

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE DIREITO  
NÚCLEO DE MONOGRAFIA JURÍDICA

RENATA CRISTIANE RODRIGUES FERREIRA

**A DEFESA DA INTEGRIDADE DO SUPORTE FÍSICO DA OBRA DE ARTES  
PLÁSTICAS COMO PARTE DA PROTEÇÃO POR DIREITOS AUTORAIS**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

São Paulo

2022

Renata Cristiane Rodrigues Ferreira

A DEFESA DA INTEGRIDADE DO SUPORTE FÍSICO DA OBRA DE ARTES  
PLÁSTICAS COMO PARTE DA PROTEÇÃO POR DIREITOS AUTORAIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como exigência para obtenção do título de  
bacharel em **Direito** pela Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo, sob a  
orientação do Prof. **Jacques Labrunie**.

SÃO PAULO  
2022

Aos meus pais, por tudo.

## AGRADECIMENTOS

Lembro-me do dia em que pisei na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo pela primeira vez, quando fiz minha matrícula para iniciar os melhores cinco anos da minha vida. Muito mudou desde então, eu cresci e envelheci, aprendi muito individual e coletivamente, e não sou a mesma pessoa que era quando iniciei essa jornada.

Antes de tudo, agradeço aos meus pais, que deram tudo de si para que eu pudesse chegar aonde eu estou hoje. Devo meu eterno agradecimento a eles por tudo o que fizeram e fazem por mim. Por causa deles, de seus esforços, de seu apoio e de sua torcida, me tornei a pessoa que sou hoje e não há palavras para medir ou definir o amor que sinto por eles.

Ao João, agradeço por estar ao meu lado todos os dias, por todos os “vai dar certo” e “está tudo bem” que me confortaram em momentos de dificuldade e por me proporcionar momentos da vida – tanto universitária como da vida como um todo – que não teria a possibilidade de viver se não estivesse ao seu lado.

Agradeço profundamente aos amigos que caminharam ao meu lado durante estes (intensos) cinco anos de graduação, em especial a Júlia Leite, Eduardo Santin, Octávio Urzedo, Lorena Pereira e Jhonata Maciel. Só tenho a agradecer por todos os momentos que vivemos juntos, incluindo as discussões (nada) filosóficas, risadas em momentos inapropriados e conversas sem sentido. Esta jornada não teria sido a mesma sem vocês.

Agradeço a todos os meus colegas de trabalho que me ensinaram tanto, porém um agradecimento especial àqueles que permitiram com que eu me encontrasse neste mundo caótico e complexo que é o direito: à Olívia Bonan, por todo o carinho e aprendizado, aos advogados e estagiárias do escritório Borges Sales e Alem Advogados, por toda a preocupação e apoio, e a todos os colaboradores do Museu de Arte Moderna, que diariamente me mostram que o papel do direito é servir a sociedade – e não ao contrário.

Meu agradecimento especial aos docentes que marcaram minha trajetória dentro da PUC-SP, principalmente aos dois professores que fizeram com que este trabalho se tornasse realidade: ao Professor Jacques Labrunie, Orientador deste trabalho, que tanto me ensinou em suas aulas e me incentivou a dar o meu melhor na produção deste trabalho, e ao Professor Paulo Brancher, que atuou como orientador do Núcleo de Estudos de Propriedade Intelectual e Direito Digital – NEPIDD e foi essencial no meu crescimento profissional e acadêmico.

Às minhas colegas coordenadoras do NEPIDD, que me acompanharam nestes dois anos trabalho incansável (não remunerado) e de manhãs de sábados não dormidas, pelo simples amor

à matéria que discutíamos. O NEPIDD foi uma experiência como nenhuma outra e fico muito feliz de ter podido compartilhar esses momentos com todas vocês.

Por fim, agradeço a PUC por ter me permitido fazer parte da sua história. Ser aluna da PUC é mais do que ser uma mera estudante universitário, é uma experiência como nenhuma outra e, apesar de todas as dificuldades que tive que enfrentar para concluir esta caminhada, não desejaria que tivesse sido traçada em qualquer outro lugar.

[...] a tecnologia muda os meios. A sociedade muda as leis. Mas a essência imutável será sempre esta: sem autor, não haveria arte. E, sem arte, o mundo certamente já haveria caído em desespero, pois faltaria entusiasmos a todos os povos e a todas as nações. Resumindo tudo: proteja-se o autor, protejam-se as criações, proteja a pessoa humana! (MORAES, 2021, p. 486)

## RESUMO

As obras de Artes Plásticas, quando contrapostas a outras modalidades artísticas, possuem singularidades devido ao seu processo diferenciado de materialização, bem como a fragilidade da obra e de seu suporte. Estas peculiaridades, no entanto, não são abordadas na legislação atual de Direitos Autorais, o que pode implicar em grande insegurança jurídica para os artistas plásticos. Neste contexto, este trabalho tem como objetivo analisar a salvaguarda conferida às obras de Artes Plásticas, demonstrando a necessidade de ampliação da legislação a fim de abarcar em sua proteção o suporte em que as obras são exteriorizadas, por meio do estudo de casos práticos em que a destruição do suporte físico afetou diretamente a obra em si.

**Palavras-chave:** Direitos Autorais. Artes Plásticas. Direito Moral. Exteriorização da Obra. Integridade da Obra.

## **ABSTRACT**

The Plastic Arts works, when compared to other artistic modalities, have singularities due to their differentiated materialization process, as well as the fragility of the work itself and its support. These peculiarities, however, are not addressed in the current Copyright legislation, which may imply in great legal uncertainty for the plastic artists. In this context, the present study aims at analyzing the protection granted to plastic arts works, demonstrating the need to amplify the legislation in order to encompass in its protection the support in which the works are fixated, through the study of practical cases in which the destruction of the physical support directly affected the work itself.

**Keyword:** Copyright. Plastic Arts. Moral Rights. Fixation of the Work. Integrity of the Work.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2. DIREITOS AUTORAIS .....</b>	<b>12</b>
2.1. Copyright e Droit D’Auteur.....	15
2.2. Direitos do Autor .....	18
2.2.1. Direitos Morais .....	19
2.2.2. Direitos Patrimoniais .....	21
<b>3. ARTES PLÁSTICAS .....</b>	<b>26</b>
3.1. Belas Artes, Artes Plásticas e Artes Visuais.....	27
3.2. Processo Criativo e Exteriorização da Obra .....	28
<b>4. A PROTEÇÃO DA OBRA DE ARTES PLÁSTICAS.....</b>	<b>32</b>
4.1. A Fixação da Obra como Requisito de Proteção .....	32
4.2. A Integridade do Suporte .....	35
4.3. Violações à Proteção de Obras de Artes Plásticas .....	40
4.3.1. The Burned Picasso .....	42
4.3.2. O Happening de Amaury Fassy.....	44
4.3.3. A Intolerância Religiosa contra Juarez Paraiso .....	45
4.3.4. A Estrela de David Ascalon.....	46
<b>5. CONCLUSÃO .....</b>	<b>48</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>50</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Os Direitos Autorais conferem proteção as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro. Esta pesquisa volta-se para a análise da proteção de uma das modalidades artísticas abarcada pela égide dos Direitos Autorais: as Artes Plásticas.

As Artes Plásticas envolvem produções artísticas tidas como clássicas ou mais tradicionais, como a pintura, escultura, desenho e gravura, que possuem, em regra, um resultado visual tangível. Por conta disso, o suporte escolhido para a fixação da obra tem um papel diferenciado na produção da obra, uma vez que uma pintura ou uma escultura não tem a mesma flexibilidade de transposição de suporte que um texto ou uma música. Este trabalho, portanto, se voltará para a análise das minúcias acerca da importância do suporte físico escolhido pelo artista no momento da criação da obra e, conseqüentemente, da necessidade de proteção como parte do Direito Autoral, em especial no âmbito do direito moral à integridade da obra.

Na primeira seção, apresentamos uma breve contextualização dos Direitos Autorais, passando pelos principais pontos para melhor entendermos como se dá a proteção por esse instituto legal. Para isso, faremos a diferenciação deste instituto jurídico com a Propriedade Industrial, que, em conjunto, compõem a área da Propriedade Intelectual. Em seguida, nos voltamos aos requisitos de proteção estabelecidos pelo legislador e pela doutrina, de modo a melhor entender quais obras merecem proteção sob a égide dos Direitos Autorais.

Concluída tal análise, nos dedicaremos ao estudo dos dois sistemas internacionais de proteção de direitos autorais, o *copyright* e o *droit d'auteur*, e a identificação da legislação nacional dentro destes sistemas. Por fim, analisaremos a divisão dos Direitos Autorais em seus dois principais eixos, os direitos patrimoniais – que se volta à exploração econômica da obra – e os direitos morais – que se dedica a relação extrapatrimonial autor-obra.

Na segunda seção, para facilitar a análise de proteção das Artes Plásticas, trataremos do mundo das artes, cuidando da diferenciação entre os conceitos de Artes Visuais, Artes Plásticas e Belas Artes, de modo esclarecer o campo artístico a qual este trabalho se dirige, e da importância do processo de criação na exteriorização de uma obra daquela modalidade artística, visando melhor entender o papel do suporte escolhido pelo artista na sua forma de expressão através da arte.

Por fim, na terceira seção, já tendo assimilado os conceitos necessários, realizaremos a intersecção entre os tópicos anteriores, nos voltando à análise da defesa específica da obra de

Artes Plásticas pela legislação autorialista nacional, abordando as peculiaridades deste campo artístico. Passaremos pelas diferenças do requisito de fixação em obras deste e de outros campos artísticos, demonstrando que a afirmação de que a obra e o suporte são independentes é equivocada, podendo colocar em risco a própria integridade da obra.

Em seguida, discutiremos o direito do moral à integridade da obra de Artes Plásticas e a importância da integridade do suporte como parte da proteção da própria obra, que será comprovada através de análise de casos práticos em que a modificação e/ou destruição do suporte físico afetou diretamente a obra em si, levando a sua modificação e/ou destruição. Busca-se demonstrar, assim, a ineficiência da legislação brasileira na proteção destas obras e a necessidade de uma reforma legislativa, de modo a abarcar o suporte como parte de sua proteção a fim de garantir o cumprimento dos direitos morais do autor.

## 2. DIREITOS AUTORAIS

O Direito Autoral faz parte do campo jurídico chamado de Propriedade Intelectual, que é voltado à proteção das criações do intelecto humano, do qual também faz parte o ramo da Propriedade Industrial. Enquanto o Direito Autoral dedica-se às criações de caráter artístico e é regido pelo Direito Civil, a Propriedade Industrial volta-se para as criações de caráter mais utilitário e enquadra-se dentro do Direito Comercial (PARANAGUÁ, BRANCO, 2009, p. 29-30). Apesar de serem comumente associados, a Propriedade Industrial visa proteção de marcas, patentes, desenhos industriais, indicações geográficas e a repressão à concorrência desleal, enquanto o Direito Autoral protege obras literárias, artísticas ou científicas.

Bittar (2019, p. 25) define o Direito Autoral como “o ramo do Direito Privado que regula as relações jurídicas, advindas da criação e da utilização econômica de obras intelectuais estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências”. No Brasil, o Direito Autoral possui previsão constitucional nos incisos XXVII e XXVIII, “b”, do art. 5º que garantem aos autores o direito exclusivo de utilização, publicação, reprodução e mesmo de fiscalização do aproveitamento econômico sobre as obras que criarem. Ainda em âmbito nacional, a matéria é regida pela Lei nº 9.610 de 1998, apelidada de Lei de Direitos Autorais (“LDA”).

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas;

No cenário internacional, o principal tratado sobre o tema é a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas de 1886 (“Convenção de Berna”)<sup>1</sup>, porém temos também a Convenção Universal sobre Direito de Autor de Genebra de 1952 (“Convenção de Genebra”)<sup>2</sup> e o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (“Acordo TRIPs”)<sup>3</sup>.

As relações regidas pelo Direito de Autor nascem com a criação da obra, que se dá com a sua exteriorização, conferindo ao autor certos direitos perante a obra. A legislação brasileira estabelece, no art. 7º da LDA, um rol exemplificativo do que pode ser considerada obra protegível por Direito Autoral:

<sup>1</sup> O Brasil promulgou a Convenção de Berna em 1975, por meio do Decreto nº 75.699, após revisão realizada em Paris em 24 de julho de 1971.

<sup>2</sup> A Convenção de Genebra foi aprovada no Brasil através do Decreto Legislativo nº 12, de 1959, que carrega o texto da Convenção, e promulgada pelo Decreto nº 48.458, de 4 de julho de 1960.

<sup>3</sup> O Acordo TRIPs foi promulgado pelo Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994.

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

- I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
- II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza;
- III - as obras dramáticas e dramático-musicais;
- IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;
- V - as composições musicais, tenham ou não letra;
- VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
- VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
- VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;
- IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
- X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;
- XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;
- XII - os programas de computador;
- XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

A partir da leitura do referido artigo é possível extrair os requisitos exigidos pelo legislador para que a obra seja protegida por Direitos Autorais: (i) pertencer ao domínio das letras, das artes ou das ciências, tendo em vista o disposto no inciso I; e (ii) exteriorização da obra em qualquer meio. A doutrina ainda estabelece os seguintes requisitos adicionais: (iii) a originalidade, que não se confunde com ineditismo, devendo ser entendida como elemento capaz de diferenciar uma obra intelectual das demais; e (iv) que a obra ainda se encontre dentro do período de proteção fixado pela lei (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 24).

Portanto, segundo os parâmetros legais, para que uma obra intelectual seja protegida, não é preciso que ela esteja listada no rol do art. 7º, desde que sejam preenchidos os requisitos acima citados. Também é necessário que a obra não se encontre entre as hipóteses previstas no art. 8º da LDA, que indica as criações que não são consideradas objeto de proteção por Direitos Autorais.

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

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

Entende-se, então, que o Direito de Autor tutela a criação intelectual original, materializada em qualquer meio – seja físico ou não –, não havendo proteção, no espectro do

Direito Autoral, da mera ideia ou projeto mental de uma obra que não veio a ser executada, ainda que compartilhada com terceiros (VALENTE; FREITAS, 2017, p. 13). Assim, se uma artista compartilhar com um terceiro a sua intenção de criar determinada obra, mas nunca a materializar, caso este terceiro decida criar uma obra que corporifica a mesma ideia, não há violação de Direitos Autorais da artista, uma vez que a sua obra não foi, de fato, criada.

Estando a obra devidamente exteriorizada, ela passa a ser automaticamente protegida, uma vez que, diferente do que acontece com a Propriedade Industrial, a proteção por Direito Autoral independe de registro, conforme previsto no art. 18 da LDA<sup>4</sup>. Na Propriedade Industrial, para que, por exemplo, uma marca possa ser protegida, ela deve ser registrada no Instituto Nacional de Propriedade Industrial e passar pelo trâmite de aprovação. Já no Direito Autoral, o registro é uma opção e poderá ser utilizado como um meio de prova para o caso de disputas sobre a autoria ou anterioridade da obra<sup>5</sup>.

**O registro, em que pese ser facultativo e declaratório, é recomendado, vez que por constituir-se em presunção relativa de autoria e época de criação da obra (marco temporal do ato de criação da obra), se presta a reforçar o conjunto probatório que poderá fazer o autor acerca da autoria e da data de criação de sua obra, estabelecendo ainda a inversão do ônus da prova, vez que caberá sempre à parte contrária que não possuir o registro, independentemente de quem alegue a violação, provar a verdadeira autoria e anterioridade da criação da obra [...] (LEITE, 2004, p. 93)**

Caso se deseje fazer o registro das obras, a LDA, no seu art. 19, remete à uma parcela da Lei nº 5.988/73 – a lei específica que tratava do tema antes da Lei de 1998 – que não foi revogada<sup>6</sup>: o art. 17 e seus dois parágrafos estabelecem os órgãos competentes para efetuarem os registros de obras intelectuais de acordo com a natureza das referidas obras (LEITE, 2004, p. 97). O *caput* do referido art. 17 da Lei nº 5.988/73 traz como órgãos competentes a Biblioteca Nacional, a Escola de Música, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Instituto Nacional do Cinema<sup>7</sup>, e o Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia. No caso de a natureza da obra comportar o registro em mais de um dos órgãos listados, o registro deve ser feito naquele em que houver maior afinidade.

