

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CURSO DE DIREITO

GISELE SURKAMP

A ARTE NEGLIGENCIADA: ARTE DE RUA SOB O PRISMA DOS DIREITOS
AUTORAIS

CURITIBA
2014

GISELE SURKAMP



A ARTE NEGLIGENCIADA: ARTE DE RUA SOB O PRISMA DOS DIREITOS
AUTORAIS

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em
Direito da Universidade Federal do Paraná, apresentado
como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em
Direito.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Conrado

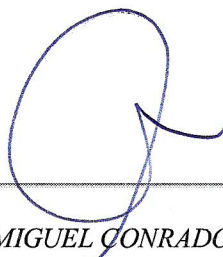
CURITIBA
2014

TERMO DE APROVAÇÃO

GISELE SURKAMP

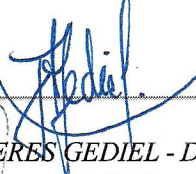
A ARTE NEGLIGENCIADA: A ARTE DE RUA SOB O PRISMA DOS DIREITOS AUTORAIS

Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção de Graduação no Curso de Direito, da Faculdade de Direito, Setor de Ciências jurídicas da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

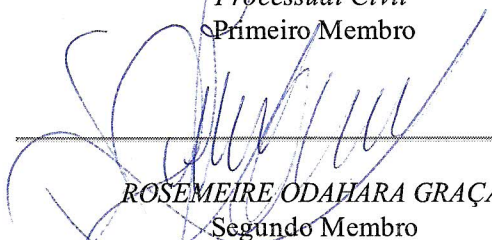


MARCELO MIGUEL CONRADO
Orientador

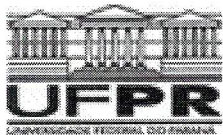
Coorientador



JOSÉ ANTÔNIO PERES GEDIÉL - *Direito Civil e
Processual Civil*
Primeiro Membro



ROSEMEIRE ODAHARA GRAÇA
Segundo Membro



Ministério da Educação e do Desporto
Universidade Federal do Paraná
FACULDADE DE DIREITO

Ata da reunião da Comissão Julgadora da
Monografia (Trabalho Final de Curso) do
Acadêmico(a) **GISELE SURKAMP**

Aos doze dias do mês de novembro do ano de 2014, às 15:00 horas, nas dependências do Setor de Ciências Jurídicas, reuniu-se a Comissão Julgadora da Monografia apresentada pelo(a) Acadêmico(a) GISELE SURKAMP, sobre o tema, "A ARTE NEGLIGENCIADA: A ARTE DE RUA SOB O PRISMA DOS DIREITOS AUTORAIS". A Comissão constituída pelos Senhores Professores, MARCELO MIGUEL CONRADO (Orientador), (Coorientador), JOSÉ ANTÔNIO PERES GEDIEL - Direito Civil e Processual Civil e ROSEMEIRE ODAHARA GRAÇA, atribuiu as seguintes notas respectivamente: 10,0 , 10,0 , 1,0 e _____; perfazendo a média igual a 10,0 . (dez)

Obs.

Curitiba - PR, 12 de novembro de 2014.



MARCELO MIGUEL CONRADO

Orientador



JOSÉ ANTÔNIO PERES GEDIEL - Direito
Civil e Processual Civil

1º Membro



ROSEMEIRE ODAHARA GRAÇA

2º Membro

AGRADECIMENTOS

A(OS)

Professor Marcelo Miguel Conrado, orientador desse trabalho de monografia, pelas direções precisas e pacientes, e por todo o incentivo semanal que, sem dúvida, foi crucial para o bom desenvolvimento da tese.

Elisabeth Rosi Surkamp e Horst Milton Surkamp, meus queridos pais e orientadores na vida, por todo suporte.

Rafael Vinicius Luis e Silva Prudente, meu amado, e aos meus amigos, Darcelene Célia Silva, Roberta Kowalski, Victor Cezar Rodrigues da Silva e Wagner Surkamp, que contribuíram diretamente para a realização desta monografia.

Melina Girardi Fachin, Marcos Alberto Rocha Gonçalves, Carlos Eduardo Pianoviski, Luiz Edson Fachin e Wagner Buture Carneiro, supervisores de estágio que forneceram subsídios para o meu crescimento profissional e acadêmico.

Professores da Universidade Federal do Paraná, por todos os ensinamentos transmitidos.



Figura 1- Menino pisando no símbolo do Copyright. Banksy. Disponível em: banksy.co.uk

RESUMO

A arte de rua é intervenção artística no meio urbano que, além de dar novo significado ao espaço público, crítica a ordem para provocar a consciência social. Em um primeiro olhar parece impraticável a aplicação dos direitos autorais a essa forma de manifestação; no entanto, diante do seu recente reconhecimento como expressão cultural, e também pelo mercado da arte, surge a necessidade de analisar a possibilidade da sua proteção pelo direito. Ela é neste trabalho, portanto, o objeto de avaliação da aplicação da Lei de Direitos Autorais, partindo da premissa que a ciência jurídica deve também analisar a realidade para que as leis não apenas existam, mas também para que elas sejam de fato efetivas aos seus propósitos. O percurso tomado para determinar a incidência normativa parte da contextualização do surgimento do fenômeno da arte de rua no pós-década de 1960, período conhecido como pós-modernismo. As mudanças culturais impactaram as artes de tal forma que a atual lei de direitos autorais torna-se, por vezes, insuficiente para resolver todos os conflitos advindos das relações sociais. Isso porque, a Lei 9.610 de 1998 é herdeira da Convenção de Berna, tratado que reflete o pensamento patrimonialista individualista do século XIX, ignorando certas questões da arte contemporânea. Ao final, ficará determinado que os direitos autorais são aplicáveis a arte de rua. Baseia-se essa conclusão no enquadramento dela na categoria artística, e a partir da presença dos requisitos da autoria e da criação intelectual com a mínima originalidade.

Palavras- Chaves: Direitos Autorais, autoria, arte de rua, *graffiti*, pichação, Banksy.

ABSTRACT

The street art is an artistic intervention in the urban environment that criticize the established order to provoke social consciousness, giving new meaning to the public space. At first, it seems impracticable to enforce the copyright law to this form of artistic expression; however, its recent appreciation, both as a culture and as a marketable product, has created the need to discuss the possibility of protecting it through copyright. Therefore, street art is the object of measuring the extent of the application of the Copyright Act, on the premise that the law must also analyze the reality to be effective. To determine the application of copyright law, this dissertation starts from the context of the emergence of street art around the 1960s, a period known as postmodernism. Cultural changes over that period have impacted the arts, causing an insufficiency of current copyright law in order to resolve all disputes arising out of social relations. That's because the law 9.610 of 1998 is heir to the Berne Convention, a treaty that reflects the individualistic patrimonialistic nineteenth-century thought, ignoring certain issues in contemporary art. At the end, will be determined that copyright is applicable to street art. This conclusion is based on the fact that street art is an artistic category that have authorship and intellectual creation with minimal originality.

Key-words: Copyright, Authorship, street art, graffiti, Banksy.

SUMÁRIO DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Menino pisando no símbolo do Copyright. Banksy. Disponível em: banksy.co.uk	5
Figura 2 - Nele Azevedo. Monumento Mínimo. Brasília, 2001. Disponível em: http://neleazevedo.com.br/	11
Figura 3 - Early Man Goes to Market. Banksy. London: Britain Museum. Disponível em: http://omangas.blogspot.com.br	15
Figura 4 - Zebra. Banksy. Disponível em: banksy.co.uk	21
Figura 5 -No Ball Games. Banksy. Disponível em: http://www.independent.co.uk	21
Figura 6 - Ponte Japonesa. Banksy. Disponível em: www.banksy.co.uk	22
Figura 7 - Bebê na praia. Banksy. Disponível em: www.banksy.co.uk	22
Figura 8 - Graffiti de Cantwo, Alemanha. Disponível em: ://blogs.wsj.com/law/	23
Figura 9 - Equipe espanhola de nado sincronizado. Disponível em: blogs.wsj.com/law	23
Figura 10 - Soyez realistes, demandez l'impossible. Paris, Maio de 1968. Disponível em: http://www.gerard-aime.com/	30
Figura 11 - Wall of Respect", Chicago, 1967. Disponível em http://viz.cwrl.utexas.edu/content/african-commune-bad-relevant-artists	31
Figura 12 - Ossário. Alexandre Orion. São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.alexandreorion.com/ossario	34
Figura 13 - Metro de Nova Iorque por Richard Sandler. Disponível em: http://www.mymodernmet.com/	37
Figura 14 - One and Three Chairs. Joseph Kosuth. New York, 1965. Disponível em: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965	57
Figura 15 - Sem título. Richard Wright, London: Tate Britain Museum. Disponível em: http://flavorwire.com/54899/richard-wright-no-not-that-one-wins-2009-turner-prize ..	59
Figura 16 - Cosmococa II – Hendrix War. Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, 1973. Disponível em: inhortim.org.br	60
Figura 17 - “Corpus Delicti” (1985/1993). Jac Leirner, 1985-1993. Disponível em: http://www.hirshhorn.si.edu/collection/directions/#detail=/bio/directions-jac-leirner/&collection=directions	61

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	EIS QUE SE ENCONTRA ALGUM DIREITO NO COLORIDO DOS MUROS ...	13
3	ORIGENS E CONFRONTOS DA ARTE DE RUA: A CRISE CULTURAL DA DÉCADA DE 1960	26
4	A ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO E OS DIREITOS AUTORAIS: UM RELACIONAMENTO PARADOXAL	42
4.1	A ORIGEM DOS DIREITOS AUTORAIS E A PERMANÊNCIA DO IDEÁRIO INDIVIDUALISTA E EXCLUSIVISTA DA PROPRIEDADE INTELECTUAL NO ORDENAMENTO JURÍDICO BRASILEIRO	42
4.2	VANDALISMO PODE SER ARTE? - AS TRANSFORMAÇÕES NA ARTE NO CURSO DO SÉCULO XX	50
4.3	A ARTE DE RUA E O DIREITO AUTORAL	61
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
	REFERÊNCIAS	70

1 INTRODUÇÃO



Figura 2 - Nele Azevedo. *Monumento Mínimo*. Brasília, 2001. Disponível em: <http://neleazevedo.com.br/>.

A arte de rua (*street art*) compreende manifestações artísticas criadas no espaço público em diferentes materiais e estilos, como adesivos, cartazes, caixas de madeira, papelões, xilogravuras, pinturas na calçada, mosaicos e até mesmo crochê, mas cuja expressão mais famosa é o *graffiti*.¹

Ela é intervenção inserida nos centros urbanos, colorindo o espaço e surpreendendo os transeuntes, com o objetivo de criticar e perturbar a ordem de forma a gerar a consciência social. Surge como prática criminosa que levava à pena de prisão. Essa característica tornava impraticável a proteção das obras pelo direito autoral a um primeiro olhar, mesmo porque a prática ia na contramão ou ignorando o mercado da arte.

Contudo o cenário vem se alterando nos últimos anos com a valorização da arte de rua como meio de acesso à cultura e da liberdade de expressão, inclusive pelas autoridades públicas. Além disso, também vem mobilizando o mercado. Suas obras têm atingindo valores impressionantes quando colocadas à venda em leilões [*"Bombing Middle England"*, atingiu £ 102.000 (cento e dois mil libras) em 2007], e em

¹ A obra "Monumento Mínimo" da artista brasileira Nele Azevedo foi escolhida como epígrafe dessa introdução por duas razões. A primeira é porque ela demonstra a versatilidade de materiais e formas que a arte de rua pode assumir, tendo em vista que trata-se de uma pequena escultura de gelo que observa o Congresso Nacional. Em segundo por resumir as principais características dessa prática artística de forma extrema: a efemeridade, a reflexão e a crítica social.

razão disso os murais têm sido “furtados” das ruas, com a retirada integral das paredes.

Diante dos interesses que desperta, seja de origem artística ou de origem econômica, esse trabalho procura verificar se essas obras criadas no espaço público poderiam receber proteção jurídica do direito autoral. A complexidade do tema é temperada com a ilegalidade, o vandalismo, a efemeridade e a localização da arte urbana no logradouro público, razão pela qual, será traçado um paralelo entre arte e direito, investigando-se as duas áreas para resolver a questão. Nessa medida, arte será instrumento para verificar a efetividade das normas jurídicas quando contrapostas às questões práticas, já que o direito não pode ser um fim fechado em si mesmo.

No primeiro capítulo será demonstrado a importância da discussão da arte de rua, especialmente do *graffiti*, no contexto do direito autoral, o que advém da valorização dessas obras pelo mercado, com o sucesso junto às massas, e, inclusive, pelo reconhecimento cultural dessa expressão pelos órgãos públicos no Brasil.

O surgimento da arte de rua e o tratamento jurídico dispensado pela autoridade pública serão tratados no segundo capítulo. Ali também será construído o contexto histórico do surgimento da arte de rua, que será subsídio para tratar das alterações sofridas pelas artes no capítulo seguinte.

O terceiro capítulo será destinado a avaliação da incidência de proteção do *graffiti* pelo direito autoral. Para isso, será feita uma breve exposição que explica o surgimento da lei de direitos autorais, suas principais características e contradições dentro do ordenamento jurídico brasileiro. Esses conflitos internos na legislação ocorrem em razão do exclusivismo patrimonial advindo dos direitos autorais e a determinação constitucional de acesso à cultura.

Depois, analisar-se-á os instrumentos que a cultura disponibiliza para avaliar o que é arte, demonstrando que estes mecanismos foram ressignificados no curso do século XX, possibilitando que a arte de rua seja considerada arte. Por fim, verificar-se-á que é possível a aplicação das regras da Lei de Direitos Autorais a essas obras, e quais seriam as consequências disso.

2 EIS QUE SE ENCONTRA ALGUM DIREITO NO COLORIDO DOS MUROS

A arte de rua é polêmica. Nascida no furor das classes marginalizadas, elaborada por grupos guetificados e alienados dos centros políticos, ela se espalha pelos muros, prédios, e pontes. É uma intervenção agressiva no tecido urbano, que surge inseparável das ideias de transgressão do patrimônio público e do patrimônio privado, da violência, da ilegalidade e da iconoclastia.

Contudo, são também intrínsecas a sua essência: a liberdade de pensamento e a expressão artística. Ela, portanto, divide opiniões entre os que sustentam uma visão romântica dos personagens grafiteiros como aqueles que levam arte ao público gratuitamente, e os que enxergam-na como sujeira na paisagem urbana.

Independente do debate se a arte de rua pode ser considerada arte ou não, diversas situações do mundo fático confrontam com o direito posto. Esse capítulo se dedica justamente a ilustrar o desconforto dos direitos autorais para lidar com as questões dessa expressão artística.²

No final da década de 1990, a Doutora em história pela Universidade de São Paulo, Giselle Beiguelman, conceituou o *graffiti* como:

[...] uma arte feita nas ruas, para quem está nas ruas e rebelde ao mercado de arte e a seus códigos de inserção pública. Seus suportes são de difícil conservação e praticamente invendáveis. Estão fadados à destruição.³

Entretanto mesmo no final da década de 1990 já era possível “*prever o triunfo do mercado sobre a subversão*”⁴. Hoje, nota-se que *graffiti* não está só nos muros, mas também em produtos como perfumes, tênis, roupa de cama e nos mais diferentes

² “Unlike traditional fine art, the nature of graffiti is glorified in the thrill of the act as much as in the finished ‘paint job’. At its best, graffiti becomes a beacon of freedom and rebellion that uplifts an unsuspecting pedestrian through wit and wonder as quality public art tends to do. The romantic vision of a sangfroid vandal beautifying the city’s otherwise banal wall spaces, while the working class sleeps, adds to the idealism. But what happens when these outlaws of aesthetics are folded into the bustling world of contemporary art? More importantly, how is their artwork impacted when it is removed from the street and placed on the white walls of an art gallery?” SCHULTZ, Charles. **When Graffiti Artists cross that fine line: Banksy, Dash and Samo**. Whitehot Magazine of Contemporary Art, New York, março de 2007. Disponível em: <http://whitehotmagazine.com/articles/artists-cross-that-fine-line/240>. Acesso dia 17/06/2014.

³ BEIGUELMAN, Giselle. **Guerrilha Visual**. In American graffiti. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1998. p.2.

⁴ “Entrevistas dos artistas na imprensa, compras efetuadas por colecionadores europeus e até mesmo a morte por overdose de cocaína de Basquiat, desempenham aí o papel de sinais de uma mesma celebração: o triunfo do mercado sobre a subversão”. BEIGUELMAN, Giselle. *Op.cit.* p.4.

suportes que a imaginação pode alcançar. No ano de 2014, por exemplo, os grafiteiros paulistas Gustavo e Otávio Pandolfo, conhecidos como OSGEMEOS, cobriram um avião da empresa área GOL com *graffiti*. Eles são um dos exemplos do sucesso que a arte de rua vem atingindo. OSGEMEOS são artistas renomados, e a prova disso são as dezenas de instalações realizadas em inúmeros países, inclusive em galerias famosas, como por exemplo, a Deitch Gallery e a Tate Modern de Londres. O advento do *graffiti* nas galerias de arte não é um fenômeno novo. Beiguelman esclarece-se que:

Na mesma época em que os graffitis começavam a desaparecer do metrô de Nova York, devido ao uso de equipamentos de limpeza especialmente criados para esse fim e de ações policiais estratégicas, os grafiteiros começaram a ser cortejados pelos “marchands” para produzir sobre telas.⁵

Ela se refere a artistas como Jean-Michel Basquiat⁶, Dash Snow, Keith Haring, Crash e Kenny Scharf. Importantes artistas iniciaram sua carreira como grafiteiros e alcançaram enorme crescimento após terem sido promovidos por galarias nova-iorquinas.

Diferentemente de Basquiat, Snow e outros, o grande nome da arte de rua contemporânea, o britânico Banksy, não iniciou a sua carreira através do investimento de uma galeria. Pelo contrário, Banksy tenta conservar a imagem rebelde, criticando também a arte institucionalizada. Isto é, ele procura manter-se verdadeiro (ao menos em aparência) com a ideia do *graffiti*. Em seu livro “Guerra e Spray”, Banksy afirma:

A arte que admiramos é feita por apenas uns poucos escolhidos. Um pequeno grupo cria, promove, comercializa, exhibe e decide seu sucesso. Apenas poucas centenas de pessoas em todo o mundo têm realmente a palavra. Quando você vai a uma galeria de Arte, você é apenas um turista olhando a sala de troféus de alguns milionários.⁷

Talvez o que seja mais interessante em Banksy é que ele não faz oposição ao mercado da arte apenas no discurso. Certa vez pintou um aviso nos degraus do

⁵ BEIGUELMAN, Giselle. *Op.cit.* p.3.

⁶Jean –Michel Basquiat foi um artista nova-iorquino que iniciou sua carreira grafitando os muros de Nova York sob o pseudônimo de Samo sempre acompanhado do © (símbolo do Copyright que é correspondente ao nosso Direito Autoral). Depois de chamar atenção da imprensa com suas mensagens poéticas nos prédios abandonados de Manhattan, iniciou uma escalada de sucesso financiado por galerias de arte. Sua arte foi rotulada como neo-expressionista, sendo algumas peças atingiram a casa dos milhões de dólares quando vendidas. Basquiat infelizmente teve uma morte trágica aos 27 anos em consequência de uma overdose.

⁷ BANKSY. **Guerra e Spray**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. p. 171.

Tate Britain Museum: “Mind the Gap”, ou “cuidado com a porcaria”⁸. Em outra, simplesmente colocou no *British Museum* em Londres um pedaço de rocha esboçado, em cujo desenho se reconhece um homem empurrando um carrinho de supermercado. Adicionou também uma placa explicativa na qual se lia que a peça foi nomeada “*Early Man Goes to Market*”. O Museu gostou do gracejo, e a peça foi incluída na coleção permanente. Ainda, adentrou quatro museus em Nova Iorque com o mesmo *modus operandi*: no espaço entre os quadros colou (com uma espécie de fita adesiva) a sua obra e algumas linhas explicativas em uma pequena placa branca⁹. O feito lhe rendeu grande atenção na mídia internacional.



