

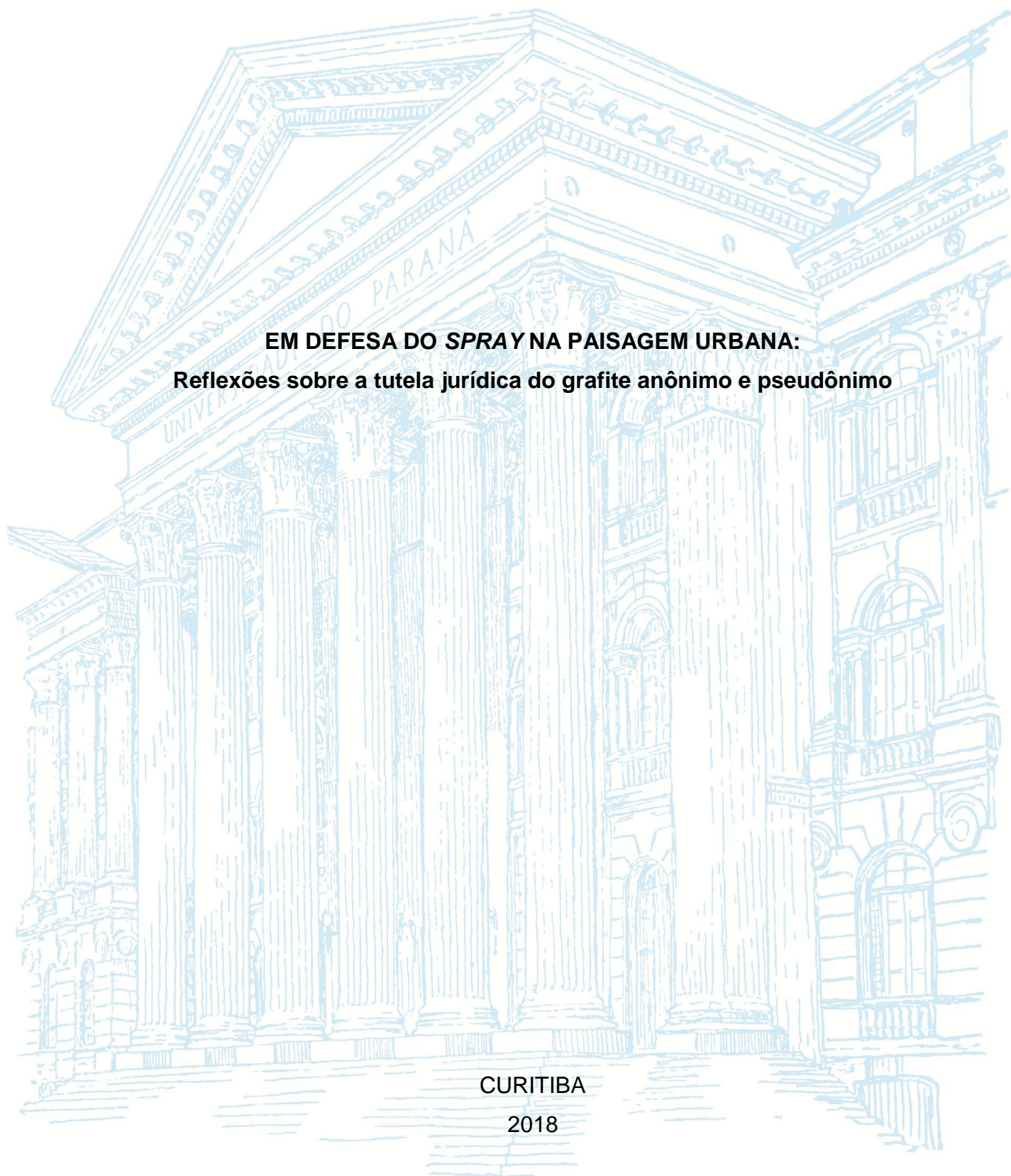
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ESTELA MARIS BALESTRINI

**EM DEFESA DO *SPRAY* NA PAISAGEM URBANA:
Reflexões sobre a tutela jurídica do grafite anônimo e pseudônimo**

CURITIBA

2018



ESTELA MARIS BALESTRINI

**EM DEFESA DO *SPRAY* NA PAISAGEM URBANA:
Reflexões sobre a tutela jurídica do grafite anônimo e pseudônimo**

Artigo científico apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharela em Direito, no Curso de Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Marcel Miguel Conrado

CURITIBA

2018

TERMO DE APROVAÇÃO

ESTELA MARIS BALESTRINI

EM DEFESA DO *SPRAY* NA PAISAGEM URBANA: Reflexões sobre a tutela jurídica do grafite anônimo e pseudônimo

Artigo científico apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharela em Direito, no Curso de Graduação em Direito, Setor de Ciências Jurídicas, da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Miguel Conrado
Orientador – Faculdade de Direito, UFPR

Prof. Dr. Roberto Benghi Del Claro
Núcleo de Prática Jurídica, UFPR

Prof. Dr. Ricardo Carneiro Antonio
Departamento de Artes, UFPR

Curitiba, 21 de novembro de 2018.

RESUMO

O grafite é entendido como um movimento cultural que teve forte expressão a partir da década de 1960. Propaga-se no cenário das metrópoles como um movimento transgressor, da marginalidade. Os grafiteiros se utilizam do espaço público, as ruas, a fim de transmitirem mensagens de cunho político, social, cultural, humanitário e artístico. Em que pese não seja criminalizado, quando atendidas as especificidades da Lei nº. 12.408/2011, em razão do caráter subversivo, os grafiteiros comumente não assinam as obras ou as grafam sob pseudônimo inidentificável. O objetivo do presente trabalho, a partir da distinção teórica entre obra anônima, pseudônima e de autor desconhecido, versa sobre o estudo dos efeitos do reconhecimento tardio do direito autoral de nomeação do grafite, com base no direito do autor, disciplinado na Lei nº. 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 (LDA). A conclusão dessa pesquisa pode auxiliar na tutela da criação de espírito. Uma vez reconhecido o direito do grafiteiro reivindicar a autoria da obra em espaço público, a qualquer tempo, lhe é conferida a legitimidade para a proteção da desta.

Palavra-chave: Grafite. Direito autoral. Autor anônimo. Pseudônimo. Cidade. Cultura urbana.

ABSTRACT

Graphite is understood as a cultural movement that had a strong expression since the 1960s. It is propagated in the scenario of the metropolises as a transgressive movement, a marginality move. Graphite artists use the public space, the streets, to convey messages of a political, social, cultural, humanitarian and artistic nature. In spite of not being criminalized, when the specificities of Law n^o. 12.408/2011 is filled, because of its subversive character, graffiti artists do not usually sign their works or engrave them under an unidentifiable pseudonym. The objective of this work, based on the theoretical distinction between anonymous work, pseudonym and unknown author, is about the study of the effects of the late recognition of the copyright of the designation of graphite, based on the right of the author, disciplined in Law n^o. 9.610, of February 19, 1998 (LDA). The conclusion of this research can help to guard the creation of spirit. Once recognized the right of the graffiti artist to claim the authorship of the work in public space, at any time is given the legitimacy for the protection of the latter.

Keyword: Graphite. Copyright. Author anonymous. Nickname. City. Urban culture.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 CIDADE LINDA.....	6
3 DIREITO AUTORAL E LIBERDADE DE CRIAÇÃO: UMA POSSIBILIDADE DE PROTEÇÃO À CIDADE LINDA.....	15
4 CONCLUSÃO	30
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	32

1 INTRODUÇÃO

O grafite pode ser pensado como uma pulsão estética que permite estabelecer uma experiência com o outro, a qual escapa a ordem instrumental, extrapola os limites entre o tempo e o uso do espaço. Possibilita uma experiência livre, relacionada a fatos da vida cotidiana¹.

O grafiteiro é autor intelectual de obra denominada grafite, a qual, no ordenamento jurídico brasileiro, está protegida pela Lei de Direitos Autorais. Ainda que se reconheça a tutela legal, há uma série de dificuldades para a concretização deste direito. Pode-se apontar que fatores culturais e legais dificultam o exercício do direito de nomeação da obra, uma vez que o seu caráter subversivo e a criminalização da prática do grafite não autorizado intimidam os grafiteiros a assumirem a autoria. Outro fator relevante se refere ao suporte da obra, qual seja: os espaços públicos.

É certo que o grafite é manifestação estética e intelectual transitória, sujeita às variações do tempo e às intervenções humanas. No entanto, não se pode descuidar do seu uso indevido, principalmente no que se refere ao furto intelectual e à exploração econômica que resulte no enriquecimento sem causa. Diante disso, o presente trabalho tem como escopo a proteção jurídica do autor do grafite anônimo e pseudônimo, para que este possa, a partir da assunção da autoria, reivindicar a tutela de seus interesses.

2 CIDADE LINDA

“Imagine uma cidade em que o grafite não é ilegal, uma cidade em que qualquer um pode desenhar onde quiser. Onde cada rua seja inundada de milhões de cores e frases curtas. Onde esperar no ponto de ônibus não seja uma coisa chata. Uma cidade que pareça uma festa para a qual todos foram convidados, não apenas as autoridades e os figurões dos grandes empreendimentos. Imagine uma cidade como esta e não encoste na parede – a tinta está fresca.”

Banksy

¹ VIANA, Maria Luiza. **Dissidência e subordinação**: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola Belas Artes, UFMG, 2007, p. 33.

Janeiro de 2017, São Paulo, o prefeito da cidade João Doria determinou que um mural com grafites localizado na Avenida 23 de Maio, realizado por mais de duzentos grafiteiros, fosse apagado. Os grafites haviam sido autorizados em 2015 pela gestão anterior de Fernando Haddad. O projeto “Cidade Linda”, criado por Doria, determinou que fosse coberto de tinta cinza o que até então era chamado de o “maior mural de grafite a céu aberto da América Latina”².