<sup>4</sup> Art. 18. A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro.

<sup>5</sup> No caso de obras audiovisuais, o registro pode ser necessário para o financiamento e a distribuição, como é o caso do registro de obra cinematográfica na Agência Nacional de Cinema (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 29).

<sup>6</sup> Conforme previsto no art. 115 da LDA.

<sup>7</sup> O Instituto Nacional de Cinema foi extinto em 1975, pela Lei nº 6.281/75, tendo sido a sua competência para registro substituída pela Empresa Brasileira de Filmes S/A – EMBRAFILME (LEITE, 2004, p. 97) até a década de 90, quando também foi extinta. No ano de 2001, foi criada a Agência Nacional do Cinema, que hoje assume a competência de registro de obras audiovisuais (ANCINE, 2022).

## 2.1. Copyright e Droit D’Auteur

Apesar da proteção legal de Direitos Autorais ser conceito recente na história, doutrinadores do tema indicam que os embriões dos Direitos de Autor surgiram ainda na Grécia e Roma Antiga. Abrão (2002, p. 14) aponta que os direitos morais de autor já apareciam na Antiguidade com a exigência de depósito oficial de textos literários, com o intuito de preservação da memória escrita daquela civilização. Indica também que, no mesmo período, teria ocorrido pela primeira vez na história a cobrança de direitos autorais pelos autores de peças teatrais, a partir da segunda representação de seus textos. Neste mesmo sentido, Fragoso (2012, p. 17) ensina que a primeira indicação de autoria seria do artista Aristonotos, na Grécia Antiga, que teria sido o primeiro a incluir assinatura em suas obras.

Desde Aristonotos se estabelece um conceito novo: o de individualidade do artista, cuja personalidade encontra-se plasmada na obra por ele criada, individualidade que é reivindicada, desde logo, pela aposição de sua assinatura, ou da inscrição correspondente a denotar a sua autoria, como ARISTONOTOS EPOIESEN ou “feito por Aristonotos”.

Depois de Aristonotos, a partir da segunda metade do século VI a.C., outros artistas também passaram a apor suas inscrições nas obras que produziram. (FRAGOSO, 2012, p. 17)

Porém, o ideal de Direito Autoral surgiu na Inglaterra durante a Idade Média, com o sistema do *copyright*. Antes desse período, Fragoso (2012, p. 52) explica que “as criações intelectuais mantinham-se em âmbito moral e não mereciam sanções jurídicas inscritas no direito positivo”, uma vez que elas ainda não haviam se tornado mercadorias, ganhando este *status* apenas com a ascensão do capitalismo. O sistema do *copyright* nasce com o monopólio real conferido pela monarquia inglesa em 1557 à associação de donos de papelaria e livreiros para garantir-lhes a comercialização de escritos. Assim, os comerciantes, com o controle da produção impressa, se tornaram grandes aliados da monarquia, exercendo censura sobre os escritos que faziam oposição à realeza (ABRÃO, 2002, p. 15). Foi este controle que recebeu o nome de “*copyright*”, ainda desvinculado dos autores.

Apenas com o Estatuto da Rainha Ana, em 1710, que os livreiros perderam o monopólio de comercialização dos escritos, a partir da proteção do direito de cópia ao livreiro por apenas 21 (vinte e um) anos, visando coibir a reprodução não autorizada de livros e, como consequência, tendo criado o conceito do domínio público. Além disso, o Estatuto também permitiu que os autores depositassem os livros em seu nome, garantindo a indicação de autoria, contudo os grandes beneficiários da nova legislação continuaram a ser os livreiros (ABRÃO, 2002, p. 16-17).

Fragoso (2012, p. 153) defende que, ainda que o Estatuto da Rainha Ana seja considerada a primeira lei autoral, na prática, sob a sua égide, dificilmente um autor poderia promover a comercialização de suas obras sem a intermediação de um livreiro. O sistema do *copyright* nasce, portanto, respaldado no ideário de comercialização e proteção da cópia – por isso, recebe este nome, o direito da cópia –, sendo um sistema essencialmente econômico.

**O Estatuto da Rainha Ana visava proteger, acima de tudo, era o capital dos livreiros e seu direito de reprodução, não o autor, não a obra.** O ato não faz qualquer referência a qualquer outro direito do autor, exceto o de publicar (reproduzir) seus livros: é um direito essencialmente patrimonial e de difícil exercício, se não se tornassem os autores comerciantes. **Não protege a obra literária quanto à sua integridade, protegendo, tão somente, o direito de sua reprodução pelo proprietário, fosse ele autor ou fosse ele um titular derivado que tivesse adquirido esse direito do autor, do proprietário ou de um editor. É um direito de natureza econômica,** voltado para o comércio do corpo material da obra literária, sem se importar com a natureza de seu conteúdo ou do seu elemento espiritual, a criação propriamente dita; em outras palavras, sem se importar com o autor ou sua personalidade ou com o que mais de autor estivesse contido no objeto materializado. (FRAGOSO, 2012, p. 156) (grifos nossos)

Com a Revolução Industrial, o *copyright* veio a se consolidar na Inglaterra e inspirou a criação da legislação sobre Direitos Autorais nos Estados Unidos, que recebeu o nome de *Copyright Act*, em 1790. Porém, paralelamente, no âmbito da Revolução Francesa, apresenta-se o outro lado do Direito Autoral, retomando o aspecto moral apresentado na Antiguidade. Pierre Recht (apud ABRÃO, 2002, p. 17) aponta que, desde o século XVI, os autores franceses já começavam a criar consciência de que teriam direito sobre as suas criações, contudo, assim como na Inglaterra, a edição de livros também era concessão real. Nos anos que se seguiram, os autores tiveram reconhecido os direitos de editar e vender suas obras, mas os privilégios perpétuos aos livreiros só foram abolidos em 1777, próximo à Revolução Francesa.

Em 1793, foi aprovado o decreto que veio a consolidar o Direito de Autor na França, ao conferir a proteção de direitos aos autores de obras de todos os gêneros, bem como o controle sobre sua reprodução (FRAGOSO, 2012, p. 165). Nasceu, assim, o sistema chamado *droit d'auteur*, em contraposição ao *copyright*.

[...] a questão envolvendo os direitos imateriais, ditos morais, dos autores, debate-se entre dois pólos de imensas forças e influências: **de um lado, o pólo do sistema do Copyright; de outro lado o pólo do sistema do Droit d'Auteur**, ambos nascidos no século XVIII, já em pleno desenvolvimento do mundo capitalista. A diferença, essencial é que, no sistema inglês do Copyright, o direito sobre a propriedade intelectual nasceu como uma reivindicação do próprio capital e não, em princípio, dos autores, ao passo que no sistema francês do Droit d'Auteur, nasceu como uma reação de cunho revolucionário. (FRAGOSO, 2012, p. 59) (grifos nossos)

Costa Netto (2019, p. 105-106) explica que, a partir desses precedentes legais, o *droit d'auteur*, adotado na França, e o *copyright*, nascido na Inglaterra e posteriormente adotado nos Estados Unidos, se consolidaram em decorrência das mudanças políticas ocorridas no

continente americano e europeu por conta da Independência dos Estados Unidos e da Revolução Francesa. Os dois regimes jurídicos de proteção das criações intelectuais parecem se complementar: o *copyright*, denominado como “objetivo”, possui foco na proteção da obra –ou melhor, da sua cópia –, e se fundamentou no regime jurídico da *common law*; enquanto o *droit d’auteur*, sendo considerado “subjetivo” por se dirigir à tutela do autor – daí nasce a denominação “direito de autor” –, surge da tradição jurídica continental europeia e latina.

Porém, foi o regime francês o responsável por difundir a proteção ao Direito de Autor no restante do mundo. No decorrer dos séculos XIX e XX, nasceram legislações voltadas à proteção do autor por todo o continente europeu: Rússia em 1830, Alemanha em 1837, Itália em 1865, Espanha em 1879, Bélgica em 1886, Grécia em 1909, Dinamarca em 1911 (FRAGOSO, 2012, p. 167). No Brasil, o Direito de Autor apareceu pela primeira vez na Constituição de 1891, seguido da Lei nº 496 de 1898, do Código Civil de 1916, a Lei nº 5.988 de 1973 e, por fim, a atual Lei nº 9.610 de 1998. Costa Netto (2019, p. 109) ainda explica que o sistema francês, por conta de sua influência e pioneirismo inspirou, em 1886, a Convenção de Berna.

Na esteira da legislação revolucionária francesa outras legislações se formaram na tradição do *Droit d’Auteur* e do direito exclusivo do autor. [...] O fato é que, sob inspiração francesa, o *Droit d’Auteur* se espalhou, como se espalharam os princípios da própria Revolução de 1789. (FRAGOSO, 2012, p. 167)

No entanto, por conta da grande influência dos Estados Unidos, que no início do século XX já começava a se consolidar como o maior produtor de obras intelectuais, posição que mantém até os dias atuais, ocorreu a integração de ambos os sistemas na Convenção de Genebra, que teve como objetivo adequar a comunidade internacional à legislação estadunidense (ABRÃO, 2002, p. 21). Ambas as convenções, de Berna e de Genebra, tiveram grande adesão mundial, consolidando a proteção internacional dos Direitos Autorais. A própria aglutinação dos institutos da Propriedade Industrial e dos Direitos Autorais no campo da Propriedade Intelectual decorre do plano internacional, com a instituição do Acordo TRIPS pela Organização Mundial de Comércio, que une, como integrantes da Propriedade Intelectual os institutos de direitos autorais e conexos, marcas, indicações geográficas, desenhos industriais, patentes, topografias de circuitos integrados e proteção de informação confidencial.

No caso do Brasil, a legislação nacional é regida pela tradição do *droit d’auteur*, portanto, tutela os direitos morais do autor, mas, por conta de suas relações internacionais e por ter aderido aos tratados internacionais, segue também a disciplina de controle de reprodução das obras e demais aspectos econômicos

## 2.2. Direitos do Autor

Os Direitos de Autor garantem ao criador da obra os direitos de reconhecimento pela autoria da obra e a sua exploração econômica, sendo o autor, então, a pessoa responsável pela sua criação e o detentor originário dos direitos dela decorrentes. A LDA estabelece expressamente no art. 11 que apenas a pessoa física pode ser considerada criadora de obra literária, artística ou científica, tendo em vista o próprio conceito de criações do intelecto humano. Apesar do parágrafo único do supracitado artigo conceder às pessoas jurídicas a mesma proteção conferida ao autor nos casos previstos na lei, isto não permite que pessoas jurídicas sejam consideradas autores de obras, podendo ser considerados meros titulares.

Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.  
Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.

Abrão (2002, p. 64) explica que existe um vínculo indissolúvel entre autor e obra, mas, independentemente dele, a titularidade dos direitos sobre obra pode ser transferida para terceiros, seja uma pessoa física ou pessoa jurídica, por meio de contrato ou em função de sucessão. Neste sentido, Paranaguá e Branco discorrem sobre a diferenciação entre a autoria e a titularidade:

Pela lei — atendendo-se, inclusive, a princípio lógico —, só a pessoa física pode ser autora. Afinal, **apenas o ser humano é capaz de criar**. A pessoa jurídica não pode criar, exceto por meio das pessoas físicas que a compõem, caso em que **os autores são, então, as pessoas físicas**. Muito diferente, contudo, é a questão da titularidade. **Ainda que apenas uma pessoa física possa ser autora, ela pode transferir a titularidade de seus direitos para qualquer terceiro, pessoa física ou jurídica**. Nesse caso, ainda que a pessoa física seja para sempre a autora da obra, o titular legitimado a exercer os direitos sobre esta pode ser uma pessoa jurídica ou física distinta do autor. (PARANAGUÁ; BRANCO; 2009, p. 39) (grifos nossos)

Essa coexistência entre o vínculo do autor com sua obra e a possibilidade de transferência da titularidade só é possível devido à divisão dos Direitos do Autor em dois eixos: os direitos morais, que representam o vínculo autor-obra, e os direitos patrimoniais, que permitem a concessão de autorização para o uso da obra ou mesmo a transferência de sua titularidade<sup>8</sup>. Esta divisão está prevista no art. 22 da LDA<sup>9</sup>.

[...] O autor é titular, na verdade, de dois feixes de direitos. **Um deles diz respeito aos direitos morais, que seriam uma emanção da personalidade do autor** e que estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, a divulgação e a titulação de sua obra. **O outro refere-se aos direitos patrimoniais, que consistem**

<sup>8</sup> A divisão dos Direitos de Autor em dois eixos é uma das características mais marcantes do sistema *droit d'auteur*, que, conforme apresentado anteriormente, é o sistema no qual o Direito Autoral brasileiro se baseia (VALENTE; FREITAS, 2017, p. 28).

<sup>9</sup> Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou.

**basicamente na exploração econômica das obras protegidas.** (PARANAGUÁ; BRANCO; 2009, p. 47) (grifos nossos)

### 2.2.1. Direitos Morais

Os direitos morais de autor são aqueles que buscam defender a relação de paternidade do autor com a própria obra, justificada pela ligação pessoal e não por imperativos de aproveitamento econômico (VALENTE; FREITAS, 2017, p. 28). Na Convenção de Berna, os direitos morais possuem previsão o artigo 6 bis:

1) Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação.

Na LDA, os direitos morais estão previstos no art. 24, que compõem um rol taxativo de direitos:

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

Paranaguá e Branco (2009, p. 48) dividem os direitos morais em três grandes categorias:

(i) indicação de autoria, também conhecido como direito de crédito, referente aos incisos I e II do art. 24, que garantem ao autor o direito de sempre ter seu nome vinculado à obra; (ii) circulação da obra, que envolve os incisos III e VI, e garantem ao autor o direito tanto de manter a obra inédita quanto de retirá-la de circulação; e (iii) alteração da obra, previsto nos incisos IV e V, que conferem ao autor o direito de modificar a obra ou de se opor à sua modificação. No entanto, Valente e Freitas (2017, p. 28) adicionam uma quarta categoria, em decorrência da inovação da LDA: de acesso a exemplar único, referente ao inciso VII, para registro fotográfico e audiovisual e, assim, preservação da memória.

Abrão (2002, p. 69) também categoriza os direitos morais em duas espécies: transmissíveis e intransmissíveis. Os incisos I a IV apresentam os direitos transmissíveis aos

herdeiros do autor após a sua morte, nos termos do § 1º do art. 24; já os incisos V a VII tratam dos direitos intransmissíveis. Esta divisão garante aos sucessores do autor o direito de, após a morte do autor, continuar a proteger alguns dos direitos morais, porém sem permitir que eles possam intervir na obra.

Art. 24. § 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

Há autores, no entanto, que criticam a utilização da expressão “transmitem-se” no supracitado artigo e adoção da classificação dos direitos morais como transmissíveis e intransmissíveis, uma vez que não há a transmissão do direito moral, apenas da legitimidade para a sua defesa. Consideram uma imprecisão técnica, uma vez que os direitos morais têm como uma das suas principais características a intransmissibilidade, dada a seu caráter extrapatrimonial (MORAES, 2021, p. 17).

Não há exatamente transmissão *mortis causa* das prerrogativas de paternidade, ineditismo e integridade. **Estes direitos gozam de proteção depois da morte do autor titular, sendo legitimados a requerê-la os sucessores. Em outras palavras, tais direitos morais não são “transmitidos”, mas, sim, há transmissão da legitimação para a defesa.** Não há, no rigor técnico, transmissão *mortis causa* dos direitos morais, mas se permite o seu exercício pelos parentes próximos do autor. (MORAES, 2021, p. 17) (grifos nossos)

Entende-se que o posicionamento doutrinário acerca da intransmissibilidade dos direitos morais e mera transmissibilidade da legitimação para defesa de alguns dos direitos como o posicionamento mais adequado com a disciplina dos Direitos Autorais. No entanto, independente do posicionamento doutrinário escolhido, resta claro que qualquer violação que atinja os direitos de circulação e de ter acesso a exemplar único e raro da obra só podem ser defendidos pelo próprio autor, enquanto vivo; já as violações aos demais direitos – de reivindicar a autoria da obra, de crédito, de conservação e de integridade – podem ser reclamadas tanto pelo autor quanto por seus sucessores. Ainda, é importante destacar que a legislação estabelece, no § 2º do art. 24, que a defesa da integridade e autoria da obra em domínio público, quando se exaurir os direitos dos herdeiros, caberá ao Poder Público.