Figura 3 - *Early Man Goes to Market*. Banksy. London: Britain Museum. Disponível em: <http://omangas.blogspot.com..br>

⁸ COLLINS, Lauren. **Banksy was here – the invisible man of graffiti art**. The New Yorker, New York, 14 de maio de 2007, Popular Culture. Disponível em: http://www.newyorker.com/reporting/2007/05/14/070514fa_fact_collins?currentPage=all. Acesso dia 17/06/2014.

⁹ No *Metropolitan Museum of Art* ele colocou um retrato de uma mulher usando uma máscara de gás com moldura dourada. Já no *American Museum of Natural History* pendurou uma caixinha de vidro com um besouro equipado com artefatos militares. No *Museum of Modern Art* ele pendurou um quadro de uma lata nos moldes de Andy Warhol (arte pop, década de 1960) da aonde se lia “Tesco”(referindo-se a identidade britânica). No *Brooklyn Museum* foi afixado um retrato de um militar da era colonial segurando uma lata de spray e ao fundo grafites anti-guerra. Depois, no ano de 2006, introduziu um ratinho empalhado equipado com óculos e mochila e segurando uma lata de spray no *Natural History Museum* de Londres.

Apesar dessas ações críticas e consistentes, com o sucesso ele passou a vender suas obras em um formato tradicional, que pode ser pendurado na parede de uma sala, isto é, em tela e tinta. Além da publicidade, as reiteradas ações tinham um outro propósito: criticar o sistema estabelecido de exposição de arte e chamar a atenção para suas deficiências, em especial o método de seleção das obras.

Pode-se dizer que Banksy é na realidade o personagem mais inesperado do cenário das artes, visto que é um legítimo artista de rua e um crítico feroz das galerias e museus. E aqui se destaca uma característica que o torna tão especial: ele reinventou as regras de modo inteligente, procurando manter a consistência na sua ideologia, e ao mesmo tempo, abriu espaço no mercado milionário da arte para o *graffiti* na sua forma pura.

Explica-se: Banksy foi um dos primeiros artistas que tornou o *graffiti* vendável, porque artistas como Basquiat e Snow mudaram o seu modo de fazer arte para atingir o comércio. Essa é também a opinião do crítico de arte da Revista *Whitehot Magazine of Contemporary Art*, Charles Schultz:

Banksy, quite unlike Basquiat and Snow, has avoided the initial push of a commercial enterprise through the gallery scene. (...)The fundamental difference between these three artists is that Basquiat and Snow never attempted to sell graffiti as fine art. Basquiat made paintings and Snow makes collages and installations, both accepted genres of fine art. Although Banksy also produces art specially crafted for the gallery he does sell prints of the same stencils you'll find on the street. In essence, Banksy is the only one to remain a graffiti artist while achieving the market value of a fine artist.¹⁰

O sucesso inusitado do estilo *graffiti*, ao contrário do que poderia se pensar em um primeiro momento, gera reações por parte da comunidade do *graffiti*, que é radicalmente contrária a essa atenção da mídia ao trabalho dele, e ficam ainda mais revoltados com a venda das obras. Chamam o artista de “vendido”, porque ele não estaria seguindo as “regras” do *graffiti*. Banksy em resposta diz não ter se tornado um

¹⁰ “Banksy, diferentemente de Basquiat e Snow, não se envolveu no impulso inicial de vender através das galerias. (...) A diferença fundamental entre esses três artistas é que Basquiat e Snow nunca experimentaram vender graffiti como arte. Basquiat fazia pinturas e Snow fazia colagens e instalações, o que são gêneros bem aceitos de arte. Apesar de Banksy produzir peças especialmente para as galerias, ele também vende impressões com os mesmos stencils que você encontraria na rua. Na essência, Banksy é o único que se manteve como um artista do graffiti vendendo suas obras no mercado com valores equivalentes a de um artista plástico.” (tradução livre). SCHULTZ, Charles. *Op.Cit.*

artista do *graffiti* para que os outros lhe dissessem o que fazer¹¹. O artista rechaçou tais acusações quando entrevistado pelo Time Out:

You are accused by the graffiti community of selling them out? How do you plead?

'It's hard to know what "selling out" means - these days you can make more money producing a run of anti-McDonald's posters than you can make designing actual posters for McDonald's.

'I tell myself I use art to promote dissent, but maybe I am just using dissent to promote my art. I plead not guilty to selling out. But I plead it from a bigger house than I used to live in.'¹²

Não é só o estrondoso sucesso que o faz diferente dos outros artistas de rua, mas também por ninguém saber ao certo quem é ele. Até mesmo no seu filme, que foi indicado ao Oscar de melhor documentário em 2010 (*The Exit Through the Gift Shop*), sua aparição é anônima com distorção de seu rosto e voz¹³. Situação semelhante ocorreu quando foi indicado pela revista *The Times* como uma das pessoas mais influentes do mundo naquele mesmo ano, enviando uma foto sua com um saco de papel sobre sua cabeça.

A princípio pode parecer paradoxal ser famoso e anônimo ao mesmo tempo. Essa é na realidade uma arma poderosa que lhe permitiu despertar o interesse do público¹⁴. Mesmo após a fama ele luta pela manutenção do desconhecimento da sua

¹¹ "Traditional graffiti writers have a bunch of rules they like to stick to, and good luck to them, but I didn't become a graffiti artist so I could have somebody else tell me what to do. If you're the type who gets sentimental about people scribbling over your stuff, I suggest graffiti is probably not the right hobby for you." BANKSY in WARD, Ossian. **Banksy interview**. Time Out London, London, 1 de março de 2010, Art. Disponível em: <http://www.timeout.com/london/art/banksy-interview-art-time-out-london>. Acesso dia 25/06/2014. Entrevista.

¹² "Você é acusado pela comunidade do graffiti de ser um vendido? Como você se declara?"
"É difícil saber o que" se vender "significa - hoje em dia você pode ganhar mais dinheiro produzindo uma série de pôsteres anti-McDonald do que desenhando publicidade para o McDonald."
"Digo a mim mesmo que eu uso a arte para promover a dissidência, mas talvez eu apenas esteja usando a dissidência para promover a minha arte. Eu me declaro inocente na questão de ser um "vendido". Mas isso morando em uma casa maior do que a eu costumava viver" (tradução livre). BANKSY in WARD, Ossian. *Op. Cit.*

¹³ "Wired.com: You keep your identity secret — ostensibly because of your methods. Your appearance in the film suggests you will at some point unmask yourself. Is this documentary a small part of some greater burlesque theater, with your identity as the ultimate reveal?
Banksy: The film is the end of my public life rather than the beginning. This is the most you'll ever see of me, if I can help it." MILLER, Nancy. **Banksy Talks Art, Power and Exit Through the gift shop**. Wired Magazine, United Kingdom, 13 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.wired.com/2010/04/banksy-exit-through-the-gift-shop/>. Acesso dia 17/06/2014.

¹⁴ "O que ele descobriu foi que o anonimato desperta mais interesse. Um artista ruim permanecerá exatamente assim, e ninguém terá qualquer interesse sobre quem ele seja; porém a combinação do talento de Banksy como anonimato produziu um efeito notável." ELLSWORTH-JONES, Will. **Banksy. Por trás das paredes**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013. p.103.

verdadeira identidade, mantendo uma agente de relações públicas (tanto para angariar publicidade quanto para protegê-lo dela) e advogados.

Ele justifica a medida para evitar problemas com a polícia, já que seu trabalho é ilegal, e divulgar seu nome seria uma confissão assinada¹⁵. Contudo, ele mesmo admite que seu advogado acha pouco plausível a possibilidade de uma punição, já que seu *graffiti* é até desejado:

'My lawyer's opinion is that the cops might not actually be able to charge me with criminal damage any more - because theoretically my graffiti actually increases the value of property rather than decreasing it. That's his theory, but then my lawyer also believes wearing novelty cartoon ties is a good look.'¹⁶

Verdade seja dita, esse encobrimento da sua *persona* permite que o artista busque a fama sem sofrer as consequências dessa busca: a privacidade do artista e de sua família ficam preservadas, ele não precisa bajular ninguém diante da mídia, ou corromper seus ideais para agradar patrocinadores e compradores.

Porém, o anonimato traz inúmeras dificuldades para o direito, pois o nosso sistema parte da autoria para prover a proteção econômica de uma obra. E no caso de Banksy, essas questões ficam ainda mais acentuadas: há especulações no sentido de que ele não pinta a própria arte, vez que ele não teria porque assumir o risco de ser preso; ou ainda, de que ele não é apenas um homem, mas uma coletividade de pessoas.

Outras questões são complicadas para o atual sistema de normas. É importante perceber que as manifestações artísticas de rua, de uma forma geral, são temporárias. Ficam expostas nos muros ao tempo e às ações de “limpeza” de órgãos municipais. Sem contar que podem ser desfiguradas e cobertas por outros grafiteiros. Então, será que é compatível uma proteção jurídica de uma arte fadada à destruição?

¹⁵ “Last week he stuck to his usual line when explaining his anonymity: "So I can do my work without being impeded by arrest." Then he added: "It's a pretty safe bet that the reality of me would be a crushing disappointment to a couple of 15-year-old kids out there." LEITCH, Luke. **Banksy hits the big time** *In* just seven days the British graffiti artist conquered LA, made millions and even wowed Brad Pitt. The Times, New York, 18 de julho de 2009. Disponível em: <http://zhbw.cn/news/newsread/artnews38249.html>. Acesso dia 17/06/2014.

¹⁶“A opinião do meu advogado é que a polícia não poderá me indiciar por danos –porque em teoria meu graffiti na verdade aumenta o valor das propriedades ao invés de reduzi-lo. Essa é a teoria dele, contudo, meu advogado também acredita que usar uma gravata com motivos de desenhos animados é elegante” (tradução livre). BANKSY *in* WARD, Ossian. *Op. Cit.*

Ademais, pode a arte de rua como a de Banksy ser considerada efetivamente arte? Os críticos de arte mais tradicionais¹⁷ veem com maus olhos o diálogo fácil que ele constrói com o público - para eles a arte não pode ser fácil.¹⁸ E mesmo quando não é obvio, esses mesmos críticos¹⁹ vão dizer que a verdadeira mensagem é a exaltação do próprio artista, que é tudo pretensioso e amplo à interpretação²⁰. Isto, é Banksy não atingiria o valor de arte elevada – aquela dos museus.

Nesta lógica, se a arte de rua não é arte, não haveria porque se preocupar com uma eventual proteção jurídica. Afinal, a lei de direitos autorais vem assegurar os direitos morais, patrimoniais e de inédito de obras fruto do intelecto humano que são artísticas ou científicas. Se o objeto não é nem artístico, nem científico, não existe interesse ou possibilidade de proteção.

Realmente os grafiteiros, de modo geral, se preocupam mais com os seus pares do que com o público. Mas não é o caso de Banksy. Suas imagens são imediatamente reconhecíveis e compreensíveis para qualquer transeunte²¹, elas são feitas para o público. É uma arte acessível e talvez esse seja o elemento que mais ajude no seu sucesso.

¹⁷ "Here's a mystery for you. Renegade urban graffiti artist Banksy is clearly a guffhead of massive proportions, yet he's often feted as a genius straddling the bleeding edge of now. Why? Because his work looks dazzlingly clever to idiots. And apparently that'll do." BROKER, Charlie. **Supposing..Subversive genius Bankys is actually rubbish.** The Guardian, United Kingdom, 22 de setembro de 2006, Comment is free. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2006/sep/22/arts.visualarts>. Acesso dia 25/06/2014.

¹⁸ "Oh god, here I am, pretending to be interested. I think there's some wit in Banksy's work, some cleverness - and a massive bucket of hot steaming hype. It's a joke that ephemeral gestures in Bristol are now being treated as national heritage, their destruction as some kind of sacrilege. Is he in on the joke? Of course he is. And that makes him cynical, silly, and futile enough to be a dead cert for the Turner Prize one of these days. Mind the crap." JONES, Jonathan. **Why all the fuss over Banksy?** The Guardian, United Kingdom, 17 de março de 2007, Culture, Art. Disponível em <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2007/mar/13/whyallthefussoverbanksy>. Acesso dia 25/06/2014.

¹⁹ Do you like adolescent entertainment? Do you have the mentality of a teenager? Do you find Cézanne a bit overrated? If the answer is yes, yes and yes, then I don't know what to do with you. You are a childish philistine literalist. Get down to Bonhams (one of the world's oldest and largest auctioneers of fine art and antiques) next Tuesday for their first-ever dedicated sale of "street art" - this is the experience for you. COLLINGS, Matthew. **Banksy's Ideas have the value of a Joke.** The Times, New York, 28 de Janeiro de 2008. Disponível em: <http://michaellleonardphoto.blogspot.com.br/2008/01/banksys-ideas-have-value-of-joke-by.html>. Acesso dia 17 de junho de 2014.

²⁰ "Right now you can see some of Banksy's life-altering acts of genius for yourself at his LA exhibition Barely Legal (yeah? Yeah!), including a live elephant painted to blend in with some gaudy wallpaper. This apparently represents "the big issues some people choose to ignore" - ie pretty much anything from global poverty to Aids. But not, presumably, the fat-arsed, berk-pleasing rubbishness of Banksy. We're all keeping schtum about that one." BROKER, Charlie. *Op. Cit.*

²¹ ELLSWORTH-JONES, Will. *Op.Cit.* p.39

Independente da opinião dos críticos fato é que as obras de Banksy vêm atingido valores espantosos no mercado, e se ele vende e tem autoria reconhecida não pode o direito fechar os olhos a esse fenômeno:

In his own terminology, Banksy is supposed to be a guerrilla artist. His shtick is supposed to be dodging the police and illegally depositing amusing examples of graffitied agitpop around the city at night. He's an outlaw, a system-smasher, a thorn in the Establishment's side, the painting Pimpernel. Yet at the London auctions last month, a Banksy spray-painting called Bombing Middle England went for £102,000, a new auction record for him. The next day, another piece went for £96,000. In LA a couple of months ago, Angelina Jolie spent £200,000 or so on his work. Brad Pitt collects him too. As do Keanu Reeves and Jude Law.²²

Inclusive elas se tornaram tão valiosas que surgiu a prática de se retirar inteiramente as paredes grafitadas por ele²³. Seja com o objetivo de protegê-las (da ação de outros grafiteiros ou das intemperes do tempo) ou seja para vendê-las. Apesar de algumas terem sido vendidas, não é lá um produto com muito mercado. Primeiro pela dificuldade de transporte. E, em segundo, Banksy agiu para evitar esse tipo de comercialização. Ele criou em 2008 uma empresa - a *Pest Control Office Limited* - que confere autenticação às suas obras. Mas essa empresa não confere o certificado aquelas obras feitas nas ruas, porque o artista quer justamente desestimular o roubo dos murais. A criação da *Pest Control* é a sua resposta do artista a essa prática (e também para evitar falsificações) e justifica: “*Eu não acho que você deva pagar para ver um graffiti. Você só deve pagar se quiser se livrar dele*”²⁴.

²² “Em sua própria terminologia, Banksy é supostamente um artista de guerrilha. Seu modo de agir é supostamente se esquivar da polícia e ilegalmente depositar exemplos de *graffiti* provocativos em torno da cidade durante a noite. Ele é um fora da lei, um sistemático destruidor do sistema, um espinho no que está instituído, a pintura de Pimpinela. No entanto, nos leilões no mês passado em Londres, uma pintura em spray de Banksy, chamada de Bombing Middle England, atingiu £ 102.000, um novo recorde em leilão para ele. No dia seguinte, uma outra peça atingiu £ 96.000. Em Los Angeles, alguns meses atrás, Angelina Jolie gastou aproximadamente £ 200.000 no seu trabalho. Brad Pitt coleciona Banksy também. Assim como faz Keanu Reeves e Jude Law.” (tradução livre) JANUSZCZAK, Waldemar. **Guerrilla art that costs a bomb? The weiting's on the wall**. Waldemar Januszczak Blog, 11 de março de 2007. Disponível em: <http://www.waldemar.tv/2007/03/banksy%E2%80%99s-progress/>. Acesso dia 17 de junho de 2014.

²³ ELLSWORTH-JONES, Will. *Op. Cit* .p.225

²⁴ *Id.* p.301



Figura 5 -No Ball Games. Banksy. Disponível em: <http://www.independent.co.uk>

Mesmo as ações de parte de seus fãs para preservar a sua arte não são muito bem recebida pelo artista. Para ele o *graffiti* deve morrer nas ruas. Sem contar que cada mural é criado em um contexto arquitetônico, que por vezes é o elemento central da peça²⁵, como se observa nas imagens a seguir.



Figura 4 - Zebra. Banksy. Disponível em: banksy.co.uk

²⁵ HAWTHORNE, Christopher. **Critic's Notebook: Remove art from its architectural context, and what's left?** Los Angeles Times, Los Angeles, 12 de março de 2011, Architecture Critic. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2011/mar/12/entertainment/la-et-hawthorne-notebook-20110312>. Acesso dia 17/06/2014.



Figura 7 - Bebê na praia. Banksy. Disponível em: www.banksy.co.uk.



Figura 6 - Ponte Japonesa. Banksy. Disponível em: www.banksy.co.uk.

Banksy ilustra muito bem a complexidade dos direitos autorais na atualidade. É um campo para a análise da autoria, da originalidade e da proteção econômica da obra de arte. Outras situações interessantes podem ainda demonstrar a importância do tema, como a questão da reprodução da obra exposta em local público e a proteção material da obra.

No ano de 2008, a equipe de nado sincronizado da Espanha reproduziu a obra do artista alemão Cantwo grafitada legalmente em uma parede de Muenster na Alemanha em 2001, sem pagar ou mesmo solicitar a licença pelo uso da imagem. O artista reclamou em entrevista ao jornal The Wall Street Journal que: *“It is very disappointing that copyrights of our work are often not respected (...) Strangely enough, but people think that because our work is public and it is sometimes illegally painted, they could use it any way they want.”*²⁶



Figura 9 - Equipe espanhola de nado sincronizado. Figura 8 - Graffiti de Cantwo, Alemanha.
Disponível em: blogs.wsj.com/law Disponível em: blogs.wsj.com/law/

²⁶ É muito decepcionante que os direitos autorais do nosso trabalho muitas vezes não são respeitados [...] Por incrível que pareça, mas as pessoas pensam que, pelo nosso trabalho ser público e as vezes ser pintado de forma ilegal, eles poderiam usá-lo da forma que quiserem” (tradução livre). BALSER, Markus. **Cantwo Says “Can Not!” to Spanish Swimmers**. The Wall Street Journal, New York, 09 de setembro de 2011. Disponível em: <http://blogs.wsj.com/law/2008/09/09/cantwo-says-can-not-to-spanish-swimwear/>. Acesso dia 15/07/2014.

Em 2006 um artista plástico brasileiro, Willyams Roberto Martins Santos, desenvolveu para a sua dissertação de mestrado junto a Universidade Federal da Bahia uma técnica utilizando tecidos de *naylon* e resina para retirar imagens de *graffiti* produzidas por terceiros das paredes da cidade de Salvador. Com o material montou uma exposição chamada “*Peles Grafitadas – uma poética do deslocamento*”, para ressignificar aquelas imagens retiradas das ruas colocando-as dentro de uma galeria de arte.²⁷ Com a notoriedade e o sucesso do trabalho que renderam ao artista diversos prêmios, veio também a fúria dos grafiteiros que tiveram suas peças furtadas das ruas. Passaram a questionar o procedimento e a reivindicar direitos autorais, espalhando cartazes indignados nos locais da onde os *graffitis* foram retirados em que se lia: “*O artista prático Willyams Martins, em um ato de extremo egoísmo para com a população, arranca das ruas trabalhos de arte feito pelos outros, privatiza a obra e assina em baixo.*”²⁸ É estranho esse apego dos grafiteiros a sua obra, já que estão expostas na rua aonde o *graffiti* pode ser pintado de cinza ou branco, ou ainda ser pichado. Seria possível reivindicar autoria nesta situação, sendo que quando na rua o *graffiti* não é por vezes assinado?



Figura 10 - Cartaz da Exposição de Willyams Martins. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-polemica-do-deslocamento>

²⁷ SANTOS, Willyams Roberto Martins. **Peles grafitadas: uma poética do deslocamento**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

²⁸ LOLOTA, Priscila. **A polêmica do deslocamento**. Overmundo, Salvador, 8 de junho de 2008. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-polemica-do-deslocamento>. Acesso dia 16/07/2014.