Imediatamente a sociedade civil se insurgiu contra o ato³. Foram diversas manifestações de grafiteiros registradas nos muros da cidade de São Paulo em resposta à remoção dos grafites⁴. Não obstante, foi ajuizada ação popular⁵, ainda não sentenciada, objetivando o provimento jurisdicional declaratório para anular os atos administrativos praticados pelo Prefeito Municipal por vício de competência – os autores argumentaram que a competência administrativa é exclusiva do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental de São Paulo - CONPRESP – e a sua condenação, de forma solidária com o Município, à reparação de danos em virtude da prática dos atos tidos como ilegais, com o montante revertido ao Fundo de Proteção do Patrimônio Cultural e Ambiental Paulistano – FUNCAP. Em sede de antecipação de tutela, foi determinada a abstenção da remoção dos grafites sem prévia autorização do CONPRESP ou do Conselho Municipal de Política Pública, sob o fundamento de proteção do patrimônio cultural composto pelos grafites.

A aproximação do grafite com as questões dos centros urbanos e a realidade das massas é um fenômeno cultural que se iniciou a partir do final do século XX. É nesse período que a sociedade sofre um processo de desestabilização das grandes narrativas e dos grandes divisores culturais da modernidade⁶.

Ainda que o surgimento do grafite não seja consenso entre os estudiosos, já

² O GLOBO. **Doria apaga grafites em avenida e cria polêmica em SP**. 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/doria-apaga-grafites-em-avenida-cria-polemica-em-sp-0815081>>. Acesso em: 28 out. 2018.

³ ALESSI, Gil. **A ‘maré cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas**. El País. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html>. Acesso em: 28 out. 2018.

⁴ STOCHERO, Tahiane. **Após desenho em mural de Kobra, Doria diz que pichadores 'não terão moleza'**. 2017. Acesso em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/apos-desenho-em-mural-de-kobra-doria-diz-que-pichadores-nao-terao-moleza.ghtml>>. Acesso em: 28 out. 2018.

⁵ BRASIL. Tribunal de Justiça de São Paulo. **Ação popular 1003560-75.2017.8.26.0053**. Órgão julgador: 12ª Vara da Fazenda Pública do Foro Central da Comarca da Região Metropolitana de São Paulo. Distribuída em 31 jan. 2017.

⁶ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Cultura como recurso**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia: Fundação Pedro Calmon, 2012, p. 17-18.

que alguns historiadores da arte remontam a origem do grafite ao fim do período paleolítico, quando os homens pré-históricos pintavam as paredes das cavernas, outros entendem que o advento do grafite se deu por influência de manifestações estudantis europeias contra movimentos políticos⁷. Contudo, adquiriu característica de inscrição urbana, tal como se conhece hoje, somente na década de 1960, na cidade de Nova York, difundindo-se pelo continente americano sob as influências *hippie* e *punk* nas décadas de 1970 e 1980⁸. Fato é que as suas particularidades estéticas e o seu impulso criador tornou-o uma das tônicas desse período, seja como manifesto político nos anos de 1960 e 1970, ou na década de 1980, como forma artística com contornos sociais e características que remetem aos movimentos artísticos da *action painting* e a *pop art*⁹.

No Brasil, até o século XIX a conexão cultura/identidade nacional era experimentada como indiscutivelmente instintiva, natural e verdadeira. Porém, nos últimos cinco anos do século XX, o país foi alcançado por um fato novo: a produção cultural das periferias das grandes cidades que, mais tarde, passou-se a chamar de cultura moderna. Heloisa Buarque Hollanda afirma que a cultura da periferia começou a se definir e a se autonegociar com mais clareza na década de 1990, com a transnacionalização do mercado cultural que definiu uma dinâmica totalmente nova e inesperada para a produção e a circulação dos produtos culturais. A rápida expansão desse processo cultural se consolidou pelas práticas do uso da cultura como recurso na forma de promoção da autoestima, na geração de emprego e renda e na inclusão social das periferias dos grandes centros urbanos e das populações de baixa renda¹⁰.

É nesse momento histórico que os grafites começam a se firmar enquanto movimento cultural e concomitantemente se deslocar progressivamente das periferias em direção aos centros urbanos, ganhando visibilidade por meio da indústria cultural. Com essa nova realidade de entrelaçamento entre os campos

⁷ COSTALDELLO, Angela Cassia; CONRADO, Marcelo. **Do Lado de Fora: O Espaço do Grafite na Arte e nos Direitos Autorais**. 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. Arte: seus espaços e/em nossos tempos. Porto Alegre, 2016, p. 1.

⁸ LAZZARIN, Luís Fernando. **Grafite e o Ensino da Arte**. Revista Educação & Realidade, n. 32, jan/jun. 2007, p. 59- 74.

⁹ VIANA, Maria Luiza. **Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos**. Dissertação (dissertação em belas artes). UFMG. Minas Gerais, 2007, p. 67.

¹⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura como recurso**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012, p. 21.

social, político, das artes e das intervenções visuais urbanas, há um rompimento da fronteira rígida entre a cultura popular e a cultura erudita que culminam nas propostas de vanguarda e neovanguarda do século XX, as quais dão consistência ao estreitamento nas relações entre vida e arte¹¹. O grafite se difundiu como produção cultural oriunda das periferias. Trouxe à cena “atores sociais: jovens, das classes populares das grandes cidades, que rompem radicalmente os limites que separam a produção cultural da classe dominante daquela da classe popular”¹².

Esse contexto histórico em muito contribuiu para as escolhas do suporte da obra, qual seja: as ruas. Isto porque o grafite se propagou em meio a um período histórico marcado pelo consumo, de desenvolvimento industrial e tecnológico, de acesso aos bens pela produtividade econômica, e nas artes plásticas, pela explosão da ação pictórica¹³. Em meio a este cenário de comunicação de massas, um movimento que tem como essência o diálogo aberto com a sociedade e que se propõe a atingir o maior número de pessoas, indiscriminadamente, não poderia utilizar outro espaço como suporte da obra que não o espaço público.

Ferreira e Kopanakis explicam essa essência interlocutória, que tem por objetivo atingir um grande número de observadores ao discorrer que o grafite “[...] toma formas sobre os muros e paredes da cidade e pode, também, estar situado em espaços públicos ou privados. Usualmente, a dimensão dos desenhos pode ser avistada a longa distância”¹⁴. Ao sair das ruas e adentrar em espaços privados, de acesso restrito, o grafite perde a sua função e as qualidades proporcionadas pelo espaço urbano. A obra deixa de ser grafite e se torna outra coisa. A rua é condição *sine qua non* para a sua caracterização, é atributo capaz de proporcionar as funções a que se propõe a manifestação urbana¹⁵.

No campo da sociologia, argumenta-se que as ruas são um espaço de encontros e desencontros de várias vozes e olhares, ela é um espaço polifônico, no qual múltiplos atores estão inseridos. É nesta conjuntura de diversidade que surgem

¹¹ VIANA, Maria Luiza. **Dissidência e subordinação**: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação (dissertação em belas artes). UFMG. Minas Gerais, 2007, p. 33.

¹² VIANA, *op. cit.*, p. 34.

¹³ VIANA, *idem*, p. 67.

¹⁴ FERREIRA, Manuela Lowentha e Kopanakis, Annie Rangel. **A cidade e a arte**: um espaço de manifestação. Revista Tempo de Ciência. Volume 22. Número 44. 2º semestre de 2015, p 7.

¹⁵ SILVA E SILVA, William da. **A diversidade do grafite urbano**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 03 a 06 de maio de 2011 - Londrina - PR, p. 2.967.

os conflitos, os quais podem ser manifestados de diversas formas, dentre elas por meio do grafite¹⁶. É aqui que desponta mais uma relevante característica do movimento: o conteúdo contestador.

Thayla Conceição e André Reid dos Santos entendem que o grafite pode ser expressão de conflitos sociais existentes na cidade, capaz de proclamar a paz ou decretar a guerra. “Este tipo de intervenção urbana é, geralmente, denunciador da própria realidade social em que se insere, é veículo de manifestação do invisível, dos problemas sociais vividos pelos grupos invisibilizados de uma sociedade”¹⁷.

Em função da característica denunciativa e de enfrentamento aos poderes hegemônicos, os atores sociais envolvidos na produção do grafite são comumente taxados como marginais no campo da arte e da política, de maneira que tais fatos repercutem na produção da obra e no reconhecimento da autoria dos grafites, uma vez que, diante da estigmatização desses atores sociais, muitos grafiteiros optam por não assinar as obras.

A transgressão é o elemento legitimador do caráter contestador, é ela quem fortalece a identidade do grupo e permite o reconhecimento pessoal e social dos membros da comunidade¹⁸. O grafite faz parte de um conjunto de manifestações que se aproximam dos elementos da cultura de massa, situa-se entre os limites da transgressão e da incorporação de novos padrões de representação, devido às características peculiares da estética urbana¹⁹.

Indubitavelmente o grafite apresenta uma estética peculiar. Os elementos plásticos que o compõe, o material empregado na produção, o tratamento dado ao suporte, são determinantes para caracterizá-lo. Tal exame se faz necessário, uma vez que outras expressões urbanas, como a pichação e o muralismo, com ele se confundem e as implicações decorrentes dessa distinção podem ser determinantes para a tutela jurídica pretendida.

Exemplo patente é a lei de crimes ambientais²⁰, que adota a diferenciação

¹⁶ CONCEIÇÃO, Thayla Fernandes da; SANTOS, André Filipe Pereira Reid dos. **Fazendo arte na rua: o movimento graffiti na grande Vitória/ES**. Revista de Estudos Criminais. Sapucaí do Sul: Instituto Transdisciplinar de Estudos Criminais, 2013. p.144.

¹⁷ CONCEIÇÃO, *idem*, p.144.

¹⁸ CONCEIÇÃO, *op. cit.*, p. 144.

¹⁹ VIANA, *op. cit.*, p. 67.