Ademais, a doutrina costuma classificar os direitos morais do autor como direitos de personalidade<sup>10</sup>, tendo em vista a previsão do art. 27 da LDA, que estabelece os direitos morais como sendo inalienáveis e irrenunciáveis. Bittar (2019, p. 66) define também como

---

<sup>10</sup> O enquadramento dos direitos morais como direitos de personalidade é questão controversa e amplamente discutida na doutrina. Branco (2011, p. 42) explica que a controvérsia nasce do fato de todos os demais direitos de personalidades (v.g. imagem, privacidade, honra, nome, integridade psicofísica) nascem com o titular e são desde logo exercíveis, enquanto o direito moral do autor depende da exteriorização da obra intelectual para nascer e ser exercível. Porém, para os fins deste trabalho, nos manteremos ao entendimento de que os direitos morais fazem parte dos direitos de personalidade.

características fundamentais dos direitos morais: (i) a perpetuidade, por serem perenes, não se extinguindo jamais; (ii) a imprescritibilidade, comportando exigência por via judicial a qualquer tempo; e, por fim, (iii) a impenhorabilidade, não suportando constrição judicial.

O direito moral do autor é, portanto, o conjunto de prerrogativas extrapatrimoniais que garantirão a proteção do autor, da obra e da ligação entre eles, e, por essa razão são considerados inalienáveis e irrenunciáveis, sendo permitida unicamente a transmissão aos herdeiros após a morte do autor da prerrogativa de defesa de tais direitos. Neste sentido, Moraes (2021, p. 09) explica que o direito moral “é uma série de direitos de ordem não patrimonial que visam a proteger criador e criação. Esta constitui um reflexo de personalidade daquele e, conseqüentemente, uma emanção de sua própria dignidade como pessoa humana.”

### 2.2.2. Direitos Patrimoniais

Em contraposição aos direitos morais, os direitos patrimoniais são aqueles referentes à utilização econômica da obra. Bittar (2019, p. 67) explica que os direitos patrimoniais “consistem em um conjunto de prerrogativas de cunho pecuniário que, nascidas também com a criação da obra, se manifestam, em concreto, com a sua comunicação ao público, e o poder que o autor, ou os autores, têm de colocar a obra em circulação”. Estes direitos garantem ao autor o direito de utilizar, fruir e dispor de sua obra, podendo restringir ou, caso tenha interesse, permitir a utilização ou fruição por terceiros<sup>11</sup> (COSTA NETTO, 2019, p. 240).

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

Os direitos patrimoniais estão listados no art. 29 da LDA. Diferente do que ocorre com os direitos morais, o rol de direitos patrimoniais é exemplificativo, o que garante que mesmo formas de aproveitamento que não estejam ali expressas também poderão/deverão ser autorizadas pelo titular, tendo em vista o princípio da prévia autorização (VALENTE; FREITAS, 2017, p. 32-33).

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:  
I - a reprodução parcial ou integral;  
II - a edição;  
III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

<sup>11</sup> Costa Netto (2019, p. 241-242) destaca que a autorização para utilização da obra é necessária até mesmo para fins não lucrativos, ressalvadas as exceções do art. 46 a 48 da LDA. Este entendimento é respaldado por decisão do Superior Tribunal de Justiça, proferida no Recurso Especial 471.110/DF, em que o Tribunal entendeu que “os direitos autorais são devidos ainda que a execução de obras musicais seja promovida sem fins lucrativos”. Contudo, a ementa de decisão traz uma exceção não prevista na legislação: a utilização em espetáculos públicos de caráter beneficente com a colaboração espontânea dos titulares das obras.

- IV - a tradução para qualquer idioma;
- V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;
- VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;
- VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;
- VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:
  - a) representação, recitação ou declamação;
  - b) execução musical;
  - c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;
  - d) radiodifusão sonora ou televisiva;
  - e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
  - f) sonorização ambiental;
  - g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
  - h) emprego de satélites artificiais;
  - i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
  - j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;
- IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;
- X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Exatamente por conta de seu viés econômico, os direitos patrimoniais têm como principais características a alienabilidade, visando garantir a exploração por terceiros, desde que concedida pelo autor, e a prescritibilidade, uma vez que a exploração dos direitos patrimoniais possui um limite temporal. Sobre o tema, Mascaro (2015, p. 23, apud SAMPEDRO, 2021, p. 163) explica:

**Os direitos patrimoniais são alienáveis, cessíveis, prescritíveis, penhoráveis, transmissíveis, estão relacionados à possibilidade de o autor disponibilizar a obra para circulação econômica** por meio de negócios e atos jurídicos, que viabilizaram a transferência ao terceiro adquirente dos direitos de propriedade sobre a obra, ante a aquisição monetária dos direitos patrimoniais (MASCARO, 2015, p. 23, apud SAMPEDRO, 2021, p. 163) (grifos nossos)

A exploração econômica da obra poderá ser feita pelo próprio autor ou por terceiro que tiver autorizado para tal, por meio da transferência dos direitos. O art. 49 da LDA prevê as condições de tal transferência dos direitos patrimoniais do autor, que pode se dar (i) de forma total ou parcial, (ii) à terceiros ou sucessores, (iii) a título universal ou singular, (iv) pessoalmente ou por meio de representante com poderes especiais, e (v) por meio de licenciamento, concessão, cessão ou outros meios admitidos em Direito.

Os incisos do referido artigo trazem as limitações que devem ser respeitadas no momento de realização da transferência de direitos:

- a) a transmissão total ou definitiva dos direitos somente pode ser feita mediante estipulação contratual escrita, isto é, o Direito Autoral não admite contratos verbais (inciso II);

- b) caso o contrato seja silente, o prazo máximo será de cinco anos (inciso III) e a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato (inciso IV);
- c) a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato, o que significa que, caso surjam novas tecnologias possibilitem a disponibilização da obra, será necessária uma nova cessão de direitos para a sua exploração (inciso V)<sup>12</sup>;
- d) o contrato será interpretado restritivamente, portanto, todas as modalidades de utilização desejadas devem estar previstas no contrato, caso contrário elas serão consideradas não autorizadas (inciso VI).

Conforme citado acima, tal transferência ocorre por meio de licenciamento, concessão ou cessão, além de outros instrumentos previstos no ordenamento jurídico – porém, estas três modalidades são as mais comuns no âmbito do Direito Autoral. A licença funciona como mera autorização de uso, tendo caráter temporário e não exclusivo, portanto o licenciado (ou autorizado) pode apenas utilizar a obra para as finalidades estabelecidas no acordo (VALENTE; FREITAS, 2017, p. 59). Já na cessão, o titular (ou cedente) transfere a titularidade de um ou mais direitos ao cessionário, geralmente com exclusividade. Por fim, a concessão, modalidade contratual menos comum dentre as três, consiste na transferência de um direito a terceiro para que preste um serviço que normalmente seria prestado por si mesmo<sup>13</sup>.

De acordo com os ensinamentos de Eduardo Vieira Manso, “o contrato de cessão de direitos autorais é típico, no direito brasileiro, representando, **a cessão, um autônomo negócio jurídico, gerador de direitos e de obrigações patrimoniais específicos do Direito Autoral, em que se opera a substituição subjetiva do titular de tais direitos**”. Esse era o regime jurídico previsto na Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973, igualmente encampado pela Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

[...]

Com os contratos de licença o raciocínio é outro. **O autor, ao licenciar a sua obra, firma o preço e condições que irão integrar o licenciamento, mas que permitirão**

<sup>12</sup> Esta regra é uma inovação da Lei nº 9.610 de 1998, como forma de rebater situações em que os autores são pegos de surpresa pela exploração de suas obras em novas tecnologias sem autorização. Esse foi o caso de ação recente julgada pelo Tribunal de Justiça de São Paulo, dos cantores Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que assinaram contratos de cessão com gravadora musical entre os anos de 60 e 80, sob a égide da legislação anterior de Direitos Autorais, a Lei Federal nº 5.988/1973. A redação dos contratos previa a transferência de titularidade sem exceção, englobando todos os modos de execução e reprodução, desde os existentes no momento de assinatura do contrato até os meios a serem inventados ou aperfeiçoados, o que permitiu que a gravadora disponibilizasse as composições musicais em plataformas de streaming, que não existiam no momento da assinatura dos contratos. Como os contratos foram assinados antes da LDA de 1998, o Tribunal afastou a sua incidência e considerou a gravadora como titular dos direitos, permitindo a exploração das obras em novas modalidades de utilização. (TJSP – Apelação Cível 0026199-21.2021.8.26.0100 – Rel.: Álvaro Passos – Foro Regional II - Santo Amaro, 11ª Vara Cível, 2ª Câmara de Direito Privado – Data de julgamento: 07/06/2022 – Data de publicação: 22/06/2022)

<sup>13</sup> A concessão é modalidade contratual comumente utilizada pelo Poder Público, ao transferir às empresas o direito de oferecer à população um serviço público. No âmbito dos Direitos Autorais, a concessão poderia ocorrer no caso de compositores musicais que concedem às editoras musicais o direito de administração de suas obras.

**ao licenciado apenas e tão somente o uso de sua criação, nas condições estabelecidas no contrato de licença.** Ressalte-se que a licença não caracterizará em hipótese alguma uma venda da obra, a sua alienação definitiva. Isto porque, mediante esta modalidade de contratação, o autor manterá sempre, no seu acervo pessoal, a obra licenciada. (PONTES, 2015, p. 284-286) (grifos nossos)

Uma característica importante dos direitos patrimoniais é a autonomia, isto é, cada modalidade de utilização de uma obra é independente das demais, o que garante ao autor o direito de escolha dos usos de sua obra e a possibilidade de negociação com diferentes agentes (BITTAR, 2019, p. 68). Assim, o licenciamento ou cessão de um direito, não abrange direitos não previstos no instrumento contratual. Por exemplo, um autor de uma obra literária pode transferir os direitos de edição da sua obra para uma editora nacional e os direitos de tradução desta mesma obra para uma editora internacional. Neste sentido, a própria legislação estabelece que os contratos de Direitos Autorais serão interpretados restritivamente, nos termos do art. 4º,<sup>14</sup> por isso todos os usos desejados devem estar expressamente previstos, caso contrário aquela utilização da obra não será autorizada.

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

Contudo, é importante destacar a exceção trazida pelo art. 77 da LDA, que estabelece que, a menos que o autor da obra determine expressamente o contrário, a pessoa que adquire uma obra de artes plásticas também adquire o direito de expô-la, mas não o direito de reproduzi-la. Isto é, um museu que adquire um quadro ou escultura de um artista para fazer parte do seu acervo, caso o artista não se oponha expressamente, também adquire o direito de expor a obra em seus espaços expositivos, porém, caso deseje reproduzi-la no catálogo de uma exposição, precisará de uma autorização independente para tal (VALENTE; FREITAS, 2017, p. 34).

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

O prazo de proteção legal desses direitos, isto é, o período de exploração econômica da obra se estende por toda a vida do artista e, após a sua morte, por 70 (setenta) anos a contar de 1º de janeiro do ano subsequente do falecimento<sup>15</sup>. Após esse período, a obra passa a ser de domínio público, o que significa que, daquele momento em diante, deixam de existir direitos exclusivos de exploração, podendo ser utilizado livremente pela coletividade. Segundo Bittar (2019, p. 126), “a ideia de domínio público relaciona-se com a possibilidade de aproveitamento ulterior da obra pela coletividade em uma espécie de compensação, perante o monopólio

<sup>14</sup> Art. 4º Interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais.

<sup>15</sup> Contudo, há exceções, como é o caso do art. 44, que prevê que o prazo de proteção de 70 anos é contado a partir de 1º de janeiro do ano subsequente da divulgação da obra no caso de obras audiovisuais e fotográficas.

exercido pelo autor [...]”. Branco (2011, p. 278) reforça este entendimento, defendendo a função social das obras em domínio público:

Do ponto de vista jurídico, a garantia do uso de obra em domínio público acaba por compor a efetivação de diversos princípios garantidos constitucionalmente. Os direitos à educação, à liberdade de expressão, ao acesso ao conhecimento, à cultura, que conduzem todos à dignidade da pessoa humana, são mais facilmente realizados na medida em que a sociedade se alimenta de um domínio público robusto e facilmente acessível. (BRANCO, 2011, p. 278)

Cabe ressaltar que o prazo de proteção não é padronizado em todo o mundo, a Convenção de Berna estabelece como prazo mínimo de proteção 50 (cinquenta) anos depois da morte do autor,<sup>16</sup> conferindo aos Estados signatários a possibilidade de fixarem prazos maiores caso tenham interesse. O Brasil estabeleceu em sua legislação o prazo de 70 (setenta) anos, porém nos Estados Unidos, como exemplo, além do prazo de 70 (setenta) anos após a morte do autor, também possui proteção apartada nos casos de obras criadas por funcionários como parte de seu trabalho (o chamado “*work for hire*”) de 120 (cento e vinte) anos após a criação da obra ou 95 (noventa e cinco) anos após a publicação<sup>17-18</sup>.

---

<sup>16</sup> ARTIGO 7. 1) A duração da proteção concedida pela presente Convenção compreende a vida do autor e cinquenta anos depois da sua morte.

<sup>17</sup> Dados do International Copyright Service. Para mais informações, acessar: <https://copyrightservice.net/pt/copyright/us>.

<sup>18</sup> Esta proteção decorre de pressões realizadas por grandes empresas de mídia, como a Disney, que, para evitar perder o personagem Mickey Mouse para o domínio público em 2003, realizou lobby no Congresso norte-americano para que fosse aprovada lei que prorrogou o período de proteção por mais 20 (vinte) anos (PARANAGUÁ; BRANCO, 2009, p. 57).

### 3. ARTES PLÁSTICAS

A história da arte é a área do conhecimento que aborda as diversas manifestações artísticas produzidas pelo ser humano no decorrer dos séculos. Com o aprofundamento dos estudos sobre a arte, percebeu-se que este é o termo amplo para definir produções criativas das mais diferentes espécies, sendo necessária, para além das divisões de movimentos artísticos de acordo com os momentos históricos em que surgiram e se desenvolveram, a divisão da arte com base em suas principais características.

A arte (ars) é compreendida no campo das ciências humanas e sociais como um processo sociocultural desenvolvido pelo *homo faber* desde a criação das primeiras técnicas (techné) aplicadas a utensílios e ferramentas (2). Isso explica porque na literatura ocidental a palavra arte era empregada no século 18 com o mesmo significado de “habilidade” e, desse modo, porque muitos carpinteiros, pintores e até falsificadores eram considerados hábeis (dotados de arte).

A arte também é uma atividade que alimenta a cultura transpassando os tipos e gêneros culturais produzidos pela humanidade. Nesse sentido, ela assume a ambivalência de ser uma manifestação em si, quanto ao objeto e a forma, bem como também é uma qualidade das realizações no campo da cultura. (BENEVIDES; DAMASCENO, 2021)

Dentre as diversas classificações existentes, temos as Artes Plásticas. Para que possamos realizar a análise sobre a sua proteção, é necessário entendermos quais são os tipos de arte envolvidos quando utilizamos este termo e como ele se distingue de outras modalidades artísticas, como Artes Visuais e das Belas Artes, duas modalidades as quais é comumente associada<sup>19</sup>.

Ademais, apesar do processo criativo não ser parte da análise da proteção de obras intelectuais, visto que a proteção autoral nasce com a finalização da fixação da obra, é necessário entender de antemão como este processo pode influenciar na criação de uma obra, em especial quando falamos em Artes Plásticas, para compreendermos a importância do suporte no qual a obra foi exteriorizada e a necessidade da sua proteção como parte do direito moral à integridade da obra.