Outro artista realizou feito semelhante. O artista peruano José Carlos Martinat utilizando as mesmas técnicas de restauradores de murais para arrancar pedaços de grafites da cidade de Buenos Aires e expor na galeria de arte Liprandi. Os grafiteiros portenhos responderam furiosamente ao furto (e, em especial, à venda dos murais), destruindo toda a exposição com latas de spray e extintores de incêndio.²⁹

Verifica-se, assim, que em razão da origem do *graffiti* na transgressão e na marginalidade, as pessoas nem cogitam a existência de direitos autorais sobre aquela obra. É realmente uma questão intrincada, porque a pergunta fica: será que realmente deveria incidir direitos autorais sobre peças produzidas nas ruas?

Antes de verificar as repercussões jurídicas da autoria, é necessário compreender o objeto de estudo. A ideia é demonstrar que a arte de rua pode ser contemplada pelo direito autoral. Para isso é preciso observar brevemente sua origem e as suas relações já estabelecidas com o direito.

²⁹ TEIXEIRA, Gisele. **Grafito que rouba grafito tem quantos anos de perdão?** Portal Vermelho, São Paulo, 26 de janeiro de 2011. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/hiphop/noticia.php?id_noticia=146228&id_secao=130. Acesso dia 15/07/2014.

3 ORIGENS E CONFRONTOS DA ARTE DE RUA: A CRISE CULTURAL DA DÉCADA DE 1960

Não há um consenso sobre a origem do *graffiti*, embora seja fato que escrever e desenhar nas paredes são hábitos antigos. Mas tentar ligar as imagens pintadas nas superfícies rochosas das cavernas do fim do paleolítico (cerca de 35 mil anos atrás) ao *graffiti* de hoje parece um pouco forçado. Mesmo porque, os historiadores especulam que a função das pinturas rupestres seria de ritual mágico para a caça³⁰, o que é bem diferente da função de comunicação e crítica social que verifica-se atualmente.

Jordana Falcão Tavares³¹ levanta duas possibilidades para determinar a origem do *graffiti*. A primeira em Pompéia, onde os arqueólogos encontraram inscrições sobre os mais variados assuntos³² nas paredes da cidade petrificada pela erupção do Vesúvio. A segunda, na prática medieval de injuriar os desafetos utilizando o piche.

Apesar de existirem pontuais relatos da utilização dos muros para expressão de ideias em diferentes épocas³³, a origem do *graffiti* e da arte de rua com os atuais atributos está ligado ao final da década de 1960 e início da década de 1970 e ao

³⁰ JANSON, H.W.; JANSON, Antony F. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.15.

³¹ TAVARES, Jordana Falcão. **Construções, desconstruções e reconstruções: histórias do grafite contemporâneo goianiense**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes visuais, 2010. Dissertação de mestrado. p.47.

³² “O amor em Pompéia está em grafites — do latim graphium, um instrumento usado para fazer inscrições em paredes. Há centenas de grafites amorosos por toda cidade, cuja protetora não era outra senão Vênus, a deusa do amor. Longe de qualquer parentesco com as pichações que sujam as cidades modernas, os grafites de Pompéia eram o jornal da cidade. Tinham de tudo, de críticas a políticos a brigas de vizinhos e versos românticos. Foi nesses últimos que a historiadora Lourdes Gazarini Conde Feitosa encontrou informações para sua tese de doutorado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)”. AZEVEDO, Ana Lúcia. **Grafites revelam como amavam os romanos**. Unicamp, Campinas, 2007. Disponível em: http://www.unicamp.br/nee/arqueologia/arquivos/historia_antiga/amor_romanos.html. Acesso dia 05/09/2014.

³³Jordana Falcão Tavares cita a divulgação de mensagens nos muros contra os judeus na Alemanha Nazista e a atuação do Grupo Rosa Branca que também na Alemanha combatia o terceiro Reich. Ver TAVARES, Jordana Falcão. P. 45 a 57. Além disso, William da Silva-e-Sivla comenta a existência de programas governamentais nos Estados Unidos entre os anos de 1935 a 1943 (Public Works of Art Project e o Federal Art Program do Work Progress Administration) que proporcionaram incentivos econômicos à produção de inúmeros graffitis. Ela relata que naquela oportunidade cinco mil artistas produziram 2500 obras que foram expostas pelos prédios públicos, escolas e hospitais. Ver em SILVA –E –SILVA, William da. **Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas**. São Paulo: Annablume, 2011. p.23.

conceito de pós-modernismo. As mudanças sociais da vida urbana geraram tamanha distinção entre a sociedade do industrialismo clássico (ou sociedade de classes) analisada por Marx, Weber e Durkheim, e aquela que emergia na segunda metade do século XX, na qual os sociólogos, geógrafos, historiadores e outros estudiosos das relações sociais passaram a diferenciar essa época, dando-lhe uma nova denominação.

Cada nome sugerido veio de determinadas correntes teóricas que, observando certas características, procuraram definir aquela nova realidade. Os primeiros foram os teóricos marxistas que observaram um rompimento radical com os padrões e práticas capitalistas - com destaque às relações de produção - nomeando esse novo período de sociedade pós-fordista. Outros autores a classificaram como pós-industrial, descrevendo-a como aquela caracterizada por serviços e rápido crescimento.

Há, ainda, aqueles³⁴ que preferem classificá-la como sociedade da informação. Essa ideia vem da tradição liberal ocidental, que não rompe com o iluminismo, com a racionalidade e com a crença no progresso. Ou seja, os teóricos da sociedade da informação tendem a adotar um enfoque otimista, evolucionista, que coloca ênfase nos progressos técnicos em computadores e nas comunicações.

Por fim, há a teoria pós-moderna³⁵ que absorve todas as anteriores. Apesar de ter partido da análise da esfera cultural, ela acolhe todas as outras formas de mudança: cultural, política e econômica; sem colocar nenhuma como vetor.

O elemento “pós” traz uma ideia de oposição à modernidade³⁶. Krishan Kumar oferece o exemplo da arquitetura para demonstrar essa reação ao modernismo: as cidades da Europa e da América do Norte no período que se seguiu a 1945 foram tomadas pelos arranha-céus tipicamente modernos. Todavia, a partir das décadas de 1960 e 1970, esse modelo urbano passou a sofrer fortes críticas em razão de seu

³⁴ Como Manuel Castells.

³⁵ Sobre essa teoria escrevem: Harvey, Giddens, Elenor Heartney, Arnold Tonybee, Lyotard.

³⁶ “Modernidade” é uma designação que abrange as mudanças políticas e sociais que criaram o mundo moderno, que surge no século XVIII. Já “modernismo” é um movimento cultural que surge no ocidente em fins do século XIX que apresenta uma crítica à modernidade. Harvey esclarece: “É importante ter em mente, portanto, que o modernismo surgido antes da Primeira Guerra Mundial era mais uma reação às novas condições de produção (a máquina, a fábrica, a urbanização), de circulação (os novos sistemas de transportes e comunicações) e de consumo (a ascensão dos mercados de massa, da publicidade, da moda de massas) do que um pioneiro na produção dessas mudanças.” (HARVEY, David. *Condição pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural*. São Paulo: Loyola, 1992. p.32.) Essa distinção entre moderno e modernismo (política e cultura) não se aplica os conceitos de pós-moderno e pós-modernismo.

elitismo e autoritarismo, porque eram indiferentes aos contextos dos bairros e comunidades. Por outro lado, a arquitetura pós-modernista procura apagar distinções “entre a “alta” e a “baixa” cultura, entre arte de “elite” e de “massa”³⁷.

Em contraste com a crença no progresso, na razão e no homem autônomo e soberano, típicas do modernismo; a era pós-moderna se caracteriza pela irracionalidade, pela indeterminação, pela fragmentação do pensamento, pela anarquia, pelo hiper-realismo³⁸, e pela desconfiança dos discursos totalizantes. Jock Young, refletindo sobre todas essas transformações, afirma que houve uma transição de uma sociedade inclusiva para uma sociedade excludente:

Trata-se de um movimento da modernidade para a modernidade recente, de um mundo cuja a tônica estava na assimilação e na incorporação para um mundo que separa e excluí. Um mundo em que, como argumentarei, as forças de mercado que transformaram as esferas da produção e do consumo questionaram inexoravelmente nossas noções de certeza material e de valores inconstantes, substituindo-as por um mundo de riscos e incertezas, de escolha individual e pluralidade, e de uma precariedade econômica e ontológica profundamente sedimentada. E trata-se de um mundo em que o incremento regular da extensão da justiça começa a hesitar: a marcha do progresso parece ter sido interrompida. Mas trata-se de uma sociedade propelida não apenas pelo aumento da incerteza, mas também pelo aumento da demanda. Pois as mesmas forças de mercado que tornaram nossa identidade precária e nosso futuro incerto geraram um aumento constante das nossas expectativas de cidadania, engendrando, o que é muito importante, um sentido disseminado de demandas frustradas e desejos não satisfeitos.³⁹

A sociedade inclusiva seria aquela do pós-guerra, caracterizada principalmente pelo pleno emprego, crescimento econômico, e conquistas sociais, como a entrada das mulheres do mercado de trabalho. No entanto, as décadas que se seguiram a 1960 foram marcadas pela crise econômica mundial. Os motivos da recessão são explicados por Eric Hobsbawm no seu livro “*A era dos extremos*”:

Era um sinal de que o equilíbrio da Era de Ouro não podia durar. Economicamente, esse equilíbrio dependia de uma coordenação entre o crescimento da produção e os ganhos que mantinham os lucros estáveis. Um afrouxamento na ascensão contínua de produtividade e/ou um aumento desproporcional nos salários resultariam em desestabilização. Dependia do que estivera tão dramaticamente ausente no entreguerras, um equilíbrio entre

³⁷ KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à Pós-Moderna – Novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.177.

³⁸ Nota: Hiper Realismo significa a dissolução da realidade objetiva e do ser humano como pensador e ator do mundo; que se tanto pela realidade virtual, quanto pela representação, como ocorre com a criação da Disneylândia e Las Vegas.

³⁹ YOUNG, Jock. **A sociedade excludente – Exclusão Social, criminalidade e diferença na modernidade recente**. Rio de Janeiro: Revan/ Instituto Carioca de Criminologia, 2002. p.15.

o crescimento da produção e a capacidade dos consumidores de compra-la. Os salários tinham que subir com rapidez para manter o mercado ativo, mas não para espremer os lucros. Como, porém, controlar salários numa era de demanda excepcionalmente florescente? Como, em outras palavras, controlar a inflação, ou pelo menos mantê-la dentro de limites? Por último, a Era de Ouro dependia do esmagador domínio político e econômico dos EUA, que atuavam – às vezes sem pretender – como o estabilizador e assegurador da economia mundial.⁴⁰

O resultado da crise foi o aumento das desigualdades de renda, com a crescente da criminalidade. Em face a exclusão, os menos favorecidos criam divisões entre eles mesmos, com frequência baseando-se nas ascendências étnicas, ou quanto a região da cidade em que moram, ou ainda, em relação ao time de futebol para qual torcem. Por serem excluídos, criam uma identidade que também é excludente.

Assim, o período posterior da década de 1960 é marcado por relevantes mudanças sociais e pela crise econômica. Esses fatores associados à Revolução Cultural explicam o surgimento e a explosão da arte de rua.

No pós-modernismo, a cultura não é mais um suprimento ou um reflexo da economia. Ela exerce um papel expressivo tanto na realidade social, quanto na economia e na política. Além disso, em razão das outras características do período, o movimento cultural veio questionar os valores centrais da sociedade, sendo caracterizado pelo espírito de contestação e insatisfação, e da busca por outra realidade. O movimento ficou conhecido como contracultura, termo criado pelos jornalistas norte-americanos para descrever um conjunto de mobilizações sociais de caráter libertário. Ele já se noticiava nos anos 50 com uma geração de poetas – *beat generation* – e o surgimento do *rock n'roll*, entretanto, teve seu ápice nos anos 60 com o movimento hippie, *yuppie* (*hippies* politizados)⁴¹.

As manifestações estudantis de Maio de 1968⁴² cobriram o entorno da Universidade de Paris - Sorbonne de pichações com escritos como: “*soyez réalistes,*

⁴⁰ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos – o breve século XX – 1914 -1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.279.

⁴¹ PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. Coleção Primeiros Passo. Brasil: Editora Brasiliense, 1983.

⁴² As manifestações de 1968 iniciaram com uma série de conflitos entre estudantes e autoridades da Universidade de Paris X. Quando a administração ameaçou fechar a escola, os alunos da unidade Sorbonne reagiram imediatamente em apoio, saindo em passeata. Os estudantes foram violentamente reprimidos pela força policial, o que levou a ampliação das manifestações. O Partido Comunista Francês e de uma influente federação de sindicatos, que convocou uma greve geral para 13 de maio, integraram o movimento. Quase dois terços da força de trabalho do país paralisaram as atividades forçando o Presidente De Gaulle a convocar eleições. Após as eleições o movimento enfraqueceu e a crise acabou.

demandez l'impossible” (seja realista, exija o impossível), *“sous les pavés, la plage”* (sob os paralelepípedos, a praia), *“comment penser librement, l'ombre d'un chapelle?”* (como pensar livremente, na sombra de uma capela?), *“société est une fleur carnivore”* (a sociedade é uma flor carnívora), cujas as imagens repercutiram fortemente no mundo inteiro.



Figura 10 - *Soyez realistes, demandez l'impossible*. Paris, Maio de 1968. Disponível em: <http://www.gerard-aime.com/>.

Ainda na década de 1960, em Chicago, outro movimento característico da contracultura, o movimento negro, realizou ações que influenciaram o surgimento do *graffiti*. Em 1967 um grupo de jovens universitários filiados à Organização da Cultura Negra Americana (Organization of Black American Culture – OBAC) se organizou para produzir um trabalho artístico coletivo sob o tema “heróis negros” com o objetivo de lutar contra a cultura visual dominante por meio de imagens positivas de afro-americanos. Optaram por fazê-lo de forma mais pública possível e isso significou coloca-la em um prédio abandonado na esquina da rua 43^o com a Langley Avenue. Um ponto interessante é que os artistas antes de executar a obra, obtiveram a autorização e financiamento dos empresários locais.⁴³

Os artistas criativamente utilizaram o contorno arquitetônico do prédio para separar os vários temas do mural. O nome escolhido foi *“Wall of Respect”*, que incluiu

⁴³ Block Museum of Art. **The Artistic Evolution of the Wall Of Respect**. Evanston (Illinois): Northwestern University. Disponível em: <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/wallofrespect/main.htm>, Acesso dia: 24/07/2014.

retratos de estadistas, músicos, líderes religiosos, atores e atletas. Ao longo do tempo o mural foi alterado, e novos rostos foram acrescentados. Além das pinturas, foram incluídas várias fotografias em preto e branco tiradas por jornalistas contemporâneos. A construção que dava suporte ao mural acabou sendo demolida pela prefeitura de Chicago em 1971, após um incêndio danificá-la.

Em 1969, foi inaugurado do outro lado da rua o “*Wall of Truth*”, na qual eram colados regularmente recortes de jornais sobre acontecimentos do movimento *Black Power*, notícias sobre a brutalidade da polícia, além dos *graffitis*, ou seja, era essencialmente uma descrição das relações raciais nos Estados Unidos. Esses mesmos artistas ainda realizaram o “*Wall of Dignity*” em Detroit, no ano de 1968. Outros murais com a temática do orgulho negro se seguiram a esses em Boston, St. Louis e Philadelphia.

A arte de rua também teve grande expressão em Berlim no curso da década de 1960. O muro que dividia a cidade entre o lado capitalista e o lado socialista foi tomado em sua face ocidental por textos e desenhos que protestavam contra a violência da segregação. Nos anos de 1980 foram organizados alguns concursos internacionais de pintura sob o muro. Após a queda, os trechos remanescentes foram transformados na maior galeria a céu aberto do mundo: a *East Side Galery*, que conserva os *graffitis* produzidos naquela época.



Figura 11 - *Wall of Respect*", Chicago, 1967. Disponível em <http://viz.cwrl.utexas.edu/content/african-commune-bad-relevant-artists>.

Não foi apenas na Europa e nos Estados Unidos que a pichação e a arte invadiram as ruas na década de 60. No Brasil também existe uma estreita ligação do *graffiti* e do picho aos protestos de feição política, especialmente a partir de 1964⁴⁴, quando um golpe militar instalou um governo antidemocrático no país.

Diante da ausência de liberdade, os jovens deixavam claro o seu inconformismo através da pichação de palavras de resistência ao regime. Em razão disso, o *graffiti* passou a ser associado à atividade criminosa, e conseqüentemente, ser duramente reprimido.⁴⁵

Seja como for, é no curso da década de 1970 que o *street art* ganha as ruas de forma expansiva, especialmente em Nova Iorque⁴⁶. Topcat 116, Julio 204, Taki 183, Mike 171, JAPAN I, Cay 161, são algumas das marcas deixadas pelos jovens nos trens do metrô, nas paredes das estações e nos prédios. A maior parte dos praticantes dessa pichação eram jovens negros e latinos dos bairros mais pobres da cidade que escolhiam um nome e o número da sua casa ou o número de sua rua. Não era necessariamente o nome próprio, e sim uma marca, um logo, que, justamente por essa característica, ficou conhecido como “*tag*”. Posteriormente, já pelos idos de 1974, o *graffiti* evoluiu para também compor marcas tridimensionais e desenhos. Mas, porque faziam isso? Taki 183 em entrevista ao New York Times no ano de 1971 afirma não existir um motivo:

“I didn’t have a job then”, he said, “and you pass the time, you know. I took the form from JULIO 204, but he was doing it for a couple of years then and he was busted and stopped”. (...) “I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don’t do it for girls; they don’t seem to care. You do it for yourself. You don’t go after it to be elected President.”⁴⁷

⁴⁴ Alguns autores como Jordana Falcão Tavares, Tristan Manco, Lost Art, e Caleb Neelon sustentam que as pichações de cunho político existiram desde a década de 1940.

⁴⁵ Curiosamente em São Paulo na década de 1970, além dos pichos políticos, havia os de natureza comercial: “Cão fila km 22” e “Casas Pernambucanas” e também as pichações poéticas “nada do que eu veja vale o que eu não vejo” e expressões relacionadas à poesia concreta.

⁴⁶ Os autores (Elisabeth Seraphim Prosser, William da Silva e Silva, Dimitri Ehrlich, Gregor Ehrlich e Jordana Tavares) mencionam que antes de chegar a Nova Iorque no final da década de 1960, o *graffiti* teria surgido em Filadélfia no início da década, quando Cornbread e Cool Earl rabiscaram seus nomes por toda a cidade. Jovens originários de lá, levam esse hábito para Nova Iorque.

⁴⁷ “Na época eu não tinha um emprego”, ele disse, “e isso faz o tempo passar. Eu me inspirei em JULIO 204, mas ele estava fazendo isso há uns dois anos, mas foi pego e parou” [...] “Eu só fazia em qualquer lugar que eu fosse. E eu ainda faço, porém não tão frequentemente. Você não faz pelas garotas; elas não parecem se importar. Você por você mesmo. Você não faz isso para ser eleito presidente.” (tradução livre). New York Times. **Taki 183 Spawns Pen Pals**; 21 de julho de 1971. ProQuest Historical Newspapers. The New York Times (1851-2007). p. 37.

O fato desses jovens não saberem exatamente o motivo de reproduzirem esse hábito leva parte dos autores⁴⁸ a sustentar que a arte de rua tem origem no entretenimento e afirmação de identidade⁴⁹, conectando o *graffiti* à cultura *hip hop*. Porém, o *graffiti* é apenas uma das vertentes, englobando também o *Rap* – “*rhythm and poetry*” – (ritmo e poesia, ele se traduz em um ritmo de música que engloba rimas), o MC – “*Master of Cerimonies*” (mestre de cerimônias, um porta voz que relata através de rimas os problemas, carências e experiências em geral dos guetos; e também lança mensagens de alerta e orientação), o *Beat Box* (percussão vocal), o *break dance* (dança utilizada pelas gangues para disputar território) e *DJ* (Disc Jockey – operador de discos que faz colagens rítmicas). Todas elas surgem de forma independente. A conexão entre *graffiti* e *hip hop*⁵⁰ só iria ocorrer na década de 1980.⁵¹

Elisabeth Seraphim Prosser, por exemplo, afasta a origem do *graffiti* relacionada as rebeliões dos jovens de 1960, indicando seu início em Nova Iorque na década de 1970 e acrescenta que “foi somente mais tarde que os artistas de rua passaram a manifestar, explicitamente, sua crítica contra a sociedade e o sistema”⁵².

