranos fotógrafos incapazes de se adaptar às novas tecnologias.” (OLIVEIRA, 2006, p. 3). Mas assim pode-se dizer que a dita nova geração da fotografia, não tem a adequação e conhecimento técnico, ou seja, lhes faltaria o domínio de técnicas primordiais a fotografia, como luz, filtros, velocidade de captação, velocidade de obturador entre outras especificidades.

A criação da primeira câmara portátil levou a uma busca que até hoje, pode se dizer incansável, haja vista a quantidade de marcas e modelos de câmeras espalhadas pelo mundo. Contudo, o pioneiro desta expansividade foi George Eastman, fundador e criador da Kodak (Fig. 6), pois “mais do que simplesmente vender uma fotografia, a Kodak estabeleceu um modelo de comércio para a fotografia amadora que se tornaria padrão durante o século XX.” (LIBÉRIO, 2013, p. 3)



Figura 6 - Kodak One – 1888

Ao analisarmos a linha de modificações realizadas no equipamento de fotografia ao longo do século XX percebemos principalmente que as mudanças tecnológicas se deram sempre nos limites de uma busca alinhada aos paradigmas do desenvolvimento industrial. Priorizou-se na indústria fotográfica a busca de

aprimoramentos em três pontos básicos: diminuição do tempo necessário ao ato fotográfico, maior precisão de uma produção moldada segundo certos parâmetros e o aumento da facilidade de circulação de fotografias.

Arrisca-se a dizer que a II Grande Guerra, apesar de todos seus horrores, foi um marco industrial inclusive para o campo fotográfico, pois a partir daí temos uma aplicação da técnica eletrônica também na fotografia, pois posteriormente começa-se a introduzir a lógica eletrônica na funcionalidade fotográfica, principalmente em seus componentes mecânicos.

Destarte com a tecnologia digital aplicada ao campo da fotografia, os meios técnicos antes extraídos do fotógrafo, passam a ser automatizados, entretanto levando os profissionais a buscarem novas formas e maneiras de se destacar. Se durante o século XIX a participação do indivíduo, com pesquisas e troca de informações sobre processos químicos foi amplamente difundida e amplamente aplicada à nova geração tecnológica tem a possibilidade de tê-las sem muitos esforços intelectuais, a não ser escolher o momento e a direção da imagem a ser captada.

Sendo assim durante o século XIX e parte do XX a fotografia é voltada para a aplicação e desenvolvimento de técnicas a serem aprimoradas e aplicadas por “especialistas”, cujas funções iam muito além do simples “clique” de ora. Em razão do advento tecnológico trazido, além da praticidade e facilidade teve-se a difusão da fotografia amadora, com uma amplitude digna do capitalismo global e do consumismo utilitário.

Durante todo o século XX o pensamento sobre a fotografia centrou sua análise sobre o momento do clique fotográfico, isso decorrente da industrialização massificada extraordinariamente, da foto como um bem acessível, como de fato é.

Dessa maneira pode-se dizer que na atualidade tecnológica a atuação do fotógrafo amador (latu senso), ou do “apertador do disparador” era, e é, o objetivo da indústria capitalista. Contudo ainda tem-se, e de maneira a ser discutida, a exclusividade e individualidade do profissional (fotógrafo) e todo seu aparato intelectual moderno empregado aos seus usos e funções, inicialmente a ser apenas um duplo espelho da realidade, mas que passa a ser uma visão paralela da realidade com aplicação da sensibilidade criativa do fotógrafo a ser considerado como artista.

CAPÍTULO II

1. O surgimento do Direito Autoral

A invenção da prensa por Gutenberg em 1436 possibilitou a reprodução dos livros em uma escala infinitamente superior ao conhecido então. A facilidade de reprodução, a alfabetização de um maior número de pessoas e a produção literária mais intensa e diversificada dá origem a um período de eclosão cultural, chamado de Renascença, concomitantemente, de uma indústria cultural.

A primeira configuração jurídica específica para a proteção dos direitos de criação foram os privilégios concedidos pela Coroa aos livreiros franceses, e esses privilégios consistiam em direitos de exclusividade na reprodução e distribuição de material impresso, por tempo determinado. Entretanto esses privilégios não podem ser confundidos com os direitos autorais propriamente ditos.

Durante o século XVII e decorrer do século XVIII surgem conflitos que envolvem, em um primeiro plano, os editores e os autores sobre a titularidade dos direitos de reprodução e o modo de sua transmissão, e, em um segundo patamar, os conflitos entre as pretensões destes na perpetuidade destes direitos e os pleitos da emergente sociedade civil em uma limitação a estes direitos.

Contudo a primeira lei, especificamente, sobre o assunto foi criada, pela Rainha Ana, tratando do *Copyright Act*, precedido pelo *Licensing Act*, que vedava a impressão de quaisquer livros que não tivessem devidamente registrados, e que isso seria um precedente histórico do direito autoral. Então esse “direito de cópia” fica então delineado na Inglaterra, em fins do século XVIII, como sendo de titularidade dos autores limitando-se ao tempo a utilidade pública pela sociedade civil.

A disputa francesa do assunto se dava pelo fato da extensão dos privilégios, que acabou por fortalecer a disputa entre os autores. Que desejavam constituir “originariamente seus os direitos sobre suas obras, como seus contemporâneos ingleses.” (SOUZA, 2005, p.18)

Desses dois aspectos paralelos, temos o surgimento do “*Droit d’Auteur*” e “*Copyright*”, que em suma buscavam a limitação temporal do exclusivo, sobre o que podia ser visto, como uma proteção. Que ao mesmo tempo visava o autor e a sociedade civil, contra um monopólio técnico científico. Tais atos legislativos serviram de base para uma futura discussão mais ampla e abrangente, que foi a

Convenção de Berna, Suíça em 1886. Onde ocorreu uma reunião gerida pelos países europeus, a fim de regularem a matéria de direitos autorais de uma forma mínima, de forma geral e internacional, visando à proteção de obras científicas, artísticas e literárias e seus respectivos autores.

Dessa forma, podemos considerar a Convenção de Berna um verdadeiro marco dos direitos relativos ao autor, com a adoção, digamos, constitucional no âmbito jurídico de vários países, favorecendo a expansão cultural, a disseminação do conhecimento e o acesso às informações de cunho intelectual, artístico e científico, já que participaram muitos “chefes executivos” dos Estados-Reinos daquela época.

No Brasil podemos considerar que a primeira aparição da proteção do direito autoral propriamente dita foi com a criação em 1827 da Lei que “Crêa dous Cursos de sciencias jurídicas e sociaes, um na cidade de São Paulo e outro na cidade de Olinda”², que trazia em um dos seus dispositivos a autorização para o autor de escritos a serem utilizados nas instituições, a exclusividade da obra.

No decorrer do século XIX e XX o Brasil também se mostrou legislativamente ativo, pois o assunto foi alvo de diversas leis e decretos dos quais, regulavam e conceituavam os usos e funções da proteção jurídica dada ao autor e a obra, assim como o Brasil foi e é signatário de diversos tratados e convenções internacionais versando sobre o tema e impondo regras a serem cumpridas pela legislação pátria, frente à internacionalização dos direitos autorais.

Hoje, no Brasil, a Lei de Direitos Autorais vigente é a 9.610 de 1998, conhecida como – LDA, mais objetiva e, de certa forma, mais moderna que a Lei 5.988 de 1973, pois abrangeu novas mídias oriundas da expansão tecnológica, de forma tímida, mas ainda sim se inserindo em uma nova realidade social. Alguns preceitos tomados pelos tratados internacionais da OMPI³, como o WPPT⁴ e o WCT⁵, também foram inseridos e ampliados pela Lei, pois como já dito o Brasil é signatário de acordos internacionais.

² DIREITOS AUTORAIS A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA NA FUNDAÇÃO DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/arquivo/sijed/02.pdf>> Acesso em: 23/09/2014

³ OMPI ou WIPO é a Organização Mundial de Propriedade Intelectual criada em 1967 na Revisão da Convenção de Berna, realizada em Estocolmo.

⁴ WIPO Performances and Phonograms Treaty, tradução livre: Tratado sobre Atuação e Fonogramas

⁵ Acordo de Direitos Autorais da Organização Mundial da Propriedade Intelectual

E nisso a Propriedade Intelectual, propriamente dita, na esfera pátria, está disciplinada principalmente pelas leis de Propriedade Industrial (Lei nº 9.279 de 1996), Lei 9.456 de 1997 (Cultivares), Lei 9.609 de 1998 (Software) e Lei 9.610 de 1998 (Direitos Autorais), além de tratados internacionais, como as Convenções de Berna (Decreto nº 75.699 de 1975, sobre Direitos Autorais) e de Paris, sobre Propriedade Industrial (Decreto nº 1.263 de 1994), e outros acordos como o *Trade Related Intellectual Property Rights* – TRIPs (Decreto nº 1.355 de 1994).

