

DO LADO DE FORA: O ESPAÇO DO GRAFITE NA ARTE E NOS DIREITOS AUTORAIS

Angela Cassia Costaldello / UFPR

Marcelo Conrado / UFPR

RESUMO

O grafite traz uma dupla conotação: o anonimato e a expressão de sublevação do artista. A rua é o espaço do grafite, o que requer uma análise sobre o espaço da arte – oficial e não oficial –, bem como sobre as implicações da transgressão do artista no direito penal: o grafite sem autorização é tipificado como crime. Esse questionamento faz surgir outro, qual seja: é possível proteger por direitos autorais uma obra cuja execução é prevista como crime? Além disso, o anonimato traz outros desafios aos direitos autorais. Como proteger o autor e a obra quando não é possível identificar a autoria? As questões trazidas pelo grafite são complexas tanto na história da arte como no direito e a jurisprudência dos tribunais sobre o tema não é pacífica.

PALAVRAS-CHAVE

grafite; espaço público; anonimato; direitos autorais; direito penal.

ABSTRACT

Graffiti brings a double connotation: anonymity and the expression of the artist's rebellion. The street is the space of graffiti and this requires an analysis of the space of art – official and unofficial –, as well as an analysis of the implications of the artist's transgression under criminal law: unauthorized graffiti is considered to be crime. This question gives rise to another, namely: is it possible to protect with copyright a work of art the making of which is defined as a crime? Moreover, anonymity brings other challenges for copyright. How can the author and the work of art be protected when authorship cannot be identified? The issues raised by graffiti are complex both in the history of art and also in law, nor is court jurisprudence on the matter unanimous.

KEYWORDS

graffiti; public space; anonymity; copyright; criminal law.

Contextualização: arte, espaço e tempo

Não há consenso sobre o momento de surgimento do grafite. O ato de grafar nas paredes, nas superfícies das cavernas, é um hábito que remonta o fim do paleolítico.

Historiadores da arte atribuem o surgimento do grafite, tal como hoje conhecido, no final da década de 1960 e início da década de 1970, na cidade de Nova York. Desde então a linguagem do grafite traz desafios tanto para a disciplina da história da arte como para algumas questões jurídicas, como os direitos autorais.

O grafite é subversão, é a atitude do artista em assumir riscos, codificando a autoria no anonimato. A escrita do grafite é um espécie de grito social.

O grafite fez com que as categorias de autoria e suporte da obra fossem revisitadas e modificadas, tanto pela arte como pelo direito. Ademais, se a essência do grafite reside no anonimato, então, como proteger a obra e o autor por meio dos estatutos de direitos autorais?

A arte urbana resgata as discussões sobre os limites entre o público e privado. Se o espaço da arte foi, por excelência, o espaço privado – os museus e (ou) galerias –, a arte urbana desloca a arte para o espaço público. Os limites diluem-se e o privado encontra-se no público e o inverso é verdadeiro, resultando na superação da dicotomia entre o público e o privado. A antes rígida oposição entre esses extremos – público e privado – foi suplantada em alguns setores do conhecimento e por marcantes quadras da sociedade, todavia, mostra-se, inarredavelmente, como um incessante desafio na arte.

O museu foi pensado como espaço da arte, por excelência, traduzindo-se como *locus* de exponibilidade da obra de arte. Há exemplos emblemáticos dessa afirmação. O Musée du Louvre, inaugurado em 1793, mas sua arquitetura e seu acervo foram enriquecidos entre os anos de 1852 e 1870. O Rijksmuseum de Amsterdã foi concebido "paralelamente à do Museu do Louvre, de Paris. Ambos foram fundados no final do século XVIII e organizados durante o império napoleônico" (TARABA, 2009, p.9.). Outro museu europeu, o Prado, em Madrid, foi inaugurado em 1819 por Fernando VII.