A contestação aos valores da sociedade é intrínseca ao próprio ato de rebeldia de escrever e desenhar em locais proibidos, não existindo consistência na afirmação que nenhuma conclusão pode ser tirada da reprodução dos *tags*. Ignorar isso é esquecer de todo o contexto histórico que levou o surgimento do *graffiti*. A chave dessa questão é a diferença entre arte de rua e pichação, porque a crítica social pode ser implícita na pichação ou explícita em algumas intervenções urbanas. A carga cultural e a politização dos praticantes é que vai tornar a crítica implícita ou explícita. Na arte de rua observa-se referências históricas e estéticas, enquanto na pichação a manifestação não possui reflexão apriorística. O jornalista Norman Mailer descreve essa revolta contida no ato de pichação como um meio de protesto às condições sociais:

⁴⁸ Como Giselle Beiguelman, Elisabeth Seraphim Prossener, e William da Silva e Silva.

⁴⁹ PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Graffiti Curitiba**. Curitiba: Kairós, 2010. p. 53.

⁵⁰ O *hip hop* une todos esses aspectos em eventos que passaram a, de certa forma, substituir as brigas de gangues armadas. SILVA –E –SILVA, William da. *Op. Cit.* p. 38.

⁵¹ Ehrlich, Dimitri; Ehrlich, Gregor. **Graffiti in Its Own Words**. New York Magazine: New York, 3 de julho de 2007. Disponível em: <http://nymag.com/guides/summer/17406/index4.html>. Acesso dia 04/09/2014.

⁵² PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Op. Cit.* p. 54.

Mike 171 informs New York Time Magazine, "There are kids all over town with bags of the paint waiting to hit their names." A bona fide clue. An object is hit with your name, yes, and in the ghetto, a hit equals a kill. "You must kill a thing." said D.H Lawrence once, "to know it satisfactorily." You hit your name and maybe something in the whole scheme of the system gives a death rattle. For now your name is over their name, over the subway manufacturer, The Transit Authority, the city administration. Your presence is on their presence, your alias hangs over their scene. There is a pleasurable sense of depth to the elusiveness of the meaning.⁵³

Hoje certamente a crítica está mais evidente, os artistas de rua intervêm no espaço urbano com o objetivo claro de comentar a realidade. Um exemplo é a obra do artista Alexandre Orion Criscuolo de 2006, denominada "Ossário – Arte menos poluição". Ele utilizou apenas panos para remover a fuligem impregnada nas paredes do Túnel Max Feffer, na cidade de São Paulo, criando imagens de caveiras humanas. A temática é óbvia: questionar à poluição dos grandes centros urbanos.



Figura 12 - Ossário. Alexandre Orion. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.alexandreorion.com/ossario>.

⁵³ "Mike 171 informa a New York Time Magazine, "Há crianças por toda a cidade com sacos de tinta esperando para bater os seus nomes." Um indício de boa-fé. Um objeto é marcar com seu nome, sim, e no gueto, marcar é igual a matar. "Você tem que matar uma coisa." DH Lawrence disse uma vez, "a conhecê-lo de forma satisfatória." Você atingiu o seu nome e talvez algo em todo o esquema do sistema dá um chocalho de morte. Por agora, seu nome está sobre o nome deles, sobre a fabricante de metrô, a autoridade de trânsito, a administração da cidade. Sua presença está na presença deles, o seu apelido paira sobre sua cena. Há uma sensação prazerosa de profundidade para a indefinição do significado." MAILER, Norman. **The faith of Graffiti**. In Esquire Magazine, New York: Maio de 1974. p.78.

Quando praticada de forma não autorizada, a arte de rua se configura numa espécie de ativismo que viola tanto a dimensão física do espaço, quanto a dimensão psicológica. Ela chama atenção para um mundo não tão próspero e igualitário: para pobreza, para os prédios desocupados, e para a violência das relações sociais. E ao atacar a ordem e a propriedade privada provocam a repressão do Direito Penal.

A ilustração mais clássica dessa reação é da cidade Nova Iorque o aumento da criminalidade e da desordem nas décadas de que seguiram a 1960, criaram uma demanda de solução rápida. A população passa a exigir que os crimes e as pequenas contravenções fossem tratados com firmeza. Em 1972, Prefeito John Lindsay declarou “guerra ao *graffiti*” transformando as contravenções em condutas criminosas, como estabelecimento de multas severas.

A despeito do *graffiti* não ter desaparecido e as políticas públicas só terem surtido efeito no curso da década de 1990, em 1974 as primeiras medidas de contenção já eram percebidas de tal forma que o jornalista Norman Mailer escreve à Revista Esquire decretando a morte dessa prática:

Maybe it was no more than a movement which looked to take some of the excrescence left within and paint it out upon the world, no more than a species of collective therapy of grace exhibited under pressure in the act of voiding waste, maybe it was a movement which never dreamed of painting over the blank and empty modern world, but the authority of the city reacted as if the city itself might be greater peril from junk, and a war had gone on, more and more implacable on the side of the authority with every legal and physiological weed killer on full employ until the graffiti of New York was defoliated, cicatrized, Vietnamized.⁵⁴

Em 1982, o cientista político James Wilson e o criminólogo George Kelling, publicaram um estudo na revista *Atlantic Monthly* estabelecendo uma relação entre a desordem e os delitos mais graves⁵⁵, que ficou conhecida como *Teoria das Janelas*

⁵⁴ Talvez não passou de um movimento que procurou tirar um pouco da excrescência deixada, e pintá-la sobre o mundo, não mais do que uma espécie de terapia coletiva de graça exibida sob pressão no ato da ilegal dispersão de sujeita, talvez tenha sido um movimento que nunca sonhou em pintar sobre o mundo moderno em branco e vazio, mas as autoridades da administração pública reagiram como se a sujeita oferecesse um grande perigo a cidade, e uma guerra foi formada, cada vez mais implacável para o lado da autoridade pública, com cada herbicida legal e fisiológico sobre emprego integral até que o graffiti de Nova York foi desfolhado, cicatrizado, vietnamizado. (tradução livre) MAILER, Norman. *Op. Cit.* p.154.

⁵⁵ Ainda se realizam estudos com o objetivo de comprovar que o comportamento das pessoas muda quando existe um ambiente de ordem ou desordem, para concluir que as condições de desordem incentivam o comportamento delitivo. Por exemplo, em 2008, o pesquisador Kees Keizer da Universidade de Groningen na Holanda publicou um artigo na Revista Science com a análise do resultado de seis experimentos. Em um deles, Keizer colocou um envelope visivelmente contendo cinco euros em um caixa de correio. Quando a caixa de correio estava imaculada, 13 por cento das pessoas

Quebradas (Broken Windows Theory). Ela sustentava que um ambiente degradado leva ao cometimento de outros crimes⁵⁶, causando grande impacto nas políticas públicas de contenção à criminalidade em Nova Iorque.

Um exemplo foi o que ocorreu com o *Bryant Park*, no coração do bairro Midtown em Manhattan, adjacente à *New York Public Library*. O local era basicamente um mercado de drogas ao livre. Na tentativa de recuperar o parque, Dan Biederman formou o “*Bryant Park Restoration Corporation*” que atuou durante 12 anos no local com dois grandes alicerces: segurança privada e constante manutenção do ambiente. O mesmo foi feito em 1988 com a *Grand Central* (estação central), que começou a reduzir a desordem nos 75 quarteirões ao seu redor, também empregando segurança privada e contratando os moradores de rua para que limpassem o entorno.

O transporte público foi outra área em que a ordem pública se tornou uma prioridade, especialmente na tentativa de extirpar o *graffiti* dos trens. A erradicação efetiva teve início em 1984 com a implementação de um programa pela Autoridade de Trânsito da Cidade de Nova Iorque e demorou cinco anos para atingir seu objetivo.⁵⁷

que passavam por ele roubou o dinheiro; quando a mesma caixa foi coberta com grafite o número passou para 27 por cento. *The Economist*. **Can The Can**. *The Economist*: New York, 20 de novembro de 2008, printed edition: Science and technology. Disponível em: <http://www.economist.com/node/12630201>. Acesso dia 17/09/2014.

⁵⁶Ressalta-se que outras teorias anteriores da criminologia já conectavam a criminalidade ao meio ambiente, como as teorias da sociologia criminal. Diferentemente das escolas clássicas da criminologia em que o delito era considerado uma patologia, nas teorias da sociologia criminal a origem do crime passa a ser a sociedade e não mais o indivíduo. Elas forneciam tanto uma justificativa teórica à forma estatal de compromisso e pacificação das desigualdades, como também aproveitava-se das políticas públicas pós-segunda guerra mundial que foram fundadas no Estado de Bem-estar social originárias da “*teoria geral do emprego, juros e da moeda*”, de 1936, do inglês John Maynard Keynes. Clifford Shaw e Henry McKay criaram a Teoria da Desorganização Social. Para eles as condições físicas da região se relaciona com as taxas de criminalidade, de forma que as zonas de transição (local em que habitavam os imigrantes) têm mais crimes que regiões metropolitanas de Chicago. A explicação estaria de que não há preocupação com reprovação da conduta pelo próximo em locais socialmente e culturalmente desorganizados. Já a Teoria da Associação Diferencial proposta por Sutherland não concorda com a proposta de que o ambiente impele ao crime, porque se assim fosse, todos que são pobres e inseridos nos ambientes degradados deveriam ser criminosos, entretanto essa não é a realidade. Apesar disso, ele concorda que o ambiente pode ser sim um dos fatores para a criminalidade, mas longe de ser o mais importante. Para ele, o crime é consequência da raiva que algumas pessoas que sentem raiva da falta de condições de vida digna. Critica a teoria da desorganização social na medida em que a desorganização afasta a possibilidade de o crime se desenvolver, enquanto a sua teoria as subculturas, com suas regras interiores, que ensinam as técnicas para o cometimento de crimes, e por isso chama a Teoria de Associação Diferencial. Essas duas cadeias de ideias foram precursoras para o combate do *graffiti* na medida que lançaram as primeiras ideias de que o meio ambiente influencia a ocorrência de crimes. Ver ANITUA, Gabriel Ignacio. *Histórias dos pensamentos criminológicos*. Rio de Janeiro: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2008. P.481 a 488; e MANNHEIM, Hermann. **Criminologia Comparada**. Volume II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.p. 767 e 768.

⁵⁷ KELLING, George L. **How New York Became Safe: The Full Story**. City Journal: New York, 2009. Disponível em http://www.city-journal.org/2009/nytom_ny-crime-decline.html. Acesso dia: 04/09/2014.



Figura 13 - Metro de Nova Iorque por Richard Sandler. Disponível em: <http://www.mymodernmet.com/>.

Em 1994, Prefeito Rudolf Giuliani do Partido Republicano é eleito com a proposta de endurecimento ao combate aos criminosos e a desordem. Inicialmente instaurou uma política de “Tolerância Zero” que impunha punições automáticas para qualquer tipo de infração, mesmo que não significassem necessariamente um crime. Essa política englobou tanto o enrijecimento das leis, como na ação discricionária das autoridades policiais. As pequenas infrações cotidianas passaram a ser coibidas: pequenos furtos, não pagar transporte público, os sem-teto foram mandados compulsoriamente aos abrigos da Prefeitura, e foram presos os lavadores de parabrisas e grafiteiros.⁵⁸

Os dados oficiais divulgados por sua gestão sustentam o sucesso das políticas implementadas com grande queda das taxas de criminalidade. No entanto, foram omitidos alguns fatores importantes como a queda do desemprego, o crescimento da economia, a diminuição do número de jovens (constituem a maior parte dos delinquentes), a redução do *crack*, e o fato da criminalidade ter sido reduzida

⁵⁸ SHECAIRA, Sérgio Salomão. **Criminologia**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2012. p. 288 a 291.

em outros locais no mesmo período sem a implantação dessas medidas, como indica Young:

Entre 1993 e 1995, a taxa de criminalidade em 12 de 17 países industriais avançados caiu e mais uma vez várias agências de controle da criminalidade começaram a reivindicá-la para si. Em nenhum lugar tanto quanto da cidade de Nova Iorque, onde a taxa de criminalidade desabou em 36% em três anos (1993-96) e há quem fale em “milagre”.⁵⁹

Ele também não divulgou que a criminalidade já havia sido reduzida em 20% antes da implementação dessa política⁶⁰. Houveram várias críticas tanto ao *Broken Windows Theory*, quanto à política de Tolerância Zero. Acusam-nas de serem ambas racistas, pregando uma perseguição e criminalização dos pobres, bem como de querer constituir um imperialismo cultural ao retaliar as manifestações sociais do *graffiti*. Sérgio Salomão Schecaira descreve alguns episódios infelizes que aconteceram durante esse período:

Entre os vários casos, podem ser destacados aqueles de brutalidade da polícia como o de Abner Louima, imigrante sodomizado com um cassetete. Ou ainda, o de Amadeu Diallo, assassinado no vestibulo do prédio onde morava com 41 tiros, 19 dos quais certos. A opção da polícia era clara: atingir jovens representantes de minorias, especialmente negros, latinos e imigrantes. Passou a pesar sobre o Departamento de Polícia de Nova York a grave acusação de *race profiling*, isto é, a escolha de alvos do policiamento pela cor da pele.⁶¹

Sem contar que a regeneração da cidade não foi resultado da ação isolada da polícia, mas associada à atuação de vários organismos e instituições que trabalharam na restauração da ordem pública. Assim, é possível concluir que as conexões entre as políticas públicas instauradas e as quedas na criminalidade são falsas. O próprio comissário encarregado na época, William Bratton, negou explicitamente que tivesse implementado uma política de tolerância zero. Afinal, “*uma política cega de não tolerância prejudica o discernimento da polícia e é quase impossível de implementar na cidade moderna desordenada*”⁶².

⁵⁹ YOUNG, Jock. *Op. Cit.* p.181.

⁶⁰ SHECAIRA, Sérgio Salomão. *Op. Cit.* p. 290.

⁶¹ *Id.* p. 290.

⁶² YOUNG, Jock. *Op. Cit.* p.185.

Quanto a Teoria das Janelas Quebradas, mesmo sendo comprovada por inúmeros estudos, definitivamente não se aplica a todo e qualquer *graffiti* e manifestações artísticas de rua. No livro “Guerra e Spray”, Banksy rebate a teoria ao colocar uma carta recebida em seu site:

Não sei quem é você ou quantos de você existem, mas estou escrevendo para pedir que pare de pintar no lugar aonde moramos. Especialmente na rua xxxxxx, em Hackney. Eu e meu irmão nascemos aqui e moramos aqui nossas vidas inteiras, mas nos últimos tempos tantos yuppies e estudantes estão se mudando para cá que não temos mais dinheiro para comprar uma casa no lugar em que crescemos. Seus grafites são sem dúvida parte do que faz esses babacas acharem que nosso bairro é descolado. Você obviamente não é daqui e, depois que os preços dos imóveis subirem, é possível que você vá para outro lugar. Faça um favor para todos nós e vá pintar suas coisas em algum outro lugar, como Brixton. Daniel (sobrenome e endereço não incluídos).⁶³

Até aqui ficou claro que a relação da cidade com essas manifestações não é pacífica, principalmente porque o custo para removê-los é elevado. Nos Estados Unidos, por exemplo, o governo gasta entre quatro e cinco milhões de dólares por ano⁶⁴ para apagar e prevenir a pichação e o *graffiti*. Contudo, essas políticas repressivas, combinadas com a criminalização, não se mostraram eficientes, visto que a prática subsiste.

O fato é que a arte de rua deve ser observada como manifestação cultural e sob a ótica liberdade de expressão, tendo em vista ela é essencialmente uma forma de comunicação. A parede serve como suporte para registrar de forma pública uma ideia,⁶⁵ podendo ser uma reivindicação política, uma expressão artística, ou exclusivamente um ato danoso ao patrimônio.

A ideia do *graffiti* como expressão artística teve início já no final da década de 1970, quando galerias de arte de Nova Iorque, notadamente a *Fun Galley*, passaram a promover eventos que envolviam os elementos do *hip hop*: o *graffiti*, *rap music* e *break dancing*. Nas últimas décadas essa noção vem se expandindo. No Brasil o valor cultural do *graffiti* vem sendo reconhecido inclusive pelas autoridades públicas que promovem nas capitais brasileiras vários projetos que envolvem a arte de rua em

⁶³ BANKSY. **Guerra e Spray**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. p. 130.

⁶⁴ J. Tony Serra in MCCORMICK, Carlo. **Trespass. História da Arte Urbana não encomendada**. Nova Iorque: Taschen, 2010. p. 311 e 312.

⁶⁵ “Os graffitis serviam para registrar na cidade descontentamento e protestos, foi uma possibilidade que as pessoas encontraram para demarcar, extravasar e difundir as recusas e expectativas transcendentais naquele momento” (SILVA –E –SILVA, William da. *Op. Cit.* p. 22.)

ações educativas e de fomento à cultura⁶⁶. Em Curitiba, por exemplo, foi promulgada em 2007 uma lei municipal (Lei nº 12.249, de 29 de maio de 2007) que instituiu a semana do grafite no município. Já em São Paulo, ocorreram de duas bienais internacionais voltadas ao *graffiti* (*Bienal Internacional Graffiti Fine Art*) em São Paulo: a primeira em 2010 e a segunda em 2013.

Pode-se citar ainda uma publicação recente do jornal Folha de São Paulo⁶⁷ noticiando a criação de um manual para orientar funcionários de empresas de limpeza urbana da capital paulista sobre quais expressões urbanas devem ser ou não apagadas, vez que antes os funcionários eram guiados exclusivamente pelo seu sentimento subjetivo (“isto é feio, isto é bonito”). Essa iniciativa foi motivada pelo constrangimento nas últimas duas gestões municipais (Prefeito Gilberto Kassab e Prefeito Fernando Haddad), que apagaram obras de artistas famosos, algumas delas autorizadas, levando os grafiteiros a afirmar que estava ocorrendo censura⁶⁸.

O que levanta a questão: a solução para o *graffiti* estaria na diferenciação entre arte de rua e pichação ao invés da prevenção? Talvez. Não é só o treinamento dos agentes de limpeza paulistas que refletem essa movimentação, a Lei dos Crimes Ambientais (Lei nº 9.605 de 12 de fevereiro de 1998) não distinguia pichação de grafite na redação original de seu artigo 65⁶⁹. Era considerado crime “*pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano*”, imputando-lhe uma pena de detenção que pode variar de três meses a um ano de detenção e multa, agravando a pena mínima para seis meses, quando o ato fosse realizado em monumentos ou bens tombados em razão de seus valores artísticos, arqueológicos ou históricos.

Após a edição da Lei nº 12.408 de 25 de maio de 2011, pichação e *graffiti* passaram a ser diferenciados e o ato de grafitar foi descriminalizado de forma

⁶⁶ Como ocorre em Curitiba através da Fundação Cultural: por exemplo, em 2012 a Fundação Cultura de Curitiba em parceria com a Associação Profissional dos Artistas Plásticos do Paraná (APAP) promoveu um evento que reuniu artistas, produtores e pesquisadores de arte com o objetivo (encontros: arte urbana Curitiba); deu suporte em 2014 à exposição “Lolita” do artista Michael Devis que levou ao Memorial de Curitiba um pouco do seu *street art*, entre outras ações.

⁶⁷ MACHADO, Leandro. **SP vai orientar funcionários sobre a limpeza de grafites e pichações**. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, 02 de agosto de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/08/1494860-sp-vai-orientar-funcionarios-sobre-a-limpeza-de-grafites-e-pichacoes.shtml>. Acesso dia 10/10/2014.

⁶⁸Essa denúncia também foi objeto do documentário “Cidade Cinza” de Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo lançado em 2013.