É também preceito Constitucional, estando arrolado entre os Direitos e Garantias Fundamentais, com previsão nos incisos XXVII, XXVIII e XXIX, em consonância aos incisos XXII e XXIII, do artigo 5º da Constituição Federal.

Portanto é de ser reconhecido que o direito autoral tornou-se objeto de preocupação e proteção, ao passo que, os meios técnicos e tecnológicos foram sendo inventados e descobertos, sua caminhada vinha quase que em paralelo, assim como a informação, que passou a ser disseminada pelos quatro cantos do mundo, e que aqui trataremos mais especificadamente pelo meio visual, através da imagem fotográfica.

No decorrer dos séculos o direito autoral “atravessou intenso desenvolvimento até alcançar o ‘status’ que possui hoje” (CAVALHEIRO, 2001, p. 215), entretanto visto como os novos moldes tecnológicos e a velocidade global que a informação é passada hodiernamente, principalmente via rede mundial de computadores, podemos dizer, mesmo que exageradamente, que o direito autoral clássico, está entrando em colapso. Ou seja, merece ser visto com olhos mais atentos ao dinamismo intenso da troca de informações via rede e sua difusão, ao piscar de olhos, de toda e qualquer matéria e conteúdo produzido.

E como escreve STAUT JÚNIOR, enfrentamos “uma época de incerteza, complexa, uma vivência simultânea de excessos de determinismos e de indeterminismos, um período caracterizado pelo abandono de projetos e ao mesmo tempo de expectativas por novas propostas” (STAUT JR, 2006, p.53) para explicar o momento histórico enfrentado pelo direito, como um todo, principalmente o Autoral, na contemporaneidade. Ao escrever que o modelo clássico, atualmente utilizado, mostra-se ineficaz, chegando a citar José de Oliveira Ascensão, um expoente mundial no assunto, que também afirma que “toda estrutura legal do Direito de Autor está hoje obsoleta.” (ASCENSÃO *apud* STAUT JR, 2006, p.55)

2. Teorizações sobre o Direito de Autor

Após analisarmos perfunctoriamente a historicidade do direito de autor, passamos a analisar a categoria sob a ótica teórica jurídica, pelo feito crítico das teorias acerca do tema e também sob a perspectiva da fotografia na sua análise e aplicação.

Como critério distintivo na terminologia, utilizaremos a composição apresentada por José de Oliveira Ascensão, que se refere à legislação autoral brasileira da Lei 5.988 de 1973, além do Código Civil de 1916, que traz a denominação de Direito Autoral como aquele que abrange os direitos conexos àqueles do direito de autor propriamente dito (1997, p.15), pois aquele é tido como gênero. Ou seja, “não tem sentido, quando se querem referir ramos da ordem jurídica, falar em Direitos de Autor ou em Direitos Autorais, porque o plural se adequa a multiplicidade dos direitos subjetivos, mas não já à singularidade de um ramo da ordem jurídica.” (1997, p, 16),

O surgimento dos direitos autorais, então, a partir do século XV com a prensa de Gutenberg, sofreu alterações e teorizações no decorrer dos anos passando por diversos pensadores e juristas.

A caracterização dada pelo discurso jurídico primordial é atribuída a uma teorização como sendo um direito do autor de não ter violada norma proibitiva de reprodução sem autorização do seu titular potestativo.

Seguindo a teorização explanada pelo professor Sérgio Staut Jr. quanto aos discursos jurídicos clássicos, do direito autoral passou a ser visto como “propriedade *sui generis*” (STAUT JR. 2006, p. 66) e também de natureza *sui generis*, pois esse é um direito intelectual, que emana dos meandros do direito real e pessoal, contudo de forma suscetível de apropriação (CHAVES, 1995. p, 25). Passando por uma visão exclusivamente patrimonialista chegando a uma conceituação diferenciada, personalíssima atribuída conclusivamente pela interação personal criativa do autor com sua criação.

Outra teoria relativa à natureza jurídica do direito de autor, que traz algumas indagações bastante interessantes é a que diz respeito ao direito do autor como algo inseparável da atividade criadora do homem, sendo uma “emanação da

personalidade”, ou seja, “não passa a obra de um prolongamento da personalidade do autor...” (Idem. p 23)

A visão chamada dualista, mais aceita e adotada pela doutrina autoralista, pois tem tendência de ser melhor explicativa da natureza jurídica desse direito, é enfrentada de maneira conturbada, pelo fato de como escreve Darcy Bessone:

“As dificuldades do tema acentuam a impossibilidade de tratá-lo sem o dualismo admitindo por esta última teoria. O direito pessoal do autor, que impropriamente se costuma qualificar de moral. Não se submete a disciplina do direito patrimonial. A este, de outra parte, não satisfaz a técnica do chamado direito moral. Parece-nos que o bifrontismo arguido constitui, no caso, uma contingência invencível, que corresponde à essência e à natureza do direito autoral” (BESSONE *apud* STAUT JR, 2006, p.67)

Tanto é, e creio que seja um dos sustentáculos dessa teoria, o ciclo material/intelectual que envolve e baseia a manutenção ideal da criação independente da obra materializada, de forma que suas raízes encontram-se ramificadas na Declaração Universal dos Direitos do Homem no seu item 2 do artigo 27.

Relativo ao já posto ante, de forma perspectral, Dante Alighieri escreve de maneira poética que “os bens espirituais não se aumentam nem se multiplicam senão partilhando-se” (ALIGHIERI *apud* CHAVES. 1995 p.15), ou seja, a disseminação da obra é o status, que em tese todo autor busca, em razão de que quanto mais visualizada, adquirida, admirada é sua obra, maior será seu prestígio e reconhecimento como autor.

Nessa perspectiva podemos nos referir a teorização trazida por Carlos Alberto BITTAR, que trata esse aspecto como um elemento teórico objetivo, ou seja, o objeto em si traria a carga da proteção jurídica autoral, pois para ele, as obras provindas do intelecto, compreendidas pelas de caráter eminentemente estético, por exemplo, obras de arte, literatura e científicas teriam por sua natureza a condição de ser protegida pelo direito. (1992, p. 22).

Seguindo a corrente teórica dualista, Chaves escreve que “o direito de autor representa uma *relação jurídica de natureza pessoal-patrimonial* ... que resulta da natureza especial da obra da inteligência e do regulamento determinado por esta natureza especial.” (CHAVES. 1995. p, 16). E ainda,

“Patenteia um vínculo de natureza pessoal, no sentido de formar a personalidade do autor um elemento constante do seu regulamento jurídico e porque seu objeto constitui, sob certos aspectos, uma representação ou uma exteriorização, uma emanção da personalidade do autor de modo a manter o direito de autor, constantemente sua *inerência ativa* ao criador da obra do engenho é, ao mesmo tempo, tratada pela lei como um bem econômico.” (1995. p. 16)

Na toada teórica dualista, tem essa denominação pela forma tal qual se divide no direito moral e patrimonial, sob o qual se perspectram um “conjunto de características gerais dos postulados básicos que orientam a legislação, a doutrina e a jurisprudência nessa matéria.” (STAUT JR. 2006. p, 57) na relação autor e seus direitos.

Baseado nessa dualidade, temos as atribuições dadas a cada parte dessa estrutura jurídica, por onde os direitos morais se constituem no reconhecimento da identidade e vinculação com a personalidade do autor. Os direitos patrimoniais constituem-se na prerrogativa exclusiva de ter os resultados materiais, principalmente de cunho pecuniário fruto de seu intelecto e esforço, às vezes físico. Tão aceita é a teoria dualista no meio jurídico autoralista, que a LDA nacional traz positivada em seu art. 22 essas características, contudo é de sobremaneira perspicaz a colocação feita por José de Oliveira Ascensão, que esclarece que na verdade o direito é de fato uno e que apenas é estruturado dualmente (ASCENSÃO *apud* STAUT JR, 2006, p. 61).

Entretanto, é concluso que há uma relação abalizada entre direitos patrimoniais e da personalidade, pois como escreve Carlos Alberto BITTAR, o direito de autor deve ser visto como um “conjunto incindível” (1992, p.21).

Sendo assim de forma sintética nos aproveitamos das palavras de Antônio Chaves que para conceituar direito autoral, na forma posta inicialmente, coloca:

“Podemos defini-lo como o conjunto de prerrogativas que a lei reconhece a todo criador intelectual sobre suas produções literárias, artísticas ou científicas, de alguma originalidade: de ordem extrapecuniária, em princípio, sem limitação de tempo; e de ordem patrimonial, ao autor, durante toda sua vida, com o acréscimo, para os sucessores indicados na lei, no prazo por ela fixado.” (1995, p, 28)

Portanto o direito autoral tutela além dos direitos de autor, propriamente ditos, os seus conexos, como os dos representantes, intérpretes e produtores, por exemplo, contudo esses não serão objeto deste trabalho.