Na segunda metade do século XX, os museus e galerias sofreram algumas mudanças, na medida em que a arte exigiu outro espaço, compatível com a produção da arte contemporânea: o cubo branco. A esse respeito Brian O'Doherty fez as seguintes observações:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte da luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, "para assumir vida própria". (O'DOHERTY, 2002, p. 4)

O tradicional cubo branco necessitou ser repensado. Surge então o cubo negro, ou seja, salas escurecidas para receber vídeos e outras projeções digitais. Os espaços de assepsia visual das antigas residências e palácios já não atendiam inteiramente as novas necessidades expográficas.

Em vista dessa transição nas artes, foi preciso edificar galerias e museus para adequar os espaços já existentes, sobretudo em decorrência da incompatibilidade com as rígidas (e indispensáveis) normas de proteção do patrimônio histórico. Isso porque as instituições de arte erguem-se por meio de projetos arquitetônicos que, não raramente, alteram profundamente a paisagem urbana. Há construções que confirmam essa percepção: o Guggenheim Museum de Nova York (1959) e de Bilbao, na Espanha (1997), o Centro Georges Pompidou em Paris (1977), o New Museu de Nova York (2007), o Museu Soumaya na cidade do México (2011), a Fondation Louis Vuitton em Paris (2014) e a nova sede do Whitney Museum of American Art em Nova York (2015), dentre outros.

Há, também, um outro espaço ocupados pelas instituições de arte, os galpões industriais, a exemplo da Tate Modern de Londres (2000), instalada em uma usina elétrica desativada, e do Dia Beacon no Estado de Nova York (2003), uma construção às margens de Rio Hudson e que já foi uma fábrica da *National Biscuit Company* – Nabisco.

Essas questões sobre o espaço da arte foram articuladas para se afirmar que o espaço do grafite é outro. É do lado de fora do espaço oficial, ainda que isso não seja regra absoluta.

O artista saiu às ruas, mas não só ele. A sociedade também se mobilizou para reivindicar seus direitos ocupando as ruas, com inabalável conotação política. O ativismo surge na arte e reverbera na vida política. A arte torna-se ativista e os muros tornam-se páginas a serem escritas, como alternativa contra a censura ou a opressão.¹

Atado a este contexto está o direito à liberdade de expressão como direito fundamental, não obstante não seja irrestrito, mas enquanto tal está a abranger os produtos resultantes da arte em quaisquer das suas expressões. Nesse passo, o grafite revela-se como um instrumento importante de construção e mutação do cenário urbano.

É no *locus* urbano que o artista se expõe e busca ser "ouvido" em suas inquietações, interpretações e protestos de cunho sociais e/ou políticos. Essa constatação é anunciada por Hans Belting ao afirmar:

A liberdade de opinião está garantida na Constituição, mas não o privilégio de expressá-la pública e oficialmente. Enquanto a arte dispuser de instituições que proporcionem esse privilégio, ela conservará a sua função na nossa sociedade. (BELTING, 2012, p.94–95)

No Brasil, Ferreira Gullar contextualiza a ambiência do grafite e sua relevância como forma de expressão da vida e do imaginário pois

se a arte existe, é porque a vida, a realidade, não basta. A arte não copia, e sim reinventa o real [...] a verdade é que, das cavernas aos dias de hoje, a imagem das coisas nos fascina e, por isso, a arte da imagem não morre. E, como o artista do paleolítico, o grafiteiro faz renascer nos muros da cidade a magia da imagem pintada. (GULLAR, 2012)

Contudo, ao avançar no labirinto que deflui do grafite, outras questões surgem quando a arte, que transgride, avizinha-se dos delitos: é permitida a proteção, pelo direito civil, de obras resultantes de condutas tipificadas como crime pelo direito penal? Dessa indagação originam-se múltiplas consequências, e cuja resposta, de modo objetivo e rápido, se mostra pouco provável, mas que constitui alicerce para o exame de aspectos que, desde logo, são identificados.

Incidência do Direito na sensível seara do grafite

Circunscritos entre discussões sobre arte e vandalismo, os sensíveis limites que separam os conceitos de grafite e pichação são um campo sensível que, não obstante sejam ausentes critérios objetivos para conceituar as zonas específicas de um e de outro, e além disso, para traçar suas precisas diferenças, há situações nas quais que esses limites de mostram mais definidos.