⁶⁹ Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa. (Redação original da Lei nº 9.605/1998).

expressa no parágrafo segundo da redação do atual artigo 65⁷⁰. De forma que hoje existe no Brasil o reconhecimento legislativo de que o grafite é uma manifestação artística, permitindo-se sua prática tanto no espaço público quanto no espaço privado mediante autorização prévia (do órgão competente ou do proprietário), não sendo dentro desse padrão crime praticar *graffiti*. Ele não perde sua essência crítica, visto que arte de rua ou intervencionista refere-se justamente “*a obras de artistas que invadem o mundo cotidiano para criticar, satirizar, perturbar e agitar a ordem para gerar a consciência social e mesmo defender a mudança social*”⁷¹. A lei exige autorização, mas ainda permanece o hábito ilícito (*graffiti* não autorizado) porque os grafiteiros, de forma geral, acreditam que a livre expressão total só ocorre quando não se pede autorização. Eles também se sentem mais motivados quando existe a adrenalina da proibição.

Após demonstrar as origens do grafite, seus confrontos com o direito penal, e por fim seu reconhecimento como expressão cultural, a tarefa do próximo capítulo será analisar a arte de rua sob a perspectiva dos direitos autorais. Será que existe coerência numa proteção jurídica? Se sim, dentro de quais limites?

⁷⁰ Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa.

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

⁷¹ MCCORMICK, Carlo. *Op. Cit.*P. 306.

4 A ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO E OS DIREITOS AUTORAIS: UM RELACIONAMENTO PARADOXAL

No capítulo anterior contextualizou-se o surgimento da arte de rua no final da década de sessenta, marcada pela revolução cultural, pela depressão econômica e pelo pós-modernismo. Ficou claro que a arte de rua tem origem na contenda das relações sociais e possui ligações com o vandalismo e a ilegalidade. Nesta segunda parte, o objetivo é analisar a tutela dos direitos autorais e sua eventual aplicabilidade à arte de rua.

4.1 A ORIGEM DOS DIREITOS AUTORAIS E A PERMANÊNCIA DO IDEÁRIO INDIVIDUALISTA E EXCLUSIVISTA DA PROPRIEDADE INTELECTUAL NO ORDENAMENTO JURÍDICO BRASILEIRO

A mercadificação e comercialização dos produtos culturais causou mudanças tanto na estética da arte como nas relações jurídicas produzidas em função dos objetos artísticos, já que a eles passaram a ser atribuídos direitos. Atendendo a lógica do mercado, foi conferido a esses objetos a natureza jurídica de propriedade, conforme explica Marcelo Miguel Conrado:

A propriedade passou a designar também os direitos intelectuais, tais como os direitos autorais, espécie da propriedade intelectual. Situa-los como propriedade foi a maneira encontrada para subverter a sua natureza jurídica e deslocá-los para a economia do mercado. Com isso, “os direitos de propriedade implicados se deslocaram do criador, do autor, do inventor para toda essa população de produtores, de investidores e de especialistas em aplicações no mercado”. A consequência para o direito não tardou a chegar: “redundou em esvaziar o conceito de seu conteúdo primitivo, para entregar, às vicissitudes do mercado, os interesses cuja perenidade ele tinha vocação de defender”.⁷²

⁷² CONRADO, Marcelo Miguel. **A arte nas armadilhas dos direitos autorais – uma leitura dos conceitos: de autoria, obra e originalidade**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013. Tese de Doutorado. p. 16.

Somente quando a arte foi encarada como produto de interesse econômico é que as primeiras leis de proteção aos direitos autorais foram elaboradas. O grande marco ocidental que motivou esse movimento legislativo foi a criação do tipo móvel por Johannes Gutenberg, por volta do ano de 1450.

Com o advento deste meio de reprodução mecânica, inicia-se uma fase do direito de monopólio, visto que somente as corporações que detinham o privilégio real para exploração econômica podiam atuar no mercado literário. É o que ocorreu na Inglaterra quando a rainha Mary Tudor outorgou exclusivamente à corporação dos editores ingleses um privilégio para impressão de textos (isto é, *copyright*) e o poder de confiscar livros não autorizados pelo poder real.⁷³ A origem do direito autoral é marcada desta forma pela censura, e pela exploração econômica monopolística do mercado literário, conforme esclarece José de Oliveira Ascensão:

O mais remoto antecedente surge com a invenção da imprensa, mas com o fito de outorgar tutela à empresa. Dá-se um privilégio, ou monopólio, ao impressor. O que significa que a *ratio* da tutela não foi proteger a criação intelectual mas sim, desde início, proteger os investimentos.⁷⁴

Em 1694, com fim o monopólio real, os editores ficaram enfraquecidos frente a concorrência com os estrangeiros; o que fez que eles passassem a reivindicar a proteção não mais para si, mas para os autores na esperança de negociar com estes a cessão de seus direitos. O êxito veio em 10 de setembro de 1710, com a publicação do famoso Ato da Rainha Ana (*Copyright Act*)⁷⁵. Essa série de eventos deu origem ao sistema que é aplicado nos países anglo-americanos, conhecido como *Copyright*, tendo em vista a origem no direito de reprodução.

Já o sistema continental europeu é chamado sistema de direito de autor, que tem origem na França pós-revolucionária do século XVIII (Decreto de 24 de julho de 1793), cuja abordagem transforma a criação intelectual humana em uma propriedade do seu autor. Até recentemente existia uma confusão entre a obra e a sua materialidade, ou seja, existia uma dificuldade em se entender que a proteção não deveria ser sobre as diferentes modalidades de materialização da obra, mas a obra em si. É o que ocorre com os livros: a eles são conferidos a proteção ao seu conteúdo

⁷³ TRIDENTE, Alessandra. **Direito Autoral. Paradoxos e Contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009. p. 5.

⁷⁴ASCENSÃO, Jose de Oliveira. **Direito autoral**. Rio de Janeiro: Renovar, 1997. p. 4.

⁷⁵ EBOLI, João Carlos de Camargo. **Pequeno Mosaico do direito autoral**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006. p. 21.

e não ao meio físico onde ele se incorpore. Isto é, se ele está impresso em fonte *arial* ou em *times new roman*, ou se ele está em formato digital, não impacta na proteção.

Explica-se que o direito autoral é a proteção conferida ao autor em relação às suas criações, direito que nasce sem a necessidade de registro, mas que não protege a ideia em si⁷⁶, nem as técnicas empregadas, só a materialização da ideia, podendo ser esta concretização feita por meios tangíveis ou intangíveis. Inicialmente somente os bens corpóreos, aqueles tangíveis, que tem existência física, podiam ser protegidos pelo direito. Por essa razão, só se conferia proteção a face material das obras. Isso foi esclarecido no século XIX pelos juristas alemães com a concepção pura dos direitos sobre bens incorpóreos, que trouxe a ideia de proteção da imaterialidade das obras.⁷⁷ Surge, então, uma nova classificação de bens, os incorpóreos, aqueles cuja existência é abstrata ou ideal (criações da mente), isto é, são construções jurídicas⁷⁸.

Ao decorrer dos anos, a transformação dos bens intelectuais em produto capitalista gera interesses e conflitos que transcendem as fronteiras nacionais. Buscando a proteção internacional, foram celebrados tratados bilaterais ou multilaterais por diferentes países. A uniformização veio com a Convenção de Berna de 1886⁷⁹, da qual o Brasil é signatário. A partir daí, a proteção dos autores é exercida “*simultânea e instantaneamente em todos os países convencionais*”⁸⁰, desde a publicação da obra. No decorrer do século XX, é criada a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) em 1967 e da Organização Mundial do Comércio

⁷⁶ Art. 8º. Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei: I - as idéias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais. VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras. (Redação da Lei 9.610/98)

⁷⁷ ASCENSÃO, Jose de Oliveira. *Op. Cit.* p. 5.

⁷⁸ “Bens corpóreos são os que têm existência concreta, perceptível pelos sentidos (*res quae tangi possunt*). São objetos materiais, inclusive as diversas formas de energia, como a eletricidade, o gás, o vapor. Bens incorpóreos são os que têm existência abstrata, intelectual, como os direitos, as obras do espírito, os valores, como a honra, a liberdade, o nome. São criações na mente, construções jurídicas, direitos. Sua existência é apenas intelectual e jurídica. Os bens incorpóreos são criação recente do direito ocidental, consequência do desenvolvimento econômico da modernidade, e por vezes com mais valor do que os corpóreos, como pode ocorrer com as informações científicas e tecnológicas.” AMARAL, Francisco. *Direito Civil. Introdução*. Rio de Janeiro: Renovar, 2008. p.350.

⁷⁹ Estabeleceu três pontos fundamentais: (a) o princípio do tratamento nacional ou da assimilação (que significa que as obras originais de um Estado membro devem ter proteção idêntica em cada um dos outros países membros e no mesmo nível em que ela é concedida para seus nacionais, mesmo que seja mais benéfica que a do outro país); (b) o princípio da proteção automática (que estabelece que a proteção deve ser assegurada, independentemente do preenchimento de qualquer formalidade); e (c) o princípio da independência da proteção (que determina que a proteção a ser concedida em um país independe da existência de proteção no país de origem da obra). EBOLI, João Carlos de Camargo. **Pequeno Mosaico do direito autoral**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006. p. 21.

⁸⁰ BARBOSA, Denis Borges. **Direito de Autor: questões fundamentais de direito de autor**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2013. p.29.

(OMC) em 1995, que tratam de questões envolvendo os direitos autorais, o que revela a associação cada vez maior dos direitos de autor aos setores econômicos.⁸¹

Apesar das radicais mudanças no pensamento jurídico no decurso do século XX e XXI⁸², a regulação dos direitos autorais está ainda inserida no pensamento jurídico do século XIX em que a propriedade era dedicada ao individualismo e considerada um direito absoluto e sagrado, como se verifica no artigo 17 da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789: “*Como a propriedade é um direito inviolável e sagrado, ninguém dela pode ser privado, a não ser quando a necessidade pública legalmente comprovada o exigir e sob condição de justa e prévia indenização*”⁸³. Da mesma forma, o ordenamento brasileiro atual reproduz essa lógica patrimonialista exclusivista como se verifica no artigo 28 da Lei de Direitos Autorais (9.610 de 1998): “*Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica*”.

Esse é o aspecto patrimonial dos direitos autorais que corresponde ao uso, gozo e disposição do bem em caráter vitalício (que se transferem aos seus herdeiros pelo prazo de 70 anos contados do 1º de janeiro do ano subsequente ao seu falecimento – após esse período, a obra cai em domínio público) e transmissível por sucessão hereditária ou *inter vivos*. Conforme já dito, são considerados bens

⁸¹ “A associação cada vez mais estreita do Direito de Autor a setores muito poderosos da atividade econômica marca também profundamente a nossa época. [...] Isso implica que os objetivos empresariais do Direito de Autor sejam cada vez mais nítidos, e o significado efetivo do criador intelectual cada vez mais modesto”. ASCENSÃO, Jose de Oliveira. *Op. Cit.* p. 8 e 9.

⁸² O direito contemporâneo sofreu grandes mudanças em comparação ao direito patrimonialista e individualista do século XIX, considerando a necessidade de se atribuir função social à propriedade, e valorizar as necessidades fundamentais dos indivíduos como a moradia, educação e alimentação. Assim, explica Luiz Edson Fachin: “A tendência contemporânea é o abandono dessas concepções abstratas e genéricas, e isso também se mostram não apenas em relação aos que são titulares de direito, como também aquilo que pode ser o objeto dessa titularidade. Há situações em que a noção clássica, tanto de pessoa quando de coisa, não responde ao sentido que o Código Civil imprime a esse tipo de realidade. Nos dias correntes, a relação jurídica está passando por uma transformação significativa, a partir de uma nova formulação que deixa o cunho da abstração e da generalidade de lado e que leva sempre em conta a situação concreta do sujeito e do objeto da relação jurídica. E é por isso que a palavra “coisa”, objeto da relação jurídica, cede lugar à definição mais ampla, que, a seu turno, se liga ao interesse, inclusive dos não sujeitos nos moldes tradicionais. Em dimensão elástica do objeto imediato se localiza um determinado comportamento. A referência mediata é àquilo que é tangível ou corpóreo. Portanto, o que passa avultar no objeto da relação jurídica são os comportamentos, ou seja, dar relevância, por exemplo, à boa-fé, à confiança, valores que juridicamente passam a ser recuperados. O objeto não é mais algo em si; passa a ter função.” FACHIN, Luiz Edson. **Teoria Crítica do Direito Civil à luz do novo Código Civil Brasileiro**. Rio de Janeiro: Renovar, 2012. p. 106 a 108.

⁸³ FRANÇA. **Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789**. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>. Acesso dia 12/10/2014.

incorpóreos, embora, como se visualiza no *caput* do artigo 7º da Lei 9.610 de 1998, esses bens podem ser tangíveis ou intangíveis, fixos em qualquer meio⁸⁴, devendo obrigatoriamente ter conteúdo literário, científico ou artístico. A Lei brasileira também coloca esses bens na categoria de bens móveis por efeito legal⁸⁵.

A incorporiedade e mobilidade produzem efeitos jurídicos quanto a transferência dos direitos, existindo duas possibilidades: licenciamento e cessão. O licenciamento é simples autorização de uso, não transfere a titularidade dos direitos patrimoniais, podendo ser gratuita ou onerosa. Já a cessão transfere a propriedade, por tempo determinado ou indeterminado, de caráter revogável ou irrevogável, parcial ou total, podendo ser também onerosa ou gratuita.

Contudo, considerar as obras apenas um direito de propriedade era insuficiente para compreender todos os aspectos da garantia que se almejava conferir aos autores. O que levou algumas teorias a incluir o direito autoral entre os direitos de personalidade (direitos morais do autor), porquanto são projeções da personalidade do autor.

No Brasil existe essa dupla proteção do bem intelectual: de um lado se protege os direitos patrimoniais passíveis de alienação e, portanto, ligados às características econômicas, e de outro lado os direitos morais⁸⁶, que são, segundo o artigo 27 da Lei 9.610/98, inalienáveis e irrenunciáveis. Ainda são previstos os direitos conexos, isto é, aqueles direitos análogos ao direito do titular da obra, só que pertencentes a outras classes, como artistas, interpretes, executantes e produtores; e direitos subsidiários, resultantes da exploração comercial das obras.

O titular conta ainda com normas civis (medidas judiciais de apreensão das contrafações, interdição de representações e reparação de danos morais), penais (pena de detenção de três meses a um ano ou multa – artigos 184 do Código Penal)

⁸⁴Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: (Redação da Lei 9.610 de 1998).

⁸⁵ Art. 83, III do Código Civil de 2002: “Art. 83. Consideram-se móveis para os efeitos legais: III - os direitos pessoais de caráter patrimonial e respectivas ações; e o Art. 3º da Lei 9.610/98: “Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.”

⁸⁶ Os direitos morais englobam segundo o artigo 24 da Lei 9.610/98: o direito de personalidade ou paternidade (de reivindicar a autoria da obra), o direito de nomeação (atribuir à obra o seu nome ou pseudônimo), direito de divulgação (levar à público), direito de inédito (não levar à público), direito de integridade (opor-se a modificações não autorizadas na obra), direito de modificação (modificar a obra mesmo depois da publicação), direito de retirada (retirar de circulação), direito de repúdio de projeto (desvincular seu nome se a obra for modificada – exemplo mais claro é o da arquitetura) e direito de acesso (quando o único exemplar está legitimamente em poder de outro, pode o autor tirar cópia para preservar sua memória).

e administrativas (medidas de suspensão de espetáculos e aplicação de multas) para a proteção do seu bem jurídico, bem como, amparo na Constituição Federal de 1988 no capítulo destinado aos Direitos Fundamentais do Cidadão, especificamente no artigo 5º, 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”. Novamente se revela o caráter individualista. Embora essa constituição tenha trazido ao ordenamento a ideia de funcionalização da propriedade, isso aconteceu muito timidamente nos direitos autorais⁸⁷, através da determinação de proteção ao patrimônio cultural (artigo 215, CF), de acesso à cultura (artigo 23, inciso V, e 215, CF) e da livre expressão (artigo 5º, IX, CF).

Segundo Allan Rocha de Souza “a proteção dos espaços materiais e imateriais e manifestações culturais é consequência inafastável da ampla proteção da pessoa humana em todos as suas dimensões, cuja origem se encontra no estabelecimento da dignidade da pessoa humana como um dos fundamentos da República”⁸⁸. A proteção é um dos aspectos do direito cultural, o outro, é o acesso à cultura (que pressupõe a preservação) que é instrumento essencial para permitir a “fruição dos bens, a ampla participação na vida cultural e a livre construção das identidades pessoais e coletivas, assegurando, com isto, o pleno exercício dos direitos culturais”⁸⁹.

Então, de um lado se verifica a esfera moral e patrimonial da criação humana protegida pelo texto constitucional, de outro, interesses sociais como aqueles da educação, informação, e cultura. O papel relativizador do aparente absolutismo proprietário é dos artigos 46 ao 48⁹⁰ da lei 9.610/98, que também não devem ser

⁸⁷ Marcelo Conrado afirma diante das inúmeras judicializações que tem por fundamento os direitos autorais (levantados principalmente pelos herdeiros) o acesso à cultura acaba ficando mitigado, como por exemplo a família do pintor Alfredo Volpi: “No catálogo de uma exposição denominada “Volpi: As dimensões da cor”, em cartaz no Instituto Moreira Salles (IMS), há uma ampla discussão sobre a obra do artista, mas não há cor alguma. Para reproduzir as 60 peças da mostra, o advogado da família de Alfredo Volpi pediu R\$100 mil por direitos autorais ao instituto, que recusou a proposta, porque o montante é cerca de oito vezes maior do que costuma ser pedido para esse tipo de reprodução” (UM PATRIMÔNIO invisível. Isto é independente. Isto é cultura, edição 2123. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/88104_UM+PATRIMONIO+INVISIVEL>. Acesso em: 12 mar. 2013.) CONRADO, Marcelo Miguel. *Op. Cit.* p. 243 e 265.

⁸⁸ SOUZA, Allan Rocha. **Direitos Culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. p.67.

⁸⁹ *Id.* p.161.

⁹⁰ Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais: I - a reprodução: a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos; b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza; c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros; d) de

interpretados taxativamente como já se manifestou o Superior Tribunal de Justiça no Resp 964.404/ES:

O âmbito efetivo de proteção do direito à propriedade autoral (art. 5º, XXVII, da CF) surge somente após a consideração das restrições e limitações a ele opostas, devendo ser consideradas, como tais, as resultantes do rol exemplificativo extraído dos enunciados dos artigos 46, 47 e 48 da Lei 9.610/98, interpretadas e aplicadas de acordo com os direitos fundamentais.⁹¹

obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários; II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro; III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou; V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização; VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro; VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa; VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores. (Redação da Lei 9.610/98)

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito. (Redação da Lei 9.610/98)

Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais. (Redação da Lei 9.610/98)

⁹¹RECURSO ESPECIAL. COBRANÇA DE DIREITOS AUTORAIS. ESCRITÓRIO CENTRAL DE ARRECADAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO- ECAD. EXECUÇÕES MUSICAIS E SONORIZAÇÕES AMBIENTAIS. EVENTO REALIZADO EM ESCOLA, SEM FINS LUCRATIVOS, COM ENTRADA GRATUITA E FINALIDADE EXCLUSIVAMENTE RELIGIOSA.

I - Controvérsia em torno da possibilidade de cobrança de direitos autorais de entidade religiosa pela realização de execuções musicais e sonorizações ambientais em escola, abrindo o Ano Vocacional, evento religioso, sem fins lucrativos e com entrada gratuita.

II - Necessidade de interpretação sistemática e teleológica do enunciado normativo do art. 46 da Lei n. 9610/98 à luz das limitações estabelecidas pela própria lei especial, assegurando a tutela de direitos fundamentais e princípios constitucionais em colisão com os direitos do autor, como a intimidade, a vida privada, a cultura, a educação e a religião.

III - O âmbito efetivo de proteção do direito à propriedade autoral (art. 5º, XXVII, da CF) surge somente após a consideração das restrições e limitações a ele opostas, devendo ser consideradas, como tais, as resultantes do rol exemplificativo extraído dos enunciados dos artigos 46, 47 e 48 da Lei 9.610/98, interpretadas e aplicadas de acordo com os direitos fundamentais.

III - Utilização, como critério para a identificação das restrições e limitações, da regra do teste dos três passos ('three step test'), disciplinada pela Convenção de Berna e pelo Acordo OMC/TRIPS.