²⁰ Ainda que não haja concordância sobre o conceito de grafite e pichação e os limites entre arte e vandalismo, o corolário dessas discussões repercutiu na proteção jurídica do autor do grafite na esfera criminal, por meio da Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011, que alterou o art. 65, da Lei

entre grafite e pichação ou picho, ainda que não os defina. Da norma, depreende-se que pichar constitui crime ambiental, enquanto que a prática do grafite foi descriminalizada desde que haja expresso consentimento para a realização da obra pelo proprietário do bem privado ou, quando bem público, mediante autorização do órgão competente.

Segundo Robson Romano Silva, a distinção entre grafite e pichação reside em dois pontos. O primeiro consiste no fato de o picho ter como único objetivo a demarcação de território por grupos, “[...] inclusive com a disputa pelos lugares mais altos possíveis”²¹. O segundo ponto, cinge-se às questões estéticas já que os “[...] pichadores se expressam utilizando mais comumente letras estilizadas do que representações diversas em imagens mais elaboradas, com personagens, objetos, animais, dentre outras”²².

No mesmo sentido, Célia Maria Antonacci Ramos firma que “[...] a pichação é um *proto grafite*, que parte de um processo mais anárquico de criação, onde o que importa é transgredir e até agredir, marcar a presença, provocar, chamar atenção sobre si e sobre o suporte”²³. Para a autora, a diferenciação com o grafite consiste na forma de interferência, uma vez que o grafite não possui um alto grau de agressividade, visto que deriva de um ato pensado e menos voltado para força do gesto, enquanto que aos pichadores interessa mais o ato, o ritual, o aparecer, o transgredir, e menos o processo criador.

Antonacci Ramos afirma que, para os pichadores, o resultado estético não é só secundário, mas, em alguns casos, é um ato de desafio, uma vez que, por meio da estética dissonante, a busca pelo rabisco, pelo sujo, há a transgressão dos

no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, a qual dispõe sobre os crimes ambientais, e passou a vigorar com a seguinte redação:

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.” (negrito)

²¹ SILVA, Robson José Romano. **Grafite em São Paulo**: entre a comunicação e o céu aberto e a contemplação nas galerias de arte. Dissertação (dissertação em semiótica). Puc-sp. São Paulo: 2014, p. 28.

²² SILVA, *idem*, p. 28.

²³ RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: ANNABLUME, 1994, p.49.

padrões de uma cultura²⁴. Alguns estudiosos do tema sintetizam a ideia de pichação como aquela em que seus agentes “[...] espalham pelas vizinhanças as letras que compõem seus pseudônimos ou uma abreviação destes. Modalidade de intervenção urbana que invade/agride, altera o visual de monumentos públicos”²⁵.

O grafite, por sua vez, tem por natureza a diversidade de formas, temas, técnicas e suportes. Ele é realizado com qualquer material capaz de impregnar tinta em suporte urbano, como paredes, muros, fradinhos, caixas comutadoras, postes, calçadas, ônibus²⁶. Dentre as diversas técnicas e estilos, pode-se citar o *bombing*, “[...] que são palavras feitas com a estilística de desenhos preenchidos com várias cores e pensadas para ser de rápida execução; o *stencil*, um tipo de molde vazado que é preenchido pela tinta; a *tag*, a tipografia das assinaturas do pixo (sic) [...]”²⁷ e, ainda, há os *stickers*, que são adesivos locados em locais públicos. Plasticamente, incorpora-se desde as escritas caligráficas de traços simples, até *tags* e intervenções figurativas extremamente complexas, o que lhe confere um caráter versátil, seja no âmbito da linguagem e significação ou na estética e representação.

FIGURA 1 - BOMBING, REVOK – UNTITLED, SAN FRANCISCO



Fonte: Website de Widewall²⁸

²⁴ RAMOS, *idem*, p. 49.

²⁵ SILVA E SILVA, *op. cit.*, p. 2966.

²⁶ SILVA E SILVA, *idem*, p. 2967.

²⁷ CONCEIÇÃO, *op. cit.*, p. 144.

²⁸ Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/artist/revok/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

FIGURA 2 - STENCIL, BANKSY



Fonte: *Website de Banksy*²⁹

As *tags* são usualmente confundidas com a pichação. Isto porque é comum a mistura de estilos e a combinação de palavras e imagens. A *tag* é um estilo utilizado na assinatura dos grafites com desenho, “[...] mas também é utilizada no *pixo* (sic) e, conforme normalmente acontece no Espírito Santo, um artista que se vale dos ‘desenhos’ também se vale das tipografias, dos ‘rabiscos’”³⁰. Já em São Paulo, há uma separação entre os dois estilos³¹, o que leva a concluir que as intervenções urbanas estão estruturadas diante de relevante influência regional. Paulo Knauss é categórico ao afirmar que a *tag* é logomarca e constitui a base do desenvolvimento da forma que evolui das soluções alfanuméricas iniciais para soluções logotípicas de letras, quase criptogramas, muitas vezes adornadas com detalhes figurativos complementares ou pela tridimensionalidade³².

FIGURA 3 - DO LADO ESQUERDO, TAG, RETNA, 2016. DO LADO DIRETO, PICHÇÃO



Fonte: *Tag de Retna*, disponível no Facebook do autor³³. *Pichção* disponível em página da internet³⁴

²⁹ Disponível em: <<http://www.banksy.co.uk/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

³⁰ CONCEIÇÃO, *op. cit.*, p. 152.

³¹ CONCEIÇÃO, *op. cit.*, p. 152.

³² KNAUSS, Paulo. **Grafite Urbano Contemporâneo**. In: TORRES, Sônia (org). *Raízes e rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 334-353.

³³ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/IRONEYERETNA/photos/a.144934192183991/1289940004350065/?type>

Além da pichação, outra forma de expressão visual urbana que toma relevo e confunde-se com o grafite é o muralismo. Muitas vezes o resultado visual em ambos é próximo ou até mesmo idêntico. Contudo, o que os diferencia é o tratamento dado ao suporte da obra, ou seja, “[...] quando a parede, por exemplo, é tratada para receber a tinta, está-se diante de uma pintura mural”³⁵.

FIGURA 4 – MURALISMO, EDUARDO KOBRA, 2015



Fonte: Website de Eduardo Kobra³⁶

Em razão da profusão do grafite e suas peculiaridades estéticas e ideológicas, na atualidade, há defensores, como Sérgio Michalovzkey, da aproximação do grafite e da arte contemporânea. Para Michalovzkey “[...] o grafite é composto por sistemas complexos e dinâmicos, cujas articulações incorporam diferentes vozes (por vezes contrárias entre si, porém abertos a novas conexões)”³⁷. Tais características podem constituir um elo entre o grafite e a arte contemporânea, já que os conceitos de arte foram ampliados por Rosalind Krauss em 1979, na tentativa de desprender a arte de rótulos, em face de sua institucionalização³⁸. A partir dessa perspectiva muitas discussões foram traçadas, visto que nem mesmo o conceito de arte é unanimidade entre os historiadores³⁹, não se pode afirmar categoricamente que o grafite é obra de arte.

Contudo, é incontroverso que o grafite, hoje, em razão de suas

³⁴ Disponível em: <<https://interartive.org/2009/08/pixacao>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

³⁵ Disponível em: <<https://interartive.org/2009/08/pixacao>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

³⁶ SILVA-E-SILVA, *op. cit.*, p. 2967.

³⁷ Disponível em: <<http://www.eduardokobra.com/>>. Acesso em: 13 de nov. 2018.

³⁸ MICHALOVZKEY, Sérgio Ronaldo Skrypnik. **O Grafite: Os gêmeos e a cidade: aproximações e desacordos.** Revista do Colóquio, 2013, p. 2.

³⁹ MICHALOVZKEY, *idem*, p. 2.

³⁹ “Nada existe realmente a que possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna, hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes... Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe.” (GOMBRICH, 2012, p. 15)

características estéticas, é considerado obra intelectual e sua proteção jurídica se dá com o reconhecimento dos direitos autorais do grafiteiro por meio da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, denominada Lei de Direitos Autorais - LDA.

De forma a corroborar com esta ideia, José de Oliveira Ascensão ensina que “[...] as obras que merecem proteção da tutela autoral são aquelas com conotação estética e artística [...]”⁴⁰. Nesse sentido, independe se o grafite é considerado formalmente arte pela academia, uma vez que, ao possuir expressão linguística e estética, deve ser protegido enquanto forma de expressão.

Nota-se que o limiar entre grafite, pichação e muralismo é tênue e as distinções, quando admitidas, são controversas. Tal situação traz diversas implicações jurídicas, já que, no âmbito penal, a prática do grafite é legalizada mediante autorização, enquanto a pichação permanece criminalizada, sendo a lei, entretanto, omissa quanto ao muralismo. Na esfera cível, como exposto, o grafite possui proteção conferida pela Lei de Direitos Autorais, ante a natureza intelectual e estética, merecendo igual proteção o muralismo por similaridade e analogia. No entanto, reside a controvérsia sobre a pichação ter igual tutela jurídica, já que, para muitos, não é expressão de cunho intelectual, quanto menos de relevância estética.

O que se pode concluir é que essas intervenções urbanas, seja o grafite, pichação ou muralismo, propõem uma contraposição aos usos convencionais normalmente atribuídos ao espaço urbano, apresentando uma nova forma de expressão desses locais⁴¹ e, ainda que tenham como marca a efemeridade, a tutela jurídica deve se fazer acessível a fim de proteger a obra do furto intelectual, da exploração econômica indevida ou da destruição, como ocorreu 2017, em São Paulo, no caso que abriu este capítulo.

3 DIREITO AUTORAL E LIBERDADE DE CRIAÇÃO: UMA POSSIBILIDADE DE PROTEÇÃO À CIDADE LINDA

Em abril de 2015 o grafiteiro Frederico Georges de Barros Day ajuizou no Tribunal de Justiça de São Paulo a “Ação Ordinária de obrigação de fazer cumulada

⁴⁰ ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva. **Obras privadas, benefícios coletivos**: a dimensão pública do direito autoral na sociedade de informação. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris, 2008, p. 99.