A chave de acesso à compreensão dos direitos autorais não está no direito. Ela está na arte. A análise dos direitos autorais não deve recair tão somente na discussão jurídica. A temática reclama um resgate do que lhe é anterior e lhe dá sentido: a produção artístico-cultural. (CONRADO, 2013, p. 14)

---

<sup>19</sup> Para além das divisões aqui trazidas, temos ainda as Artes Performáticas, que envolvem todas as formas de arte em que o artista utiliza o corpo sem de fato criar um objeto, como ocorre nas body arts e nos happenings, as Artes Cênicas, que cuidam as encenações e estão ligadas ao teatro como um todo (PASCHOLATI, 2019), além do Artesanato, que é intrinsecamente ligado à cultura de uma sociedade, e da Arte Popular, que se volta para as artes consumíveis pela massa, como é o caso da música (MOCCELINI, 2018).

### 3.1. Belas Artes, Artes Plásticas e Artes Visuais

O termo *beaux-arts* (em português, Belas Artes) nasceu com a obra “Les Beaux-Arts Réduits à un Même Principe”, de Charles Batteaux, em 1746, que separava, com base em seu caráter não utilitário, as artes superiores das artes aplicadas e decorativas. Batteaux entendia que integravam as Belas Artes a poesia, a pintura, a música e a dança, colocando-as em um patamar mais elevado do que, por exemplo, a arquitetura, que combina a beleza e a utilidade. Posteriormente, Diderot e D’Alembert, em sua Enciclopédia, incluem a arquitetura entre as Belas Artes, e assim continua a ser considerada (ITAÚ CULTURAL, 2022).

O ideal de separação das artes superiores e das artes aplicadas e decorativas, apesar de ter sido conceituado por Batteaux, decorre da Antiguidade, onde se costumava distinguir as artes liberais, que se relacionavam às atividades mentais, e artes mecânicas, ligadas aos trabalhos práticos e manuais. Com o decorrer dos tempos, esta diferenciação ganha novos formatos, especialmente com o surgimento, a partir do século XVI, das academias de arte, uma vez que os artistas deixam de ser vistos como artesãos, rompendo com a visão da arte como artesanato, e passam a ser considerados teóricos e intelectuais, ao ponto de merecerem formação especializada (ITAÚ CULTURAL, 2022).

Atingindo o auge no século XVIII, as academias são responsáveis por conferir caráter oficial ao ensino das belas-artes, além de organizar exposições, concursos, prêmios e periódicos, o que significa controle da atividade artística e fixação rígida de padrões de gosto. No decorrer dos séculos XVIII e XIX, o ensino das belas-artes passa progressivamente às Escolas Nacionais de Belas-Artes, criadas em todo o mundo, e o das artes aplicadas fica sob a responsabilidade dos Liceus de Artes e Ofícios e de instituições congêneres. (ITAÚ CULTURAL, 2022)

Belas Artes, portanto, é o termo voltado para a definição das artes consideradas como superiores, por serem consideradas “arte pela arte”, sem se voltarem para fins comerciais ou funcionais (ENCYCLOPEDIA OF ART EDUCATION, 2022), em contraposição às artes aplicadas e decorativas, que teriam papéis adicionais para além da mera apreciação. Atualmente, entretanto, o termo Belas Artes é entendido como desatualizado, principalmente com a difusão dos termos Artes Plásticas e Artes Visuais.

Este é um termo antigo e podemos considerar desatualizado. Denominava as artes da pintura, escultura e arquitetura em academias formais de arte. **Por serem acadêmicas e serem consideradas como “arte pela arte e pela contemplação pura”, eram artes compreendidas como superiores.** Já as chamadas artes aplicadas ou decorativas eram consideradas inferiores por cumprirem funções extras além da apreciação visual pura. **Ou seja, o termo belas-artes denota também a existência de artes mais simples, que cumprem funções mais definidas, como decoração ou design de objetos.** (RIBEIRO, 2022) (grifos nossos)

O termo Artes Plásticas refere-se a produções artísticas que são produzidas com plasticidade, isto é, com materiais físicos e palpáveis, tendo resultados visuais, como é o caso da pintura, escultura, gravura e desenho (RIBEIRO, 2022). Este termo, no entanto, possui certa controvérsia no campo artístico, uma vez que, em certas partes do mundo, como é o caso da França, considera-se como artista plástico apenas o escultor, devido ao estreitamento da definição de artes produzidas com matéria (PASCHOLATI, 2022). Contudo, no Brasil, o termo Artes Plásticas ainda é amplamente utilizado para definir, de forma mais abrangente, todas estas modalidades artísticas que possuem resultados visuais e físicos.

Por fim, as Artes Visuais abrangem todas as produções artísticas das Artes Plásticas, porém com o acréscimo das artes produzidas por e com novas tecnologias. Almeida, Escodro e Areas (2019, p. 48) relembram da definição trazida pelo Plano Nacional de Artes Visuais de 2005, que foi proposto pelo extinto Ministério da Cultura e pela Fundação Nacional de Arte, de que as Artes Visuais são integradas pelas formas de expressão artística que, tendo como centro a visualidade, gerem imagens, objetos e ações, sejam eles materiais ou virtuais, sendo perceptíveis através do sentido da visão. Portanto, as Artes Visuais são as artes que possuem um resultado visual, porém sem depender necessariamente da manipulação da matéria, por isso tem como parte do seu escopo as produções fotográficas e audiovisuais, as artes digitais e o design (RIBEIRO, 2022).

### **3.2. Processo Criativo e Exteriorização da Obra**

Barroso e Nogueira (2018, p. 19) explicam que “a arte envolve formas de registrar a imaginação ou a realidade por meio de representações imagéticas carregadas de significados com valores artísticos”. Ainda, esses valores artísticos também estão articulados à noção de estética, visto que uma obra é produzida com certa intencionalidade, podendo variar conforme as pessoas, os locais e os períodos, bem como também podem carregar posicionamentos políticos de pessoas e grupos sociais.

Quando vemos uma jarra de argila produzida há 5 mil anos por algum artesão anônimo, algum homem cujas contingências de vida desconhecemos e cujas valorizações dificilmente podemos imaginar, percebemos o quanto esse homem, com um propósito bem definido de atender certa finalidade prática, talvez a de guardar água ou óleo, em moldando a terra moldou a si próprio. Seguindo a matéria e sondando-a quanto à “essência de ser”, o homem impregnou-se com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos. Dando forma à argila, ele deu forma à fluidez fugidia de seu próprio existir, captou-o e configurou-o. Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou. Criando, ele se criou. (OSTROWER, 2010, p. 51)

Percebe-se que uma obra de arte carrega intrinsecamente traços de seu autor – o que nos remete ao conceito já analisado da relação de paternidade do autor com sua obra, que faz nascer os direitos morais de autor –, portanto todas as decisões envolvidas na sua criação, que são parte do processo criativo, na verdade, também são parte integrante da obra em si. Para melhor compreender esta questão, faz-se necessário entender a obra de arte em si e seus componentes.

Conforme Fucci (2019, p. 1018) apresenta, a discussão acerca da caracterização de uma produção intelectual como “obra de arte” é algo que sempre esteve presente no campo estético, em especial com obras de arte moderna e contemporânea, que tendem a desafiar os limites artísticos<sup>20</sup>. Ainda destaca que “as questões sobre o que pode ser considerado como arte têm o seu entendimento condicionado pela teoria da arte em determinado momento histórico” (FUCCI, 2019, p. 1020), logo entende-se que o conceito de “arte” é algo volátil no decorrer dos séculos, baseando-se, na verdade, no próprio intuito criativo – isto é, a intenção do autor de criar e de fazer aquele objeto ser uma obra de arte.

**A arte é representada pela intenção, pois a intenção nada mais é do que o objetivo que aquela obra pretende transmitir.** Um objeto, mesmo que visto como obra de arte, independente de suas qualidades estéticas, não será identificado como obra de arte se não possuir a intenção de “ser” obra de arte. [...] A busca pela definição de arte em meras palavras e categorias pode se resultar em experiência frustrada, por maior que seja a base teórica do estudioso de arte. (FUCCI, 2019, p. 1022) (grifos nossos)

Assim, é mais adequado observar o que está por trás daquele objeto artístico, quais são as coisas que a compõem. Uma obra de arte é formada por três componentes: (i) o tema, que pode ser definido como o tópico, o foco ou a imagem; (ii) a forma, que se refere ao desenvolvimento da obra, sua composição ou a sua materialização; e, por fim, (iii) o conteúdo, que representa a intenção do artista, a comunicação ou o significado por trás da obra (OCVIRK; et al, 2014, p. 8). Apesar de todos os componentes serem igualmente importantes para a composição de uma obra de arte, nos interessa principalmente a forma, uma vez que é o meio de materialização da obra.

---

<sup>20</sup> A arte moderna é o movimento artístico que ocorreu entre o final do século XIX e o início do século XX, envolvendo o conjunto de expressões artísticas que envolvem a arquitetura, a pintura, a escultura e a literatura da época (BARROS; NOGUEIRA, 2018, p. 141). Este período, apelidado de modernidade, foi de muitas transformações, os artistas acreditavam que as formas tradicionais de arte estavam ultrapassadas, buscando romper com as regras e encontrar novas formas de expressão, bem como explorar o sensível e emoção na representação artística, e a preocupação com a funcionalidade da arte e sua forma (BARROS; NOGUEIRA, 2018, p. 142-143). A obra “A Fonte”, do francês Marcel Duchamp, é uma das grandes representações do modernismo da época. Já a arte contemporânea nasce com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, momento em que surgiram diversos movimentos artísticos com estilos e técnicas diferenciados e inovadores, que apresentaram novas maneiras de construir a arte, se libertando de influências religiosas e políticas (BARROS; NOGUEIRA, 2018, p. 195). No Brasil, a arte contemporânea ganha força com a publicação do Manifesto Neoconcreto, que foi assinado por artistas como Lygia Clark e Fraz Weissmann, e que tem como principais características a superação da tela como suporte da arte, o rompimento do espaço tradicional e a interação entre o espectador e arte (BARROS; NOGUEIRA, 2018, p. 202).

Como componente da arte, a palavra **forma se refere à disposição ou organização geral de uma obra de arte. É resultante do uso dos elementos da arte, dando-lhes ordem e significado por meio dos princípios de organização.** Ao estudarmos a forma de uma obra, estamos analisando como ela foi criada. **Mais especificamente, examinamos o porquê do artista fazer certas escolhas e como essas escolhas interagem para formar a apresentação final da obra de arte.** Nesse sentido, a palavra forma talvez faça mais sentido na expressão “dar forma” do que no substantivo isolado. (OCVIRK, 2014, p. 9) (grifos nossos)

Salles (2013, p. 80) explica que “a forma surge pela necessidade de expressão do artista, daí a intimidade que ele mantém com a sua forma” e que, por isso, não é “uma mera concretização de uma obra já pensada, mas força viva ligada ao artista”. Trata-se, portanto, da forma de acesso do artista ao seu projeto artístico, de modo a exteriorizá-lo e torná-lo uma obra de fato. A expressão da forma da criação intelectual, inclusive, já era reconhecida por doutrinadores autorialistas, como José de Oliveira Ascensão, que diz que “a criação do espírito, desde o início, está associada necessariamente à forma [...], que é a essência da obra” (ASCENSÃO, 1997, p. 30).

Para que a forma se transforme na obra, necessita do processo de modificação da matéria-prima, que pode ser definida como tudo aquilo do que a obra é feita, aquilo que auxilia o autor a transformar suas ideias em uma obra (SALLES, 2013, p. 72). A depender do tipo de obra a ser produzida, o artista determinará o tipo de matéria-prima utilizada, havendo uma interdependência entre a intenção criativa do artista e o material escolhido, uma vez que o artista opta por determinada matéria-prima em detrimento de outras, a depender de seu propósito e de seu processo criativo (SALLES, 2013, p. 73). Assim, o processo criativo mostra-se como uma união entre o artista e os meios por ele selecionados para a exteriorização do seu ideal artístico.

Contudo, é incorreto dizer que a expressividade artística é limitada a determinada matéria-prima, uma vez que, em alguns casos, o próprio processo criativo provoca modificações na matéria-prima, de modo que essa passa a ganhar artisticidade<sup>21</sup> (SALLES, 2013, p. 77). Não há, portanto, uma limitação do que pode ser a matéria-prima do artista – ou, em termos jurídicos, o suporte em que a obra será exteriorizada –, exatamente como prevê a legislação de Direitos Autorais ao não estabelecer como a fixação de uma obra deve ocorrer para que seja protegida. Cada matéria-prima oferece sua forma de expressão, que será determinada pelo artista no momento de criação da sua obra.

**O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados,** que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso significa uma

---

<sup>21</sup> É o que ocorre, por exemplo, com obras que compõem os movimentos da arte moderna e da arte contemporânea, em que objetos comuns ganham artisticidade ao serem utilizados por artistas para comporem obras. Temos como exemplo a obra “Brillo Box”, do artista Andy Warhol, em que o artista recriou, através da técnica de serigrafia em madeira compensada, caixas do produto Brillo, formando uma coleção de peças empilháveis exatamente idênticas (LIMA, 2017).

troca recíproca de influências. [...] **Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria-prima escolhida fazendo com que esta ganhe artisticidade. Os objetos utilizados nas apropriações nas artes plásticas são exemplos absolutamente concretos do que estamos discutindo – colocados em contexto artístico, passam à arte.** São escolhidos, saem de seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística. (SALLES, 2013, p. 77) (grifos nossos)

A depender do tipo de obra produzida pelo autor, a matéria-prima se materializa de formas diferentes. Por exemplo, no caso de uma performance, o próprio corpo do autor é a matéria-prima utilizada para manifestar sua expressão artística, porém, em uma obra literária, a matéria-prima é a construção da linguagem. Porém, há casos em que o leque de opções de matérias-primas é extremamente amplo, o que faz com que a escolha do suporte em que a obra será fixada seja ainda mais importante no processo criativo, como é o caso das obras de Artes Plásticas.

Percebe-se, portanto, a importância da forma e da matéria-prima para a concretização de uma obra de arte, especialmente quando falamos das obras que são criadas com plasticidade. Não se trata de mero instrumento dispensável de fixação utilizado durante o processo criativo, mas parte integrante da obra, que, por isso, merece proteção.

Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se. Vem a se conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais. (OSTROWER, 2010, p. 53)

#### 4. A PROTEÇÃO DA OBRA DE ARTES PLÁSTICAS

A obra de Artes Plásticas, assim como qualquer criação intelectual que preencha os requisitos necessários, é protegida a partir do momento da sua exteriorização, através da fixação em suporte de escolha de seu autor. Logo, para que uma obra de Artes Plásticas seja protegida, é necessário que ela, tal como as demais obras, seja original, seja expressa por qualquer meio ou fixada em qualquer suporte, e, ainda, se encontre no prazo de proteção legal de 70 anos.

Ainda que não dependa da previsão legal para que seja protegida, as obras que compõem as Artes Plásticas se enquadram ao inciso VIII do art. 7º da LDA, que traz como objeto de proteção desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, litografias e artes cinéticas. Reforçando este entendimento, Pellegrini (2011, p. 19) destaca que o referido inciso possui uma relação meramente exemplificativa, visto que outras criações artísticas, ainda que não previstas na letra da lei, que se introduzem no campo das Artes Plásticas merecem a mesma proteção.

Como se nota, **a relação contida no artigo é meramente exemplificativa, uma vez que há outras manifestações do espírito igualmente protegidas**, tais como a xilogravura e a serigrafia, bem como as demais modalidades de criação que, pela originalidade, a mente e o mundo moderno introduzem **no campo das artes plásticas**. (PELLEGRINI, 2011, p. 19) (grifos nossos)

Interessante destacar que a legislação também aborda a proteção da cópia de uma obra de Artes Plásticas, desde que feita pelo próprio autor, sendo conferida à cópia a mesma proteção que é garantida ao exemplar original.

Art. 9º À cópia de obra de arte plástica feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original.