IV - Reconhecimento, no caso dos autos, nos termos das convenções internacionais, que a limitação da incidência dos direitos autorais "não conflita com a utilização comercial normal de obra" e "não prejudica injustificadamente os interesses do autor".

V - RECURSO ESPECIAL PARCIALMENTE PROVIDO.

(REsp 964.404/ES, Rel. Ministro PAULO DE TARSO SANSEVERINO, TERCEIRA TURMA, julgado em 15/03/2011, DJe 23/05/2011)

Manoel Joaquim Pereira dos Santos sobre isso vem reforçar a relativização da propriedade do direito autoral:

Uma outra esfera de conflitos ocorre na medida em que o exercício do Direito de Autor pode configurar uma forma de abuso. Apesar de incondicionado, não se trata evidentemente de um direito absoluto, pois, desde logo, reconhece a doutrina, está sujeito às limitações constitucionais inerentes à função social da propriedade, contidas nos incisos XXIII do mesmo artigo, face ao conteúdo marcadamente patrimonial da norma constitucional. Na verdade, o Direito Autoral assim como a Propriedade Industrial estão sujeitos às limitações decorrentes de exclusividade com outros interesses juridicamente tutelados. Trata-se de “limitações extrínsecas”, como as denominou Oliveira Ascensão, as quais, evidentemente, são muito mais gerais do que aquelas decorrentes da aplicação da “cláusula finalística” aplicável à Propriedade Industrial.⁹²

Portanto, não deve existir uma interpretação restrita dos direitos autorais, mas de equilíbrio, afinal, os conflitos de princípios constitucionais devem ser solucionados pela via da ponderação⁹³. Esse é o ideal, mas na prática o que se verifica é o império do patrimonialismo e a mitigação do acesso à cultura. De um lado deve-se reconhecer que a exclusividade de exploração econômica garantida aos titulares de direitos autorais serve de mecanismo para o incentivo à criação cultural, artística, científica e literária; mas por outro, paradoxalmente, esses mesmos direitos impedem a utilização dos bens culturais pela sociedade⁹⁴. Um exemplo claro disso é a excessiva proteção patrimonial: são conferidos 70 anos de proteção patrimonial pós-morte do autor, somente após esse longo período é que a obra entra no domínio público e pode ser livremente acessada pelo público.

Os instrumentos estão disponíveis aos operadores do direito no texto constitucional, mas como explica Allan Rocha Souza: “*as escolhas dos agentes do*

⁹² SANTOS, Manoel J. Pereira. **Princípios Constitucionais e Propriedade Intelectual – O Regime Constitucional do Direito Autoral**, manuscrito, 2004. In BARBOSA, Denis Borges. *Op. Cit.*. P.30.

⁹³ “A terceira fase dos princípios como normas está em Dworkin e Alexy. Estes estabelecem uma distinção forte entre princípios e regras, que tem por base uma diferença essencial entre suas estruturas lógico-normativas. Para Dworkin, as regras se aplicam segundo o critério do “all or nothing at all”: tudo ou nada; enquanto os princípios têm uma estrutura que permite convivência harmoniosa em casos de eventuais colisões. Para eles, princípios, o critério de solução das pseudo-antinomias residiria na “questão de peso ou importância”, num método de ponderação que compreende: a) a análise das normas postas em jogo; b) a análise do caso concreto (também um “prius metodológico”, na expressão de Castanheira Neves) e c) na correlação concreta entre a) e b).” MOREIRA, Egon Bockmann. Os princípios constitucionais da atividade econômica. Revista da Faculdade de Direito UFPR, Volume 45, nº0. P. 103 a 111. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. P.104.

⁹⁴ CARBONI, Guilherme C. **Direitos Autorais e Internet: propostas legislativas para fomentar o desenvolvimento e o acesso ao conhecimento**. Revista Jurídica da Presidência. Volume 10, nº 90. Brasília: Casa Civil, 2008. p.13 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/Rev_90/Artigos/PDF/GuilhermeCarboni_Rev90.pdf. Acesso dia 12/10/2014.

*Direito diante de conflitos que opõem o direito de acesso à cultura e os direitos autorais não são estritamente fundadas na técnica jurídica – como se pode crer e fazer crer – mas em opções políticas dos atores envolvidos*⁹⁵.

Tendo em vista a necessidade de se enquadrar a arte de rua como arte para fins de proteção da mesma pelas normas de direito autoral, a segunda parte deste capítulo avaliará essa possibilidade a partir das características da atividade artística do século XX que relativizam os conceitos de obra, autoria e originalidade.

4.2 VANDALISMO PODE SER ARTE? - AS TRANSFORMAÇÕES NA ARTE NO CURSO DO SÉCULO XX

Como esse trabalho é de cunho preponderantemente jurídico, não cabe analisar o conceito de arte. Mesmo porque, este é de difícil definição, não existindo uma resposta pronta dentro da academia.⁹⁶ O que é mais interessante é tratar dos instrumentos que a cultura disponibiliza para avaliar o que é arte, e conseqüentemente, o que pode ser protegido pelos direitos autorais. Ocorre que estes critérios são típicos da modernidade e da visão da arte como produto da burguesia.

A competição de mercado trouxe a “destruição criativa” no interior do próprio campo estético, isto porque o valor criativo da obra é determinado para identificar o seu valor econômico, de forma que os artistas procuram mudar as bases do juízo estético com o objetivo de vender seu próprio produto, como explica Ferreira Gullar:

Mas o que consiste em um mercado de arte? Consiste na presença ativa de *marchands* que atribuem um valor monetário às obras de arte. Criado o mercado, a obra de arte se torna um meio de investimento, que justifica a sua compra independentemente do interesse estético do comprador, embora uma coisa não exclua a outra. Mas, com isso, alguma coisa se perde, e essa perda consiste no preço elevado que as obras alcançam tornando-se acessíveis apenas às classes abastardas da sociedade. Pode parecer irrisório afirmar tal coisa quando é notório o desinteresse do povo pelas manifestações artísticas de vanguarda. Mas o fato é que nenhum artista desiste da possibilidade de que sua arte fale à maioria da coletividade a que pertence, e muito pouco lhe agrada ter como público precisamente aquela parte da

⁹⁵ SOUZA, Allan Rocha. **Direitos Autorais e acesso à cultura**. Liinc em Revista, v.7, n.2, Setembro, 2011. Rio de Janeiro, p. 416-436. Disponível em: www.ibivt.br/liinc. Acesso dia 12/10/2013.

⁹⁶ As tentativas de chegar ao conceito do que é arte gerou muitas perceptivas possíveis como: a arte no sentido teórico, a arte no sentido estético, a arte na perspectiva do artista, a arte na perspectiva histórica, e a arte em relação ao espectador obra, não existindo um conceito único e exclusivista.

sociedade da qual ele discorda de maneira radical. E, assim, negando-se a um tipo de atividade que o poria em contradição com a sua arte, termina ele por aceitar um compromisso que o põe em contradição consigo mesmo.⁹⁷

A relação da obra de arte com o seu valor econômico provocou inicialmente uma necessidade de se estabelecer critérios para determinar se ele tem valor artístico para ter, em consequência, valor no mercado. Um desses instrumentos diz respeito ao lugar aonde ele está exposto. No idealismo da arte moderna o objeto passa a ter um fim em si mesmo, e, por isso, tende não pertencer a nenhum lugar em particular. O “não-lugar” pode ser o estúdio do artista, a galeria comercial, a casa do colecionador, a praça pública, o saguão de um prédio, um banco. Antes, o objeto era feito com uma recusa à ideia de mobilidade de circulação e com a pertença a um espaço específico. Porém a circulação é intrínseca ao capitalismo, aí porque surge a figura do museu como um “sistema institucional de circulação”⁹⁸.

A ICOM (International Council of Museums), organização não- governamental que tem status de órgão consultivo do Conselho Econômico e Social da ONU criada em 1946⁹⁹, define museu como:

Uma organização sem fins lucrativos, instituição permanente a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e seu ambiente para fins de educação, estudo e prazer¹⁰⁰.

Apesar de importante para a conservação da arte, e também ser um meio de acesso à cultura, os museus também têm um lado perverso, como revela Douglas Crimp, visto que ele: *“arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão de conhecimento universal”*¹⁰¹. Theodor Adorno tem uma interpretação ainda mais crítica do que seria o museu:

⁹⁷ GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p.91 e 92.

⁹⁸ CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.18.

⁹⁹ Segundo sua própria definição: o “Conselho Internacional de Museus (ICOM) é uma organização internacional de museus e profissionais de museus, a quem está confiada a conservação, a preservação e a difusão do patrimônio mundial – cultural e natural, presente e futuro, material e imaterial – para a sociedade” ICOM BR. Disponível em: <http://icom.org.br/>. Acesso dia 06/10/2014.

¹⁰⁰ “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.” ICOM. Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Acesso dia 06/10/2014.

¹⁰¹ CRIMP, Douglas. *Op. Cit.* p.18

A palavra alemã *museal* [próprio de museu] traz à mente lembranças desagradáveis. Ela descreve objetos com os quais o observador já não mantém um relacionamento vital e que se encontram no processo de morte; devem sua preservação mais ao respeito histórico que às necessidades do presente. Há mais de uma ligação fonética entre museu e mausoléu. Os museus são os jazigos de família das obras de arte.¹⁰²

De toda sorte, apesar das inúmeras críticas a construção e a representação da instituição museu, a maior parte das pessoas só entende como arte aquelas plenamente legitimadas pelas instituições de exposição. Essa posição, no entanto, vem sofrendo algumas alterações após a década de 1960, a partir de quando ocorre a redução da necessidade de validação das obras pelos museus, tendo em vista que a arte rompeu com a “*noção de autonomia estética por meio do confronto direto com a realidade social*”¹⁰³.

Explica-se essa tendência pela reação ao movimento artístico anterior, aquele surgido na transição da década de 1940 para 1950 - o Expressionismo Abstrato - que tinha um caráter autocrítico e afastado da realidade, cujos os pintores mais conhecidos são Arshille Gorky, Jackson Pollock, Philip Guston e Willem de Kooning. A partir da década de 1960, uma nova geração de artistas procurou resgatar uma relação mais aproximada com a realidade, e neste contexto, o lugar da arte (os museus e galerias) foi questionado dizendo ser um modelo ideal que colabora para o distanciamento entre o espaço da arte e o mundo exterior.

No caso brasileiro a vanguarda assumiu uma postura experimental e de preocupação ideológica, sobretudo após o golpe militar e a instauração do Ato Institucional nº 5, momento em que havia uma oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte¹⁰⁴. Frederico Moraes, crítico de arte, inventou um novo meio de chamar as produções dos jovens daquela época (como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, e Guilherme Vaz), que produziam obras altamente experimentais e políticas: “contra-arte” ou “arte de guerrilha”¹⁰⁵. Trata-se de uma arte de emboscada,

¹⁰² ADORNO, Theodor W. **Valéry Prost Museum**. In *Prisms*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1988. p. 175. Disponível em: http://www.columbia.edu/itc/anthropology/rothschild/g6352/client_edit/pdfs/nov28-1.pdf. Acesso dia 29/09/2014.

¹⁰³ CRIMP, Douglas. *Op. Cit.* p. 214.

¹⁰⁴ FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. p.23 a 75.

¹⁰⁵ “Trata-se de algo novo que a título precário denomino de contra-arte. Porque não se trata mais de manifestações antiartísticas, de contestação à arte, de anticarreira. É algo que está além ou acima. A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevistamente, com rapidez e senso

conceito ainda utilizado para as obras que surpreendem no cotidiano, especialmente quando não convidadas no espaço público. O artista, ao invés de criar objetos, tornava-se um “propositor de situações”, um simples “apropriador das coisas do mundo”, que confronta o expectador. A arte passa a ser feita no espaço público, longe do branco das galerias. É, portanto, a arte de rua. Ela interage de tal modo com a realidade da cidade que por vezes é imperceptível (no sentido de estar no cotidiano).

Não só a intervenção é guerrilha, no Brasil temos outros exemplos como a arte pelo correio (*mail art*, arte por correspondência ou arte a domicílio). Um recurso utilizado nesses tempos de restrição à liberdade de expressão e de crise econômica (década de 1970 e 1980: crise do petróleo levou muitos museus a não investir na ampliação de seus acervos). Ela funciona com o envio da arte pelo correio, ou mesmo entregues pessoalmente, com textos e reproduções fotocopiadas em tiragens limitadas¹⁰⁶. Paulo Bruscky afirma que “*esta arte encurtou as distâncias entre povos e países proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais*”¹⁰⁷.

A sociedade também se utiliza de um outro argumento para se determinar se um objeto é artístico: a competência de autoridade. A crítica nem sempre foi bem sucedida em analisar a qualidade artística. Van Gogh foi rejeitado pela crítica de sua época e hoje é considerado um dos artistas mais geniais de todos os tempos. Da mesma forma, os grandes nomes da arte de rua nem sempre são bem recebidos pela crítica apesar de auferirem reconhecimento pelo público e pelo mercado, tal como ocorre com Banksy, cujas obras já atingiram preços milionários em leilões.

Mesmo assim a crítica especializada é um dado forte para identificação de uma obra de arte. A grande dificuldade que ela encontra se dá em razão da própria arte contemporânea estar afastada da objetividade, vez que é irracional e indeterminada como todas as expressões pós-modernas. Com efeito, a crítica foi arrastada ao subjetivismo e sofre dificuldades em estabelecer critérios mais objetivos

de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que o artista perdeu suas imunidades. Por isso chamei o conjunto destas manifestações de arte-guerrilha.” MORAIS, Frederico. “Revisão/ 69-2”: **A nova Cartilha**, Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1970. In FREITAS, Artur. *Op. Cit.* p.29 e 30.

¹⁰⁶ AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio – Artigos e Ensaios (1980-2005)**. Volume 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006. p.328 e 329.

¹⁰⁷ BRUSCKY, Paulo. **Arte Correio**. In FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funart, 2006. p.163.

para analisar a arte¹⁰⁸, como ocorria antigamente quanto ao significado das obras ou quanto às qualidades artesanais. Ferreira Gullar afirma que “*não há nenhum modo de demonstrar, hoje, na vasta maioria dos quadros expostos nas grandes mostras internacionais, se determinada obra é boa ou má, se é fruto de mestria artesanal, de mera habilidade ou do simples acaso*”.¹⁰⁹

Os impressionistas talvez tenham sido os primeiros a criticar a competência de autoridade para avaliar a arte. No dia 15 de abril de 1874 em Paris, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Paul Cézanne, Edgar Degas e Claude Monet desafiaram o sistema da Academia (que organizava o chamado “Salão Anual”), tendo em vista que ela reiteradamente rejeitara suas obras. Eles responderam montando sua própria exposição: o “Salão dos Renegados”. As regras estabelecidas por eles era que não haveria nenhum júri, que todos os artistas seriam bem vindos e tratados da mesma maneira, desde que fosse paga a inscrição.

Da mesma forma, cinquenta anos mais tarde, em Nova Iorque, foi montada a *Exposição dos Artistas Independentes de 1917* pela “*Sociedade dos Artistas Independentes*”, um grupo de intelectuais progressistas que desafiavam a postura conservadora da *National Academy of Design* em relação à arte moderna. Um dos organizadores foi Marcel Duchamp, que provocativamente inscreve nesta ocasião um mictório sob o pseudônimo “*R. Mutt 1917*”¹¹⁰, dando-lhe o nome de “*Fonte*”. Foi uma provocação aos seus colegas organizadores que haviam decidido combater o *establishment* artístico. Ao que parece, pelo menos na ótica de Duchamp, o conselho permaneceu reacionário, visto que a obra foi julgada ofensiva e vulgar, tendo sido desqualificada e, portanto, não apresentada.¹¹¹ Inclusive a lenda afirma que a “*Fonte*”

¹⁰⁸ Neste sentido: A própria crítica de arte – que não está fora desse mesmo processo que arrastou a arte para o extremo subjetivismo – teve de reagir a tal tendência mesmo quando não põe em questão os valores básicos da arte contemporânea. Pata não se dissolver em meras divagações fantasiosas, a crítica necessita firmar alguns pontos de referência objetivos. Não são muitos os críticos que procuram se manter ao nível da lógica, sobretudo quando se trata não apenas de teorizar sobre a crítica, mas de exercê-la. GULLAR, Ferreira. *Op. Cit.* p.67 e 68.

¹⁰⁹ *Id.* p.67.

¹¹⁰ O nome Mutt era uma alusão a Mott, a loja onde comprara o mictório. Diz-se que era também uma referência à história em quadrinhos “Mutt e Jeff”, que havia sido publicada no *San Francisco Chronicle* em 1907 com um único personagem, A. Mutt. Mutt era inteiramente motivado pela cobiça, um malandro imbecil com uma compulsão para jogar e engendrar planos disparatados para enriquecer rapidamente. Jeff, seu crédulo companheiro inseparável, era um interno num asilo de loucos. Como Duchamp pretendia que *Fonte* fosse uma crítica aos colecionadores gananciosos e especuladores e aos diretores de museus ignorantes e pomposos, essa interpretação parece plausível. Assim também a sugestão de que a inicial “R” representa Richard, um coloquialismo francês para “sacos de dinheiro”. GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna. Do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. EBOOK. Capítulo 1 – fonte, 1917.

¹¹¹ *Id.*

foi quebrada por um membro do comitê, que teria resolvido assim o dilema de levá-la ou não à exposição.

O que foi determinante para o endosso do mictório como obra legítima foi a fotografia tirada por Alfred Stieglitz, um dos mais respeitados profissionais e dono de uma influente galeria de arte. O que demonstra que o critério da autoridade é ainda determinante no mundo das artes para a validação e o reconhecimento de determinada obra.

Mesmo sendo rejeitada, a “*Fonte*” foi uma marca na arte do século XX. Duchamp nomeou essa nova forma de “fazer escultura” de ready-mades (já pronto), que consistia na seleção de “*qualquer objeto produzido em massa sem nenhum mérito estético óbvio e, libertando-o de sua finalidade funcional – em outras palavras, tornando-o inútil -, dando-lhe um nome e mudando o contexto e o ângulo do qual seria visto normalmente, transformá-lo numa obra de arte de fato*”¹¹². Sua intenção era questionar a própria noção do que constituía uma obra de arte, acreditando que arte é aquilo que o artista diz ser arte.

Ao mesmo tempo, Duchamp também considerava um disparate a ideia que o artista é um ser de inteligência superior. Para ele, o papel de um artista na sociedade é semelhante a de um filósofo: não importa as habilidades mecânicas, ou o prazer estético, mas sim a habilidade de se fazer pensar o mundo por meio de apresentação de ideias sem nenhum propósito funcional além de si mesmas.¹¹³ Assim, a arte após Duchamp passa a estar nas ideias e não no objeto!

Aqui temos o gancho para o próximo instrumento de avaliação: o objeto artístico. Antes reconhecido pelas qualidades técnicas de execução bem como pelo seu significado, após o século XX, os objetos artísticos se transformam em apropriações, utilizando-se de objetos prontos ou de terceirização do trabalho manual.

O artista László Moholy-Nagy da escola de Bauhaus fez, em 1922, pinturas em série encomendadas por telefone à uma fábrica, e novamente há um confronto com a lei de direitos autorais fruto do século XIX: “quem executa a obra que é o artista ou quem teve a ideia é o artista?”¹¹⁴ O artista trabalha com ideias e o problema é o direito autoral não protege ideias e recrimina o plágio.

¹¹² GOMPERTZ, Will. *Op. Cit.*

¹¹³ *Id.*

¹¹⁴ CONRADO, Marcelo Miguel. *Op. Cit.*p.20.