⁴¹ FERREIRA, Manuela Lowentha e Kopanakis, Annie Rangel. **A cidade e a arte**: um espaço de manifestação. Revista Tempo de Ciência. Volume 22. Número 44. 2º. Semestre de 2015 p.6.

com indenização por danos morais e patrimoniais com pedido de antecipação de tutela pela indevida utilização de obra intelectual”⁴² em face de Edições Globo Conde Nast S/A, pessoa jurídica responsável pela Vogue Brasil.

Day narrou na petição inicial que é conhecido “[...] no universo da arte plástica contemporânea [...]” pelo pseudônimo “NdRua” e um grafite de sua autoria, localizada no Beco do Batman, no bairro Vila Madalena em São Paulo, fora “[...] reproduzido, adulterado e mutilado pela ré [...]”, uma vez que a requerida fotografou *top model* em frente ao muro grafitado pelo autor, reproduzindo a imagem sem o consentimento e identificação do grafiteiro requerente, uma vez que a requerida atribuiu a autoria da obra a outrem⁴³.

Alegou que “[...] as obras de espírito expostas em logradouros públicos aí estão, de modo preciso e particularizado, para o enriquecimento do próprio espaço público [...]” razão pela qual não podem ser usurpadas, reproduzidas, adulteradas e até mesmo exploradas economicamente, sendo que a “[...] reprodução exaustiva de obra de arte acarreta o esgotamento da própria obra e, sobretudo, da imagem pessoal de seu criador [...]”. Nesse sentido, defendeu que a reprodução do seu grafite no website da Vogue Brasil tinha “viés mercantil”, visto que o grafite destacava o “[...] material, no qual são ofertadas exclusivas peças de vestuário de estilistas ingleses [...]”. Alegou que o intuito da ré não foi retratar o conjunto arquitetônico do local público onde se situava a obra. Ainda, demonstrou que o grafiteiro utilizava um sinal convencional, “[...] qual seja, o desenho único, original e estilizado de um ‘Pássaro’[...]”, motivo pelo qual a autoria do grafite exposto na publicidade deveria ser corretamente atribuída à NdRua⁴⁴.

A antecipação dos efeitos de tutela foi deferida, determinando a suspensão da divulgação do grafite no *website* da requerida. Contudo, na sentença, de outubro de 2015, foram acolhidos os argumentos da ré “[...] quanto à impossibilidade de se concluir no sentido de que a mesma tinha condições de saber que estava utilizando grafite de autoria do requerente [...]”, uma vez que “[...] a informação passada por Daniel, conhecido no meio dos grafiteiros como Roletabike, dava conta que os autores do grafite retratado na fotografia utilizada pela requerida eram outros e não o

⁴² BRASIL. Tribunal de Justiça São Paulo. **Ação de obrigação de fazer 1034084-79.2015.8.26.0100**. Órgão julgador: 31ª Vara Cível de Curitiba. Distribuída em 09 abr. 2015.

⁴³ Trechos extraídos da petição inicial do autor.

⁴⁴ Trechos extraídos da petição inicial do autor.

autor, que utiliza o nome artístico de NDRua [...]”⁴⁵. Fundamentou o magistrado que:

[...] Logo, não tendo o autor identificado seu grafite, não há como se reconhecer que a conduta da requerida foi ilícita, de modo que não procede o pedido de indenização, que tem por fundamento a utilização indevida de obra artística, situação não verificada no caso dos autos.

O autor que não identifica a sua obra, gravada em muros e locais públicos, não pode esperar receber a proteção do direito autoral, porque não é razoável impor a terceiro que credite a ele a autoria ou indenize o uso da obra deixada sem assinatura à própria sorte em local público

[...]

Esta autorização não implica na possibilidade de exploração comercial da obra, pois nesse caso será necessária a autorização do autor, pois o fato de a obra pertencer ao poder público e encontrar-se em logradouro público em nada interfere no direito daquele.

No entanto, a proteção se ampara na perfeita identificação da autoria da obra, situação não verificada na espécie.

[...]

Nessa ordem de ideias, força convir a incidência da regra do art. 45, inc. II, que dispõe sobre as obras que pertencem ao domínio público e determina, dentre outras hipóteses, que não são obras protegidas aquelas de autor desconhecido⁴⁶.

Por fim, os pedidos foram julgados improcedentes, concluindo-se que o autor não fazia jus à reparação, haja vista não haver direitos violadores da personalidade humana.

A proteção à tutela autoral se dá por meio de diversos institutos. As principais normas internacionais são a Convenção de Berna (Decreto 75.699, de 6.12.1975), a Convenção de Roma (Decreto 57.125, de 19.10.1965) e o acordo sobre aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual relacionados ao Comércio – ADPIC (Decreto 1.355, de 30.12.1994). No ordenamento jurídico brasileiro as normas que disciplinam o direito do autor estão consagradas, diretamente, na Constituição Federal de 1988 e na Lei de Direitos Autorais - LDA.

Inicialmente, cumpre destacar que a natureza jurídica do direito autoral é controversa. Tal discussão remonta período anterior à edição da LDA. Antônio Chaves, em 1987, esclarecia que existiam diversas correntes a respeito da natureza jurídica do direito do autor, ressaltava que era difícil encaixá-lo na divisão tripartite clássica de direitos pessoais, direitos reais e direitos das obrigações, o que levou Chaves a sustentar que o direito do autor pertencia a um novo grupo de direitos

⁴⁵ Trechos extraídos da petição inicial do autor.

⁴⁶ BRASIL. Tribunal de Justiça São Paulo. **Ação de obrigação de fazer 1034084-79.2015.8.26.0100**. Órgão julgador: 31ª Vara Cível – Foro Central da Comarca de São Paulo. Distribuída em 09 abr. 2015. Sentença publicada em 29 jan. 2016, p. 327-328.

denominados direitos intelectuais, suscetíveis de apropriação e não de propriedade intelectual⁴⁷.

Atualmente, a posição intermediária sobre a natureza jurídica do direito autoral, ainda que ela não seja completamente imune a críticas, é a denominada teoria do direito pessoal-patrimonial⁴⁸. Tal teoria “[...] considera o Direito Autoral como uma nova categoria de direito: bifronte, dúplice, híbrida, mista, formada de dois elementos de natureza diversa: o moral e o patrimonial”⁴⁹. O elemento moral representa um prolongamento da personalidade do homem-criador, enquanto o elemento patrimonial, o direito que este possui de participar dos lucros obtidos pela exploração econômica da obra. Tais elementos são intimamente ligados, de forma que a junção dos direitos morais, com os direitos patrimoniais “[...] formam o caráter híbrido do Direito Autoral, considerado um direito de natureza mista, de face dupla [...]”⁵⁰.

No mesmo sentido, Pellegrini leciona que a natureza jurídica do direito de autor é controversa, classificado, muitas vezes, como direito especial de personalidade *sui generis*⁵¹. Contudo, defende que o direito autoral tem conteúdo de natureza diversa, decorrente da titularidade sobre a obra, que abrange atributos de ordem patrimonial ou pecuniária e moral⁵².

A teoria do direito pessoal-patrimonial se desdobra em duas correntes: a monista e a dualista. De acordo com a corrente monista, adotada na Alemanha, é difícil delimitar de forma precisa e rígida os direitos morais e patrimoniais. Aqueles que defendem essa concepção, apesar de aceitarem a diferenciação entre as duas classes de direitos (morais e patrimoniais), patrocinam um Direito de Autor único, unitário, *sui generis*⁵³. Diferentemente, a corrente dualista, admitida na França e no Brasil, separa os direitos morais dos patrimoniais. Ambos são autônomos, de forma

⁴⁷ CHAVES, Antonio. **Direito de autor: Princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1987, p. 13.

⁴⁸ MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 48.

⁴⁹ MORAES, *idem*, p. 48.

⁵⁰ MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 48.

⁵¹ PELLEGRINI, Luis Fernando Gama. **Direito autoral do artista plástico: de acordo com a Lei n. 9.610, de 19.2.1998, revisada e atualizada com jurisprudência**, 2ª. ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2011, p. 17.

⁵² PELLEGRINI, *idem*, p. 17.

⁵³ MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 48.

que não nascem e tampouco se extinguem ao mesmo tempo. Ou seja, são independentes entre si e podem inclusive ser objetos de regulações legais distintas. De forma que enquanto “[...] os direitos morais nascem com a criação da obra, os patrimoniais surgem a partir de uma comercialização posterior, que pode não ser concretizada, como acontece quando o autor opta pelo ineditismo”⁵⁴.

Adolfo ensina que o direito moral do autor surgiu posteriormente ao direito patrimonial e visa tão somente designar aquilo que não é patrimonial⁵⁵. De modo que os direitos extrapatrimoniais seriam aqueles de ordem pessoal, relativos ao vínculo direto e intrasferível que o autor mantém com a sua obra⁵⁶.

Pode-se afirmar que o Brasil não adotou o sistema de *copyrights*, próprio do *common law*, o qual perfilha uma ordem utilitária que tem por razão o direito de reprodução e cópia da obra. De outra forma, o sistema jurídico brasileiro é voltado à integridade criativa do autor da obra. Fábio Ulhoa Coelho explica que o Brasil adotou o sistema *droit d’ auteur*, de origem francesa, e não há indícios históricos da influência do *copyright* em nosso sistema, de forma que sempre foi tutelada a autoria da obra⁵⁷.

Em razão da influência do sistema *droit d’ auteur*, no qual a aceitação e preponderância de direitos morais do autor são maiores em comparação ao sistema de *copyright*, assumiu-se pela legislação brasileira “[...] a concepção de que a obra autoral é ‘criação de espírito [...]’” que desta forma traz consigo “[...] imenso valor personalíssimo, dotado de natureza de direito de personalidade, subjetivo, inalienável, imprescritível e intrinsecamente indisponível”⁵⁸, razão pela qual não se transferem aos herdeiros⁵⁹.

Os direitos morais de autor são determinados por normas gerais presentes em dois núcleos, o primeiro, compreendido no art. 5º, XXVII da Constituição Federal de 1988, e o segundo no art. 6º *bis*, 1 e 2, da Convenção de Berna, que regula a

⁵⁴ MORAES, *idem*, p. 48.