2.1. Fundamentos

Verificada a base teórica inicial, passemos a analisar a importância e os fundamentos de aplicabilidade, fruição e construção, além da tutela jurídica específica serão utilizadas como base nas colocações do próximo capítulo e as características principais, do tema deste expediente, o qual é a fotografia.

Iniciamos assim com o ensinamento de José de Oliveira Ascensão de que a criação intelectual é que baseia o direito de autor, pois essa é estendida amplamente dentro dos direitos intelectuais, uma vez que “todo direito intelectual é assim acompanhado da consequência negativa coarctar a fluidez na comunicação social, fazendo surgir barreiras e multiplicando as reivindicações”. (ASCENSÃO, 1997, p. 4) numa forma de tutelar o objeto fruto dessa criação intelectual.

Logo, hipótese ao direito de autor é a exteriorização da obra, sobre a qual recairá a tutela específica, pois é ela o objeto do direito de autor. A obra é criada pela intelectualidade do autor, que de alguma forma exteriorizada e materializada.

Posto isto temos que a cultura é o meio intelectual pelo qual trafega a obra, no caso artística. Na qual a criação como principal elemento subjetivo é a mais significativa para o desenvolver desta tarefa, uma vez que quando o autor que retira do meio cultural elementos dos quais se utiliza, esses já estão preexistentes na própria (BITTAR, 1992, p. 121), de tal modo que essa ocupação se manifesta da sua criatividade e conseqüentemente na exteriorização desta na obra.

Nesse aspecto Antônio Chaves cita que a Conferência de Estocolmo de 1967 que introduziu no art. 2º, alínea II, na Convenção de Berna a proteção à fotografia, contudo somente se esta estiver em suporte material. (1995, p, 83).

Ressalvamos que essa criação do espírito é significativamente a ideia, numa concepção abstrata e subjetiva, a qual não tem suporte, ou seja, não tem proteção jurídica, somente assim será se a obra literária ou artística for uma criação intelectual exteriorizada. (ASCENSÃO, 1997, p.30).

Numa sondagem dos tipos de autoria intelectual, tem-se as obras que se formam a partir de uma obra preexistente, ou seja, “sobre uma obra originária desenvolve-se uma atividade intelectual que permite que a obra derivada se apresente “como criação intelectual nova””. (Idem, p. 45).

De acordo com essa premissa é importante frisar que a criatividade é implícita à criação do intelecto, contudo o problema é a quantificação da criatividade na formulação e exteriorização da obra, visto que aos olhos do observador, pode soar como algo “não novo”. Assim de maneira cognoscível conceitua ASCENSÃO:

“quando se passa da criação para a descrição, quando há descoberta e não inovação, quando é o objeto que comanda em vez de o papel predominante ser o da visão do autor – saímos do âmbito da tutela. A presunção de qualidade criativa cessa quando se demonstrar que foi o objeto que se impôs ao autor, que afinal nada criou.” (Idem, p.51)

Contudo a percepção desse *quantum* criativo e seu paralelismo com os institutos do direito de autor, como plágio e cópia, podem ser revistos no pós-modernismo artístico, principalmente com a fotografia e com o surgimento do chamado movimento Apropriação⁶, das décadas de 70 a 90 que se utilizavam disto, como técnica criativa, para inovar.

Como coloca Susana Lourenço MARQUES em sua dissertação de mestrado, para a Universidade de Nova Lisboa em 2007,

“O acto de apropriação implica o conferir de outro significado a imagem para lá do existente, mesmo que determinado pela proposta de apagamento dessa imagem ou a substituição do seu sentido, funcionando inevitavelmente como suplemento da imagem.” (p.217)

Portanto não incidindo na condição de reprodução pura e simples, mas sim no trabalho criativo do artista com a visão diferenciada do objeto, com novo foco e significação, característica da obra nova. Logo podemos pensar que o surgimento da fotografia e sua ampla difusão no século XIX e XX traz novos olhares às instâncias da criatividade, originalidade e apropriação.

De forma ilustrativa, coloca-se o caso emblemático, interessante e complexo do artista pop Richard Prince e o fotógrafo Patrick Cariou.⁷

⁶ Tal como define Hal Foster “o movimento apropriação usa a reprodução fotográfica para questionar o carácter único e singular da pintura, tal como nas primeiras cópias dos mestres modernistas por Sherrie Levine. Ao mesmo tempo que impulsiona o ilusionismo fotográfico para um momento de implosão, como nas primeiras refotografias de [Richard] Prince, ou inverte esse ilusionismo para questionar a verdade documental do meio fotográfico, o valor referencial da representação, como nas primeiras foto-textos de Barbara Kruger.” (FOSTER, Return of the Real, p. 145) - fonte: http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=635a acessado em 30/09/2014.

⁷ Disponível em: <http://www.artribune.com/2013/06/richard-prince-e-la-rivincita-dellappropriazionismo/>
<http://oglobo.globo.com/cultura/tribunal-da-ganho-de-causa-ao-fotografo-richard-prince-em-processo-sobre-direitos-autorais-8211739>

O caso resume-se no seguinte. Por volta do ano 2000 o fotógrafo Patrick Cariou publicou um livro de retratos e paisagens cujo título é *Yes rasta* (Fig. 7), depois de passar cerca de seis anos trabalhando junto aos jamaicanos rastafáris, contudo por volta do ano de 2008, Richard Prince, que é um artista considerado pós-moderno e apropriaacionista por natureza, utiliza cerca de 40 imagens do livro publicado por Cariou, para um ciclo de obras chamado *Canal Zone* (Fig. 7 e 8), onde se utilizou de algumas imagens de forma bruta e outras atuando de forma mais ou menos interventiva pictórica e se utilizando do método de colagem para realizar sua obra, sendo que alguns trabalhos feitos por Prince aparecem em uma galeria de Nova York, a Gagosian. Quando se inicia a disputa judicial.

Essa disputa gira em torno da controvérsia: as fotos modificadas por Prince devem ser consideradas “inovadoras”, e assim utilizadas de forma legítima a obra preexistente não violando direitos autorais?

No que pode ser considerada jurisdição de primeiro grau a Corte Distrital de Nova York , decidiu em favor de Cariou, sob o argumento baseado na lei de Direitos Autorais de 1976, alguns precedentes e a teoria do *fair use*⁸ de que a obra que sucede a preexistente, deve ser transformadora da precedente, de forma a criar algo novo, entretanto servindo de comentário e/ou mantendo uma relação mesmo que crítica com a obra original. Já Prince em sua defesa argumentou que o uso dessas imagens era legal, porque se encaixava em uma brecha da lei que permite o empréstimo limitado de material protegido por direitos autorais, desde que a sua utilização tenha um objetivo analítico e crítico, mesmo porque dizia ele em testemunho que sua obra não guardava relação estética com as fotos de Cariou, já que a significação criativa que ele lhe conferiu diferia totalmente das do autor original.

Em segunda instância a Corte de Apelação, de forma inovadora trouxe uma abordagem extensiva sobre aquela apresentada no juízo *a quo*, mais restritiva sobre a criação posterior, se aprofundando nos métodos, estética e a função poética da apropriação, tanto que foi sustentado que o direito de autor não é algo natural e sim um direito de usufruir da propriedade absoluta de seus frutos com finalidade de

<http://www.blouinartinfo.com/news/story/757933/nova-reviravolta-no-caso-de-direitos-autorais-de-richard>

<http://propintel.uexternado.edu.co/Pr0P1n73L-3xT3rNaD0-U3C/wp-content/uploads/2013/07/Concluye-controversial-caso-de-derechos-de-autor-en-el-mundo-del-arte-f.pdf> - acessados em 01/10/2014

⁸ tradução livre: uso justo.

progresso social, cultural da artes e ciências. No caso em questão se verificou a incorporação estética e não só essa, mas também a transformação significativamente subjetiva, ou seja, no caso não havia desrespeito a lei. E o *fair use* não necessita da citação do autor ou da obra original na obra derivada. Portanto chegou-se ao veredito que as obras de Prince, cerca de 25, seriam consideradas transformadas e assim não feririam direitos de autor, pelo fato de que ele utilizou-se técnica estética totalmente diversa, com a utilização de colagem, cores, formas pitorescas e distorcidas dando então uma noção de significação e estética diferentes.

De maneira tranquila e fora dos holofotes midiáticos aos quais o caso ganhou o mundo da Arte e do Direito, os litigantes chegaram a um acordo, no início de 2014 sob o qual não houve divulgação.⁹



Figura 7 - À esquerda, foto de um Rastafári da série "Yes, Rasta" de Patrick Cariou, e, à direita, uma das pinturas da série Canal Zone de Prince.