O indigente que ocorreu em março de 2016, em Belo Horizonte, na Igreja de São Francico de Assis, mais lembrada como Igrejinha da Pampulha. Projetada por Oscar Niemeyer, com paisagismo de Burle Marx e painéis de Cândido Portinari, o imóvel foi tombado pelo IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e recebeu inscrições em suas paredes externas. O autor das epígrafes informou que pretendia fazer um ato de protesto contra a tragédia do rompimento da barragem de Fundão, no Município de Mariana-MG, e não uma pichação. Nesse contexto, a proteção do patrimônio histórico deve prevalecer sobre as intenções de grafiteiros ou pichadores.

Se na arte não existe consenso sobre a diferenciação entre pichação e grafite, o direito, no Brasil, antecipou-se ao aprovar a Lei n.º 12.408, de 25 de maio de 2011, que altera o art. 65 da Lei n.º 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, descriminalizando o grafite², ao anunciar, no texto da lei, que

[...] 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.

Essa medida legislativa não deixa de ser um passo importante para a salvaguarda da arte do grafite e vai de encontro a um ponto fundamental: se a essência da arte urbana está na transgressão e no anonimato, na subversão, na apropriação não consentida do espaço urbano, na autoria velada e na demarcação do território público/privado, faz parte da sua gênese a desnecessidade de consentimento do proprietário ou do poder público.

Uma vez mais surgem embaraços que permeiam o jurídico e o artístico: existindo uma lei que criminaliza as inscrições produzidas em desacordo com os requisitos da Lei n.º 12.408/2011, é possível atribuir proteção autoral a obra ilícita? Se a sua execução é crime, passível de pena de detenção de 3 meses a 1 ano e multa, como conferir efeitos para proteção de direitos autorais?

Se há conflito entre o direito penal e o direito civil, a consequência é a insegurança jurídica que se mostra evidente ante à ausência de consenso no direito jurisprudencial quando os tribunais decidem sobre os direitos autorais dos grafites expostos em logradouros públicos. Devem ser protegidos via direitos autorais ou não?

A insegurança jurídica surge também pelo conflito de posições entre o direito civil e o direito penal. Enquanto este reprime as inscrições não autorizadas nas superfícies das paredes, o direito civil protege o autor e a obra, o que poderia ser considerado antagônico dentro do ordenamento jurídico.

O grafite e os tribunais: a arte e o direito ante a autoria

Resta, pois, inafastável a constatação da complexidade entre o reconhecimento dos direitos autorais na arte urbana, na contemporaneidade, e o distanciamento e a insuficiência do discurso tradicional sobre tais direitos para a resolução de conflitos.

No direito norte-americano, em pesquisa jurídica específica sobre proteção autoral e vandalismo, Celia Lerman sustenta que o grafite pode, sim, ser protegido por direitos autorais desde que a obra cumpra os requisitos necessários para ser protegida, quais sejam, originalidade e suporte tangível de expressão. Presentes tais exigências, Lerman afirma:

Tenho argumentado que o grafite pode ser protegido por direitos autorais (copyright). Quando uma obra de grafite cumprir os requisitos mínimos para proteção por direitos autorais (ser uma obra original, fixada em um meio tangível de expressão), a mesma deveria ser protegida por direitos autorais apesar de sua ilegalidade. Isto porque a legislação dos direitos autorais é neutra em relação a obras criadas por meios ilegais. Visto que os direitos autorais dizem respeito apenas ao aspecto intangível da obra, os mesmos não excluem obras criadas por meios ilegais. Isto se aplica mesmo se tratando de um sistema de direitos autorais baseado em incentivos, como a Lei de Direitos Autorais dos Estados Unidos (United States

Copyright Act): os direitos autorais não proporcionam incentivos para a realização de atos ilegais; apenas dão incentivos para a criação de obras artísticas de valor, independentemente dos meios utilizados para criá-la".³

De modo geral, décadas atrás os grafiteiros renunciavam à autoria mas, agora, alguns a reivindicam para fins de proteção autoral.