⁵⁵ ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva. **Obras privadas, benefícios coletivos: a dimensão pública do direito autoral na sociedade de informação**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris, 2008, p. 103-106.

⁵⁶ ADOLFO, *idem*, p. 103-106.

⁵⁷ COELHO, Fábio Ulhoa. **Curso de Direito Civil**. São Paulo: Saraiva, 2015, v. 4, p. 268.

⁵⁸ COSTA, Álvaro Mayrink da. **A Tutela Penal dos Direitos Autorais**. Revista da EMERJ, v.11., n. 42, 2008, p. 45.

⁵⁹ PELLEGRINI, Luis Fernando Gama. **Direito autoral do artista plástico: de acordo com a Lei n. 9.610, de 19.2.1998, revisada e atualizada com jurisprudência**, 2ª. ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2011, p. 44.

matéria desde 1886⁶⁰. Assumem tamanha importância a ponto de serem “[...] considerados direitos fundamentais ao estarem inseridos na Declaração dos Direitos do Homem adotada pelas Nações Unidas em seu art. 27 [...]”⁶¹.

Em relação à Lei de Direitos Autorais, constata-se inicialmente que os direitos morais de autor antecedem topograficamente os direitos materiais e estão expressamente previstos no capítulo II, do título III, da LDA (arts. 24 a 27) e em outros artigos esparsos, que são desdobramentos do art. 24 e se resumem ao: (i) direito à autoria; (ii) direito ao reconhecimento da autoria; (iii) direito de publicação; (iv) direito de modificação de obra; (v) direito de retirar a obra de circulação; (vi) direito à integridade da obra; (vii) direito de ter acesso a exemplar raro ou único de obra para efeitos de manutenção de sua memória, sendo relevantes para este estudo o direito à autoria e seu reconhecimento.

De acordo com Maria Celina Bodin de Moraes, o direito ao nome da pessoa humana compreende a faculdade de usá-lo e defendê-lo. Para a autora, usar o nome consiste em “[...] se fazer chamar por ele [...]” e a defesa “[...] consubstancia-se no poder de agir contra quem o usurpe, o empregue de modo a expor a pessoa ao desprezo público, tornando-o ridículo, desprezível ou odioso, ou recuse a chamar o titular por seu nome”⁶². Ainda, afirma que o direito ao nome também gera a faculdade de reivindicá-lo quando negado⁶³.

Com os direitos autorais não é diferente. Ao autor é conferido o direito moral de autoria, entendendo-se por autor o criador intelectual da obra, ou seja, o titular de direitos sobre a obra intelectual produzida⁶⁴. Tem-se que o direito à autoria está previsto no art. 24, I e II, da LDA, os quais tratam do direito do autor proclamar a qualquer tempo o seu nome ou pseudônimo a ela vinculada⁶⁵. Da norma, depreende-se que o direito moral à autoria abrange dois aspectos. O primeiro inciso do art. 24, da LDA “[...] manifesta-se como reação a uma violação cometida, que autoriza o autor a reivindicar a autoria falsamente atribuída à outra pessoa. No

⁶⁰ COSTA, *op. cit.*, p. 45.

⁶¹ CASELLI, Piola apud CHAVES, Antonio. **Criador da obra intelectual: natureza, importância e evolução**. São Paulo: LTr, 1995, p. 17.

⁶² MORAES, Maria Celina Bodin de. **A Tutela do nome da pessoa humana**. Revista da EMERJ, v.3, n.12, 2000, p 153.

⁶³ MORAES, *op. cit.*, p 153.

⁶⁴ ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Renovar, 1997, p. 70-71.

⁶⁵ BRANCO, Sérgio. A Sucessão dos Direitos Morais de autor. In: ASOLFO, Luiz Gonzaga Silva; WACHOWICZ, Marcos (Coord.). **Direito da Propriedade Intelectual**. Volume II. Curitiba: Juruá, 2014, p 187/188.

segundo inciso, o criador fica autorizado a reivindicar a menção de sua autoria na utilização omissa⁶⁶. Partindo-se desta perspectiva, o direito à autoria possui dupla especialidade: a primeira de natureza negativa, a qual se traduz na obrigação de não fazer, como não atribuir para si obra alheia, e a segunda, de natureza positiva, que se constitui na uma obrigação de fazer, como mencionar o nome do autor na utilização de sua obra⁶⁷. Tais características derivam da natureza personalíssima do direito moral, de modo que ninguém pode negar ao autor a paternidade da obra, até prova em contrário, uma vez que a autoria é *erga omnes* e reivindicável a qualquer tempo⁶⁸.

Contudo, situação peculiar assiste aos grafiteiros que, em razão da mácula da marginalidade que suportam ou da influência da descriminalização recente e condicionada da prática do grafite, costumam não assumir a autoria da obra ou reivindicá-la a fim de fazer cessar eventuais abusos.

Nesse sentido, a personalidade pode se afirmar na repulsa à obra, na recusa de lhe pôr nome, já que o direito autoral de nomeação é dependente da vontade e da razão humana⁶⁹. “Quem criou a obra pode apresentá-la como sua, ou repudiá-la, ou permitir a outrem que a assine. A personalidade também se afirma no repelir o que falsamente ou falsificadamente se lhe atribua [...]”⁷⁰. Pontes de Miranda ensina que a faculdade de pôr nome na obra é de quem a cria e, da mesma forma como se pode nominá-la, pode-se preferir destruí-la, dar-lhe publicidade como anônima ou sob pseudônimo conhecido ou não. Ressalva que isso não exclui a imposição ao anonimato, por lei, ou a referência à entidade que figura como autor⁷¹. Diante disso, é permitido ao criador, titular do direito moral à autoria da obra, em algumas situações, não exercitar a prerrogativa de ter designada a autoria. Tal permissão advém do exercício da vontade. Contudo, o não-exercício não implica o repúdio à titularidade, ou seja, a renúncia de pôr nome na obra não afasta a

⁶⁶ MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 58.

⁶⁷ MORAES, *idem*, p. 58.

⁶⁸ PELLEGRINI, Luis Fernando Gama. **Direito autoral do artista plástico: de acordo com a Lei n. 9.610, de 19.2.1998, revisada e atualizada com jurisprudência**, 2ª. ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2011, p. 80.

⁶⁹ MIRANDA, Pontes de. **Tratado de direito privado**. Campinas: Bookseller, 2002, tomo 16, p 88-89.

⁷⁰ MIRANDA, *op. cit.*, p 89.

⁷¹ MIRANDA, *op. cit.*, p 88-89.

irrenunciabilidade a sua paternidade⁷².

Por reconhecer o direito negativo de não nomeação, a LDA faz distinção entre (i) autor anônimo ou pseudônimo; e (ii) autor desconhecido. Nesse sentido, o autor de obra anônima, ou o que se utilize de pseudônimo, não pode ser confundido com autor desconhecido, uma vez que em relação ao autor anônimo ou pseudônimo há indicativos de autoria, vez que optou pelo anonimato quando poderia ter optado por publicar a obra sob seu próprio nome ou pseudônimo⁷³. Com relação ao pseudônimo, pode-se dizer que “[...] se pelo pseudônimo não revela a personalidade do autor, isto é, se não é identificável (se é transparente, isto é, não se vê, por trás dele, o autor), a obra é tratada como a obra anônima [...]”⁷⁴.

Requena salienta que diversos pseudônimos têm a sua verdadeira identidade conhecida e ilustra a situação a partir dos exemplos de George Orwell, Stanislaw Ponte Preta, Mark Twain, James Tiptree Jr⁷⁵. Nessa situação, a “[...] forma de (não) atribuição da autoria é distinta daquela operada pelo emprego de pseudônimo. Neste caso, o autor constrói reputação diretamente ligada às suas obras e a sua posterior identificação é mais fácil”⁷⁶. De modo que se pode dar a este autor, que assina sob pseudônimo conhecido, o mesmo tratamento cuja autoria é conhecida.

Diferentemente, o autor pseudônimo terá a mesma atenção dispensada ao anônimo quando aquele não revelar a personalidade do autor, ou seja, não puder ser identificável. Certamente o grafiteiro pseudônimo inidentificável mais reconhecido na atualidade é o polêmico Banksy. Utiliza estênceis como forma de pintura a mão livre o que lhe garante rapidez na execução das obras. É considerado um artista e um comentarista social. A internet é a forma como concede entrevistas, em seu *website*⁷⁷ divulga o trabalho, autenticando e certificando as obras produzidas, a fim de distingui-las das falsificadas, já que a técnica empregada é de fácil reprodução. Com o passar do tempo suas obras se tornaram valiosas a ponto de serem inteiramente retiradas dos muros diretamente para casas de leilões, sem a

⁷² MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 27.

⁷³ MORAES, *idem*, 27.

⁷⁴ MIRANDA, Pontes de. **Tratado de direito privado**. Campinas: Bookseller, 2002, tomo 16, p. 123.

⁷⁵ REQUENA, Rodrigo Leitão. **A obra anônima e o exercício dos direitos do autor**. Concurso Cultural ASPI. Revista Eletrônica do IBPI – Especial, 2014, p. 51.

⁷⁶ REQUENA, *idem*, p. 51.

⁷⁷ BANKSY. Disponível em: <<http://www.banksy.co.uk/>>. Acesso em: 13 nov. 2018.

anuência do grafiteiro. Como forma de protesto, Banksy postou, em 2006, em seu sítio eletrônico a obra *Morons*, em português “idiotas”, “[...] que se trata de uma cena que simula um leilão, onde pessoas davam lances em um quadro cuja frase é ‘eu não acredito que vocês, idiotas, realmente queiram comprar essa merda’”⁷⁸.