⁹Disponível em: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2014/03/18/richard-prince-settles-copyright-suit-with-patrick-cariou-overphotographs/?module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C%7B%22%22%3A%22RI%3A14%22%7D> – acessado em 01/10/2014.



Figura 8 - Fotografias Patrick Cariou de Rastafarians Jamaicanos alterados e expostos sem o consentimento por Richard Prince. Foto: Canal Zone – 2008

De algum modo os direitos autorais tiveram de compreender o pensamento de que em algumas situações a originalidade para a arte está justamente na cópia e/ou na apropriação, uma vez que dela viria à interatividade criacional do artista, pressuposto esperado pelo direito de autor.

A partir do caso supracitado, pensemos na questão da estética como característica da obra artística, pois essa, autônoma na obra de arte, haja vista que o aplicador do direito ou o jurista deverá examinar esse caráter de maneira objetiva, ou seja, não subjetivamente, ao seu gosto, mas sim levando em conta padrões “normais” sociais.

Assim o direito autoral tem uma grande possibilidade de mudança quanto aos seus conceitos tradicionais em relação à arte e suas implicações, principalmente na questão de apropriação de artistas de obras de outros artistas para seus exercícios criativos.

Assim como a originalidade, também pode ser um dos requisitos para que uma criação intelectual, seja ela uma obra literária, audiovisual, teatral ou fotográfica, goze de proteção de direitos autorais. Não importa se a obra não é nova, na forma objetiva ou totalizadora. O que não se permite é que essa obra nova seja uma mera replicação, reprodução de outra já existente.

Então podemos dizer que o conceito de originalidade defendido pelo direito autoral, se torna escusa ou no mínimo confusa. A originalidade estaria nessa nova

visão dada pelo artista do objeto ou o que quer que seja utilizado em seu processo criativo.

Nisso temos que “a exigência de criação artística basta-se com a demonstração de que a obra em causa pertence a determinada arte”(ASCENSÃO,1997, p.58) e isso é exigido para a fotografia, pois esta terá sua tutela jurídica assegurada se tiver valoração estética artística.

Pois como coloca o autor, de maneira simples, contudo de fácil compreensão, a fotografia no que tange

“a mera tomada automática de imagens não é uma obra artística. A realidade retratada prevalece sobre a criação. Pode a fotografia valer milhões, como quando se trata da única imagem dum fato histórico. Mas se não for artística não é objeto do Direito de Autor.” (Idem, p. 61)

Nessa medida é de se afirmar que a fotografia é fruto da interação tecnológica do homem e o meio no qual a tecnologia conforme Carlos Alberto BITTAR, “é o conjunto de processos específicos aplicáveis às artes e ofícios em geral” (1992, p. 155), nesse limiar o autor também cita que essa interação homem/máquina acaba trazendo problemas ao direito, principalmente na questão patrimonial. (1992, p. 158)

Numa contraposição CONRADO escreve que “uma fotografia de uma paisagem não é uma paisagem, pois esta não tem a superfície plana e não é produzida por um aparelho mecânico, mas tal imagem muitas vezes nos diz mais do que a própria paisagem.” (2013, p.56), mesmo assim a simples imagem fotográfica tem, como reprodução mecânica, a tutela jurídica, pois podem ter natureza ou finalidade diversa, que não a artística. (idem, p, 76)

Entretanto essa perspectiva é vista como um Direito de Personalidade, numa visão posta por Bernard Edelman e coloca que a apropriação feita pela máquina, da realidade material apropria uma propriedade preexistente, o que ele chama de “sobre-apropriação do real”, e por isso o autor tem direito de personalidade subjetivo do próprio fotógrafo como um artista. No qual impõe uma relação com o sujeito de direito com a propriedade, onde a “sobre-apropriação do real” teria impacto direto com a imagem derivada da captação do comum, pois isso é problemático ao Direito, pois então faltaria o requisito da artcidade e criatividade, necessários para configurar a tutela jurídica. (EDELMA *apud* CONRADO, 2013, p.77)

Façamos neste momento uma relativa e breve consideração sobre a personalidade e sua tutela, no ponto de vista do autor Elimar Szaniawski, que escreve que a personalidade se resume num apanhado de características do próprio indivíduo resguardados na sua humanidade; que com isso o indivíduo consegue defender e adquirir direitos dos quais são inerentes à pessoa, e por seguimento a proteção dada aos bens, tidos como elementares da pessoa, são os chamados Direitos de Personalidade. (SZANIAWSKI, 2005, p,70)

Assim “as faculdades jurídicas cujo objeto são os diversos aspectos da própria pessoa do sujeito, bem assim, as suas emanações e prolongamentos” (LIMONGI FRANÇA *apud* SZANIAWSKI, 2005, p, 71) e ainda completa sua argumentação com a colação de Orlando Gomes que escreve que são direitos personalíssimos que tem como objetivo o desenvolvimento da pessoa como Homem, dos quais são resguardados e relativamente indisponíveis. (GOMES *apud* SZANIAWSKI, 2005, p, 71)

Nessa ótica o autor traz um caso ilustrativo da violação desse direito intrínseco da pessoa, quando da morte do até então Príncipe Bismarck do Império Austro Húngaro, onde foi fotografado seu cadáver sem autorização de qualquer familiar e de forma escusa, e esse foi condenado pela Suprema Corte do *Reich*, que sob fundamento de ser um direito personalíssimo à integridade de imagem devia ser protegido (SZANIAWSKI, 2005, p, 73), visto que a atitude escusa do fotógrafo foi salientada pela imagem não autorizada do cadáver do Príncipe. Esse foi o entendimento da doutrina alemã ao caso.

Concluso é que no caso de Direitos de Personalidade, existem alguns que podem ser classificados dentro da unidade que o é, em direitos especiais de personalidade, cujo objeto são fundamentados por razões políticas legislativas e compõe legislação específica, pois esses não se confundem com os inúmeros atributos da personalidade, mas sim “microssistemas de tutela da personalidade do homem.” (SZANIAWSKI, 2005, p,128)

Após as supracitadas excursões teóricas, voltemo-nos novamente as características importantes da proposta inicial, das quais continuaremos a tratar dos elementos que caracterizam uma obra artística, em específico a fotografia.

Como já visto, a novidade é resultado do esforço intelectual individual o qual transfere ao objeto exteriorizado uma impressão pessoal, ou seja, há uma marca subjetiva na obra o que Ascensão chama de originalidade derivada da novidade

subjetiva, a qual é indispensável (1997, p, 62) para ser sujeita a proteção jurídica autoral.

Então caracterizada a criação espiritual em uma obra artística, que se fará através de alguém e esse será seu autor, o qual terá os direitos que lhe conferem, sobre aquela obra. Ao contrário do que pode acontecer quando o fotógrafo faz uma foto de uma obra de arte plástica, por exemplo, uma pintura, ele não terá direito sobre a obra fotografada, de forma que essa foto fica adstrita à autorização do autor da obra para qualquer utilização que incida em ilicitude autoral.

Isso é o que quer dizer, Manoel Joaquim Pereira quando afirma que a fotografia apenas valorada pela informação transmitida através da reprodução do objeto captado, sem interação intelectual do fotógrafo, não deve ter a tutela jurídica autoral. (PEREIRA *apud* STAUT JR, 2007, p. 75).

José de Oliveira ASCENSÃO, quando diz que a questão estética da fotografia implica em sua articeidade, de maneira polarizada, sendo ou não assim considerada. Tanto o é que ainda coloca que a montagem fotográfica¹⁰ como fruto da criação artística deve receber a proteção autoral. Entretanto critica a posição legalmente utilizada¹¹, que protege a fotografia sem dar ao critério criacional à relevância que para ele seria essencial, mas sim a escolha racional do objeto e as condições de execução. Para o autor, o fotógrafo ao revelar a estética intrínseca do objeto, mesmo que pensada e buscada pelo indivíduo em sua subjetividade, não seria merecedora de proteção jurídica, pelo fato de apenas revelar o que já existia. De forma exemplificativa o autor traz que alguém que tire uma foto acidental, de algo e essa tome proporções e valores extraordinários, não teria e não deveria merecer proteção jurídica autoral artística, (1997, p. 419 - 421) pelo simples fato de ser fruto da sorte, o que de fato é. Ou seja, para ele “a fronteira entre a fotografia artística e as outras continua difícil de traçar” (Idem, p. 420). Isto é, não podemos apenas considerar o mecânico, mas, sim o que leva ao limite do rigor da qualidade do trabalho de arte não pode ser deixado de lado.

¹⁰ Graças ao processo de digitalização, a fotografia contemporânea reduz a sua condição de representação da realidade e aparece cada vez mais com poder de intervenção, como construtora, transformadora da realidade. Pois o advento do digital só inflamou a discussão da suposta veracidade da imagem fotográfica, no que tange sua originalidade.