No Brasil há casos de reivindicação de direitos autorais na arte urbana, alguns são apreciados pelo Judiciário, outros não.

No *Beco do Batman*, situado em uma travessa da Vila Madalena, Zona Oeste da cidade de São Paulo, onde há intensa concentração de grafites, recebe turistas interessados na arte de rua e, que ao visitarem o local, se deparam com uma advertência:

"Respeite os direitos autorais". Proibido propaganda no beco. Os grafiteiros que produziram os trabalhos condicionam a produção de imagens ao pagamento de direitos autorais no caso do uso destinar-se para fins comerciais e o valor cobrado pode ser superior a 5mil reais. Fotografias apenas como registro pessoal, estudantes e jornalistas estão isentos do pagamento. (PIZA, 2012)

Essa advertência mostra que lá não está apenas uma mera recomendação. Na verdade, o Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo se pronunciou sobre os direitos autorais acerca de grafites contidos naquele espaço.

Um dos casos foi judicializado porque a imagem do grafite – cujo autor insere a figura de um pássaro como assinatura – foi utilizada na divulgação de veículos em uma revista e a imagem publicada foi manipulada. É sobre essa alteração que a controvérsia se instaurou. Para o desembargador, relator do processo, em determinadas situações as obras de arte podem ser utilizadas de forma livre e gratuita, e cita aquelas que se encontram em logradouros públicos, ou seja, os grafites.

Tais situações não demandariam autorização prévia do autor, porém os direitos autorais protegem a integridade da obra, vedada qualquer mudança sem o consentimento do artista.

Argumentou o relator da decisão que "presumivelmente mediante manipulação digital da imagem, ao menos três modificações em diferentes pontos da pintura,

descaracterizando e deformando a criação tal qual elaborada pelo demandante" (BRASIL, 2016). Esse posicionamento do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo reconheceu o direito do grafiteiro a receber indenização por danos morais.

Em síntese, o Judiciário paulista entendeu que as imagens de grafites existentes em logradouros públicos prescindem de autorização do autor para serem utilizadas, mas tais imagens não podem sofrer variações propositalmente.

Aqui emerge outra questão, não menos intrincada: o grafite é uma manifestação artística que, pela sua própria natureza, está sujeita a diversas transmutações. O grafiteiro tem ciência de que o proprietário do muro ou da parede poderá demoli-lo ou apagar o grafite. Eventualmente outro grafiteiro ou pichador poderá trazer novas inscrições sobre a anterior, ou, ainda, a exposição as intempéries climáticas, são fatores que podem modificar a imagem originária.

Portanto, uma possível variação profunda na imagem é uma das regras do jogo que o grafiteiro deve aceitar quando executa suas obras. Trata-se de uma arte efêmera e que se reveste de outras nuances na mesma velocidade das transformações na paisagem urbana urbana. Não se defende que a imagem de uma obra de grafite possa ser livremente mudada por meio digital, no objetivo de descaracterizá-la. Pretende, sim, considerar que todo grafite está sujeito a diversas interferências.

O Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, três anos antes da decisão acima mencionada, emitiu diferente posição sobre os grafites encontrados no Beco do Batman, ocasião em outro grafite foi utilizado para ilustrar outra campanha publicitária.

Naquele caso, o desembargador relator decidiu que, mesmo um grafite se encontre em espaço público, sua reprodução somente poderia ser feita mediante autorização do grafiteiro e assinalou que "...nem se diga que estando a obra exposta em local público, devolve ao domínio público a sua titularidade, retirando do artista seu direito de exclusividade na captação de haveres com a sua utilização." (BRASIL, 2013). Adiante, transcrevendo trecho de outra decisão e embora elaborando comparação inadequada para o grafite, argumenta que "seria o mesmo que, guardadas as

devidas proporções, negar a Michelangelo a autoria dos afrescos da capela Sistina, somente porque feitos em local de visitação pública intensa" (BRASIL, 2013).