Contudo, as obras de Artes Plásticas possuem peculiaridades específicas, devido ao processo diferenciado de materialização que esta modalidade artística utiliza, bem como a fragilidade da obra e de seu suporte, se comparada às demais. Estas peculiaridades, no entanto, não são abordadas na legislação atual de direitos autorais, o que pode implicar em grande insegurança jurídica para os artistas plásticos. Para melhor entender tais peculiaridades, é importante explorar o requisito de exteriorização da obra – que, apesar de aplicável a todas as obras abarcadas pela proteção autoral, ganha nova complexidade nas Artes Plásticas – e, conseqüentemente, o direito moral de integridade da obra.

##### 4.1. A Fixação da Obra como Requisito de Proteção

Conforme visto anteriormente, o art. 7º da LDA estabelece como requisito para a proteção das obras intelectuais a fixação da criação do espírito em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro. Deste requisito nasce o ideal, já analisado,

de que não é possível a proteção de ideias, sendo necessário que a criação seja extraída do imaginário do criador para se materializar no mundo físico.

**“De fato, a criação não pode permanecer no foro íntimo. Tem de se exteriorizar ou manifestar por meio que seja captável pelos sentidos.** Esta exteriorização pode realizar-se das mais diversas maneiras, e os avanços técnicos permitem cada dia descobrir novos processos de expressão de criações do espírito. **A idéia, para se comunicar, tem pois de descer da sua imaterialidade para encarnar numa determinada maneira de expressão.**” (ASCENSÃO, 1997, p. 30) (grifos nossos)

O legislador, ao adotar a redação “expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível”, não impõe limitação legal do que pode ser considerado meio de exteriorização de uma obra intelectual, desde que permita que a obra seja divulgada e consumida, garantindo que a lei continuasse aplicável com os avanços da tecnologia. Assim, temos tanto as obras fixadas em suportes tangíveis – como é o caso de uma escultura ou um livro físico – quanto em suportes intangíveis – como as artes digitais e os *e-books* –, sendo que ambas são igualmente protegidas pela legislação.

No entanto, quando falamos em obras fixadas em suportes digitais, Leone (2016, p. 16) ensina que temos duas modalidades de fixação: (i) as obras que nascem digitais, podendo ser disponibilizadas também em suportes físicos ou apenas em formato digital, através de *download* ou de serviços de *streaming*; e (ii) as obras físicas que são digitalizadas, especialmente aquelas foram criadas em um período anterior ao mundo digital e são transpostas ao meio digital através de *scanner* ou outro método, para que se tornem acessíveis<sup>22</sup>.

**Assim, o meio digital concentra tanto as obras existentes em outros suportes e que foram digitalizadas, como aquelas diretamente criadas em ambiente digital e que não existem no “mundo real” ou em suporte físico,** criando um ambiente que abrange num mesmo formato (digital) obras originalmente de suportes diferentes, dando a impressão de que neste meio tudo fica relativamente semelhante. (LEONE, 2016, p. 17) (grifos nossos)

No caso de obras antigas, por conta do decorrer do tempo, o suporte físico se torna frágil e pode ser danificado com maior facilidade, logo, o processo de digitalização se mostra como uma forma de conservação e salvaguarda do patrimônio cultural, que atualmente é muito utilizada por museus e instituições culturais. Associado a técnicas de conservação preventiva e de restauração, a digitalização também pode facilitar a divulgação de uma obra cuja mera

---

<sup>22</sup> Importante destacar que, para que uma obra protegida por Direitos Autorais seja digitalizada e/ou disponibilizada na Internet, independe do processo utilizado, é preciso de autorização de seu autor ou seus herdeiros (COSTA, 2022, p. 13). Isto porque, conforme previsto no art. 37 da LDA, a aquisição do original de uma obra, ou de exemplar, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor. Ademais, é necessário analisarmos se há uma “camada” adicional de direitos sobre a obra digitalizada, caso sejam utilizados processos fotográficos ou semelhantes, por meio da verificação se a obra fotográfica pode ser considerada uma obra autônoma – isto é, é dotada de originalidade e, conseqüentemente, está protegida por Direitos Autorais (COSTA, 2022, p. 20).

exibição do suporte físico, por ser muito antigo ou frágil, já traria prejuízos à sua integridade<sup>23</sup> (COSTA, 2022, p. 8).

A existência de uma cópia digitalizada pode evitar que certa obra se torne totalmente indisponível se, por ventura, seu suporte material for danificado, seu formato digital se tornar obsoleto ou o equipamento necessário para sua utilização não se encontrar mais disponível no mercado. (COSTA, 2022, p. 8)

A preservação da obra em detrimento de seu suporte físico decorre da própria distinção entre o *corpus mysticum* – a obra intelectual – e o *corpus mechanicum* – o suporte físico em que a obra se encontra incorporada –, uma vez que a LDA protege a obra intelectual, não seu suporte. Exemplificando, Branco (2011, p. 39) cita a aquisição de um livro, que confere ao seu proprietário todos os direitos de propriedade sobre bens móveis, porém, quanto ao texto contido no livro – isto é, a verdadeira obra intelectual –, não possuirá nenhum direito, a menos que lhe sejam autorizados expressamente.

Esse suporte pode ser sons, palavras escritas, desenhos, entre tantas outras ferramentas existentes atualmente ou que venham a ser inventadas e que possam servir como forma de se exteriorizar uma obra, e **não se confundem como a obra em si**. Ao suporte material que a encerra dá-se o nome de “corpus mechanicum” enquanto a obra, a criação em si, é chamada de “corpus mysticum”. É importante frisar que **é esse suporte material que permite que a obra seja divulgada, apreciada, consumida**. (LEONE, 2016, p. 15) (grifos nossos)

Deste modo, no exemplo citado, caso o proprietário do livro decida destruir esse suporte, não nos deparamos com uma violação de direitos de autor, uma vez que a destruição dos bens físicos não causaria a destruição da obra, desde que seja possível a sua possível a sua reconstrução (ASCENSÃO, 1997, p. 31, apud LEONE, 2016, p. 15). Contudo, quando falamos de obras de Artes Plásticas, a diferenciação entre o *corpus mechanicum* e o *corpus mysticum* não é tão simples, tendo em vista a sua plasticidade e importância da matéria-prima, o que faz com que a escolha do suporte em que a obra será fixada e a sua utilização seja parte integrante do processo criativo e do resultado final da obra.

Sobre o tema, Moraes (2010, p. 05) explica que

**Nas artes plásticas, contudo, não é simples traçar essa diferenciação entre suporte (corpus mechanicum) e obra (corpus mysticum)**. Os dois elementos, na prática, confundem-se. **São indissociáveis**. Se a destruição de um livro não consiste na destruição da obra literária propriamente dita, não se pode dizer o mesmo na seara de artes plásticas. **A destruição de uma tela (do suporte) não deixa de ser o aniquilamento da obra em si**. Enquanto uma obra literária, geralmente, tem vários exemplares, não se pode dizer o mesmo de uma obra de arte plástica. Esta, em regra, possui existência única. (MORAES, 2010, p. 05) (grifos nossos)

---

<sup>23</sup> Bonan (2022, p. 08) cita como exemplo desta situação o tapete persa Ardabil, um dos mais antigos do mundo, que se encontra exposto no Victoria & Albert Museum. Explica que a obra, apresentada no espaço expositivo, é iluminada por apenas dez minutos a cada hora, de modo a não danificar suas cores e texturas. Porém, para garantir a aproximação do público com a obra, a imagem digitalizada do tapete está disponível no site da instituição.

Logo, a proteção da obra depende diretamente da sua fixação em suporte escolhido pelo próprio autor. Na maior parte dos casos, o suporte não se confunde com a matéria-prima e a obra em si, porém, quando tratamos de obras de Artes Plásticas, como pinturas e esculturas, a afirmação de que a obra é independente de seu suporte é equivocada. Tal afirmação, inclusive, pode colocar em risco a própria integridade da obra.

#### 4.2. A Integridade do Suporte

A legislação estabelece como um dos direitos morais o direito de assegurar a integridade da obra, sendo que o autor possui a prerrogativa de se opor a quaisquer modificações ou prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra. Como visto na primeira parte deste trabalho, a Convenção de Berna, no artigo 6 bis, 1, traz a previsão do direito moral, sendo que é possível extrair de seu texto atual o direito moral à integridade da obra, conforme observa-se abaixo:

1) Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e **de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação.** (grifos nossos)

No Brasil, a primeira menção ao direito moral à integridade da obra se deu no projeto de lei nº 74, de 1875, de José de Alencar, que previa que o titular de Direitos Autorais não poderia alterar o teor da obra sem a permissão expressa do autor, sob pena de perda da propriedade e de indenização do dano (MORAES, 2021, p. 267). O projeto de lei sequer chegou a ser apreciado pela Câmara dos Deputados, porém, quase um século após o falecimento de Alencar, em 1972, a Lei nº 5.805 estabeleceu as regras de preservação de obras em domínio público, obrigando editoras a manterem o texto original ao publicar tais obras.

Art. 1º As editoras sediadas no território nacional são obrigadas a adotar os textos fixados ou que tenham a fixação reconhecida pelo Instituto Nacional do Livro, quando editarem obras da literatura brasileira caídas em domínio público.  
Parágrafo único. A fixação de um texto consiste no estabelecimento do texto original, após o cotejo de várias edições de uma obra.

Posteriormente, com a promulgação da Lei nº 5.988 de 1973, adotou-se o termo “direito moral” e, com isso, nasceu o direito “de assegurar-lhe a integridade, opondo-se a quaisquer modificações, ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la, ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra”, no art. 25, IV (MORAES, 2021, p. 268). O art. 24, IV, da atual LDA, fez poucas alterações à redação da lei anterior, consolidando o direito moral de integridade à obra como parte arcabouço jurídico de Direitos Autorais.

Logo, qualquer modificação, deformação ou mutilação desautorizada de uma obra é suficiente para configurar violação ao direito moral à integridade (MORAES, 2021, p. 269). Cabe destacar, no entanto, que existem três modalidades de modificação da obra: (i) a modificação autorizada, em que o autor permite que sua obra seja alterada ou, até mesmo, destruída; (ii) a modificação causada pelo decurso do tempo, em que a obra se deteriora de forma natural<sup>24-25</sup>; e, por fim, (iii) a modificação não autorizada, que ocorre quando o autor não possui ciência ou não autorizou.

Discute-se, ainda, a escolha do legislador ao definir os requisitos de honra e reputação do autor no texto do inciso IV do art. 24 da LDA: “modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra”. Tal discussão nasce do entendimento de que tal redação carregaria, conforme ensina Moraes (2021, p. 269-270), “uma subjetividade perigosa e prejudicial à defesa da esfera extrapatrimonial do criador intelectual”, uma vez que nem sempre seria possível aferir se houve prejuízo à reputação ou à honra do autor. Caberá ao magistrado verificar se houve ofensa à honra ou reputação e em que grau e medida, o que pode causar grande insegurança ao autor que tem sua obra alterada ou destruída.

Sendo a honra o juízo de valor que o autor faz de si mesmo – isto é, a honra subjetiva – e a reputação o juízo de valor que a sociedade faz sobre ele – em outras palavras, a honra objetiva (MORAES, 2021, p. 271) –, e sendo o direito moral considerado um direito da personalidade, conclui-se que a violação ao direito moral à integridade configura-se como uma ofensa à própria personalidade do autor. Sobre isto, Cupis (2008, p. 355) questiona

Destruída a expressão sensível do fruto do seu gênio, da sua imaginação, deixa de ser acessível a terceiros o que ele criou intelectualmente. O público não fica já em situação de conhecê-lo como autor daquela obra determinada, e de apreciá-la como tal. **Não é, pois, ofendida a paternidade intelectual do autor? Não sofre ele, acima de tudo, um prejuízo de ordem moral?** (CUPIS, 2008, p. 355) (grifos nossos)

---

<sup>24</sup> No caso de deterioração da obra pelo decurso do tempo, é possível discutir sobre a responsabilidade do proprietário da obra nesse processo, caso seja possível identificar omissão quanto ao armazenamento e à preservação da obra. Na hipótese de o proprietário ter sido negligente na conservação da obra, fazendo com que o processo de deterioração se acelerasse, é possível se discutir a ocorrência de violação do direito moral à integridade.

<sup>25</sup> O advento das obras temporárias ou produzidas com materiais naturais, que se deterioram com o tempo, no âmbito da arte contemporânea tem trazido intensas discussões doutrinárias e jurisprudenciais acerca da legitimidade da proteção por Direitos Autorais. Um exemplo é o caso *Kelley v. Chicago Park District*, nos Estados Unidos, em que o Tribunal estadunidense analisou a possibilidade de proteção por direitos autorais de uma “arte viva”, formada por flores silvestres bordadas com bordas de cascalho e aço, que veio a se deteriorar com o tempo e acabou sendo modificada pelo Park District de Chicago. O Tribunal considerou a obra tanto uma pintura quanto uma escultura, mas entendeu que não era suficientemente original para ser protegida por Direitos Autorais (MATHUR, 2022).

Importante, ainda, destacar o papel do Estado na defesa do direito moral à integridade, quando a obra se encontra em domínio público, haja vista o seu papel de preservação do patrimônio cultural, conforme previsto no art. 216, § 1º, da Constituição Federal, c/c art. 24, § 4º da LDA. Findo o prazo de proteção legal, o domínio público garante, além da livre utilização comercial das obras, a possibilidade de realizar usos transformativos em trabalhos alheios, logo a atuação do Estado não se volta a impedir que terceiros realizem modificações na obra em domínio público, mas de modo a assegurar a proteção da honra e da reputação do autor, bem como a própria inteireza da obra<sup>26</sup>.

Por isso, mesmo após a entrada da obra em domínio público, a honra e a reputação do autor devem remanescer resguardadas. Dessa forma, **ainda que usos transformativos sejam legalmente autorizados, encontrarão limite nos direitos de personalidade do autor**, preservados ainda que o prazo de proteção patrimonial sobre suas criações já tenha expirado. (BRANCO, 2011, p. 195) (grifos nossos)

Na seara das Artes Plásticas, o direito à integridade da obra ganha nova complexidade. A legislação busca proteger a criação intelectual do autor, em detrimento do material em que é exteriorizado, porém, no caso das obras de Artes Plásticas, o suporte físico é de suma importância para a concepção da obra e, por isso, é indissociável da criação intelectual. Decerto, uma obra de Artes Plásticas pode ser digitalizada, de modo a garantir a conservação da obra e do patrimônio cultural, porém a adoção da proteção do suporte físico como parte da proteção das obras de Artes Plásticas contra violações intencionais e desautorizadas, além também garantir a sua preservação, confere maior segurança jurídica ao autor.

O suporte físico é a matéria-prima que garante a materialização da obra, logo a sua proteção contra os ataques intencionais de terceiros mostra-se como parte necessária da proteção por Direitos Autorais, visto que, sem esta, parcela essencial da obra fica desamparada. A proteção da matéria-prima é parte essencial do Direito Autoral, basta observar-se uma obra literária que tem o seu texto protegido, não podendo ser modificado, uma vez que a própria construção da linguagem é a sua matéria-prima. Nas Artes Plásticas, a proteção da obra não se limita ao conteúdo por ela composto, como ocorre nas obras literárias e musicais, extravasando também para o seu suporte físico, que compõe sua matéria-prima.

Não há como defender, por exemplo, a proteção de uma escultura por Direitos Autorais sem buscar a proteção de seu suporte. Uma escultura pode sofrer modificações com o decurso do tempo, conforme já indicado, tendo suas partes quebradas ou de alguma forma alteradas,

---

<sup>26</sup> A LDA se mostra omissa quanto aos entes estatais que teriam legitimidade para a defesa prevista em seu texto. Moraes (2021, p. 337) defende que teriam legitimidade “o Ministério Público, a Defensoria Pública ou a outro órgão que venha a ser nomeado ou criado pelo Estado para desempenhar essa tarefa” para ingressar com ação contra quem destrua ou pretenda destruir a integridade de uma obra artística em domínio público.

porém não se pode defender que um indivíduo destrua a referida escultura por mera liberalidade, ainda que ela se mostre preservada por outros meios, como a digitalização. Meios diversos de preservação, como a mencionada digitalização, garantirão, na verdade, a conservação da memória, e não a salvaguarda da obra, que deixará de existir.