A seguir, na metade do século passado outras manifestações artísticas surgem desafiando o direito autoral. A Arte Pop¹¹⁵, fenômeno que surge de forma independente nos Estados Unidos¹¹⁶ e na Inglaterra, revelava a realidade pós-moderna ditada pelo consumo. Os artistas representavam graficamente tudo o que antes era considerado insignificante para a arte: ilustrações publicitárias de revistas e jornais, anedotas da *Times Square*, mobiliário, acessórios vistosos, vestuários, estrelas de cinema, bandas, mobiliários, produtos comerciais (como as famosas latinhas *Campbell's*). Os métodos de criação eram ignorados: Andy Warhol pintava à mão os seus “produtos”, e depois, por meio do processo de *silk screen*, reproduzia-os; também contratava pessoas para executar os seus trabalhos ao invés de executá-los com suas próprias mãos. Roy Lichtenstein procurou explicar o fenômeno da Arte Pop como aquela que encara o mundo e não só realizam a arte pela arte como faziam os “românticos” do impressionismo:

A arte tem-se tornado extremamente romântica e irrealista desde Cézanne, alimentando-se da arte. É utópica. Tem tido cada vez menos a ver com o mundo. Olha para dentro... No exterior está o mundo. A Arte Pop encara o mundo. Parece aceitar o seu meio ambiente, que não é bom nem mau, mas diferente, outro estado de espírito.¹¹⁷

Foi um movimento que seduziu “os jovens de todo o mundo, que reagiram com entusiasmo tanto às implicações hot como cool de uma linguagem tão direta; [...] bem como as pessoas de todas as idades que reconheceram a sua validade formal”¹¹⁸, que, ressignificou e o conceito de originalidade a partir da cópia, balançando o conceito de autoria do século XIX.

¹¹⁵“ Apenas a corrente nova-iorquina bastarda do Dada (1914-1921) – fundamentalmente relacionada com Duchamp – usou motivos similares aos do pop. Além disso, diversos escritores difundiram a ideia errada de que Dada era um movimento político, afirmando que isto definia a diferença verificada entre Dada e o pop. Pelo contrário, apenas em Berlim, durante os anos 1918 – 1921, se mostraram os dadaístas politicamente ativos, embora por natureza fossem sempre antipolíticos e antissociais nos sentidos comumente aceites. O surrealismo, de acentuado tom político na década de 30, representava um refreamento das forças do Dada. Este constituía um movimento anárquico largamente idealista, que manifestava uma enorme intolerância em relação à pomposidade de todas as formas.” LIPPARD, Lucy R. **A Arte Pop**. São Paulo: Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.p.9

¹¹⁶Artistas da Arte Pop em Nova Iorque: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist e Claes Oldenburg. LIPPARD, Lucy R. *Op. Cit.* p.9

¹¹⁷ LICHETENSTEIN, Roy. *In* LIPPARD, Lucy R. *Op. Cit.*p.32

¹¹⁸ *Id.* p.9



Figura 14 - *One and Three Chairs*. Joseph Kosuth. New York, 1965. Disponível em: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965.

A seguir aparece a arte conceitual que se propunha a desmaterializar o suporte da obra, dando maior ênfase as ideias (imaterialidade) do que ao objeto (materialidade). Joseph Kosuth, representante desse movimento, ilustra bem a valorização da ideia quando expôs “*One and Three Chairs*” (1965) obra composta por uma cadeira real, uma imagem fotográfica desta cadeira e a sua definição conferida por um dicionário. Não há nada especial ou artístico a respeito da cadeira, seja em qualquer uma de suas formas de representação. A obra questiona o que é arte. E para ele a resposta seria aquilo que faz as pessoas pensarem e não aquilo que é esteticamente belo¹¹⁹. Novamente a arte desafia o direito autoral, pois, este não protege ideias e sim objetos, como explica Marcelo Miguel Conrado:

A arte conceitual se propôs a desmaterializar o suporte da obra; fato este que repercute como um imenso desafio aos direitos autorais, habituado com a impossibilidade de proteger somente a ideia. Para o discurso tradicional dos

¹¹⁹ Museum Of Modern Art (MoMA). **One and Three Chairs**. New York: MoMA Learning. Disponível em: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965. Acesso dia 08/10/2014.

direitos autorais, há necessidade de um suporte, um objeto, um produto. Mas a arte conceitual desenvolveu-se na contramão do direito.¹²⁰

A desmaterialização do suporte da arte é uma realidade que ocorre pela multiplicidade de expressões da produção artística. Contemporaneamente, a arte convive com demonstrações em vídeo, multimídia, performance, intervenções urbanas, ciberarte, entre outras, que comprovam o esvaziamento do objeto como arte.

Entre eles o *happening* é possivelmente o ápice da ausência de suporte. Termo criado “no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro sui generis, sem texto nem representação”¹²¹, orquestrados com o objetivo de aproximar o espectador, que não é mero observador, mas também participa da obra¹²². Ele ocorre em tempo real, de maneira flexível (sem começo, meio e fim) com improvisações de tal forma que não pode ser reproduzido novamente.

Assim, a arte convive bem tanto com a imaterialidade quanto com a temporalidade do seu suporte no contexto do pós-modernismo. A atualíssima obra de Richard Wright vencedora do Prêmio Turner de 2009 é mais uma prova que perenidade não é um problema: feita de folhas de ouro em delicado desenho simétrico e abstrato foi pintada diretamente na parede do museu Tate Britain e será apagado quando a exposição terminar. Essa é uma característica da produção deste artista que nas últimas décadas se concentra em pintar seus padrões meticulosos diretamente nas paredes, tetos ou sanca de uma galeria, que após um tempo determinado deverá ser destruído. O artista justifica que o seu trabalho não é feito para o futuro, mas para o agora, e complementa: “*Eu gosto da ideia de não haver mais nada quando eu me for*”¹²³.

¹²⁰ CONRADO, Marcelo Miguel. *Op. Cit.*p.108.

¹²¹ Happenig in ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/Happening>. Acesso dia 07/10/2014.

¹²² “Nesse sentido, o happening se distingue da performance, na qual não há participação do público.” Happenig in ITAÚ CULTURAL. *Ibidem*.

¹²³ “I like the idea of there being nothing left when I'm gone.” BENEDICTUS, Leo. London:The Gardian, segunda-feira, 7 de dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/dec/07/richard-wright-turner-prize>. Acesso dia 08/10/2014.



Figura 15 - Sem título. Richard Wright, London: Tate Britain Museum. Disponível em: <http://flavorwire.com/54899/richard-wright-no-not-that-one-wins-2009-turner-prize>.

Então, a efemeridade da arte de rua não é um problema para a arte. Além disso é contornada pela fotografia aliada à internet. Ao longo dos anos, a tecnologia tem desempenhado importante papel no rápido desenvolvimento da arte de rua. A máquina fotográfica digital cada vez mais acessível permite que qualquer peça seja documentada e partilhada para o mundo todo pela internet, encorajando novos artistas. Banksy, além disso, publica livros com fotografias de seus *graffitis* não autorizados¹²⁴.

E quanto a ilicitude das obras que são realizadas sem autorização? Como já mencionado no segundo capítulo a descriminalização no Brasil só aconteceu em relação as obras que são autorizadas pelo dono do imóvel. Mas, e quanto a arte? A ilicitude a descaracterizaria? A resposta é não, a ilicitude não é um problema para a arte.

¹²⁴ Livros como: "Existencilism," "Banging Your Head Against a Brick Wall," "Cut It Out.", e seu último, "Wall and Piece", traduzido para o português como "Guerra e Spray".

Em 1973, o artista Hélio Oiticica e o cineasta Neville d’Almeida desenvolveram juntos o projeto “*Cosmococa Programa-in-Progress*”, que consiste em cinco instalações “*quasicinemas*” ou “*bloco-experiências*” nas quais eram projetadas imagens com trilhas musicais específicas. Livros, capas de discos, jornais com fotografias de ícones americanos como Jimi Hendrix, John Cage, Marilyn Monroe e Yoko Ono, receberam desenhos feitos com cocaína, misturados a outros objetos do *loft* de Oiticica, gerando imagens de grande impacto visual¹²⁵. Quando entrevistado, Neville discorda que houvesse apologia ao uso de drogas: “*Não tínhamos compromisso com a droga, mas com a arte. Essa substância tinha um sentido um pouco diferente do que tem hoje. Tínhamos uma premonição de que a cocaína era um veneno que ia infestar a sociedade americana*”¹²⁶.



Figura 16 - *Cosmococa II – Hendrix War*. Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, 1973. Disponível em: inhotim.org.br.

¹²⁵ Galeria Fortes Vilaça. **Exposição Cosmococa II**. 17 de maio de 2003. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2003/31-momentos-frame-cosmococa-ii>. Acesso dia 13/10/2014. E Ihotim. *Cosmococa 5- Hendrix War*. Disponível em: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/cosmococa-5-hendrix-war/>. Acesso dia 13/10/2014.

¹²⁶ D’ALMEIDA, Neville *in* MORISAWA, Mariane. **A fé tira Neville do pó**. Rio de Janeiro: Isto é Gente, 24 de março de 2003. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/190/reportagens/neville_po.htm. Acesso dia 13/10/2014.

Esse é um paradigma que mostra que a arte não se invalida com a utilização de objetos ilícitos. Outro, é a obra “*Corpus Delicti*” (1985/1993), de Jac Leirner, que consiste na reunião de objetos roubados de aviões comerciais ligados por uma corrente de modo a evocar uma joia.

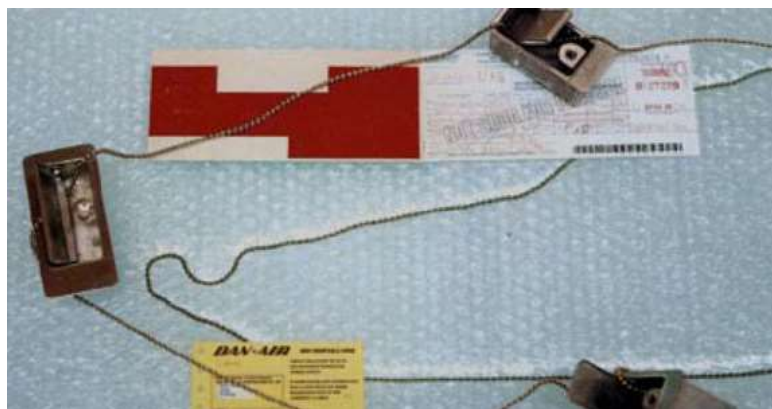


Figura 17 - “*Corpus Delicti*” (1985/1993). Jac Leirner, 1985-1993.
Disponível em:
<http://www.hirshhorn.si.edu/collection/directions/#detail=/bio/directions-jac-leirner/&collection=directions>.

Assim, o conceito de obra passou por mudanças importantes no decorrer do século XX: com a desmaterialização do suporte do objeto, o esvaziamento da valorização das habilidades manuais e técnicas para dar maior importância as ideias, além da desnecessidade de exposição da arte em lugares específicos (museus e galerias). Ela não tem problema também com a ilicitude, e neste cenário da produção artística pós-moderna, a arte de rua pode ser enquadrada como arte. Mas será que ela atende aos requisitos mínimos do direito autoral? É o que será tratado na próxima parte desse capítulo.

4.3 A ARTE DE RUA E O DIREITO AUTURAL

Para avaliar se o direito autoral pode fornecer proteção à arte de rua, primeiramente é preciso verificar quais são os requisitos dessa proteção. Denis Borges Barbosa afirma existir dois pressupostos da criação intelectual: o originador e a criação intelectual. Para ele, o termo originador é mais apropriado para se referir à fonte criadora que autor, já essa é expressão que ainda vem da tradição antropocêntrica e individualista do século XIX e ignora a possibilidade de textos

anônimos, e daqueles identificados por pseudônimo, das criações coletivas, e virtuais. De qualquer sorte, é o reconhecimento da autoria que confere a exclusividade de exploração econômica da criação intelectual.¹²⁷

Esta, por sua vez, é aquela de conteúdo intelectual podendo envolver ciência, literatura ou artes, que seja consequência da subjetividade do criador e que tenha uma existência em si, isto é, seja de alguma forma reconhecida no universo, porque a Lei 9.610/98 expressamente exclui a proteção autoral das ideias no artigo 8º¹²⁸. Assim, no direito brasileiro não é necessário que o objeto esteja fixo, basta que tenha percepção concreta pelos sentidos humanos (com exceção do artigo 7º, IV¹²⁹, que exige a fixação).

Carolina Tinoco Ramos¹³⁰, por outro lado, afirma que a identificação dos requisitos que devem ser preenchidos por uma obra para que ela tenha proteção é uma das matérias mais controvertidas, porque o texto legal nacional se esquivava de determinar o que é ou não protegido, seguindo o modelo da Convenção de Berna. A autora propõe sete requisitos: a) o autor deve ser pessoa humana (nunca pode ser atribuída a uma máquina ou a um animal); b) o resultado final da criação será imputável a tal autor; c) o objeto será uma criação intelectual; d) essa criação deve ser exteriorizada; e) não pode estar elencada nas proibições legais da Lei de Direitos Autorais (artigo 8º); f) a obra deve ser nova, no sentido de não ser cópia de uma preexistente; g) ser dotada de um determinado grau mínimo de criatividade, de forma a justificar a exclusividade autoral (contributo mínimo).

A princípio a arte de rua cumpre esses requisitos: é feita por pessoa humana, é original (ou possui um mínimo contributo de originalidade), e tem suporte tangível

¹²⁷ BARBOSA, Denis Borges. **Direito de Autor: questões fundamentais de direito de autor**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2013. p.182 a 184.

¹²⁸ Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

I - as ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais; II - os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios; III - os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções; IV - os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais; V - as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas; VI - os nomes e títulos isolados; VII - o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras. (Redação da Lei 9.610/98)

¹²⁹ Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; (Redação da Lei 9.610/98)

¹³⁰ RAMOS, Carolina Tinoco. **Contributo Mínimo em direito do autor: o mínimo grau criativo necessário para que uma obra seja protegida; contorno e tratamento jurídico no direito internacional e no direito brasileiro**. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010. Dissertação de Mestrado. p.133 a 156

(embora seja efêmero). Todavia, esses pontos não são suficientes para resolver a questão.

A arte de rua é produzida pelo engenho humano, no entanto a autoria pode envolver algumas características peculiares. A maior parte do *graffitis* e obras de rua são assinadas, mas nem todas. Isso poderia descaracterizar a autoria? Não. A Lei de Direitos Autorais afirma que o anonimato (quando não se indica o nome do autor, por sua vontade ou por ser desconhecido, redação do artigo 5º, inciso VIII, alínea “b”) não se presume (artigo 52¹³¹) e também não afasta os direitos patrimoniais, cabendo-os a quem publicá-lo (artigo 40 da Lei 9.610/98¹³²), sendo aplicável ainda o prazo de 60 anos pós-morte do detentor desse direito, com exceção a situação de se vir a reconhecer o autor (artigo 43 da Lei 9.610/98¹³³, situação em que se aplicará o prazo de 70 anos). Quanto ao pseudônimo (quando o autor se oculta sob nome suposto, redação do artigo 5º, inciso VIII, alínea “c”), tão comum entre os artistas de rua, é suficiente para atribuir os direitos morais e patrimoniais à obra, conforme texto do artigo 12 da Lei 9.610/98¹³⁴.

Assim, o aspecto moral da obra está assegurado. Ele abrange a paternidade da obra, a possibilidade de nomeação, o direito de inédito, o direito de exigir a integridade da obra, o direito de se opor às modificações, o repúdio à obra alterada e o direito de acesso ao único exemplar. Só que, algumas dessas características são impraticáveis na arte de rua. A integridade da obra e a impossibilidade de modificação são contrários à efemeridade, e também não são aplicáveis em face do proprietário do muro, que tem o direito de repintá-lo.

De outro lado, com relação ao aspecto patrimonial, surge a questão da titularidade desse direito. A Lei dispõe no artigo 48 que “*as obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais*”, o que levaria

¹³¹ Art. 52. A omissão do nome do autor, ou de co-autor, na divulgação da obra não presume o anonimato ou a cessão de seus direitos. (Redação da Lei 9.610/98)

¹³² Art. 40. Tratando-se de obra anônima ou pseudônima, caberá a quem publicá-la o exercício dos direitos patrimoniais do autor. Parágrafo único. O autor que se der a conhecer assumirá o exercício dos direitos patrimoniais, ressalvados os direitos adquiridos por terceiros. (Redação da Lei 9.610/98)

¹³³ Art. 43. Será de setenta anos o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras anônimas ou pseudônimas, contado de 1º de janeiro do ano imediatamente posterior ao da primeira publicação. Parágrafo único. Aplicar-se-á o disposto no art. 41 e seu parágrafo único, sempre que o autor se der a conhecer antes do termo do prazo previsto no caput deste artigo. (Redação da Lei 9.610/98)

¹³⁴ Art. 12. Para se identificar como autor, poderá o criador da obra literária, artística ou científica usar de seu nome civil, completo ou abreviado até por suas iniciais, de pseudônimo ou qualquer outro sinal convencional. (Redação da Lei 9.610/98)

a interpretação que a arte de rua situada no ambiente público não tem proteção patrimonial. Entretanto, como toda norma deve ser interpretada dentro do contexto do ordenamento como sistema, não é essa a posição mais acertada. O artigo fala em representação e não em reprodução. Além do mais, também não fala em obtenção de vantagens econômico-financeiras.

O objetivo do direito autoral é claro e preciso: proteger os interesses econômicos. Esse foi o impulso de sua criação e é essa a sua função. Nesta medida, se a obra está em logradouro público, mas não está em domínio público, o autor continua exercendo sobre ela direitos patrimoniais e morais. Neste sentido o Superior Tribunal de Justiça já se manifestou:

II. A obra de arte colocada em logradouro da cidade, que integra o patrimônio público, gera direitos morais e materiais para o seu autor quando utilizado indevidamente foto sua para ilustrar produto comercializado por terceiro, que sequer possui vinculação com área turística ou cultural.¹³⁵

Existindo intuito econômico a reprodução da obra de arte localizada em espaço público e que esteja protegida pelo direito patrimonial, isto é, não esteja em domínio público, deve-se observar o disposto nos artigos 77 e 78 da Lei de Direitos Autorais:

Art. 77. Salvo convenção em contrário, o autor de obra de arte plástica, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite o direito de expô-la, mas não transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la.

¹³⁵ CIVIL E PROCESSUAL. RECURSO ESPECIAL. VIOLAÇÃO AO ART. 535. INEXISTÊNCIA. AÇÃO DE INDENIZAÇÃO. DANOS MATERIAIS. DIREITOS AUTORAIS. OBRA EM LOGRADOURO PÚBLICO. REPRODUÇÃO SEM AUTORIZAÇÃO. CABIMENTO.
 I. Constatada a inexistência de contradição ou omissão no aresto estadual, não se vislumbra violação ao art. 535, I, do CPC, nem a suposta nulidade alegada pela parte, que apenas teve seus interesses contrariados.
 II. A obra de arte colocada em logradouro da cidade, que integra o patrimônio público, gera direitos morais e materiais para o seu autor quando utilizado indevidamente foto sua para ilustrar produto comercializado por terceiro, que sequer possui vinculação com área turística ou cultural.
 III. Juros moratórios devidos em 6% (seis por cento) ao ano, a partir da citação, observando-se o limite prescrito nos arts. 1.062 e 1.063 do Código Civil/1916 até a entrada em vigor do novo Código, quando, então, submeter-se-á à regra contida no art. 406 deste último diploma, a qual, de acordo com precedente da Corte Especial, corresponde à Taxa Selic, ressaltando-se a não-incidência de correção monetária, pois é fator que já compõe a referida taxa.
 IV. Havendo pedido de indenização por danos morais e por danos materiais, o acolhimento de um deles, com a rejeição do outro, configura sucumbência recíproca. Precedentes.
 V. Recurso especial conhecido em parte e, nessa parte, parcialmente provido. (REsp 951.521/MA, Rel. Ministro ALDIR PASSARINHO JUNIOR, QUARTA TURMA, julgado em 22/03/2011, DJe 11/05/2011)

Art. 78. A autorização para reproduzir obra de arte plástica, por qualquer processo, deve se fazer por escrito e se presume onerosa.

Sendo assim, a arte de rua é protegida tanto no aspecto moral quanto no aspecto patrimonial pelo Direito Autoral. Porém, fato é que a obra nunca poderia ser retirada pelo seu criador do local de confecção. Se ele não foi remunerado pela criação, o original é doado intrinsecamente ao ato do *graffiti*.

O artigo 37 da Lei de Direitos Autorais esclarece que a aquisição de original não transmite o direito de reprodução da obra, apenas o direito de exposição, salvo convenção em contrário entre as partes¹³⁶, e portanto, o artista tem plenas possibilidades de explorar economicamente a sua arte através de fotografias. Ressalva-se, contudo, que no caso do contexto arquitetônico ser diferenciado e determinante para o desenvolvimento da produção, existirá aí uma dupla incidência de direitos, e o artista não poderá fotografar o imóvel sem autorização e/ ou divisão dos *royalties* dos ganhos econômicos.