¹¹ Paulo OLIVER em seu livro Direito Autoral e Sua Tutela Penal escreve que a atual legislação brasileira assimilou os conceitos e bases convencionais da Convenção de Berna assegurando as obras fotográficas os mesmos direitos as demais obras, sendo positivadas nos artigos 29, 45,39 da Lei 9610/98. (1998, p. 57)

Em paralelo Bernard EDELMAN escreve que na perspectiva histórico relacional entre fotografia e direito, este resistiu àquele pela sua mecanização e isso não era bem visto àquele tempo. Entretanto o meio (econômico) influenciou, para que se transmutasse o pensamento de “trabalho sem alma” a “alma do trabalho” (EDELMAN *apud* STAUT JR., 2007, p. 128).

Nesse viés Sérgio Said Staut Júnior tem uma visão crítica de que a criatividade e originalidade num contexto globalizado da indústria cultural, seria apenas meio para a mercadorização da obra artística, tornando-se assim bem, no sentido real civilístico, para o capital. A novidade, pois, seria apenas a maquiagem manipulativa, na exteriorização estética produzida na arte e não sua renovação essencial, classicamente exaltada. E para exemplificar essa posição o autor trata da influência direta da tecnologia, com a mecanização e técnização da cultura, onde as mudanças feitas no objeto alvo do consumo seriam, através da mudança relativamente abstrata, mínimas, mas tratadas como “novas novidades” seriam utilizadas na difusão global dos produtos culturais, sem a qual não haveria o aspecto de criação. (2007, p. 153-174). Nesse aspecto acredito que a infinidade de modelos relativos a confecções, seria um exemplo para tal argumento.

Ao repassar alguns dos conceitos e posicionamentos, teóricos, filosóficos e legais, verifica-se que a noção de autoria quando localizada no campo das artes visuais certamente foi modificada pela incorporação do *readymade* de Marcel Duchamp, um dos fundadores do movimento artístico designado de *pop art*. Que, numa técnica artística, *readymade*, que é segundo o mesmo, uma obra de arte criada não pela mão do artista, mas sim pelo cérebro e sua vontade. Ou seja, seria uma releitura do objeto em questão através do “toque” do artista, transformando sua percepção em algo esperado apenas para o artista, dando a esse objeto nova significação, uma unicidade artística e por consequência uma originalidade de criação intrínseca. (TAVARES, 2005, p. 42)

O que o *readymade* representa é uma ruptura no conceito de fazer arte. Ao escolher um objeto cotidiano e deslocá-lo para o domínio da arte, Duchamp não só rompe com o fazer artístico como característica primordial para até então a definição de um objeto de arte, mas também autoriza o artista enquanto autor a definir o que é ou não arte.

Como marco da apropriação tem-se a obra de Marcel Duchamp, chamada de L.H.O.O.Q (Fig.9) - O título quando pronunciado em francês, "*Elle a chaud au*

cul", traduzindo coloquialmente em "Ela tem um rabo quente". Contudo essa se diferencia na questão teórica, pelo fato da obra pré-existente estar em domínio público, a qual é considerada uma das maiores e mais intrigantes pinturas já existentes, *Monalisa* de Leonardo Da Vinci. (fig.10)



Figura 9 - A direita: *Monalisa* - Leonardo Da Vinci -1500

Figura 10 – A esquerda LHOQQ - Marcel Duchamp – 1919

Como Marcelo Miguel CONRADO escreve em sua tese de doutoramento

“Tudo se modifica com a *pop art*, quando os artistas apropriam-se do que estava acontecendo na década de 1960, e isso implica, em alguns casos, o uso de imagens protegidas pela Lei de Direitos Autorais. A *pop art* é, por excelência, uma arte de apropriação, ou de citação. Os artistas retiram da realidade, como, por exemplo da publicidade, dos produtos da cultura de massa, e até mesmo da obra de outros artistas, a matéria-prima de seus trabalhos. A *pop art* alimenta-se da apropriação.” (2013, p. 103)

E isso é o grande impacto causado no direito autoral tradicional.

Assim vemos que a contribuição desse movimento artístico, que traz nele um Andy Warhol em relação a um choque dado e corroborado por ele nos direitos autorais, foi de grande valia ao processo de miscigenação de direitos com as artes, sem deixar de reconhecer que vários outros artistas em diversos segmentos também contribuíram e contribuem para uma construção do direito autoral atual.

Quando Marcelo Miguel Conrado coloca que há “uma assimetria entre o tratamento que os direitos autorais concedem à escrita, de um lado, e a imagem de

outro” (CONRADO, 2013, p.105), quer dizer que, a apropriação é suposta consequência da dificuldade do que seria a citação para as artes visuais em geral.

Pois como se verifica na imagem a seguir (Fig. 11) pode-se ver um soldado uniformizado, em campo aberto, no momento em que se prepara para lançar uma granada olhando para o alvo que não se sabe qual é. Nenhum elemento indica sua origem ou nacionalidade, em qual conflito está envolvido, ou mesmo quando isso ocorre. Estão ausentes quaisquer informações que permitam a decodificação da imagem e sua associação com um contexto sócio-histórico. Mas pertencente ao *Hulton Archive Collection/Corbis*, que identifica como fotógrafo Keystone/Staff, data de 3/06/1938, intitulada “*Hand grenade*”, é uma imagem da Guerra Civil Espanhola, mas, depois de registrada, era amplamente apropriada como elemento para a composição de capas de livros. (Fig. 12)



Figura 11 - Hand Grenade - Keystone/Staff - 1938

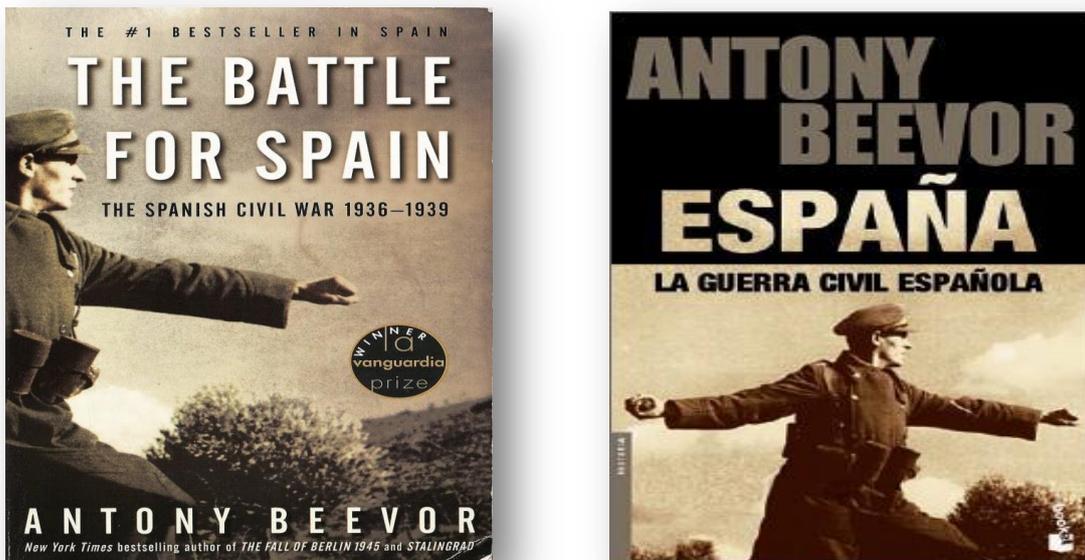


Figura 12 - a capa das edições norte-americana e espanhola de "A guerra civil espanhola" - Antony Beevor – 1982

O que se entende então é que a apropriação da imagem poderia ser pensada de forma equivalente à citação da literatura, entretanto não há essa cultura aos que se fazem uso da imagem, principalmente a fotográfica, de mencionar o nome do autor. Há no imaginário dos apropriacionistas a condição de criação sobre aquela obra a qual se utilizam para criar. Entretanto fica evidente pelas imagens acima que não se trata do caso de criação, mas sim de mera apropriação aplicada.

Então na contemporaneidade encontramos hoje muitas dificuldades e incongruências para a sua manifestação, uma vez que a própria atividade autoral passa por transformações que questionam o próprio conceito de autoria. É possível observar essas mudanças especialmente no cinema, escritores, produtores, artistas, músicos, fotógrafos, todos os autores de um filme e muitos outros diferentes tipos de manifestações. E mais, nessas formas de expressão, nem a produção, nem a leitura dessas obras ocorrem de maneira linear, um aspecto que se evidencia mais claramente na produção cultural contemporânea.

Enfim, conclui-se que o mundo do Direito, estipulam-se dois sistemas jurídicos especiais: o do Direito de Autor e Conexos, reservado às obras que por si realizam finalidades estéticas e de conhecimento, e o do Direito de Propriedade Industrial, destinado às obras de cunho utilitário.