Para além disto, Moraes (2021, p. 292) também explica que, devido a essa unicidade da obra de artes plásticas, surge o conflito entre o direito moral do autor à integridade da obra e o direito de propriedade do proprietário do suporte físico. Conforme visto anteriormente, um indivíduo, ao adquirir uma obra de Artes Plásticas, além de passar a ter todos os direitos de propriedade sobre aquele bem, também passa a deter o direito específico de expor a obra, nos termos do art. 77 da LDA. Porém, tais direitos sobre a obra não garantem ao proprietário quaisquer Direitos Autorais sobre a obra, sejam eles patrimoniais ou morais, incluindo o direito de modificar ou destruir a obra apenas por se tratar de uma propriedade sua, caso este ato impeça a reconstrução da obra.

Uma vez que o *corpus mysticum* e o *corpus mechanicum* da obra de Artes Plásticas são indissociáveis, também é importante levarmos em consideração a situação do suporte físico quando tratamos do conflito entre os direitos do autor da obra e os direitos do proprietário. A destruição intencional do material em que a obra é exteriorizada, ainda que a obra esteja preservada por meio da digitalização, implica em uma ofensa ao direito moral à integridade do autor e, uma vez considerado o direito moral como um direito da personalidade do autor, também se enquadra como uma ofensa ao próprio autor.

[...] **Dada a indissociabilidade, em uma obra de arte figurativa, do *corpus mysticum* e do *corpus mechanicum* [...], a destruição deste último importa irremediavelmente a destruição daquele** (pois que, se apesar de tudo o autor quisesse e pudesse produzir outro original igual, trata-se-ia sempre de uma obra diferente, criada em diferente e vinculado estado de espírito e de concepção, e talvez de nível inferior, como são habitualmente as imitações, e mais ainda as auto-imitações). Ora, o interesse moral máximo do autor é que a sua obra sobreviva, e não se transforme em simples recordação; por isso, **não se pode dizer que a destruição da obra não ofenda gravemente tal interesse, e não se produza suma ofensa à personalidade do autor.** (GRECO, apud CUPIS, 2008, p. 354) (grifos nossos)

Contudo, cabe ressaltar que não há, entre o direito do autor de garantir que sua obra continue intacta e inalterada, e o direito do proprietário sobre o suporte físico, qualquer tipo de hierarquia, sendo que ambos devem ser mutuamente respeitados. Isto é, uma vez que o autor transfere a propriedade do material em que sua obra está inserida, não poderá se opor a qualquer

direito de propriedade que o novo dono queira exercer<sup>27</sup>, porém este, no exercício de seus direitos, deverá sempre respeitar os direitos morais do autor.

Não existe superioridade do direito moral à integridade em relação ao direito de propriedade. Nem é correto dizer, por sua vez, que o direito de propriedade é hierarquicamente superior ao direito moral à integridade da obra. **Ambas as prerrogativas estão num mesmo nível hierárquico. Sendo assim, faz-se necessário aplicar uma ponderação de valores.** (MORAES, 2021, p. 327) (grifos nossos)

De modo a facilitar a solução do conflito de tais direitos, Moraes (2021, p. 326-335), com base na obra de Juan José Marín López, “*El Conflicto entre el Derecho Moral del Autor Plástico y el Derecho de Propiedad sobre la Obra*”<sup>28</sup>, apresenta uma série de critérios a serem utilizados nesses casos. Parece-nos interessante a identificação destes critérios, sempre levando em consideração a importância do suporte físico da obra neste processo.

O primeiro critério consiste em verificar se a deterioração da obra ocorreu pelo simples transcurso do tempo, caso em que não caberá indenização, ou por ato comissivo do proprietário, situação em que poderá incidir a indenização. No segundo critério, indicam que se deve verificar se o proprietário agiu com culpa, dolo ou abuso de direito, isto é, se possuía intenção de destruir a obra – assim, o proprietário do suporte não pode agir com abuso de direito, devendo ter em mente o princípio da boa-fé.

Ora, **se o proprietário deseja destruir uma escultura, por exemplo, deve, antes, para atender à exigência da boa-fé** (CC, art. 187), oferecer a obra ao autor, seja a título de doação ou compra e venda. O proprietário do suporte não pode agir como abuso de direito. A boa-fé é excelente norteadora para a solução do caso. Sem dúvidas, deve existir um oferecimento prévio da obra ao criador intelectual ou a seus sucessores. O proprietário deve, ao menos, notificar os legítimos interessados. Não pode agir de maneira desarrazoada, desleal, anômala, irregular, anormal. **O princípio da boa-fé serve de limitador do direito subjetivo do proprietário da obra.** (MORAES, 2021, p. 329) (grifos nossos)

O terceiro critério baseia-se na verificação da intensidade da alteração produzida na obra, se ela foi inteiramente destruída ou se é possível a sua restauração. Já o quarto critério consiste na verificação do grau de originalidade da obra, que envolve a verificação do reconhecimento do público especializado e se é de autoria de um artista plástico consagrado. O

---

<sup>27</sup> É importante destacar, no entanto, o *droit de suite*, ou direito de sequência, conferido aos autores de obras de arte ou manuscritos originais. O direito de sequência estava previsto na lei anterior de Direitos Autorais, em seu art. 39 e parágrafos, visando garantir que o autor se beneficiasse de operações de venda em que sua obra é objeto, depois da primeira venda (LEITE, 2004, p. 135). Pellegrini (2011, p. 176-177) explica que, desta forma, o autor teria o direito de participar da operação de compra e venda da obra, independente da vontade das partes, uma vez que teria transferido unicamente a propriedade do suporte. Na legislação atual, o direito de sequência se encontra no art. 38 e seu parágrafo único, garantindo ao autor “o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado.”

<sup>28</sup> Em tradução nossa: O Conflito entre o Direito Moral do Artista Plástico e o Direito de Propriedade sobre a Obra.

quinto critério volta-se à verificação da unicidade ou pluralidade da obra, isto é, se a obra é única ou possui mais de um exemplar.

No sexto critério, deve-se contabilizar os custos para a salvação da obra, caso seja possível, visto que, em alguns casos, o valor para salvar uma obra é ínfimo, enquanto, em outros, pode ser necessária a utilização de técnicas especializadas. O sétimo critério define que se deve verificar se existe interesse jurídico superior à destruição, isto é, se o direito de integridade da obra conflita com algum direito da legislação nacional e, quando comparados, definir qual deve prevalecer. Por fim, o oitavo critério consiste em verificar a localização da obra, isto é, se se encontra em logradouro público ou ambiente privado<sup>29</sup>.

A partir da avaliação de cada um dos critérios no caso concreto, é possível definir se houve de fato a violação do direito moral à integridade, incluindo violação ao suporte físico da obra, e quais as ações a serem adotadas, incluindo a necessidade ou não de indenização, bem como a sua valoração.

### **4.3. Violações à Proteção de Obras de Artes Plásticas**

As violações de Direitos Autorais, conforme explica Bittar (2019, p. 144-145), via de regra, podem ser punidas por meio de penas civis e penais, cujas formas de reação irão depender do ato violador praticado, mas que podem envolver: (i) inibição prática de ação violadora; (ii) retirada de circulação do material violador; (iii) reparação de prejuízos de ordem moral e patrimonial; e (iv) imposição de pena de ordem pecuniária, privativa de liberdade ou mista. Porém, conforme destaca Moraes (2021, p. 64), por conta da visão patrimonialista do Direito Autoral, a proteção conferida pela legislação gira em torno da proteção dos investimentos, ao invés de se voltar para a proteção da dignidade do artista, a partir da proteção dos direitos

---

<sup>29</sup> Moraes (2021, p. 332) cita como exemplo uma obra que é adquirida pela Administração Pública que, com o tempo, passa a ser repudiada pela sociedade, uma vez que qualquer obra intelectual dialoga diretamente com o período histórico com a qual foi criada e, com o decorrer do tempo, pode deixar de representar os valores da sociedade. Assim, a verificação do local da obra busca identificar se a obra se encontrava em propriedade privada ou em logradouro público ao ter sua integridade ameaçada e, nos casos de se encontrar em logradouro público, verificar o que levou ao ato violador da integridade da obra.

Com o movimento Black Lives Matters, por todo o mundo passou-se a questionar a perpetuidade de estátuas de personalidades escravocratas e colonialistas em espaços públicos e, em alguns casos, levou à destruição e danificação destas obras (MORAES, 2021, p. 332-333), como foi o caso da estátua do bandeirante Manuel Borba Gato, na cidade de São Paulo, que foi incendiada por ativistas do grupo Revolução Periférica (MERCIER, 2021). No entanto, Moraes (2021, p. 334) destaca que o repúdio a períodos ou a figuras históricas não pode ser a base para justificar a destruição de obras que homenageiam tais figuras e, conseqüentemente, a violação dos direitos morais. Indica que a arte pode ser ressignificada, seja por meio da transformação do espaço público em sala de aula a céu aberto, pela criação de museus especializados e transferência das obras para estes locais ou pelo incentivo à criação de obras representando ideais antirracistas, por exemplo.

morais. Assim, as punições previstas na lei se voltam para o aspecto patrimonial, com foco nas utilizações não autorizadas, deixando de lado as infrações de cunho moral, que possuem a verdadeira capacidade de descaracterizar uma obra.

O Direito Autoral está moldado em função quase que exclusivamente de critérios de rentabilidade. Desde a entrada em vigor de sua primeira lei, em 1710, priorizou o aspecto monetário, em detrimento do elemento moral. Preocupou-se muito mais com a dimensão do *ter* do que com a do *ser*. **A proteção sempre foi muito mais direcionada a investimentos de grupos econômicos que à pessoa do autor.** [...] No Brasil, reclama-se muito da contrafação (pirataria) e dos percentuais cobrados pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD). Entretanto, **pouquíssimo se fala, por exemplo, do direito moral do artista plástico à integridade de suas obras** ou do direito moral dos compositores à menção de seus nomes nas emissoras de rádio e televisão. **A maior parte das inovações trazidas pela LDA-98 visou proteger, fundamentalmente, aspectos comerciais.** (MORAES, 2021, p. 62-64) (grifos nossos)

Moraes (2021, p. 64) ainda cita como exemplo destas inovações essencialmente patrimoniais a proibição legal de reprodução integral de um livro, em um só exemplar, para uso privado e sem intuito de lucro<sup>30</sup>, que entende como sendo o atendimento pelo legislador dos interesses econômicos de grupos editoriais, ao invés dos interesses do autor do texto. Por isso, defende que os direitos morais se encontram marginalizados, quando, na verdade, os direitos patrimoniais é que deveriam ser considerados direitos-satélites, uma vez que surgem apenas quando o autor, com a obra já exteriorizada e protegida por direitos morais, decide pela exploração econômica – que, inclusive, pode nem acontecer (MORAES, 2021, p. 68).

Assim, quando falamos em violação de direitos autorais, é comum pensarmos em infrações de cunho patrimonial, como é o caso da pirataria, ou no plágio, que, apesar de ser qualificado como uma infração de cunho moral, costuma vir acompanhado de algum intuito comercial, uma vez o plagiador busca enganar a audiência. Apesar da adoção do sistema *droit d'auteur*, que se volta especialmente ao direito moral, a LDA traz apenas a previsão de sanção civil para violações dos direitos à indicação de autoria da obra<sup>31</sup>, deixando de lado quaisquer outras violações aos direitos morais, dentre elas as violações ao direito à integridade da obra.

<sup>30</sup> Tal disposição está prevista no inciso II do art. 46 da LDA, ao prever que não constitui ofensa aos direitos autorais “a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro”. Ao determinar que apenas a reprodução de exemplar de pequenos trechos não constitui ofensa aos Direitos Autorais, o legislador determinou que a reprodução integral é proibida.

<sup>31</sup> A previsão de sanção civil para violações aos direitos à indicação de autoria da obra se encontram no art. 108 da LDA, que determina que “quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar-lhes a identidade da seguinte forma: I - tratando-se de empresa de radiodifusão, no mesmo horário em que tiver ocorrido a infração, por três dias consecutivos; II - tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor; III - tratando-se de outra forma de utilização, por intermédio da imprensa, na forma a que se refere o inciso anterior.”

Com isso, nasce grande insegurança jurídica acerca da defesa dos direitos morais do autor, uma vez que não há, de fato, previsão legal que puna a violação de tais direitos, cabendo ao magistrado responsável pela análise do caso concreto que venha a ser judicializado definir qual será a punição a ser aplicada. Faz-se necessária a imposição legal de sanções em tais casos, sem que isto seja considerado como uma forma de tornar a legislação punitiva, mas como uma maneira de conferir a posição de destaque necessária aos direitos morais e a sua efetiva proteção, afastando-se da previsão legal esvaziada de sentido.

Esta insegurança jurídica é ainda maior no caso das obras de Artes Plásticas, dado que seu *corpus mysticum* e seu *corpus mechanicum* são, como dito anteriormente, indissociáveis e, por isso, possuem um maior nível de vulnerabilidade. A proteção da obra, neste caso, extrapola o imaginário artístico, devendo abranger o material em que a obra se fixa – que, conforme analisado anteriormente, costuma ter grande importância na própria criação da obra –, que, sem o qual, a obra deixa de existir e o Direito Autoral perde a sua essência de proteção do produto intelectual, se voltando unicamente à proteção da memória e do patrimônio cultural.

Assim, para melhor ilustrar a indissociabilidade do *corpus mysticum* e do *corpus mechanicum* quando ocorre violação à integridade de uma obra de Artes Plásticas, bem como a importância da proteção do suporte físico como parte da proteção por Direitos Autorais desta modalidade artística, é necessária a análise de casos concretos nos quais a modificação e/ou destruição do suporte físico afetou diretamente a obra em si, levando a sua modificação e/ou destruição.

#### **4.3.1. The Burned Picasso**

A obra “Fumeur V”, criada em 1964 por Pablo Picasso, foi leiloada na famosa casa de leilões Christie’s pelo valor de U\$ 20 mil ao coletivo artístico que compõe a Fractal Studios (SILVA; SILVA, 2021). O coletivo, ao adquirir a obra, promoveu uma performance artística, que denominou de “destruição criativa”, ao registrar a obra na plataforma Unique One Art Marketplace no formato de non-fungible token (“NFT”)<sup>32</sup>, e, em seguida, no real ato da performance registrada em vídeo, promoveu a queima da obra.

---

<sup>32</sup> O Non Fungible Token, em português token não fungível, consiste basicamente em uma unidade exclusiva de dados em uma blockchain que pode ser vinculada a objetos digitais e/ou físicos para fornecer uma prova imutável de propriedade, por isso funcionam como certificados digitais que autenticam uma reivindicação de propriedade de um ativo, permitindo que ele seja transferido ou vendido (CREIGHTON; SUMMERS, 2022).

Com isso, o NTF recebeu o nome de “The Burned Picasso”<sup>33</sup>, porém, após a performance, os membros do coletivo perceberam que, nas cinzas da obra, ainda era possível visualizar o desenho original e a assinatura do artista, levando a criação do segundo NFT, intitulado “The Burned Picasso 2” (WACHOWICZ; CIDRI, 2021), que foi leiloadada e o vencedor, além do NFT, recebeu os resquícios queimados da obra emoldurada, conforme consta no site da Unique One Art Marketplace<sup>34</sup>. Silva e Silva (2021) indicam que o ato foi defendido pelo coletivo como uma forma de eternização da obra, causando grande controvérsia.