Cumprido pontuar que a Constituição Federal de 1988 proíbe o anonimato em seu art. 5º, IV, disciplinando que é livre a manifestação do pensamento, vedado o anonimato. Tal disciplina estaria fundada no direito de resposta, como forma de controlar os abusos eventualmente cometidos, possibilitando a defesa da dignidade da pessoa lesada. Desse modo, a vedação ao anonimato seria dirigida aos casos em que tal subterfúgio pudesse implicar danos a outrem. Diante disso, imprescindível ponderar sobre os valores constitucionais do direito de resposta, a possibilidade de reparação ao dano e a livre manifestação do pensamento e seu exercício⁷⁹.

No tocante às obras de autor desconhecido, depreende-se que são aquelas cuja indicação se perdeu no tempo, ainda que o desconhecimento tenha se dado à revelia do autor, de modo que a obra é conhecida, entretanto seus autores não “e nem se darão a conhecer; é o caso das obras de domínio comum, muitas vezes transmitidas pela tradição oral como as obras de folclore”⁸⁰. Para Requena, autor desconhecido é aquele em quem não se creditou os projetos do editor ou produtor, de forma que a obra foi propagada ou amplamente divulgada sem identificação ou indícios imediatos que possibilitassem a apuração da publicação⁸¹. Sérgio Branco aprofunda a distinção ao apontar que a diferença lógica entre obra de autor anônimo e obra de autor desconhecido advém da incompatibilidade prevista nos artigos 43 e 45, II da LDA, cujos efeitos são significativos. Desta forma, enquanto o art. 43 confere proteção às obras anônimas, o inciso II, do artigo 45, primeira parte, estabelece que as obras de autor desconhecido caem em domínio público⁸².

⁷⁸ TEIXEIRA, Ana Maria Barth. **Banksy: dos muros às galerias**. A carreira de um artista na sociedade do espetáculo e a comercialização da arte do grafite (1970- 2014). Porto Alegre, RS. Monografia apresentada ao curso de bacharelado em história, 2014. p.20-30.

⁷⁹ REQUENA, Rodrigo Leitão. **A obra anônima e o exercício dos direitos do autor**. Concurso Cultural ASPI. Revista Eletrônica do IBPI – Especial, 2014, p. 52.

⁸⁰ ABRÃO, Eliane Y., **Direitos de Autor e direitos conexos**, 2ª ed., São Paulo: Migalhas, 2014, p. 125.

⁸¹ REQUENA, Rodrigo Leitão. **A obra anônima e o exercício dos direitos do autor**. Concurso Cultural ASPI. Revista Eletrônica do IBPI – Especial, 2014, p. 8.

⁸² BRANCO, Sérgio. **A Sucessão dos Direitos Morais de autor**. In: ASOLFO, Luiz Gonzaga Silva; WACHOWICZ, Marcos (Coord.). **Direito da Propriedade Intelectual**. Volume II. Curitiba: Juruá, 2014, p.

Os efeitos das obras em domínio público são dúplices, à luz do art. 14 da LDA: primeiro, as obras em domínio público não necessitam de autorização ou retribuição financeira, ou seja, podem ser livremente utilizadas. O segundo, se a obra em domínio público for utilizada e desse préstimo decorrer nova obra, o autor desta gozará de direitos autorais sobre ela. Desta forma, aquele que se utiliza de obra em domínio público, desde que lhe imprima o mínimo de originalidade, poderá se opor contra terceiros que copiem sua obra, a qual é derivada de outra que se encontra em domínio público, contudo, não poderá se opor a terceiros que se utilizem da matéria-prima (obra original em domínio público) para que criem outras obras minimamente originais⁸³. O efeito da obra cair em domínio público é poder ser utilizada livremente, sem a necessidade de obter prévia e expressa autorização de quem quer que seja, é a livre manipulação desta obra por parte da sociedade⁸⁴. Oportuno destacar que, ainda que a obra esteja em domínio público, em razão da natureza personalíssima, o direito autoral de nomeação da obra continuará protegido “[...] nos termos do art. 12, parágrafo único do CCB mesmo depois que a obra a que se refere ter entrado em domínio público. E ainda que não haja qualquer sucessor para proteger o direito ao nome do autor, este direito deve ser defendido pelo Estado”⁸⁵.

Diante disso, compreendido que o autor da obra tem a prerrogativa de defender a sua autoria, ainda que tenha optado pelo anonimato ou pseudônimo inidentificável, mister a análise da tutela jurisdicional do direito autoral de nomeação e os efeitos jurídicos de sua declaração.

Pontes de Miranda leciona que o direito autoral de personalidade é daquele que criou a obra e não é possível a sua transmissão por morte ou ato entre vivos. Para o mestre, a criação é ato-fato jurídico, de modo que, para adquirir os direitos autorais, quer de nomeação ou exploração, “[...] não se precisa ter capacidade civil: o louco, o menor de dezesseis anos, o surdo-mudo que não pode exprimir vontade, adquire-os”⁸⁶.

No que concerne à transmissão dos direitos morais do autor, a Lei de

170-171.

⁸³ BRANCO, *op. cit.*, p 173-174.

⁸⁴ BRANCO, *idem*, p. 173-174.

⁸⁵ BRANCO, Sérgio. **A Sucessão dos Direitos Morais de autor**. In: ASOLFO, Luiz Gonzaga Silva; WACHOWICZ, Marcos (coord.). *Direito da Propriedade Intelectual*. Volume II. Curitiba: Juruá, 2014, p 173-174.

⁸⁶ MIRANDA, Pontes de. **Tratado de direito privado**. Campinas: Bookseller, 2002, tomo 16, p p 83.

Direitos Autorais traz disposição expressa em seu art. 24. Nesse sentido, a LDA não permite a transferência do direito à nomeação da obra aos sucessores do autor falecido, uma vez que a autoria é direito moral por excelência. Aos herdeiros é “[...] conferida legitimidade para pleitear o direito do autor em juízo, de forma que, após a morte do autor, se terceiro atribuir a si a autoria de obra alheia, os sucessores do verdadeiro autor poderão defendê-lo, não se herdando a autoria”⁸⁷. Em outras palavras, as faculdades que persistem *post mortem* são as manifestações negativas de defesa da paternidade e integridade da obra cujo exercício não tem limite no tempo às pessoas legitimadas, uma vez que não atuam em proveito próprio, mas sim ostentam um poder relativo orientado a proteger a personalidade pretérita do autor de forma a impedir que seu acervo cultural sofra mutilações⁸⁸. Branco explica que tal proteção se dá em razão do caráter personalíssimo do direito moral do autor, devendo subsistir perpetuamente por questões de ordem pública⁸⁹.

Nessa lógica, pode-se afirmar que “[...] não há aquisição por pessoa de boa-fé, nem por usucapião, do direito autoral de nomeação”⁹⁰. Ainda que haja obra idêntica, não há aquisição de direitos. Caberá ao autor de obra análoga o ônus da prova, uma vez que o registro, a divulgação ou a publicação criam presunção de originalidade⁹¹.

Importante destacar que, ainda que haja presunção de autoria com o registro da obra, esta é *juris tantum*, uma vez que o art. 18 da LDA disciplina que a proteção do direito autoral independe de registro. Isto é, sua tutela prescinde de formalidade, a qual pode ser comprovada por qualquer outro meio de provada admitido em direito. No mesmo sentido, art. 5, item 2, da Convenção de Berna, ao dispor que: “[...] o gozo e o exercício desses direitos não estão subordinados a qualquer formalidade”.

Rodrigo Moraes esclarece que a paternidade nasce da concepção e não do registro. “O registro não tem natureza constitutiva. Não atribui autoria, não garante a

⁸⁷ BRANCO, *op. cit.*, p 187-188.

⁸⁸ LOPEZ, Marisela Gonzalez. **El derecho moral del autor en la ley española de propiedad intelectual**. Madri: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 1993, p. 140.

⁸⁹ BRANCO, Sérgio. **A Sucessão dos Direitos Morais de autor**. In: ASOLFO, Luiz Gonzaga Silva; WACHOWICZ, Marcos (coord.). *Direito da Propriedade Intelectual*. Volume II. Curitiba: Juruá, 2014, p 187-188.

⁹⁰ MIRANDA, Pontes de. **Tratado de direito privado**. Campinas: Bookseller, 2002, tomo 16, p p. 121.

⁹¹ COSTA, Álvaro Mayrink da. **A Tutela Penal dos Direitos Autorais**. Revista da EMERJ, v.11., n. 42, 2008, p. 54.

paternidade. Tem efeito apenas declarativo, não constitutivo de direito”⁹². Explica que o registro é apenas meio de prova que gera a presunção de anterioridade, logo de autoria, razão pela qual é recomendado aos autores, uma vez que os salvagam contra falsários e aproveitadores. Não obstante, a Convenção de Berna estabelece, no art. 15, a presunção de autoria, a qual pode ser desconstituída por eventual prova em contrário. Nesse sentido, ratifica o entendimento de que a presunção é relativa “[...] e que, mesmo a prova se tornando difícil, não justifica negar o direito”⁹³.

Isto se dá em virtude do direito de nomeação ser irrenunciável. Pontes de Miranda explica que o titular do direito, em vez de nominar a obra com seu nome ou pseudônimo, pode publicá-la de forma anônima, de modo que o anonimato não implica a renúncia à obra, “[...] mas apenas abstenção temporária do exercício do direito autoral de nomeação: a cada momento, o autor ou titular do direito autoral de nomeação pode exercê-lo [...]”⁹⁴. O mesmo direito assiste ao autor que se oculte por trás de sinal ou pseudônimo inidentificável⁹⁵.

A assunção da autoria tem eficácia *ex tunc*⁹⁶. E se, com a abstenção e posterior exercício de direito autoral de nomeação, causa danos a terceiros, o autor responde pelo exercício irregular do direito⁹⁷.

Importa destacar que o direito de reconhecer a não-autoria da obra não é o mesmo que o direito ao reconhecimento da paternidade da obra. “Em outras palavras, atribuir falsamente a autoria de obra a outrem (usurpação de nome) não é o mesmo que atribuir a si a autoria de obra alheia (plágio)”⁹⁸. Ou seja, ao negar a autoria que lhe é falsamente atribuída, está-se a proteger a personalidade em outro âmbito: o direito ao nome, conforme disciplinado no art. 17 do Código Civil⁹⁹.