No mundo da Arte existe uma distinção (tema bastante controverso) entre o que se considera Arte (arte pura, autônoma) e Artes Aplicadas, nas quais se inserem o Design e o Desenho Industrial. E esse dilema que é enfrentado até hoje, se aplica ao caso fotográfico de maneira mais acirrada, devido a sua evolução histórica, já mencionada. Fato é que a fotografia moderna sofre inúmeras intervenções técnicas e tecnológicas a fim de mecanizar e espalhar sua utilização, ao ponto de “todo mundo” ter sua própria câmera e tirar suas próprias fotos, ainda mais com a incrementação da digitalização.

Cabe destacar que a modernidade e a evolução tecnológica podem e devem servir em auxílio as artes, tanto o é que no campo da fotografia os aparelhos mecânicos seguem os mesmos passos dos computadores, qual seja da portabilidade e facilidade de uso. Mas o que pretendemos destacar, é que a posição do fotógrafo, como indivíduo interativo com o meio, é a de criador de uma perspectiva, que talvez pré exista na realidade, contudo que só se materializa com o apertar do disparador, e assim faria nascer uma obra, com os requisitos ensejadores para a proteção jurídica autoral dada a obra a ser considerada artística.

CAPÍTULO III

1. Fotorealidade

Parte-se para o ponto em que se analisa a perspectiva sobre a imagem fotográfica como arte, dentro do campo das artes visuais. Nesse contexto, a característica a que nos propomos a analisar implica diretamente na análise do liame entre direito, arte e fotografia.

A visão clássica revela que a imagem materializada a partir da câmera era algo aprisionador, que capturava o real. Isto é, retirando do real sua essência, aplicando a mera reprodução. Contudo essa visão não é bem vista, se não pelo fato da fotografia levar para o mundo uma nova linguagem, através de imagens. (SONTAG, 2004.p, 13)

Na verdade, como quer dizer a autora as imagens fotográficas eram pedaços do mundo (Idem, p.15), de forma que sua mensagem transpassa o testemunho do real e isso no direito pode ser análogo à própria realidade. A imagem “tirada” do mundo real “equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu.” (Idem, p. 16)

No entanto a fotografia genérica, amadora tem um objetivo de fixação na memória através do “clic” de determinado momento racionalmente escolhido.

A realidade captada de forma banal, vulgar, teve sua difusão mercadológica, não só com o produto (câmera fotográfica), mas de sua ideia, de captura da realidade reproduzida, de registrar e dar posse às pessoas um passado. Por exemplo, uma viagem. Nisso “a fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa” (Idem, p. 21).

Laura Gonzáles FLORES vê a imagem da fotografia não como uma representação, mas sim uma objetividade, uma apresentação do real, uma “presença de realidade”. (2011, p. 122)

Assim de modo primordial, a fixação de uma aparência em uma superfície sensível possibilitou que a imagem fosse reproduzida ao infinito, em outros tempos e lugares, e que a cada novo ciclo de atualização, sejam associados outros sentidos e novos significados.

As imagens fotográficas testemunham um estágio da técnica, ou melhor, o conjunto dos saberes inscritos no modo de funcionamento da câmera, condição que

se sobrepõe aos próprios conteúdos que elas exibem – a cena, a paisagem ou a expressão de um rosto. Ao fotografar as aparências do mundo estamos irremediavelmente fotografando também o modo pelo qual a fotografia representa as aparências visíveis.

Assim coloca Boris KOSSOY

“toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecera para sempre *interrompido e isolado* na bidimensão da superfície sensível.” (2001, p. 44)

Entretanto sua colocação transita no campo histórico da documentação fotográfica, pela qual se faz a ascensão da fotografia como essencial ao conhecimento do mundo e da história, propiciada por esse meio.

Então a fotografia utilizada de forma racionalmente impositiva subjetiva, leva a interpretação da imagem capturada (SONTAG, 2004, p.17), levada a cabo pela emoção, tanto do expectador quanto do fotógrafo. Ela pode levar a estímulos desejados, fato que a expectativa é pessoal pela imagem produzida.

Tanto o é que a caracterização dada pela autora, da impressão objetiva do sentimento momentâneo expresso na imagem fotográfica é chamada de “conteúdo ético das fotos.” (Idem, p. 31) Exemplificado pelas fotos vinculadas em jornais ou periódicos, assim chamado campo do fotojornalismo e da foto documental, que elegem imagens que mostram o sentido da realidade captada pela foto, assim como cenas de guerras (Fig. 13), creio, bem impactantes.



Figura 13 – “German soldier returns home” - Tony Vaccaro - Frankfurt - 1946

Annateresa Fabris em um artigo publicado em 2002 dedicou-se a um caso ocorrido no final do século XIX na França, debruçando-se sobre os conceitos de criação e apropriação, qual episódio ficou conhecido como caso Mayer-Pierson.

Envolvidos no caso, os fotógrafos que em pleno desenvolvimento industrial da fotografia, se utilizaram de efígies de dois políticos estrangeiros, Palmerston e Cavour (Fig.14), para propagar cartões de visita. Entretanto dois outros profissionais da área utilizaram as mesmas efígies de forma abusiva, ensejando a busca do judiciário por àqueles, sob alegação de ilicitude, baseada na lei sobre direitos autorais de 1873 e 1810 (p. 59).



Figura 14 - Leopold Ernest Mayer - Pierre Louis Pierson - Carte di Cavour - 1861

Tal contexto trazia a ideia de reprodutibilidade técnica, do pré-existente, do real. Tanto que a autora cita a decisão exarada pelo Tribunal de Turim, que dizia que fotografia é “a imagem dos objetos de maneira mecânica e de um jeito servil” (p.60), nos apontando para uma anti-articidade da fotografia, decorrente de sua natureza mecânica. Ao contrário, porém, dizia Nadar que “suas imagens eram fruto de uma composição cuidadosa e tinham a capacidade de transmitir um sentimento, cuja raiz deveria ser procurada na transformação das aparências levada a cabo pelo fotógrafo” (NADAR *apud* FABRIS, 2002, p. 59).

Já em fase recursal, após derrota em primeira instância, a de defesa de Mayer-Pierson, encabeçada por Marie, traz argumentos que mudam o rumo do pleito. Redirecionando a fundamentação para a seguinte relação: arte = beleza = verdade.

De forma retórica, o defensor remete para a filosofia o conceito de beleza e verdade, trazendo a criatividade do autor que se materializa na obra através do método mecânico. Todavia, não há expressamente reconhecimento da articidade da foto, mas sim a proteção da propriedade intelectual, visto que no pioneirismo da

fotografia era defendida como produto reprodutivo natural da aplicação da técnica, ou seja, não fruto da subjetividade intelectual criativa. Desse modo não gozaria de proteção jurídica intelectual. Em vista disso os tribunais eram meros aplicadores ideológicos da legislação autoral, todavia atribuindo a intervenção ou não do manipulador a máquina à relação jurídica.

Ela traz ainda, como lembra John TAGG, que no final do século XIX e início do século XX o foco da arte se volta para a fotografia na relação da “marca de personalidade”, onde um sujeito de mero espectador passa a ser operador direito do “veículo” mecânico revelador de sua “alma”. (TAGG *apud* FABRIS, 2002, p.61)

Assim a gênese da fotografia como reprodução técnica ideal e objetiva, passa a contar com a proposta romântica da intervenção e interação subjetiva criativa do “recorte” imaginário do artista.

Logo o reconhecimento da artcidade da fotografia se verá na dualidade: individualidade *versus* criatividade, em contrapartida da apropriação do real. E a “apropriação do real” é base desta arte visual, para com a qual o objeto técnico, meio e sujeito devem convergir e assim segundo Edmond Cauchot

“Haveria uma negociação constante entre um sujeito pessoal, portador de uma subjetividade ‘irreduzível a todo mecanismo técnico e a todo hábito perceptivo’, e um sujeito impessoal, modelado pela experiência tecno-estética. Do confronto entre esses dois sujeitos e, sobretudo, da resistência do sujeito pessoal ao predomínio tecnológico e à redefinição da própria identidade, se originaram crises sucessivas ‘que afetam violentamente o mundo da arte.’” (CAUCHOT *apud* FABRIS, 2002, p.63-64)

2. A “visão fotográfica”

Tendo em vista a apropriação e a realidade material, quando a característica passa a ser, não propriamente o objeto, mas sim a significação dada ao real. Annateresa Fabris lembra que Sherrie Levine, leva a cabo a apropriação direta chegando a dizer que a obra é um “tecido de citações.” (LEVINE *apud* FABRIS, 2002, p. 64) Sendo que seus trabalhos desconstroem, de certa forma, a concepção clássica de autoria na fotografia em que a técnica e o sujeito mesclam-se no fruto: a obra.