A atitude, que horroriza alguns e arranca aplausos de outros, traz a polêmica da relevância da materialidade e do que é fazer arte. **O coletivo afirmou que tinha a intenção de “eternizar a obra” com a atuação, levantando críticas sobre a destruição do próprio patrimônio material, apagando-o da realidade e recriando uma realidade paralela digital, perpetuada pelos pixels dos vídeos e registros antecessores, retirando da obra aspectos fundamentais para as artes visuais, como papel, tintas e meios de preservação.** Entretanto, há quem defenda que a queima da obra representa o poder sobre antigos paradigmas e transfira o poder para as mãos de todos. Esvaziando as salas com cordas, distanciando o público da obra e tornando a queima um momento revolucionário da arte. (SILVA; SILVA, 2021) (grifos nossos)

Caso ocorrido no Brasil, é possível argumentar que a performance teria sido considerada uma violação ao art. 24, IV da LDA, o referido direito moral à integridade da obra, uma vez que a queima do suporte em que o desenho encontrava causou a modificação da obra, realizada de forma não autorizada pelos herdeiros do pintor, tendo o grupo extrapolado os seus direitos de propriedade (WACHOWICZ; CIDRI, 2021). Com a ocorrência da violação do direito moral do autor, já falecido, os seus herdeiros poderiam receber a indenização, com base no art. 24, § 1º, em especial se analisarmos a situação com base nos critérios de solução de conflitos apresentados anteriormente.

Isto é, os proprietários realizaram a destruição da obra de forma intencionada, impossibilitando a restauração de obra única – ainda que não tenha sido completamente destruída –, cujo autor possui grande reconhecimento no meio artístico. Haja vista a impossibilidade de restauração da obra, não há que se falar em custos para a sua recuperação.

Importante destacar que a obra, adquirida em leilão privado, não integra parte de logradouro público e não é possível identificar qualquer interesse jurídico superior à destruição, uma vez que a liberdade artística, bem como os direitos de propriedade sobre o suporte da obra, não permite que os proprietários coloquem fogo a obras de terceiros como parte de uma

<sup>33</sup> A obra “Fumeur V” consiste em uma gravura de uma figura masculina fumando um cigarro, logo o ato de queima realizado pelo coletivo e a escolha pelo nome “The Burned Picasso” (em tradução, O Picasso Queimado) possui forte ligação com a própria obra.

<sup>34</sup> Disponível em: <https://v2.unique.one/token/69ae08d7-6673-437d-b306-6a7b4f13a301/0x97eaD5224D1B2a3484A4Ba934ef26d44E3D93E11>.

expressão cultural ou de qualquer tipo de protesto. Entende-se, portanto, que todos os critérios de López/Moraes foram preenchidos para indicar a existência de violação ao direito moral à integridade da obra.

Wachowicz e Cidri (2021) ainda destacam que “a dimensão pública da obra de Picasso extrapola o objeto físico em que ele foi expresso, na medida que incorporada está ao patrimônio cultural de uma nação, que também por este prisma merece proteção”. A transformação da obra original em um arquivo digital permitiu que ainda fosse possível ter acesso a obra, como parte de preservação da memória cultural, porém não garantiu a sua integridade e, conforme indicado pelos autores acima, feriu o próprio patrimônio cultural.

#### 4.3.2. O Happening de Amaury Fassy

O economista Amaury Fassy, conhecido por ter sugerido a venda do Nordeste ao Japão na década de oitenta (MORAES, 2021, p. 343), organizou, no ano de 1984, um *happening*<sup>35</sup> em Brasília, apelidado de “*happening da destruição*”, no qual se visava destruir 30 (trinta) obras do artista plástico francês Paul Garfunkel, que faleceu em 1981, após algumas décadas morando em Curitiba (MORAES, 2021, p. 340-341). Para realizar a apresentação, Fassy contratou cinco modelos, para, de biquíni, mostrarem as obras de Garfunkel aos convidados presentes no *happening*, e, em seguida, Fassy retalhou com uma tesoura cada uma das 30 (trinta) obras em quatro pedaços.

O economista utilizou como argumento para destruição o descaso com a arte no Brasil, após supostamente ter oferecido as obras, pelo preço de Cr\$ 300 milhões, para diversas entidades públicas e privadas, que negaram a compra por falta de recursos. Alegava, portanto, que o *happening* seria uma forma de protesto contra o desinteresse pela compra das obras do artista francês; porém, na verdade, Fassy pretendia abrir uma galeria de arte em Brasília e a ação tinha como objetivo final o *marketing* pessoal (MORAES, 2021, p. 341).

A despeito da obra não se encontrar em domínio público no momento de realização da performance, o Conselho Nacional de Direito Autoral (“CNDA”)<sup>36</sup> entrou em contato com Fassy antes de sua realização, buscando evitar a destruição das obras e advertindo sobre a

---

<sup>35</sup> O *happening* é o termo criado em 1950 pelo pintor Allan Kaprow para designar uma forma de expressão artística que combina artes visuais e um teatro sem texto nem representação, possuindo uma estrutura flexível, por meio do qual diferentes materiais e elementos são utilizados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (ITAÚ CULTURAL, 2015).

<sup>36</sup> O Conselho Nacional de Direito Autoral, órgão responsável pela supervisão das políticas voltadas aos Direitos Autorais, foi extinto em 1990 (GALVÃO, 2018).

possibilidade de ajuizamento de ação pela família do artista. O economista respondeu que, conforme indica Moraes (2021, p. 341), era proprietário das obras, logo estas faziam parte de seu patrimônio e, por isso, poderia utilizá-las como quisesse e só responderia na Justiça. Isto posto, a União ajuizou ação cautelar contra Fassy, que foi deferida, porém o oficial de justiça nada pode fazer a não ser recolher os restos das obras.

O Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) tentou atuar preventivamente no caso. **A União ajuizou uma ação cautelar contra Amaury Fassy. A liminar foi deferida.** Infelizmente, como relata Fábio Maria de Mattia, “**oficial de justiça chegou ao local da ocorrência sem poder evitar o ato antissocial e cultural, mas recolheu os destroços das aquarelas, que foram colocadas à disposição do Ministério da Justiça, em cujo serviço de restauração foram submetidas aos trabalhos indispensáveis para recompô-los.**” Fábio Maria de Mattia, que integrou o colegiado do CNDA, defendeu que essa intervenção do Conselho “abriu um precedente que deve ser louvado, a despeito do art. 25, § 2.º [da LDA-73] referir-se tão somente à obra caída em domínio público. Mas, como as criações do espírito são consideradas patrimônio da humanidade, não se pode, numa interpretação meramente formal, bacharelesca, impedir Latos de preservação da herança cultural”. (MORAES, 2021, p. 342) (grifos nossos)

Ao retaliar o material em que as aquarelas foram exteriorizadas, Fassy causou a destruição das 30 (trinta) obras e, conseqüentemente, incorreu em violação à legislação autoral. No caso em tela, houve a violação do art. 25, IV, da Lei Federal nº 5.988/1973, cuja redação sofreu poucas mudanças na LDA de 1998, de modo que, se ocorresse nos dias de hoje, a destruição do suporte físico implicaria em violação do art. 24, IV, da LDA, sendo passível de indenização aos herdeiros do artista francês.

#### **4.3.3. A Intolerância Religiosa contra Juarez Paraiso**

O artista plástico Juarez Paraiso, professor da Escola de Belas Artes da UFBA, foi o artista responsável pela produção de dois murais representando Oxumaré e Iemanjá, entidades de religiões afro-brasileiras, instalados nos Cines Art 1 e 2 em Salvador. Em maio de 2000, ambos os murais foram destruídos a marretadas por membros da Igreja Evangélica Renascer em Cristo, para que, no local, fosse instalado um de seus templos. Antes da destruição, Paraiso tentou contato com representantes da Igreja para convencê-los da remoção das obras, de modo a garantir seu aproveitamento posterior. Quando produzidas, as obras foram parafusadas no local, o que possibilitaria a fácil remoção dos murais, porém a solicitação do artista não foi atendida, tendo sido, inclusive, um dos murais pichado com a expressão “Deus é fiel” antes da destruição (MORAES, 2021, p. 304).

Foi ajuizada, então, ação de reparação por danos morais e patrimoniais em face da entidade, que, em diversos momentos do processo rechaçou e desmereceu o trabalho de Paraiso,

inclusive comparando-o com Leonardo Da Vinci, ao dizer que “os Cines Art 1 e 2 não são o Vaticano nem Juarez Paraiso é Leonardo Da Vinci”, conforme indica Moraes (2021, p. 304). O caso, recheado por violações de Direitos Autorais e intolerância religiosa, foi analisado pela 8ª Vara Cível de Salvador, que julgou procedente o pedido de Paraiso, condenando a Igreja a indenizá-lo em 170 salários-mínimos. Trecho da sentença, citada por Moraes (2021, p. 305-306), destaca:

O ponto nodal da *vexata quaestio* reside na indagação se pode ou não o novo locatário, usuário ou proprietário de imóvel, destruir obra de arte achada em seu interior, sem que isto importe em lesão aos direitos do artista criador da obra [...]

À luz da norma protetora dos direitos autorais, respondendo à indagação acima, **não pode o locatário ou novo proprietário do imóvel onde consta obra de arte (no caso, mural), simplesmente destruí-la...**

No máximo, **a Igreja acionada deveria contactar o Autor para que fosse por ele autorizado a transferir o mural para outro local, ou então**, se não lhe atribuía a importância artística devida, **devolvê-lo ao seu criador.**

Lê-se em trechos dos autos certa mitigação da importância do mural como peça de arte pelos integrantes da Igreja Acionada. Mero ato de intolerância religiosa, não há dúvida. [...] O mural é [era] composto de belíssimas gravuras representando entidades sagradas da religião afro-brasileira. Não é preciso crer nessas divindades, é elementar, para apreciar e reconhecer a plasticidade de invulgar brilho do traço do Mestre Juarez. O mais é preconceito inadmissível no limiar do século XXI, graças ao bom Deus, laico por excelência. [...] (MORAES, 2021, p. 305-306) (grifos nossos)

A decisão foi confirmada em segundo grau e transitou em julgado, firmando importante precedente acerca da proteção do direito moral à integridade da obra, quando o ato da violação recaí sobre o suporte físico de maneira intencional. A violação neste caso levou à completa destruição da obra, causando grande perda ao patrimônio cultural baiano e brasileiro, além de refletir o preconceito da sociedade com religiões de matrizes africanas.

#### 4.3.4. A Estrela de David Ascalon

Em 1994, o artista israelense David Ascalon criou escultura em grande escala da Estrela de David, denominada de Memorial do Holocausto, para Associação Judaica de Harrisburg, nos Estados Unidos (ANTONIETTO; PERREIRA, 2020, p. 9). A obra foi produzida com aço inoxidável, com arames farpados na forma de serpente a envolvendo; a escolha do aço inoxidável se deu por se tratar de material que não se deterioraria com o tempo. Contudo, após dez anos, a escultura precisou de restauro, devido ao surgimento de ferrugem na corrente de arames farpados, e o artista se ofereceu para fazer os reparos necessários mediante o pagamento da adequada remuneração para tal (FUCCI, 2018, p. 40).

A instituição, detentora do suporte físico da obra, recusou a oferta e contratou restaurador para a realização do trabalho, que, em completo desrespeito aos direitos morais do

autor, substituiu a serpente de arames farpados por uma réplica e, em seguida, retirou o nome do artista, adicionando o próprio nome na base da escultura (FUCCI, 2018, p. 40). O artista, ao descobrir sobre as modificações, entrou com ação judicial contra a Associação por violação aos seus direitos morais de autor, com base na *Copyright Law*, a lei estadunidense de direitos autorais. Fucci (2018, p. 41) indica que o artista argumentou que a restauração do monumento constituiu, na verdade, a sua destruição, tendo havido uma mutilação da sua criação.

Entende-se que a Associação Judaica de Harrisburg, por ser proprietária do suporte físico da obra, acreditava ter o direito de dispor dela deliberadamente, o que levou à violação do direito moral do autor. Caso ocorrido no Brasil, conforme apontado por Antonietto e Pereira (2020, p. 9), o artista poderia basear a sua argumentação na proteção concedida no art. 24, incisos I, II e IV da LDA, tendo havido uma clara violação à integridade física do suporte e, conseqüentemente, da obra, além de respeito ao direito à indicação de autoria da obra. O caso, no entanto, foi encerrado por meio de um acordo extrajudicial, evitando o desenvolvimento do litígio no Tribunal estadunidense, e a escultura voltou ao estado anterior à restauração (FUCCI, 2018, p. 41).

## 5. CONCLUSÃO

Como visto, ao lidarmos com a proteção de obras de Artes Plásticas, encontramos questões específicas que, caso ignoradas, podem fazer com que a própria proteção por Direitos Autorais perca o sentido de proteção à criação intelectual, voltando-se unicamente a preservação da memória cultural. Isto porque, nas Artes Plásticas, diferente de outras modalidades artísticas, a proteção da obra envolve tanto o conteúdo por ela composto quanto o seu suporte físico, implicando na necessidade de proteção adicional de modo a garantir a sua integridade.

Decerto, a proteção por Direitos Autorais deve visar tanto a proteção da obra quanto do patrimônio cultural, visando garantir que as produções artísticas sejam conservadas para que novas gerações possam apreciá-las. Moraes (2021, p. 305), inclusive, destaca que “todo verdadeiro artista acredita que suas obras servirão para as novas gerações, tendo, assim, um compromisso ético com a posteridade.” Assim, ainda que os avanços tecnológicos tenham permitido a criação de novas formas de salvaguardar o patrimônio cultural, por meio de mecanismos como a digitalização, deve-se buscar, sempre que possível, a inteireza da obra como parte da preservação.

No entanto, por meio da análise aqui realizada, percebe-se que a legislação se mostra omissa quanto a detalhes importantes da proteção de obras de Artes Plásticas, em especial quando falamos na defesa dos direitos morais do autor, o que faz com que sua preservação se encontre prejudicada. Apesar do entendimento doutrinário já firmado de que os Direitos Autorais devem proteger a obra e não o suporte em que ela é fixada, é necessário analisarmos tal questão com maior atenção aos detalhes das diferentes modalidades artísticas e suas formas de criação, para que possamos garantir a segurança das diversas formas de arte de acordo com as próprias peculiaridades.

Assim, é possível identificar diversas lacunas deixadas pelo legislador quando da elaboração da Lei de Direitos Autorais de 1998 – que se dá, principalmente, por conta do viés patrimonial atribuído a legislação, desviando o foco na proteção da dignidade do autor –, sendo necessário, portanto, a ampliação da legislação autoralista de modo a abranger a singularidade das Artes Plásticas, buscando garantir a sua efetiva proteção, através de dispositivos específicos de tutela do suporte físico destas obras como parte da proteção do direito moral à integridade da obra e da previsão de sanções civis às violações aos direitos morais.

Sem tais previsões legais, casos de desrespeito aos direitos morais, em especial ao direito moral à integridade da obra, causam grande insegurança jurídica quanto a efetividade da legislação. O legislador, ao optar pela elaboração de uma legislação muito abrangente e que não se preocupa com as minúcias das modalidades artísticas no momento de sua proteção, transfere a sua responsabilidade ao Poder Judiciário, que, em suas decisões, define se houve ou não violação unicamente com base no seu entendimento do caso, sem efetivo respaldo jurídico acerca da transgressão.

Um exemplo de solução a ser adotada, sem a necessidade de revisão completa da Lei nº 9.610 de 1998, é a criação de lei específica voltada para esta modalidade artística, como ocorreu nos Estados Unidos, com a criação da *Visual Artists Rights Acts*<sup>37</sup> (“VARA”). Criada em 1990, a VARA aplica nos EUA direitos morais semelhantes aos que temos previstos na LDA, porém se decide especialmente às artes visuais – como pinturas, desenhos, esculturas e fotografias –, desde que sejam produzidas apenas para exibição e existentes em cópia única ou em edições limitadas de 200 ou menos cópias, assinadas e numeradas pelo artista (MELO, 2018).

Independentemente da solução a ser adotada, os casos aqui apresentados demonstram que tal situação não é trivial, tanto para os artistas que tem suas obras em risco quanto ao patrimônio cultural que perde parcela de seu objeto. Decerto, existem situações em que a modificação e/ou destruição de uma obra é inevitável, porém deve-se, sempre, buscar pela sua proteção da forma mais ampla possível. A revisão da legislação, de modo a conferir defesa ao suporte físico da obra de Artes Plásticas como parte da proteção por Direitos Autorais, é urgente e necessária, sem a qual deixamos marginalizados os direitos morais do autor e própria dignidade do autor.