Outrora a usurpação de nome ou pseudônimo alheio era tipificada como crime previsto no art. 185 do Código Penal. No entanto tal dispositivo foi revogado

⁹² MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 59.

⁹³ CHAVES, Antonio. **Direito de autor: Princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1987, p. 57.

⁹⁴ MIRANDA, Pontes de. **Tratado de direito privado**. Campinas: Bookseller, 2002, tomo 16, p. 96-97.

⁹⁵ MIRANDA, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁶ MIRANDA, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁷ MIRANDA, *op. cit.*, p. 96-97.

⁹⁸ MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 71.

⁹⁹ MORAES, *idem, ibidem*.

pelo art. 4º., da Lei n. 10.695/ 2003, deixando de ser ilícito penal a falsa atribuição de autoria, de modo que subsiste apenas enquanto ilícito civil.

Caso o autor sinta-se prejudicado pelo uso ilegítimo do seu nome poderá buscar em juízo a cessação do uso indevido por meio da tutela reintegratória ou de remoção do ilícito e da tutela inibitória, a fim de impedir o advento do dano e da reiteração da conduta ilícita. Quanto à reparação dos danos morais e patrimoniais, ela se dá por meio da tutela ressarcitória. Nesse sentido, há muito Pontes de Miranda advertia que, caso seja negada a existência da relação jurídica do titular do direito autoral personalíssimo de autoria, este tem como remédio a ação declaratória. “Satisfeitos os pressupostos necessários, tem ele a ação específica de condenação, a abstenção ou de cominação inserta na sentença, a de preceito inicial cominatório por culpa”¹⁰⁰.

Quanto aos efeitos patrimoniais advindos da assunção tardia da autoria, em razão de anomia ou utilização de pseudônimo inidentificado, observa-se que o autor poderá assumir a autoria sobre obra explorada economicamente, incidindo então o parágrafo único, do art. 40, da LDA, *in verbis*: “o autor que se der a conhecer assumirá o exercício dos direitos patrimoniais, ressalvados os direitos adquiridos por terceiros”.

Requena entende que é possível “[...] ao autor cobrar regressivamente daquele que explorava a obra os frutos referentes ao seu aproveitamento econômico [...]”¹⁰¹. Contudo, deve-se ressaltar eventuais direitos adquiridos por terceiros, de modo que “[...] o autor deverá respeitar a utilização por terceiros antes autorizada, a menos que esta afronte seus direitos morais (causando-lhe ‘afronta à sua reputação e imagem’, nos termos do art. 24, VI da LDA)”¹⁰².

Sorte diversa assiste ao autor que assume autoria de obra antes desconhecida e já incorporada ao domínio público, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais, conforme disposição do art. 45, II, da LDA. “Tais direitos já compõem direito adquirido da coletividade e deverão atender tanto ao comando infralegal do próprio art. 41, parágrafo único da LDA, quanto ao previsto

¹⁰⁰ MIRANDA, Pontes de. **Tratado de direito privado**. Campinas: Bookseller, 2002, tomo 16, p 82.

¹⁰¹ REQUENA, Rodrigo Leitão. **A obra anônima e o exercício dos direitos do autor**. Concurso Cultural ASPI. Revista Eletrônica do IBPI – Especial, 2014, p. 10.

¹⁰² REQUENA, *idem*, p. 10.

no art. 5º, XXXVI, da CF e ao princípio da inderrogabilidade do domínio público”¹⁰³.

Compreendido o direito de nomeação, a tutela jurídica do grafite anônimo e pseudônimo e seus efeitos, outra relevante questão para o direito autoral é colocada: partindo-se da premissa de que o grafite fora executado de forma lícita, a obra que tem por suporte os logradouros públicos, os muros e paredes das propriedades privadas teria proteção do direito autoral ou a proteção jurídica dispensada a estas obras seria semelhante àquelas em domínio público? Em outras palavras, uma vez que a obra foi realizada em espaço público, ela estaria sujeita a reproduções, interferências e até mesmo a sua destruição de forma indistinta, sem a necessidade de autorização do autor?

Tais questionamentos não são exclusivos do grafite. Obras arquitetônicas e estátuas localizadas em logradouros públicos já foram o cerne dessa discussão. O art. 48, da LDA traz disciplina sobre o assunto, ao estabelecer que “as obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais”. Diante disso, a doutrina ensina que as obras postas em logradouros públicos ali se encontram para o deleite do público, de modo que a sua representação é permitida, uma vez que compõe aquele espaço público. Contudo, não cabe a sua reprodução, vez que tal feito seria furto intelectual. A Lei de Direitos Autorais (art. 5º, VI) considera reprodução a cópia de um ou mais exemplares de uma obra, de qualquer forma tangível, incluindo-se o armazenamento temporário ou não por meios eletrônicos.

Também, não é possível tirar proveito econômico desta obra, haja vista estar sob a proteção dos direitos autorais. Dessa forma qualquer estátua é fotografável, quando for parte integrante do espaço público, não constituindo ofensa ao direito autoral a exploração econômica de fotografias em cartões postais que assim a retratem, por exemplo. Contudo, a fotografia da estátua sozinha, seria vedada. Ainda, caso algum escultor reproduza a estátua ali disposta há ofensa ao direito autoral, uma vez que, em ambos os casos, há furto do bem intelectual¹⁰⁴. Pellegrini assevera que o fato da obra estar em logradouro público não significa que não esteja protegida, quer pelo artista que a produziu, ou quem a tiver autorizado a

¹⁰³ REQUENA, Rodrigo Leitão. **A obra anônima e o exercício dos direitos do autor**. Concurso Cultural ASPI. Revista Eletrônica do IBPI – Especial, 2014, p. 10.

¹⁰⁴ MIRANDA, Pontes de. **Tratado de direito privado**. Campinas: Bookseller, 2002, tomo 16, p 82.

permanência¹⁰⁵. Assim, cumpre dizer que “[...] não há relação entre domínio público e logradouro público [...]”¹⁰⁶.

Ao retomar o caso que abre este capítulo é possível compreender a dimensão da discussão posta até então. Após a improcedência do pedido o grafiteiro na primeira instância, o autor da ação, NdRua, recorreu da decisão. Em 27 de fevereiro de 2018, foi dado parcial provimento à Apelação Cível pela 30ª Câmara Extraordinária de Direito Privado do Tribunal de Justiça de São Paulo¹⁰⁷. O relator do acórdão decidiu pela acessoriedade do grafite em relação aos objetos do ensaio fotográfico. Admitiu que o grafite “[...] embelezou a fotografia, não há dúvida e o produto final não foi criado para o varejo, mas, sim, com propósito de divulgação artística”¹⁰⁸. Contudo, sustentou que a obra é cenário de fundo e que “[...] qualquer outra ilustração naquela paisagem faria o mesmo sentido”¹⁰⁹.

Com relação ao grafite ser executado em local público, fundamentou, sob os ensinamentos de Eduardo Vieira Manso que, ao estar em local público, a obra pode ser livremente reproduzida e que ao ali executá-la o autor a entregou ao povo, abandonando os direitos patrimoniais sobre ela. Reproduzir é distribuir cópia em larga escala e para a distribuição não há dispensa de autorização do autor, no entanto, no caso em tela o que ocorreu foi uma representação. Com relação aos danos morais, reconheceu a ilicitude sob o fundamento de que a atribuição da paternidade da obra artística a outrem, grafiteiros Mea e Deddo Verde, é modalidade de dano moral *in re ipsa* e faz ofensa aos direitos personalíssimos do autor. Contudo, “a ausência de citação do nome do autor poderia nem mesmo ser considerada abusiva, mas a atribuição de obra própria a terceiro acarreta violação à esfera íntima do artista”¹¹⁰.

O caso narrado demonstra a vulnerabilidade jurídica a que estão sujeitos os grafiteiros anônimos e pseudônimos que executam a obra em local público. Tutelar

¹⁰⁵ PELLEGRINI, Luis Fernando Gama. **Direito autoral do artista plástico: de acordo com a Lei n. 9.610, de 19.2.1998, revisada e atualizada com jurisprudência**, 2ª. ed. – São Paulo: Letras Jurídicas, 2011, p. 92.

¹⁰⁶ PELLEGRINI, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰⁷ BRASIL. Tribunal de Justiça de São Paulo. **Apelação 1001669-19.2015.8.26.0011**. Relator: Des. Enio Zuliani. Data do julgamento: 27 fev. 2018. Órgão julgador: 30ª Câmara Extraordinária de Direito Privado.

¹⁰⁸ BRASIL. Tribunal de Justiça de São Paulo. **Apelação 1001669-19.2015.8.26.0011**. Relator: Des. Enio Zuliani. Data do julgamento: 27 fev. 2018. Órgão julgador: 30ª Câmara Extraordinária de Direito Privado, p. 455.

¹⁰⁹ BRASIL. Tribunal de Justiça de São Paulo, *idem*, p. 455.

¹¹⁰ BRASIL. Tribunal de Justiça de São Paulo, *idem*, p. 470.

os direitos do autor é uma forma de estimular a produção e as novas experiências estéticas urbanas.

4 CONCLUSÃO

A cidade é a pluralidade de agentes que nela habitam e atuam, encerra questões territoriais, culturais, políticas, econômicas, diversas tônicas que lhe conferem singularidade. Maria Cristina Bacovis explica que atualmente há uma incessante busca por qualidade de vida, razão pela qual as cidades clamam por espaços saudáveis onde as pessoas possam interagir com seus pares e que permaneçam próximas umas às outras¹¹¹.