Por fim, afirmou que "nem se alegue que não tinha como identificar a autoria da obra artística, representada pelo 'grafite', de modo que deveria ter encontrado meios de fazê-lo." (BRASIL, 2013). Por considerar que o uso da imagem do grafite sem autorização desrespeita a legislação de direitos autorais, a decisão determinou o pagamento de indenização por danos morais ao grafiteiro.

Em outra decisão, o mesmo Tribunal adotou entendimento diverso em relação aos casos anteriores.

Os grafiteiros propuseram ação alegando violação aos direitos autorais pois foram publicadas imagens de suas obras em editorial de moda de uma revista. Alegaram que suas obras são conhecidas no meio artístico, inclusive publicadas em um livro editado pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Como desfecho do caso, os grafiteiros não obtiveram êxito pois não conseguiram comprovar a autoria dos grafites. Para o desembargador relator "o autor que não identifica a sua obra, gravada em muros e locais públicos, não pode esperar receber a proteção 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" (BRASIL, 2014).

Em outro caso, também submetido ao Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo e que se aproxima do anterior ao afastar a necessidade de indenizar, inciou-se quando uma empresa fabricante de aparelhos de telefonia celular fez uso da imagem, produzida pelo grafiteiro, em campanha publicitária. Apesar disso, o grafiteiro não conseguiu comprovar a autoria da obra, porque esta não pode ser presumida (BRASIL, 2011).

A partir do momento em que os tribunais exigem a comprovação inquestionável da autoria para conceder indenização (inclusive por meio da produção da prova pericial), pergunta-se se tal prova não acabaria por contrariar a essência do grafite, que é o anonimado? Poderia o Judiciário exigir a prova justamente daquilo que caracteriza o grafite, que é liberdade do artista em decidir se pretende identificar ou

não a autoria? Lembra-se, ainda, que a assinatura do artista, ou seja, a marca firmada no canto da obra, é algo que a arte contemporânea considera dispensável.

A diversidade e oscilações das decisões judiciais gera, como mencionado, inevitável insegurança jurídica tanto para grafiteiros quanto para aqueles que pretendem fazer uso de imagens de grafites.

Ora os pronunciamentos judiciais têm como fundamento o artigo 48 da Lei de Direitos Autorais no sentido de que as imagens situadas em logradouros públicos podem ser livremente utilizadas, não necessitando de autorização do grafiteiro; ora reconhecem os direitos autorais dos grafiteiros, desde que comprovem a autoria da obra, tornando obrigatória a autorização do autor para o uso da imagem.

Dentre essa variedade de situações concretas de reivindicação de direitos autorais, há uma que não chegou ao Judiciário.

Diz respeito ao artista visual Willyams Martins, que desenvolveu uma série de trabalhos denominados *Peles grafitadas – uma poética do deslocamento*. A controvérsia instaurou-se entre Martins e os grafiteiros em virtude de uma técnica que aquele desenvolveu e que lhe permitiu retirar os grafites das ruas, fixando-os em um tecido quimicamente preparado. Os grafites eram gravados no tecido e deslocados para outros espaços, quando passavam a ser identificados como obras de sua autoria e expostos em galerias.

O processo de remoção dos grafites das ruas é assim explicado por Martins em sua pesquisa de mestrado:

Para realizar a retirada das peles utilizo materiais sintéticos como a resina e o monofilamento de *nylon*. Para tanto, opero em leves escavações, enquadrando, revelando e, logo em seguida, removendo a película sintética que é a camada da superfície do muro, a pele consolidada. (SANTOS, 2006, p. 44)

Este caso permite concluir que, além dos debates sobre direitos autorais no grafite, há também questões sobre o espaço do grafite. No caso das apropriações de Willyams Martins, qual é o espaço dos grafites: nas ruas ou para onde foram transferidos?

A arte urbana: penalização ou reparação?