Nos termos utilizados por Moraes (2021, p. 483), “toda destruição de uma obra de arte não é só da obra produzida, mas também da própria essência do ser humana. A destruição do patrimônio cultural de um povo configura destruição do próprio espírito da nação.”

---

<sup>37</sup> Em tradução livre, Lei de Direitos dos Artistas Visuais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Eliane. **Direitos do autor e direitos conexos**. 1ª ed. São Paulo: Do Brasil, 2002.

ALMEIDA, Jamilla de Paula dos Santos; ESCODRO, Pierre Barnabé; AREAS, Patrícia de Oliveira. Direitos de Autor, Artes Visuais e Creative Commons: Panorama da Realidade Brasileira pela Possibilidade do Direito de Escolha. **Revista de Propriedade Intelectual - Direito Constitucional e Contemporâneo**, Sergipe, Ano VIII, Volume 13, nº 03, p. 46-83, Out/2019. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/335416530\\_DIREITOS\\_DE\\_AUTOR\\_ARTES\\_VISUAIS\\_E\\_CREATIVE\\_COMMONS\\_PANORAMA\\_DA\\_REALIDADE\\_BRASILEIRA\\_PELA\\_POSSIBILIDADE\\_DO\\_DIREITO\\_DE\\_ESCOLHA](https://www.researchgate.net/publication/335416530_DIREITOS_DE_AUTOR_ARTES_VISUAIS_E_CREATIVE_COMMONS_PANORAMA_DA_REALIDADE_BRASILEIRA_PELA_POSSIBILIDADE_DO_DIREITO_DE_ESCOLHA). Acesso em: 05 mai. 2022.

ANCINE. **Reconhecimento**: artes. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/categorias/cultura-artes-historia-e-esportes/reconhecimento/artes>. Acesso em: 19 set. 2022.

ANTONIETTO, Hilda Pereselevicius; PEREIRA, Maria Aparecida de Moraes Gomes. O Direito Moral do Autor Frente ao Restauo de Obras de Artes Plásticas. **IF Sér. Reg.**, n. 58, p. 5-16, dez. 2020. Disponível em: <https://smastr16.blob.core.windows.net/iflorestal/sites/234/2021/05/ifsr-58-artigo-1-05052021.pdf>. Acesso em: 04 out. 2022.

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

BARROSO, Priscila F.; NOGUEIRA, Hudson de S. **História da Arte**. Porto Alegre: SAGAH, 2018. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788595022980/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

BENEVIDES, Gilmara; DAMASCENO, Cláudio. **Arte é linguagem, linguagem é cultura**. 2021. Disponível em: <https://www.ibdcult.org/post/arte-%C3%A9-linguagem-linguagem-%C3%A9-cultura>. Acesso em: 04 ago. 2022.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de autor**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2019. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788530986001/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

BRANCO, Sérgio. **O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro: Uma Obra em Domínio Público**. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011.

BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm). Acesso em: 03 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Decreto Legislativo nº 12, de 1959. Aprova a "Convenção Universal sobre o Direito do Autor", firmada em Genebra, a 6 de setembro de 1952. Brasília, DF: Senado Federal. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decleg/1950-1959/decretolegislativo-12-30-setembro-1959-350670-convencao-1-pl.html>. Acesso em: 12 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994. Promulgo a Ata Final que Incorpora os Resultados da Rodada Uruguaí de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT. Brasília, DF: Presidente da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/antigos/d1355.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d1355.htm). Acesso em: 12 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 48.458, de 4 de julho de 1960. Promulga a Convenção Universal sobre Direito de Autor, concluída em Genebra, a 6 de setembro de 1952. Brasília, DF: Presidente da República. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-48458-4-julho-1960-387886-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 12 ago. 2022.

\_\_\_\_\_. Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975. Promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Brasília, DF: Presidente da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1970-1979/d75699.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm). Acesso em: 05 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. Lei nº 5.805, de 03 de outubro de 1972. Estabelece normas destinadas a preservar a autenticidade das obras literárias caídas em domínio público. Brasília, DF: Presidente da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1970-1979/15805.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/15805.htm). Acesso em: 23 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidente da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L5988.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm). Acesso em: 19 set. 2022.

\_\_\_\_\_. Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidente da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm). Acesso em: 15 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. Tribunal de Justiça de São Paulo. Apelação Cível nº 0026199-21.2021.8.26.0100, Foro Regional II - Santo Amaro, 11ª Vara Cível, 2ª Câmara de Direito Privado. Apelante: ROBERTO CARLOS BRAGA (E OUTRO). Apelada: IRMÃOS VITALE S.A. INDÚSTRIA E COMÉRCIO. Relator: Álvaro Passos. São Paulo, 07 de junho de 2022. **Diário da Justiça Eletrônico**. São Paulo, 22 jun. 2022. Disponível em: <https://esaj.tjsp.jus.br/pastadigital/abrirDocumentoEdt.do?origemDocumento=M&nuProcesso=0026199-21.2021.8.26.0100&cdProcesso=RI006PGFP0000&cdForo=990&tpOrigem=2&flOrigem=S&nmAlias=SG5TJ&cdServico=190201&ticket=AWXAW1RVACSqXqfRnHC1XDbDmGLf%2FMwTyeWqRiDkbRjeBxdKdyk%2FYfy%2FDhiHd%2BmJw57UuKxgj3SIo8N%2FU3RtauOiCmnwD082Bhwt7VI69S2iUEcHmbHPc5dZDXQxN9dhSSa%2FaaSwdKVZgUo3VY5mVJXav8I0xIxnkJKU8XBAhT1vZtkMsMoTCfZC2FQSIsd0raz0XiJ8ObWrkC7Di%2Bz4EL81nfhQe%2FCT7MZM4YD4xJAiwSG8E4VI2hXBpD4DGoZBRcr3B2VjNyFT8loyDcfiVzfeXyiKKtZpGxBKXxfzJERHEJmA1xS20jeik%2BeQqVMqPoAAoXHDZsV0hB56zqcZfjrehRF5jxWvSFa%2BZaD8KpVdqWsKfXk0%2BvjBsTXK0A97fpUH%2Biayr6JIRT0THg2HYEHxDDWrw3Nj1z25nz64YY%3D>. Acesso em: 14 jul. 2022.

CONRADO, Marcelo Miguel. **A Arte nas Armadilhas dos Direitos Autorais**: uma leitura dos conceitos de autoria, obra e originalidade. 2013. 321 f. Tese (Doutorado) - Curso de Direito, Ciências Jurídicas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em:

<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/32966/R%20-%20T%20-%20MARCELO%20MIGUEL%20CONRADO.pdf?sequence=1>. Acesso em: 27 abr. 2022.

COSTA NETTO, José Carlos. **Direito autoral no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Saraiva Educação, 2019.

COSTA, Olívia Bonan. **Museus, digitalização de acervos e direitos autorais**. Monografia (Pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais) – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade De São Paulo. 2022. Disponível em: [http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/2022/05/bonan\\_costa\\_olivia\\_museus\\_digitalizacao\\_de\\_acervos\\_e\\_direitos\\_autorais\\_vf.pdf](http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/2022/05/bonan_costa_olivia_museus_digitalizacao_de_acervos_e_direitos_autorais_vf.pdf). Acesso em: 18 jul. 2022.

CREIGHTON, Jolene; SUMMERS, Scott. **NFTs Explained: A Must-Read Guide to Everything Non-Fungible**. 2022. Disponível em: <https://nftnow.com/guides/what-is-nft-meaning/>. Acesso: 29 set. 2022.

CUPIS, Adriano de. **Os direitos da personalidade**. 2. ed. Tradução de Afonso Celso Furtado Rezende. São Paulo: Quorum, 2008.

ENCYCLOPEDIA OF ART EDUCATION. **Definition of Art: Meaning, Classification of Visual and Fine Arts, Aesthetics**. 2022. Disponível em: <http://www.visual-arts-cork.com/art-definition.htm>. Acesso em: 24 ago. 2022.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. **Direito de Autor e Copyright: Fundamentos Históricos e Sociológicos**. São Paulo: Quartier Latin, 2012.

FUCCI, Caroline Dunker. Os direitos autorais das obras de artes plásticas e a reprodutibilidade técnica: o status fático brasileiro das esculturas. In: **Revista da EMARF**, Rio de Janeiro, v.27, n.1, p.33-65, nov. 2017/abr. 2018. Disponível em: <https://www.murtagoyanes.com.br/app/uploads/2017/11/Artigo-Caroline-Dunker-Fucci-Obras-de-Arte-Revista-EMARF.pdf>. Acesso em: 05 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. Questões de autenticidade na arte moderna e contemporânea. In: WACHOWICZ, Marcos (org.). **Anais do XII Congresso de Direito de Autor e Interesse Público**. Curitiba: GEDAI/UFPR, 2019. p. 1015-1037. Disponível em: <http://www.gedai.com.br/wp-content/uploads/2019/06/041-QUEST%C3%95ES-DEAUTENTICIDADE-NA-ARTE-MODERNA-E-CONTEMPOR%C3%82NEA.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2022.

GALVÃO, Helder. **O resgate do papel do Estado no Direito Autoral**. Rio de Janeiro: OAB RJ, 2018. Disponível em: <https://www.oabRJ.org.br/tribuna/oabRJ-lanca-campanhacontra-emenda-ibsen/resgate-papel-estado-direito-autoral>. Acesso em: 07 out. 2022.

INTERNATIONAL COPYRIGHT SERVICE. **Estados Unidos Lei De Direitos Autorais**. Disponível em: <https://copyrightservice.net/pt/copyright/us>. Acesso em: 21 jul. 2022.

ITAÚ CULTURAL (Brasil). Beaux-Arts. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6177/beaux-arts>. Acesso em: 17 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. Happening. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Verbete da Enciclopédia. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 07 out. 2022.

LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004.

LEONE, Elisa Gremen Mimary. **O Direito de Acesso à Cultura como Escusa Legítima para a Reprodução não Autorizada de Obra Esgotada**. 2016. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Departamento de Direito Comercial, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19733/2/Elisa%20Gremen%20Mimary%20Leone.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2022.

LIMA, Ana Luiza de. **Brillo Box: Uma ruptura na história da arte**. 2017. Disponível em: <https://www.thereviewerreport.com/post/brillo-box-uma-ruptura-na-hist%C3%B3ria-da-arte>. Acesso em: 22 set. 2022.

MATHUR, Atreya. **Copyright Protection in Short-Lived Artworks: A Study on “Fixation” in Contemporary Floral Exhibitions**. Center for art law. 2022. Disponível em: <https://itsartlaw.org/2022/01/17/copyright-protection-in-short-lived-artworks-a-study-on-fixation-in-contemporary-floral-exhibitions/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

MELO, João Ozorio de. Direito moral vence direito de propriedade em batalha judicial nos EUA. **Consultor Jurídico**, Fev. 2018. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2018-fev-16/direito-moral-vence-direito-propriedade-batalha-judicial-eua>. Acesso em: 13 out. 2022.

MERCIER, Daniela. Estátua de Borba Gato, símbolo da escravidão em São Paulo, é incendiada por ativistas. **El País**, São Paulo, Jul. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-24/estatua-do-borba-gato-simbolo-da-escravidao-em-sao-paulo-e-incendiada-por-ativistas.html>. Acesso em: 23 ago. 2022.

MOCCELINI, Jess. **DIFERENÇA ENTRE ARTES VISUAIS, ARTES PLÁSTICAS E BELAS ARTES**. YouTube, 22 jan. 2018. 1 vídeo (7 min 35 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cNmYzKzLq9k>. Acesso em: 24 ago. 2022.

MORAES, Rodrigo. Conflito entre Direito Moral à Integridade da Obra de Arte Plástica e Direito de Propriedade do Dono do Suporte. Casos Práticos e Critérios de Solução. **Propriedade Intelectual** - Estudos em Homenagem ao Min. Carlos Fernando Mathias de Souza. 1. ed. São Paulo: Letras Jurídicas, 2010. Disponível em: [http://www.rodrigomoraes.com.br/arquivos/downloads/O\\_direito\\_moral\\_do\\_artista\\_plastico\\_em\\_conflito\\_com\\_o\\_direito\\_de\\_propriedade\\_do\\_dono\\_do\\_suporte\\_versao\\_final\\_5B1\\_5D.pdf](http://www.rodrigomoraes.com.br/arquivos/downloads/O_direito_moral_do_artista_plastico_em_conflito_com_o_direito_de_propriedade_do_dono_do_suporte_versao_final_5B1_5D.pdf). Acesso em: 09 mai. 2022.

\_\_\_\_\_. **Os Direitos Morais do Autor: Repersonalizando o Direito Autoral**. 2. ed. São Paulo: Lumen Juris, 2021.

MOTTA, Maiara; CANELA, Kelly Cristina. Direito e arte: importância, relevância e desafios. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v.8, n.4, p. 24330-24341, apr., 2022. Disponível em: <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/46143>. Acesso em: 18 mai. 2022.

OCVIRK, Otto G.; et. al. **Fundamentos de Arte: Teoria e Prática**. tradução: Alexandre Salvaterra. 12. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014. E-book. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788580553765/>. Acesso em: 19 set. 2022.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 25. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos autorais**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. 114 p. (FGV Jurídica). Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2756/Direitos%20Autorais.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2022.

PASCHOLATI, Aline. **Qual a diferença entre Artes Visuais e Artes Plásticas? E o que são as Belas Artes?**. YouTube, 12 dez. 2019. 1 vídeo (12 min 54 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B-V40doMK7g>. Acesso em: 24 ago. 2022.

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

PONTES, Hildebrando. O Regime Jurídico dos Criadores de Obras de Artes Plásticas e os seus Titulares. In: MAMEDE, Gladston; FILHO, Marcílio Toscano F.; JUNIOR, Otavio Luiz R. **Direito da Arte**. São Paulo: Editora Atlas, 2015. E-book. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788522491575/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

REZENDE, Flávia Romano de. **A tutela da arte de rua na perspectiva do Direito Autoral**. 2018. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://portal.estacio.br/media/3733080/fl%C3%A1via-romano-de-rezende.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2022.

RIBEIRO, Angélica. **Artes Plásticas, artes visuais e belas-artes: qual a diferença?**. YouTube, 17 jun. 2022. 1 vídeo (05 min 29 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6-r9u0xQImc>. Acesso em: 10 ago. 2022.

ROSA E SILVA, Marcia Lamarão. Modalidade de Uso e Suporte: Distinção Conceitual e Questões Contratuais Relacionadas com a Cessão de Direitos Autorais. In: FLORES, Nilton César da Silva. POLI, Leonardo Macedo. ASSAFIM, João Marcelo de Lima. (coord.) CONPED/UFF (org.). **Propriedade intelectual**, Florianópolis, FUNJAB, 2012, p. 118-137. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=55a0ce8200cf39c3>. Acesso em: 03 mai. 2022.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SAMPEDRO, Nancy. **Patrimônio cultural e arte**: um olhar jurídico e um diálogo contratual. 2021. 254 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Direito, Departamento de Direitos Difusos e Coletivos, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/23658/2/Nancy%20Sampedro.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2022.

SANTOS, Manoel J. Pereira dos; JABUR, Wilson Pinheiro; ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito autoral**. 2. ed. São Paulo: Saraiva Jur, 2020. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9786555591521>. Acesso em: 17 mai. 2022.

SILVA, Aila Regina da; SILVA, Cássia Perez da. Um quadro de Picasso encriptado: sobre NFT e desmaterialização. **Jornal da USP**, São Paulo, Ago. 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/um-quadro-de-picasso-encriptado-sobre-nft-e-desmaterializacao/>. Acesso em: 23 mai. 2022.

VALENTE, Mariana Giorgetti; FREITAS, Bruna Castanheira de. **Manual de direito autoral para museus, arquivos e bibliotecas**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10438/19038>. Acesso em: 19 set. 2022.

WACHOWICZ, Marcos. CIDRI, Oscar. Direitos autorais e a Tecnologia NFT: Esculturas imaginárias e Destruição Criativa. **GEDAI**, 2021. Disponível em: <https://www.gedai.com.br/direitos-autorais-e-a-tecnologia-nft-esculturas-imaginarias-e-destruicao-criativa/>. Acesso em: 03 jun. 2022.