A prática do grafite aponta para esse sentido. Ele possibilita a participação social de forma ativa, por meio dos grafiteiros. Ele apresenta um olhar vertiginoso sobre a realidade urbana, possibilita ao cidadão uma percepção do seu ambiente e das questões que o cercam. Por meio do grafite é possibilitado aos indivíduos novos estímulos visuais dispersos no espaço urbano. Maria Viana narra que, para os grafiteiros, a obra possibilita uma experiência visual imaginária em confronto com a frieza e neutralidade típicos dos espaços urbanos. Explica que o grafite permite criar um ilusionismo pictórico capaz de alterar a situação ambiental no espaço em que se situa, fazendo emergir uma intervenção visual onde antes havia apenas uma parede ou um muro¹¹². É por meio dessa fusão entre a produção estética e a experiência do cotidiano propiciada ao público que se permite a identificação, partir de uma lógica determinada pela experiência e valores coletivos quase que universais, do espectador com a obra¹¹³.

Ao Estado cabe tutelar os direitos do autor, em especial do grafiteiro anônimo e pseudônimo, a fim de proteger a obra do furto intelectual, da exploração econômica indevida ou da destruição, com vistas a estimular a produção intelectual e estética. Desta forma, considerando-se que, desde 2011, não constitui crime a prática de grafite realizado em patrimônio público ou privado quando consentido pelo

¹¹¹ BACOVIS, Maria Cristina M. de. **Função social dos espaços públicos**. Revista magister de direito ambiental e urbanístico. Porto Alegre: Magister, 2010, p. 51.

¹¹² VIANA, Maria Luiza. **Dissidência e subordinação**: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação (dissertação em belas artes). UFMG: Minas Gerais: 2007, p. 60

¹¹³ VIANA, *op. cit.*, p. 33.

proprietário ou autorizado pelo poder público, conclui-se que o grafiteiro, autor intelectual do grafite, ainda que não exerça o direito de pôr seu nome na obra, ou o faça sob pseudônimo, fará jus ao reconhecimento à autoria da obra a qualquer tempo. E mais, em eventual demanda judicial em que o autor seja considerado desconhecido e sua obra esteja em domínio público, a tutela jurídica de nomeação estará resguardada diante da natureza personalíssima do direito moral. Ademais, entende-se que a obra em espaço público apenas pode ser representada enquanto parte integrante deste e que o autor, ainda que anônimo ou pseudônimo, ao ali executá-la não abre mão dos direitos patrimoniais de exploração econômica, já que a obra não está em domínio público, mas sim em espaço público.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Eliane Y. **Direitos de Autor e direitos conexos**. 2ª ed. São Paulo: Migalhas, 2014.
- ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva. **Obras privadas, benefícios coletivos: a dimensão pública do direito autoral na sociedade de informação**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Ed., 2008.
- ARRUDA, Élcio. **Função social do patrimônio público**. Revista Brasileira de Direito Público. Belo Horizonte: Fórum, 2003.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Renovar, 1997.
- BACOVIS, Maria Cristina M. de. **Função social dos espaços públicos**. Revista magister de direito ambiental e urbanístico. Porto Alegre: Magister, 2010.
- BRANCO, Sérgio. **A Sucessão dos Direitos Morais de autor**. In: ASOLFO, Luiz Gonzaga Silva; WACHOWICZ, Marcos (coord). Direito da Propriedade Intelectual. Volume II. Curitiba: Juruá, 2014.
- BRANCO, Sérgio. **O domínio público no direito autoral brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: USP, 2000.
- CAROTA, José Carlos. **A função social da propriedade urbana**. Revista Forense, vol. 1. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- CASELLI, Piola apud CHAVES, Antonio. **Criador da obra intelectual: natureza, importância e evolução**. São Paulo: LTr, 1995.
- CHAVES, Antonio. **Direito de autor: Princípios fundamentais**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1987.
- CONCEIÇÃO, Thayla Fernandes da; SANTOS, André Filipe Pereira Reid dos. **Fazendo arte na rua: o movimento graffiti na grande Vitória/ES**. Revista de Estudos Criminais. Sapucaí do Sul: Instituto Transdisciplinar de Estudos Criminais, 2013.
- COELHO, Fábio Ulhoa. **Curso de Direito Civil**. V. 4, São Paulo: Saraiva, 2015.
- COSTA, Álvaro Mayrink da. **A Tutela Penal dos Direitos Autorais**. Revista da EMERJ, v.11., n. 42, 2008.
- COSTALDELLO, Angela Cassia; CONRADO, Marcelo. **Do Lado de Fora: O Espaço do Grafite na Arte e nos Direitos Autorais**. 25º Encontro da Associação Nacional de

Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. **Arte: seus espaços e/em nossos tempos.** Porto Alegre, 2016.

FARIAS, Cristiano Chaves de; ROSENVALD, Nelson. **Curso de direito civil: direitos reais.** 11ª ed. São Paulo: Atlas, 2015, vol. 5.

FERREIRA, Manuela Lowentha e KOPANAKIS, Annie Rangel. **A cidade e a arte: um espaço de manifestação.** Revista Tempo de Ciência. Volume 22. Número 44. 2º. Semestre de 2015.

FERREIRA, Marcelo Dias. **Arrecadação de imóveis abandonados e o cumprimento da função social da propriedade urbana.** Boletim de Direito Municipal. São Paulo, 2012.

FONTANA, Eliane e LEAL, Rogério Gesta. **O espaço urbano na contemporaneidade e a função social da cidade: nova morfologia das cidades brasileiras.** Revista Estado, política e direito: políticas públicas e direitos sociais, volume 3. Criciúma: Ed. Unesc, 2011.

GAIO, Paulo. **A experiência das compensações urbanísticas em Curitiba para a proteção de áreas verdes e bens culturais: ponderações acerca dos princípios da igualdade e da função social da propriedade.** Revista magister de direito ambiental e urbanístico. Porto Alegre: Magister, 2013.

GOMBRICH, E. H. **Estranhos começos: povos pré-históricos e primitivos; América Antiga. A História da arte.** Tradução Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura como recurso.** Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon, 2012.

LAZZARIN, L. F. **Grafite e o Ensino da Arte.** Revista Educação & Realidade, n. 32, jan/jun. 2007.

LOPEZ, Marisela Gonzalez. **El derecho moral del autor en la ley española de propiedad intelectual.** Madri: Marcial Pons Ediciones Jurídicas, 1993.

MICHALOVZKEY, Sérgio Ronaldo Skrypnik. **O Grafite: Os gêmeos e a cidade: aproximações e desacordos.** Revista do Colóquio, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7664>>. Acesso em: 23 de nov. 2017.

MIRANDA, Francisco Cavalcanti Pontes de. **Tratado de direito privado.** Campinas: Bookseller, 2002, tomo 16.

MORAES, Maria Celina Bodin de. **A Tutela do nome da pessoa humana.** Revista da EMERJ, v.3, n.12, 2000

MORAES, Rodrigo. **Os direitos morais do autor: repersonalizando o Direito Autoral.** Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008.

PAESANI, Liliana Minardi. **Manual de propriedade intelectual: direito de autor, direito de propriedade industrial, direitos intelectuais *sui generis***. São Paulo: Atlas, 2012.

PELLEGRINI, Luis Fernando Gama. **Direito autoral do artista plástico: de acordo com a Lei n. 9.610, de 19.2.1998, revisada e atualizada com jurisprudência, 2ª ed.** – São Paulo: Letras Jurídicas, 2011.

_____. **Direito autoral e a utilização das obras de arte em logradouros públicos**. Revista de direito civil, imobiliário, agrário e empresarial (coord.) Rubens Limongi França. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1984.

PELUSO, Cezar *et al.* **Código Civil comentado: doutrina e jurisprudência** (Cezar Peluso coord.). 9ª ed. Barueri: Manole, 2015.

PENTEADO, Luciano de Camargo. **Direito das coisas**. 9ª ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2014.

PLÁCIDO E SILVA. **Dicionário Jurídico**. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1992, vol. III.

PRESTES, Vanêsa Buzelato. **A função social da propriedade nas cidades: das limitações administrativas ao conteúdo da propriedade**. Revista Interesse Público, ano 11, n. 53, jan./fev. 2009. Belo Horizonte: Fórum, 2008.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

REQUENA, Rodrigo Leitão. **A obra anônima e o exercício dos direitos do autor**. Concurso Cultural ASPI. Revista Eletrônica do IBPI – Especial, 2014.

RODRIGUES JUNIOR, Edson Beas. **Res nullius? O regime brasileiro de repressão à apropriação indébita das expressões culturais folclóricas: direitos autorais e sistema de repressão à concorrência desleal**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2013.

SANT'ANNA, Leonardo da Silva; PEREIRA, Angélica Teresa. **O princípio da função social da propriedade e sua aplicação no âmbito da propriedade industrial**. Revista Semestral de Direito Empresarial. Rio de Janeiro: Renovar, 2007.

SCHNEEDORF, José Roberto. **Onde está Banksy?**. 268f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

SILVA, Robson José Romano. **Grafite em São Paulo: entre a comunicação e o céu aberto e a contemplação nas galerias de arte**. Dissertação (Mestrado em Semiótica) – PUCSP, 2014.

SILVA E SILVA, William da Silva. **A diversidade do grafite urbano**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 03 a 06 de maio de 2011 – Londrina/PR.

TEDESCO, Adolfo Pizzinato e Pedro de Castro e HAMANN, Cristiano. **Intervenções visuais urbanas: Sensibilidade(s) em arte, grafite e pichação**. Revista Psicologia & Sociedade, 29. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1807-0310/2017v29169375>>. Acesso em: 23 de nov. 2017.

TEIXEIRA, Ana Maria Barth. Banksy: dos muros às galerias. A carreira de um artista na sociedade do espetáculo e a comercialização da arte do grafite (1970- 2014). Porto Alegre, RS. Monografia apresentada ao curso de bacharelado em história, 2014. p. 20-30.

VIANA, Maria Luiza. **Dissidência e subordinação**: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

WACHOWICZ, Marcos; MEDEIROS, Heloísa Gomes. O Contexto Internacional da Lei de Direitos Autorais no Brasil: Tratado de Marrakesh. In: ASOLFO, Luiz Gonzaga Silva; WACHOWICZ, Marcos (Coord.). **Direito da Propriedade Intelectual**. Volume II. Curitiba: Juruá, 2014.