KOSSOY escreve que “estética e ideologia são componentes fluidos e indivisíveis, implícitos na representação fotográfica”, (KOSSOY, 2001, p. 133) assim ele vê que a “fotografia é, ao mesmo tempo, uma forma de expressão e um meio de informação.” (Idem, p. 133) Sua análise versa sobre a relação da fotografia (principalmente a documental) com a História, entretanto afirma que “a fotografia, é portanto resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia.” (Idem, p. 37) Assim leva em consideração a realidade temporal captada pela lente onde o estado de espírito e a ideologia do fotógrafo reflete em sua obra. (idem, p. 43)

Rosalind Krauss, no texto “Os espaços discursivos da fotografia”, contempla de maneira bastante interessante, a perspectiva interpretativa da fotografia temática, de modo que a beleza, assim entendida como apresentação estética subjetivamente impressa, revela a inspiração do fotógrafo. E no texto referido, se baseia na obra de Timothy O’Sullivan¹², com a imagem de *Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada* de 1878 (Fig. 15) para desenvolver seu texto.

¹² Americano, nascido na Irlanda, por volta de 1840-1882. Fez algumas das fotos mais memoráveis da Guerra Civil Americana e do oeste americano. Desenvolveu seu estilo aperfeiçoado em suas fotografias expedicionárias. Seu trabalhos mais experiente, aparecem distintamente do conceito moderno, combinando uma objetividade fria com um uso discreto de desenho e composição. Ele nunca romantizada suas paisagens (por exemplo, escolhendo ângulos de câmera dramáticos), mas ele poderia explorar as possibilidades estéticas na paisagem árida de. Ele usou o céu branco como pano de fundo contra o qual ele traçou as linhas irregulares de cumes rochosos e em muitas de suas imagens do céu torna-se uma forma poderosa e independente. Disponível em: <http://americanart.si.edu/collections/search/artist/?id=3600> - <http://www.leegallery.com/timothy-o-sullivan/timothy-o-sullivan-biography> - acessado em 11/10/2014.



Figura 15 - Timothy O'Sullivan - Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada de 1878

Contudo a ideia expressada pelo próprio fotógrafo era a de “vista”, o qual seria um “fenômeno natural, o ponto notável, apresenta-se ao espectador sem a mediação aparente nem de um indivíduo específico que dele registre o traço, nem de um artista em particular, deixando a “paternidade” das vistas a seus editores e não aos operadores...” (KRAUSS, 2006, p. 160), ou seja, não era considerada obra intelectual, assim uma “manifestação da natureza.” (Idem, p. 160)

No entanto explica que a “vista” é uma visão singular sensorial de um sistema temático, que como se pode observar na imagem supra é o espaço topográfico.

A questão estética se verifica no “*corpus*” do artista. Isto é, com a museificação da fotografia o estilo e o modo representativo estético do acervo visual produzido pelo fotógrafo, lhe confere a “unidade de uma obra.” (Idem, p. 161)

Escrevendo sobre Eugène Atget, John Szarkowski coloca que o seu “*corpus*” (Fig. 17, 18, 19), com cerca de 10.000 fotos é consequência de uma busca de maturidade artística sob o enfoque da expressão pessoal, relacionada com o modelo estético adotado pelo artista que expressavam uma “ideia mestra”, qual seria, “o retrato coletivo do espírito da cultura francesa.” (SZARKOWSKI *apud* KRAUSS, 2006, p. 163-164)

De maneira crítica a autora finaliza seu editorial colocando indagações sobre qual é o objetivo do museu em relação à fotografia? É a própria imagem submetida

aos critérios estéticos basiladores da interpretação artística? Ou o próprio artista como sujeito analisado formalmente pela sua obra/corpus?

Concluindo que “O desejo de representação do paradigma natureza/cultura só pode ser rastreado em um número limitado de imagens; depois desaparece, como as pegadas de um animal misterioso, deixando as intenções do fotógrafo tão mudas e misteriosas como sempre.” (KRAUSS, 2006, p.164) Ou melhor, implícito no “*corpus*” há uma “consciência estética” que atribui a artcidade a obra.



Figura 16 - Eugène Atget - Ambassade d'Autriche - 57 rue de Varenne – 1905



Figura 17 - Eugène Atget - Notre-Dame – 1922

Figura 18 - Eugène Atget - Saint-Cloud - 1926

Na mesma diretriz Susan Sontag coloca que o fotógrafo é movido pela paixão, tanto que suas escolhas subjetivas não teriam relação classificatória com o tema objetivo, assim ela coloca que a subjetividade do indivíduo materializada na foto resiste às classificações e pode até rebelar-se a elas (SONTAG, 2004, p. 93)

Assim temos que essa “rebeldia” denomina-se “visão fotográfica”, a qual leva a beleza vista e descoberta no objeto. Quando a autora cita a imagem de Alfred Stieglitz (Fig.19) quer exemplificar que o comum refletido e capturado pela objetiva toma formato estético aprazível, belo aos olhos, não só em sentido físico. (Idem, p. 106)



Figura 19 - Alfred Stieglitz - *Fifth Avenue Winter* - 1893

Assinala que, a visão fotográfica é “a pratica de um tipo de visão dissociativa, um habito subjetivo reforçado pelas discrepâncias objetivas entre o modo como a câmera e o olho humano focalizam e julgam a perspectiva” (Idem, p. 114) em foco.

Apesar disso a fotografia sofreu e sofre choques tecnológicos que implicam no “modo a produzir a impressão de violar a visão comum” (Idem, p.115), tanto que os critérios do belo e da verdade são tidos como objetos da fotografia, entretanto assim não o é, porque ela, a fotografia, descobre uma beleza imbuída no objeto “humilde, inane, decrépito”. Logo assim a “fotografia serviu para ampliar imensamente a nossa ideia do que é esteticamente agradável.” (idem, p.121)

Para tanto uma foto é expressão do indivíduo que desvela através da câmera a realidade oculta do objeto, transpassando o significado da fotografia.

Então o caráter estilístico e elegíaco que a foto possa ter, esse se faz através do “*corpus*” que enfatiza a subjetividade de visão através da qual acaba a retornar na indagação estética atribuída à obra. (Idem, p. 150 -156)

Apesar da clássica visão das belas artes, onde o original, autêntico o bom gosto são condições da obra, a fotografia vem para transformar seu foco em obra de arte (Idem, p.165). Isso porque, há então uma vontade autônoma e cognitiva por de trás da lente que assume uma posição de existência autoral, ou seja, há uma criação subjetiva sensitivo-criativa que expressa por meio de uma materialidade

visual, a foto, suas “característica concretas, acendendo à articidade.” (FLORES, 2011, p. 144)

Assim finalizamos essa pequena incursão, colocando as palavras trazidas no livro “O Desafio do Olhar” de Annateresa Fabris, que de maneira encantadora coloca:

“A fotografia, concebida como expressão viva, pressupõe duas operações paralelas: o respeito pelo objeto e a utilização das qualidades potenciais do meio. Graças a eles, o fotógrafo pode expressar o “próprio sentimento a respeito do mundo”, não como descrição de “estados interiores de ser”, mas como transcendência da visão individual.” (2011, p. 49)

A significação dada pelo fotógrafo ao seu objeto visual pode ser diversa daquela tida pelo observado da obra, mas não tira seu caráter subjetivo criativo expresso no momento ideal em que foi realizado o “clíc”.

Ou seja, o vínculo que se cria entre meio, objeto e artista revela-se materializado na obra fotográfica, transmitindo a criatividade sentimental do fotógrafo para a ela. Transferindo assim a sensibilidade subjetiva do artista, àqueles que vão se deparar e observar a imagem recebendo sensações expressas e as convertendo em significações próprias advindas de um momento único.

CONCLUSÃO

Chegamos ao ponto em que se totalizam as informações aqui levantadas, de maneira a não exaurir de forma alguma o tema.

Consideramos que a obra fotográfica que tem suscitado intenso debate. Para uns, ela é arte; para outros, nunca é arte. Mas nosso legislador de 1973 adotou uma posição eclética: pode ou não ser arte, pois a Lei nº 5.988, no seu art. 6º, inc. VII previa como protegidas as obras fotográficas levando em conta a escolha de seu objeto e pelas condições de sua execução. Assim nem toda fotografia era considerada obra de arte.

Tratamento diverso é dispensado pela atual lei, já que no art. 7º, inc. VII coloca como manifestação artística protegida: “as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia”. Ou seja, há exclusão da expressão da lei revogada, já que não se exige a “escolha de seu objeto” nem as “condições de sua execução”.

Portanto, não há dúvida, que a proteção legal é abrangente.

Pode-se dizer então que os significados e os sentidos de uma imagem tornam-se igualmente variáveis a cada aparição, num movimento de expansão permanente. Mais do que a lembrança do mesmo, esta presença sempre transversal em outras conjunturas deixa entrever toda a força da diferença, do vazio que reinventa o passado e fissa o atual.