Apesar dos enredamentos ínsitos ao tema, das dissonâncias jurisprudenciais e da literatura pertinente, o vislumbre de um norte para o debate infraconstitucional formado entre a criminalização e a proteção de direitos autorais, encontra-se na Constituição da República de 1988.

Os artigos 215 e 216, do texto constitucional, prevêm o pleno exercício dos direitos culturais, o incentivo e a valorização das manifestações artísticas, bem como a proteção do patrimônio cultural brasileiro e a preservação da memória e da identidade dos diferentes grupos sociais.

A arte urbana hoje praticada é bastante diferente das manifestações da década de 1960/70. As perspectivas política e artística eram outras, em especial porque naquele momento se resistia ao cerceamento da liberdade de expressão, e os artistas elegiam as paredes para externar seus protestos e alimentar o sonho da democracia. Nos últimos anos a arte urbana foi institucionalizada, com destinação de recursos públicos para a sua execução.

Ao contempo, a arte urbana passou a integrar o circuito oficial de museus e galerias e, inclusive, dos leilões de arte. A execução de inscrições em paredes e muros são precedidos de alvarás e autorizações, prática alimentada não apenas pelos subsídios financeiros que viabilizam os projetos, mas também pelo ambiente vigiado que limita a ação de grafiteiros que pretendem atuar na clandestinidade.

Se décadas atrás a rua era o espaço dos protestos por excelência, o panorama surge com outros traços. Atualmente é no espaço virtual que se iniciam as mobilizações sociais para, somente depois, chamarem a atenção dos meios de comunicação e exigirem respostas das autoridades e da sociedade.⁵ Isso não significa que desapareceram, por completo, os grafites como subversão e destinados à crítica social, mas o principal espaço deste direito, e que hoje já não sofre tantas restrições, foi transferido para o ambiente virtual.

Lorenzo Mammí chama a atenção para os locais selecionados para as pichações, pois

[...] mesmo antes da lei da cidade limpa, raramente atacavam mensagens publicitárias: preferem as paredes brancas, ou então a obra de grafiteiros, que são seus concorrentes imediatos. Numa sociedade de comunicação em massa, que tende a anular o silêncio, a pichação preenche, no fundo muito docilmente, os vazios. (MAMMÍ, 2012, p.159–160)

Para solucionar controvérsias tais como a proteção de direitos de terceiros, ou então diante da impossibilidade de identificar o autor do grafite para solicitar a autorização de reprodução, o direito deve impor um limite aos direitos do autor e tornar livre a representação da imagem, afastando-se, assim, a incidência dos direitos autorais patrimoniais. Quanto aos direitos morais, a imposição de indicar a autoria somente deverá ser cumprida quando for possível identificar o nome, pseudônimo ou sinal utilizado pelo autor.

Considerações finais

O núcleo desse artigo é, antes de tudo, antropológico. Roberto DaMatta estabelece aproximações entre o discurso individual e as questões coletivas. Nas relações sociais, dentre elas o direito, o indivíduo é mais importante do que a coletividade. Segundo o antropólogo

[...] para nós, modernos, que vivemos em sociedade onde a parte (o indivíduo) é mais importante que o todo (a sociedade), o problema estaria sempre no coletivo e na multidão, esses 'estados' que seriam o inverso do indivíduo que o sistema consagra como normal e ideal. (DaMATTA, 1997, p.43)

DaMatta, ao analisar o espaço privado, a casa, e o espaço público, a rua, esclarece que há um pensamento difundido de que a criminalidade está na rua, e não na casa, pois este é o local da moralidade.

Neste sentido, o grafite nasce com esta herança social, embora seja necessário afirmar que há, sim, uma ampla extensão de inscrições nas ruas cuja finalidade seja, propositadamente, atos de vandalismo. Mas nem por isso tudo o que se produz nas ruas deve ser considerado como crime. E não é somente porque há autorização do proprietário que o trabalho se torna manifestação artística. Caso contrário, toda a arte de rua passa a ser considerada como pichação e, de tal modo, um ato de vandalismo. As questões estéticas sobre a arte de rua são muito mais profundas e não cabem em critérios jurídicos como estes.