A ilegalidade não exclui a incidência e a proteção econômica, embora nada mais estranho que artistas comprometidos no combate das desigualdades representadas pela propriedade e pelos muros exijam propriedade para si. Ou uma arte que tanto contesta a realidade, buscar apoio no direito, que justamente tem a função que manter a coesão social e o *status quo*. Apesar de tudo, os grafiteiros quando precisam se voltam para o direito.

É o caso já citado de Banksy. Inconformado com os furtos das paredes aonde estão seus *graffitis*, e das inúmeras falsificações de suas obras que circulam na internet, utilizou-se de ferramentas jurídicas para virar o jogo: criou em janeiro de 2008 uma empresa a *Pest Control Office Ltda* (Escritório do Controle de Pestes) para gerir a venda de sua arte. A partir de então suas obras passaram a ser assinadas, e a empresa passou a conferir autenticidade à elas. Com um porém: de forma alguma

¹³⁶ Sobre a tradição do *corpus mechanicum* explica Denis Borges Barbosa: “A primeira delas é que a proteção da forma da obra, própria do direito autoral, não compreende os dados, as informações, as ideias, a substância enfim de tal obra. Tal se lê do art. 7º, §3º e do art. 8º, I e VII, da Lei, [...] Assim, salvo caso dupla tutela pelo direito autoral e outros sistemas de proteção, a funcionalidade técnica da obra protegida não é objeto de proteção exclusiva; esta se resume à cópia e outras utilizações da forma tutelada, como se verá a seguir. A segunda, e importante, consideração é que o direito autoral compreende a exclusividade na prática de determinados atos relativos à obra, mas não abrange toda e qualquer utilização do corpo físico onde a obra se insere.” BARBOSA, Denis Borges. *Op. Cit.* p. 965 e 966. Ainda observa-se a disposição do Art. 37 da Lei 9.610/98. “A aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta Lei.”

autentica a arte que ele faz nas ruas, mesmo as que notoriamente foram feitas por ele e que, inclusive, constam em seus livros e no seu website. Somente suas impressões em tela são assinadas por ele e autenticadas pela *Pest Control*.

Seu plano funcionou: como as pessoas dão muita importância para as autenticações, a remoção da sua arte das ruas foi reduzida. Além de não ser do seu interesse ajudar quem queira ganhar dinheiro com essas obras, elas foram criadas para serem apreciadas no contexto original. Banksy, os outros grafiteiros, e seus fãs acreditam que as obras devem viver e morrer nas ruas.

Como os muros e as paredes pintados pelos grafiteiros são parte da propriedade de uma pessoa privada ou pública, a retirada das obras é perfeitamente possível, não ofendendo os direitos autorais, já que o original da obra foi feito sob um suporte de terceiro (o proprietário do muro) de maneira onerosa ou gratuita. O que os artistas podem reivindicar são os direitos de reprodução da obra. Conforme já mencionado, o fato de estarem em logradouro público não afasta a incidência dos direitos autorais e a necessidade de autorização prévia e expressa do criador¹³⁷ para a reprodução com fins econômicos.

¹³⁷ Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: I - a reprodução parcial ou integral; (Redação da Lei 9.610/98)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte de rua foi por muito tempo negligenciada pelo Direito Autoral por sua ligação com a marginalidade e a subversão. Entretanto, essa manifestação urbana não pode ser mais ignorada diante da sua recente valorização pelo mercado e pelo seu reconhecimento como expressão cultural. Sua origem data do final da década de 1960 e início da década de 1970, contextualizado pela contracultura, que questionava os valores centrais da sociedade, ilustrado por movimentos como Maio de 1968 e o Black Power.

Essa transição é a marca também do início do pós-modernismo, qualificado pela fragmentação do pensamento, pelos progressos tecnológicos, e pela valorização das diferentes culturas, sem dar maior prestígio àquela das elites. A ascensão do *graffiti*, a modalidade mais notável dentro da arte de rua, como meio de expressão, se deve ainda à crise econômica que se seguirá a esse período, que causou o avanço das desigualdades de renda e da criminalidade.

Na década de 1970 a cidade de Nova Iorque foi tomada pelo *tags* e pelos desenhos do *graffiti*. A intensa proliferação dessas marcas tiveram por consequência a criminalização da prática, e posteriormente à aplicação de teorias (a tolerância zero e o *Broken Windows Theory*) que visavam a contenção da criminalidade, pois a relacionavam com o aumento das práticas delituosas.

No Brasil, o surgimento do *graffiti* é relacionado às manifestações de feições políticas após a instauração do regime militar, levando a tipificação pelo Direito Penal. Em 2011, a Lei de Crimes Ambientais descriminaliza a prática do *graffiti* em vista do reconhecimento do seu valor cultural, diferenciando-a da pichação.

Nos últimos anos o *graffiti* atingiu o mercado da arte. Os interesses gerados por essa comercialização implicam na necessidade de proteção. O direito que protege as criações intelectuais e os interesses econômicos advindos dela é o Direito Autoral, que tem por requisito a autoria por pessoa humana, e uma criação proveniente dessa subjetividade de forma minimamente original, que tenha por objeto a literatura, as artes ou conteúdo científico.

Consequentemente, para que a arte de rua seja contemplada por esse conjunto de normas é necessário enquadrá-la como arte. Verificou-se, então, que a arte no decorrer do século XX passou por significantes mudanças que possibilitam

entender que a arte de rua está na categoria das criações artísticas. Os três critérios analisados foram o local de exposição, o argumento de autoridade e o objeto.

Entre eles, o objeto artístico é o que causa maior impacto para essa discussão. Ele admite tanto a ilicitude quanto a efemeridade características da arte de rua. Além disso, os movimentos da arte contemporânea da arte relativizaram a autoria e a originalidade: o *ready-made* de Duchamp, que afasta a necessidade de aplicação de técnicas elaboradas; a Arte Pop, que trouxe elementos do cotidiano para a arte; e a Arte Conceitual, que valoriza às ideias mais do a técnica utilizada.

O direito sofre alguns problemas em relação a esse objeto. Explica-se que a lei de direitos autorais brasileira é herdeira do sistema continental europeu que conferiu status de propriedade às criações do espírito humano. A propriedade aqui é caracterizada pelo individualismo e pelo exclusivismo, e no Brasil tem dois aspectos: (i) patrimonial e (ii) moral.

O aspecto moral segundo a Lei 9.610/98 é irrenunciável e inalienável e abrange a paternidade da obra, a possibilidade de nomeação, o direito de inédito, o direito de exigir a integridade da obra, direito de se opor às modificações, repúdio à obra alterada e o direito de acesso ao único exemplar. Alguns desses direitos são impraticáveis na arte de rua. A integridade da obra e a impossibilidade de modificação são contrários às características da arte de rua que é efêmera, e exposta as condições do tempo e as modificações pelos outros grafiteiros. Sem contar que não se pode impor ao proprietário do muro em que a obra foi realizada a proibição de repintá-lo.

O aspecto patrimonial, por outro lado, está ligado à retribuição econômica. A natureza jurídica proprietária leva à classificação da criação intelectual como bem incorpóreo e móvel, que só pode ser transferido por cessão ou licença de uso. Todavia, a titularidade desse direito patrimonial é sem dúvida o elemento mais espinhoso em relação à arte de rua. Afinal, seria possível imputar esse direito ao artista que simplesmente se utiliza da propriedade de outra pessoa como suporte da sua criação intelectual?

A localização da obra em local público não afasta os direitos patrimoniais ou morais do autor da obra, tendo em vista que o artigo 48 da Lei 9.610/98 autoriza somente a livre representação da obra e não a reprodução. Isso significa que não pode existir exploração econômica da criação intelectual por terceiros mesmo que ela esteja exposta em logradouro público.

Quanto ao direito de reprodução para fins econômicos, o artigo 37 da Lei de Direitos Autorais esclarece que a aquisição de original não transmite o direito de reprodução da obra, apenas o direito de exposição, salvo convenção em contrário entre as partes.

Desta forma, conclui-se que os direitos autorais são aplicáveis a arte de rua, já que estão presentes os requisitos necessários à essa proteção. Sendo eles: a autoria por pessoa humana e a criação intelectual com um mínimo de originalidade com expressão perceptível. Quanto à titularidade dos direitos morais, estes sempre permanecem com o criador, mesmo que no caso do *graffiti* sua aplicação não pode ser completa, vez que o direito sobre a parede continua sendo de seu proprietário. Os direitos patrimoniais também são devidos ao artista através da exploração econômica por meio da reprodução das imagens, tendo em vista que o direito imaterial da criação sempre será de seu autor no sistema brasileiro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Valéry Prost Museum**. In Prisms. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1988. P. 175. Disponível em: http://www.columbia.edu/itc/anthropology/rothschild/g6352/client_edit/pdfs/nov28-1.pdf. Acesso dia 29/09/2014.

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio** –Artigos e Ensaio (1980-2005). Volume 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARAL, Francisco. **Direito Civil. Introdução**. Rio de Janeiro: Renovar, 2008.

ANITUA, Gabriel Ignacio. **Histórias dos pensamentos criminológicos**. Rio de Janeiro: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2008.

ASCENSÃO, Jose de Oliveira. **Direito autoral**. Rio de Janeiro: Renovar, 1997

AZEVEDO, Ana Lúcia. **Grafites revelam como amavam os romanos**. Unicamp, Campinas, 2007. Disponível em: http://www.unicamp.br/nee/arqueologia/arquivos/historia_antiga/amor_romanos.html. Acesso dia 05/09/2014.

BALSER, Markus. **Cantwo Says “Can Not!” to Spanish Swimmers**. The Wall Street Journal, New York, 09 de setembro de 2011. Disponível em: <http://blogs.wsj.com/law/2008/09/09/cantwo-says-can-not-to-spanish-swimwear/>. Acesso dia 15/07/2014.

BANKSY. **Guerra e Spray**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BARBOSA, Denis Borges. **Direito de Autor: questões fundamentais de direito de autor**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2013.

BEIGUELMAN, Giselle. **Guerrilha Visual**. In American graffiti. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

BENEDICTUS, Leo. **Richard Wright: Turner prize profile**. London: The Guardian, segunda-feira, 7 de dezembro de 2009. Disponível em:

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/dec/07/richard-wright-turner-prize>. Acesso dia 08/10/2014.

BLOCK MUSEUM OF ART. **The Artistic Evolution of the Wall Of Respect**. Evanston (Illinois): Northwestern University. Disponível em: <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/wallofrespect/main.htm>, Acesso dia: 24/07/2014.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

BRASIL. **Lei nº 9.610** de 19 de fevereiro de 1998. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 20.2.1998.

BRASIL. **Lei nº 9.605** de 12 de fevereiro de 1998. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 17.2.1998.

BROKER, Charlie. **Supposing...Subversive genius Bankys is actually rubbish**. The Guardian, United Kingdom, 22 de setembro de 2006, Comment is free. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2006/sep/22/arts.visualarts>. Acesso dia 25/06/2014.

BRUSCKY, Paulo. **Arte Correio**. In FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funart, 2006.

CARBONI, Guilherme C. **Direitos Autorais e Internet: propostas legislativas para fomentar o desenvolvimento e o acesso ao conhecimento**. Revista Jurídica da Presidência. Volume 10, n º 90. Brasília: Casa Civil, 2008. p.13 Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/Rev_90/Artigos/PDF/GuilhermeCarboni_Rev90.pdf. Acesso dia 12/10/2014.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COLLINGS, Matthew. **Banksy's Ideas have the value of a Joke**. The Times, New York, 28 de Janeiro de 2008. Disponível em: <http://michaelleenardphoto.blogspot.com.br/2008/01/banksys-ideas-have-value-of-joke-by.html>. Acesso dia 17 de junho de 2014.

COLLINS, Lauren. **Banksy was here – the invisible man of graffiti art**. The New Yorker, New York, 14 de maio de 2007, Popular Culture. Disponível em:

http://www.newyorker.com/reporting/2007/05/14/070514fa_fact_collins?currentPage=all. Acesso dia 17/06/2014.

CONRADO, Marcelo Miguel. **A arte nas armadilhas dos direitos autorais – uma leitura dos conceitos: de autoria, obra e originalidade**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013. Tese de Doutorado.

D'ALMEIDA, Neville in MORISAWA, Mariane. **A fé tira Neville do pó**. Rio de Janeiro: Isto é Gente, 24 de março de 2003. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoegente/190/reportagens/neville_po.htm. Acesso dia 13/10/2014.

EBOLI, João Carlos de Camargo. **Pequeno Mosaico do direito autoral**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2006.

EHRlich,DIMITRI; EHRlich, GREGOR. **Graffiti in Its Own Words**. New York Magazine: New York, 3 de julho de 2007. Disponível em: <http://nymag.com/guides/summer/17406/index4.html>. Acesso dia 04/09/2014.

ELLSWORTH-JONES, Will. Banksy. **Por trás das paredes**. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

FACHIN, Luiz Edson. **Teoria Crítica do Direito Civil à luz do novo Código Civil Brasileiro**. Rio de Janeiro: Renovar, 2012.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GALERIA FORTES VILAÇA. **Exposição Cosmococa II**. 17 de maio de 2003. Disponível em: <http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2003/31-momentos-frame-cosmococa-ii>. Acesso dia 13/10/2014. E Ihotim. Cosmococa 5- Hendrix War. Disponível em: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/cosmococa-5-hendrix-war/>. Acesso dia 13/10/2014.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna**. Do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. EBOOK.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural**. São Paulo: Loyola, 1992.

HAWTHORNE, Cristopher. **Critic's Notebook: Remove art from its architectural context, and what's left?** Los Angeles Times, Los Angeles, 12 de março de 2011, Architecture Critic. Disponível em: <http://articles.latimes.com/2011/mar/12/entertainment/la-et-hawthorne-notebook-20110312>. Acesso dia 17/06/2014.

Happenig in ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/Happening>. Acesso dia 07/10/2014.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos – o breve século XX – 1914 -1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ICOM. Disponível em: <http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>. Acesso dia 06/10/2014.

ICOM BR. Disponível em: <http://icom.org.br/>. Acesso dia 06/10/2014

JANSON, H.W; JANSON, Antony F. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JANUSZCZAK, Waldemar. **Guerrilla art that costs a bomb? The weiting's on the wall**. Waldemar Januszczak Blog, 11 de março de 2007. Disponível em: <http://www.waldemar.tv/2007/03/banksy%E2%80%99s-progress/>. Acesso dia 17 de junho de 2014.

JONES, Jonathan. **Why all the fuss over Banksy?** The Guardian, United Kingdom, 17 de março de 2007, Culture, Art. Disponível em <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2007/mar/13/whyallthefussoverbanksy>. Acesso dia 25/06/2014.

KELLING, George L. **How New York Became Safe: The Full Story**. City Journal: New York, 2009. Disponível em http://www.city-journal.org/2009/nytom_ny-crime-decline.html. Acesso dia: 04/09/2014.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à Pós-Moderna – Novas teorias sobre o mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEITCH, Luke. **Banksy hits the big time, In just seven days the British graffiti artist conquered LA, made millions and even wowed Brad Pitt**. The Times, New York, 18 de julho de 2009. Disponível em: <http://zhbw.cn/news/newsread/artnews38249.html>. Acesso dia 17/06/2014.

LIPPARD, Lucy R. **A Arte Pop**. São Paulo: Verbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

LOLOTA, Priscila. **A polêmica do deslocamento**. Overmundo, Salvador, 8 de junho de 2008. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-polemica-do-deslocamento>. Acesso dia 16/07/2014.

MACHADO, Leandro. **SP vai orientar funcionários sobre a limpeza de grafites e pichações**. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, 02 de agosto de 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/08/1494860-sp-vai-orientar-funcionarios-sobre-a-limpeza-de-grafites-e-pichacoes.shtml>. Acesso dia 10/10/2014.

MAILER, Norman. **The faith of Graffiti**. In Esquire Magazine, New York: Maio de 1974.

MANNHEIM, Hermann. **Criminologia Comparada**. Volume II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

MCCORMICK, Carlo. **Trespass. História da Arte Urbana não encomendada**. Nova Iorque: Taschen, 2010. P. 312.

MILLER, Nancy. **Banksy Talks Art, Power and Exit Through the gift shop**. Wired Magazine, United Kingdom, 13 de abril de 2010. Disponível em: <http://www.wired.com/2010/04/banksy-exit-through-the-gift-shop/>. Acesso dia 17 de junho de 2014.

MITCHELL, Paul. **Britain: The strengths and limitations of Banksy's "guerrilla" art**. World Socialist Web Site, 10 de setembro de 2009. Disponível em: <http://www.wsws.org/en/articles/2009/09/bank-s10.html>

MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). **One and Three Chairs**. New York: MoMA Learning. Disponível em: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965. Acesso dia 08/10/2014.

MORAIS, Frederico. "**Revisão/ 69-2**": A nova Cartilha, Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1970. In FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

MOREIRA, Egon Bockmann. **Os princípios constitucionais da atividade econômica**. Revista da Faculdade de Direito UFPR, Volume 45, nº0. P. 103 a 111. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006.

NEW YORK TIMES. **Taki 183 Spawns Pen Pals**; 21 de julho de 1971. ProQuest Historical Newspapers The New York Times (1851- 2007).

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. Coleção Primeiros Passo. Brasil: Editora Brasiliense, 1983.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Graffiti Curitiba**. Curitiba: Kairós, 2010.

RAMOS, Carolina Tinoco. **Contributo Mínimo em direito do autor: o mínimo grau criativo necessário para que uma obra seja protegida; contorno e tratamento jurídico no direito internacional e no direito brasileiro**. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010. Dissertação de Mestrado.

SANTOS, Willyams Roberto Martins. **Peles grafitadas: uma poética do deslocamento**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

SHECAIRA, Sérgio Salomão. **Criminologia**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2012.

SCHULTZ, Charles. **When Graffiti Artists cross that fine line: Banksy, Dash and Samo**. Whitehot Magazine of Contemporary Art, New York, março de 2007. Disponível em: <http://whitehotmagazine.com/articles/artists-cross-that-fine-line/240>. Acesso dia 17/06/2014.

SILVA –E –SILVA, William da. **Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas**. São Paulo: Annablume, 2011.

SOUZA, Allan Rocha. **Direitos Culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

_____. **Direitos Autorais e acesso à cultura**. Liinc em Revista, v.7, n.2, Setembro, 2011. Rio de Janeiro, p. 416-436. Disponível em: www.ibivt.br/liinc. Acesso dia 12/10/2013.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. **Recurso Especial nº 964.404/ES**, Relator Ministro PAULO DE TARSO SANSEVERINO, TERCEIRA TURMA, julgado em 15/03/2011, DJe 23/05/2011.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. **Recurso Especial nº 951.521/MA**, Rel. Ministro ALDIR PASSARINHO JUNIOR, QUARTA TURMA, julgado em 22/03/2011, DJe 11/05/2011

TAVARES, Jordana Falcão. **Construções, desconstruções e reconstruções: histórias do grafite contemporâneo goianiense**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes visuais, 2010. Dissertação de mestrado.

TEIXEIRA, Gisele. **Grafiteiro que rouba grafiteiro tem quantos anos de perdão?** Portal Vermelho, São Paulo, 26 de janeiro de 2011. Disponível em: http://www.vermelho.org.br/hiphop/noticia.php?id_noticia=146228&id_secao=130. Acesso dia 15/07/2014.

Can The Can. THE ECONOMIST: New York, 20 de novembro de 2008, printed edition: Science and technology. Disponível em: <http://www.economist.com/node/12630201>. Acesso dia 17/09/2014.

TRIDENTE, Alessandra. **Direito Autoral. Paradoxos e Contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

Um Patrimônio invisível. Isto é independente. Isto é cultura, edição 2123. Disponível em: http://www.istoe.com.br/reportagens/88104_UM+PATRIMONIO+INVISIVEL>. Acesso em: 12/10/2014.

YOUNG, Jock. **A sociedade excludente – Exclusão Social, criminalidade e diferença na modernidade recente**. Rio de Janeiro: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2002.

WARD, Ossian. **Banksy interview**. Time Out London, London, 1 de março de 2010, Art. Disponível em: <http://www.timeout.com/london/art/banksy-interview-art-time-out-london>. Acesso dia 25/06/2014. Entrevista.