Assim no contexto das novas tecnologias da imagem a fotografia é a primeira a encenar esse drama da relação entre homem e máquina que coloca em cena o confronto entre uma subjetividade privada e a dimensão coletiva de um saber definitivamente inscrito no aparelho. Dessa maneira então

“Todas as culturas, através dos tempos, sempre se permearam por usos distintos da imagem, sejam mentalmente abstratas, baseadas em relatos orais ou em outras experiências perceptivas, sejam visualmente concretas, baseadas em um suporte definido materialmente. Independente de sua gênese, a imagem passa necessariamente por duas experiências inseparáveis: a primeira, da ordem da natureza, ligada ao funcionamento do organismo humano e a segunda, da ordem da cultura, ligada ao contexto sociocultural.” (DE TACCA, 2005, p. 11)

Há de se considerar que a fotografia é um modo particular de representação visual que desperta relações pressupostas entre imagem e pensamento, ou entre

imagem, lembrança, imaginação e fantasia, sempre de modo a motivar a cadeia de associações simbólicas relativas.

E é no campo basilar do direito autoral onde a fotografia, que “por excelência, que desafia o conceito de originalidade nas artes visuais, questionando inclusive o sistema de direitos autorais” (CONRADO, 2013, p. 191) a também a apropriação.

Assim nos valem das palavras de Marcelo Miguel Conrado para concluir a respeito do conceito de originalidade que

“O assunto não pode ser analisado apenas à luz da teoria, mas sim, a partir de casos que, ao constituírem um conjunto, acabam por revelar conclusões que podem surpreender leitores mais habituados com o discurso tradicional dos direitos autorais, apegados a um conceito que explica a originalidade como aquilo que rompe com tudo que existia anteriormente” (Idem, p. 196)

Por fim colocamos que

“a fotografia artística, por sua vez, lança mão da objetividade da Forma para expressar uma ideia preconcebida, de maneira a produzir emoção. Meio de expressão, permite ao homem representar algo que está dentro dele: a própria individualidade”. (FABRIS, 2011, p. 56)

Assim, a fotografia é sim uma visão subjetiva do meio/objeto, transformado criativamente pelo indivíduo, com a fusão entre o mesmo e o objeto. Materializado pela obra fotográfica. A fotografia será a realização material da individualidade visual do sujeito, preconcebida pela seu imaginário, que assim dá significação a apropriação do objeto em seu sentido amplo, na fração momentânea da foto.



Figura 20 - Hoang Hiep Nguyen - Vietnam - Open Photographer of the Year - 2013 Sony World Photography Awards

BIBLIOGRAFIA

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. ref. e ampl. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BITTAR, Carlos Alberto. **Contornos Atuais do Direito do Autor**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1992.

CAVALHEIRO, Rodrigo da Costa Ratto. **História dos Direitos Autorais no Brasil e no Mundo**. Cadernos de Direito, v. 1, n. 1, 2001, p.215. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/direito/articleview/Article/896>>. Acesso em: 23/09/2014.

CHAVES, Antônio. **Criador da obra intelectual**. São Paulo: LTr, 1995.

CONRADO, Marcelo Miguel. **A ARTE NAS ARMADILHAS DOS DIREITOS AUTORAIS UMA LEITURA DOS CONCEITOS DE AUTORIA, OBRA E ORIGINALIDADE**. Tese de Doutorado (Setor de Ciências Jurídicas da Universidade Federal) Universidade Federal do Paraná. 2013.

DE TACCA, Fernando. **Imagem Fotográfica: Aparelho, Representação e Significação**. Texto escrito a partir de aula Inaugural no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRGS, 14/04/2005.

FABRIS, Annateresa. **Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: Autoria e Direitos Autorais na Fotografia**. Comunicação apresentada no XII Simpósio de Artes Plásticas “Direitos autorais da imagem em tempos de apropriação”.Porto Alegre, Atelier Livre, 16-18 de julho de 2002

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: Usos e Funções no Século XIX**. Annateresa Fabris (org.). 2. ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008 – Texto & Arte 3

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Coleção Arte&Fotografia. V.1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FABRIS, Annateresa. **Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: Autoria e Direitos Autorais na Fotografia**. Comunicação apresentada no XII Simpósio de Artes Plásticas “Direitos autorais da imagem em tempos de apropriação” (Porto Alegre, Atelier Livre, 16-18 de julho de 2002).

GONZÁLES FLORES, Laura. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?**. Coleção Arte&Fotografia. Tradução: Danilo Viela Bandeira; revisão de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª Ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **A Fotografia Além da Corte : Expansão da fotografia no Brasil Império**. Revista Acervo, Local de publicação (editar no plugin de tradução o arquivo da citação ABNT), 22, nov. 2011. Disponível em:<http://www.revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/71/54>>.

Acesso em: 20 Set. 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Os espaços discursivos da fotografia**. Revista do programa de pós-graduação em artes visuais E B A - U F R J - 2 0 0 6. texto, publicado em O fotográfico (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), tradução (Anne Marie Davée com revisão técnica de Maya Hantower e Lane de Castro) revisada do original Le photographique. Pour une théorie des écarts (Paris: Editions Macula, 1990).

LIBÉRIO, Carolina Guerra. **Indústria Fotográfica e Fotografia do Século XX ao XXI**. Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.

MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e Apropriação da Obra de Arte na Modernidade**. Dissertação para obtenção de grau de mestrado (Ciência da Comunicação Variante Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias) Universidade Nova de Lisboa. 2007.

OLIVEIRA, Erivam Morais de. **Da Fotografia Analógica à Ascensão da Fotografia**. 2006. <http://www.bocc.ubi.pt/> - acessado em 20/09/2014.

OLIVER, Paulo. **Direito Autoral e sua Tutela Penal – Lei nº 9609/98 – Lei nº 9610/98 – Decreto-Lei nº 2556/98**. São Paulo: Ícone, 1998.

OLIVER, Paulo. **Aspectos Jurídicos – Direito Autoral: Fotografia e Imagem**. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1991.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Allan Rocha de. **Direitos autorais: A história da proteção jurídica**. Revista da Faculdade de Direito de Campos, Ano VI, Nº 7 - Dezembro de 2005,

STAUT JÚNIOR, Sérgio Said. **Direitos Autorais: Entre as Relações Sociais e as Relações Jurídicas**. Curitiba: Moinho do Verbo, 2006

SZANIAWSKI, Elimar. **Direitos de personalidade e sua tutela**. 2ª ed. ver., atual. e ampl. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2005.

TAKAMI, Marina. **Fotografia na História da Arte**. II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2006.

TAVARES, Claudia Barbosa Vieira. **Fotografia e ficção: linhas cruzadas**. Dissertação para obtenção de grau de mestrado (Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro) Universidade Federal Do Rio De Janeiro. 2005.

WACHOWICZ, Marcos. **Direito Autoral**. 2006.
[file:///C:/Users/Lucas/Downloads/Artigo_MarcosWachowicz_DireitoAutoral%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Lucas/Downloads/Artigo_MarcosWachowicz_DireitoAutoral%20(1).pdf)
 – acessado em 05/08/2014

DIREITOS AUTORAIS A EXPERIÊNCIA BRASILEIRA NA FUNDAÇÃO DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em:
<http://www.stf.jus.br/arquivo/sijed/02.pdf> Acesso em: 23/09/2014

Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/FreSArch.html> -
 acessado em 15/08/2014

Disponível em:
http://www.catalogodasartes.com.br/Detalhar_Link_Historia_Arte.asp?idHistoriaArte=635a - acessado em 30/09/2014.

Disponível em: <http://www.artribune.com/2013/06/richard-prince-e-la-rivincita-ellappropriazionismo/> - acessados em 01/10/2014

Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/tribunal-da-ganho-de-causa-ao-fotografo-richard-prince-em-processo-sobre-direitos-autorais-8211739> -
 acessados em 01/10/2014

Disponível em: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/757933/nova-reviravolta-no-caso-de-direitos-autorais-de-richard> - acessados em 01/10/2014

Disponível em: <http://propintel.uexternado.edu.co/Pr0P1n73L-3xT3rNaD0-U3C/wp-ontent/uploads/2013/07/Concluye-controversial-caso-de-derechos-de-autor-en-el-mundo-del-arte-f.pdf> -
 acessados em 01/10/2014

Disponível em: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2014/03/18/richard-prince-settles-copyright-suit-with-patrick-carriu-overphotographs/?module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C%7B%22%22%3A%22RI%3A14%22%7D> – acessado em 01/10/2014.

Disponível em: <http://americanart.si.edu/collections/search/artist/?id=3600> -
 acessado em 11/10/2014.

Disponível em: <http://www.leegallery.com/timothy-o-sullivan/timothy-o-sullivan-biography> - acessado em 11/10/2014.