Tudo está a indicar, até este momento, que para dar uma resposta mais consentânea com a atualidade dos direitos autorais na arte urbana, a solução pode estar na equiparação do grafite à arte pública, aplicando-se o mesmo tratamento jurídico que a Lei de Direitos Autorais confere às manifestações que se encontram em espaços públicos, nos termos do seu artigo 48 que determina: "As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais".

De qualquer sorte, clara é a proteção constitucional e infraconstitucional ao direito de expressão e aos direitos autorais. No entanto, a solução de controvérsias que envolvem o grafite vão para além da disciplina jurídica estanque, pois as situações de fato são múltiplas e estão a requerer soluções compatíveis com a diversidade suscitada pela arte do grafite.

Notas

¹ No Brasil, na década de 1970, o movimento estudantil ganha força e articula-se por meio de passeatas, assim como o movimento feminista e tantos outros que, em comum, lutam contra a arbitrariedade e a intolerância.

² No caso de Banksy, existe um escritório específico para cuidar do reconhecimento da autenticidade das obras do referido artista que vive no completo anonimato, sem aparições públicas. Os direitos autorais das respectivas obras também são cuidadas pelo *Pest Control Office* (www.pestcontroloffice.com).

³ Exemplo recente sobre o reflexo das redes sociais foi o movimento protesTAR, em 2011, no #OCCOPYWALLSTREET e #ar OCCOPYWALLSTREET, conforme relata Claudia Mesch (2003, p. 200 e segs.).

Referências

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRASIL. Lei n.º 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei n.º 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm>. Acesso em: 20 abr. 2016.

BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. *Apelação 018558-80.2008.8.26.0100*. Relator: Des. Beretta da Silveira. Julgamento: 22/02/2011. Órgão Julgador: 3.ª Câmara de Direito Privado.

BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. *Apelação 02153387520108260100*. Relator: Des. Salles Rossi. Julgamento: 20/03/2013. Órgão Julgador: 8.ª Câmara de Direito Privado.

BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. *Apelação 0139036-39.2009.8.26.01000*. Relator: Des. Carlos Alberto Garbi. Julgamento: 25/02/2014. Órgão Julgador: 10.ª Câmara de Direito Privado.

BRASIL. Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. *Apelação 0139084-90.2012.8.26.0100*. Relator: Des. Vito Guglielmi. Julgamento: 17/03/2016. Órgão Julgador: 6.ª Câmara de Direito Privado.

DaMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GULLAR, Ferreira. A magia da imagem. *Folha de S.Paulo*, 1.º jul. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/1112831-a-magia-da-imagem.shtml>>. Acesso em: 11 maio 2016.

MAMMÍ, Lorenzo. Pichações e urubus. In: _____. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p.159-160.

MESCH, Claudia. *Art and politics: a small history of art for social change since 1945*. New York: I.B. Tauris, 2013.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIZA, Paulo Toledo. Artistas de SP cobram cachê por foto publicitária com grafite em beco. *G1 Globo*, 26 abr. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2012/04/artistas-de-sp-cobram-cache-por-foto-publicitaria-com-grafite-em-beco.html>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

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

TARABA, Daniela. *Rijksmuseum: Amsterdam*. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009. (Coleção Folha Grandes Museus do Mundo, v.17).

Angela Cassia Costaldello

Doutora em Direito do Estado pela UFPR. Professora Adjunta dos Cursos de Graduação, Mestrado e Doutorado da Faculdade de Direito da UFPR. Foi Membro do Ministério Público do Tribunal de Contas do Estado do Paraná. Membro da Diretoria da Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Marcelo Conrado

Doutor em Direito das Relações Sociais pela UFPR. Professor Adjunto da Faculdade de Direito da UFPR. Presidente da Sociedade dos Amigos do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Membro da Comissão de Assuntos Culturais e Propriedade Intelectual da OAB/PR. Advogado. Artista visual.