

O GRAFITE E A PRESERVAÇÃO DE SUA INTEGRIDADE: A PELE DA CIDADE E O “DROIT AU RESPECT” NO DIREITO BRASILEIRO E COMPARADO

GRAFFITI AND THE PRESERVATION OF ITS INTEGRITY: THE SKIN OF THE CITY AND THE “DROIT AU RESPECT” IN BRAZILIAN AND COMPARATIVE LAW

Marcílio Toscano Franca Filho¹

*“L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible.”
Paul Klee, Credo du Créateur*

Resumo

Ano após ano, o grafite tem aumentado o seu prestígio como manifestação artística urbana. Em certos lugares, chegou mesmo a virar atração turística, objeto de culto e alvo de peregrinação. Galerias e museus de renome consagram espaços cada vez mais valorizados àquela manifestação cultural. Com fundamento no Direito Comparado, o presente texto busca analisar se há ou não um direito moral dos grafiteiros à preservação de suas obras nos muros da cidade. A conclusão segue no sentido de que não parece razoável, hoje, deixar de conferir proteção jurídica adequada às imagens grafitadas em paredes e muros da cidade, todavia o direito moral à integridade da obra está longe de ser absoluto e pode ser relativizado em face das circunstâncias do caso concreto.

Palavras-chave: Direito da Arte. Grafite. Direito à Integridade da Obra. Direito Moral de Autor. Direitos Culturais. Novos Direitos Urbanos.

Abstract

Graffiti has increased its prestige as artistic manifestation year after year. In some places, they have even become tourist attraction. Galleries and museums all over the world devote valued spaces to that cultural object. Based on Comparative Law, this text seeks to analyze whether there is a moral right to the preservation of graffiti.

Keywords: Art Law. Graffiti. Right to Integrity. Moral Right

¹ Professor da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Paraíba (graduação, mestrado e doutorado). Pós-Doutor (European University Institute, Florença, Calouste Gulbenkian Post-Doctoral Fellow). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Pernambuco. Membro da International Association of Constitutional Law, da International Society of Public Law e do Instituto Hispano-Luso-Americano de Derecho Internacional. Presidente do Ramo Brasileiro da International Law Association. Líder do LABIRINT – Laboratório Internacional de Investigações em Transjuridicidade. E-mail: mfilho@tce.pb.gov.br

INTRODUÇÃO

Em uma matéria intitulada “O Grafite da Discórdia”, a edição de março de 2013 da revista *Piauí* trouxe a público a história do artista plástico e professor piauiense Willyams Martins, que, como parte de suas pesquisas para o mestrado em artes visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), defendido em maio de 2006, desenvolvera uma técnica com resina e tecido de nylon que, uma vez aplicados sobre a superfície de um muro ou parede, retiravam todo tipo de textura encontrada neles. O projeto, denominado “Peles Grafitadas: uma Poética do Deslocamento”, vencedor do Prêmio Braskem de Cultura e Arte, realocou e retrabalhou grafites retirados da paisagem citadina soteropolitana para o interior de uma galeria de arte. Essa prática rendeu ao artista uma grande polêmica entre os grafiteiros locais, que o acusaram de usurpar seus trabalhos e comercializá-los sem indicar a exata autoria.

Em quatro casos semelhantes, ocorridos entre 2012 e 2014, o famoso e valorizado artista visual britânico Banksy teve seus grafites também retirados das paredes em que foram originalmente pintados, sendo levados para galerias de arte ou leilões onde seriam negociados por grandes somas. Os alvos foram os grafites “Slave Labour”, “Sperm Alarm”, “Mobile Lovers” e “Art Buff” – imagens de todos eles são encontradas facilmente na internet.

Todas aquelas controvérsias, porém, tinham pouca coisa de novo... Já na Europa dos séculos XII a XVI, um intenso debate dominou os meios jurídicos medievais. Tradicionalmente conhecida como “*tabula picta*”, a polêmica referia-se, de modo muito resumido, à seguinte questão: quem é o verdadeiro proprietário de uma pintura? Aquele que desenhou as figuras e aplicou sobre ela as cores ou, do contrário, aquele que detém a propriedade do pedaço de madeira onde traços e pigmentos coloridos foram sobrepostos? Longos e complexos argumentos foram desenvolvidos de parte a parte sem que se estabelecesse uma verdade definitiva. É fato que, como bem lembra André Malraux, “*um crucifixo românico não era, de início, uma escultura; a Madona de Cimabue não era, de início, um quadro; nem sequer a Atena de Fídias era, de início, uma estátua*”. A arte, portanto, não nasceu como o objeto estético que hoje a conhecemos. Mesmo assim, a polêmica da “*tabula picta*” torna a despertar interesse com impressionante atualidade quando se nota que, no panorama cultural contemporâneo, o grafite realizado sobre a propriedade alheia ganha *status* artístico prestigioso e obras pintadas por gente como Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Banksy, Eduardo Kobra ou Os Gêmeos (ou OSGEMEOS) alcançam facilmente grande valorização cultural, paisagística e monetária.

Na verdade, pintar diretamente sobre muros, tetos ou paredes não tem nada de novo. Com efeito, desde o final do Paleolítico, entre 40.000 e 10.000 a.C., os homens já praticavam a hoje chamada arte rupestre como parte de rituais e trabalhos de magia, restrita ao interior mais profundo e quase inacessível das cavernas e sem que houvesse qualquer intuito decorativo ou de documentar o que ocorria. Essa longa história – sempre repleta de problemas jurídicos e filosóficos de grande repercussão – passa ainda pelo Egito, por Pompéia, pelos belos afrescos renascentistas, por catedrais medievais e pelos muralistas contemporâneos antes de chegar aos grafiteiros atuais e chegar às ruas das grandes cidades.

Quanto aos mencionados problemas jurídico-filosóficos, recorde-se, apenas para ilustrar, a pudica cobertura que, em 1564, Danielle da Volterra (*Il Braghettone*) pintou, a mando do Papa Pio IV, sobre partes consideradas obscenas do “Juízo Final” que Michelangelo havia executado na Capela Sistina. Há também o episódio do afresco “Man at the Crossroads” (1933) que Diego Rivera havia produzido sob encomenda pessoal de Nelson Rockefeller para o Rockefeller Centre, em Nova York, e que foi destruído por trazer o rosto de Lênin, não sem causar apaixonados debates. O diálogo final entre Rockefeller e Rivera, pouco antes da destruição da obra, é emblemático na história da arte:

- “- Sr. Rivera, I must ask you one last time to reconsider your position.
- I will not compromise my vision.
- In that case, this is your fee, paid in full as agreed, but your services are no longer required.
- It's my painting!
- On my wall!”

Controvérsias semelhantes voltam a ocorrer com alguma regularidade na atualidade, quando “a cidade é o cenário da arte pública” e também o grande centro produtor e consumidor do direito. Modalidade da chamada “street art”, “urbanografia” ou “arte urbana”, o grafite – ao lado do estêncil, dos adesivos (ou *stickers*), das *tags* (ou assinaturas), das instalações, das esculturas de rua, das anamorfoses e dos *happenings* – constitui uma manifestação importante da cena cultural atual, distinguindo-se do mero vandalismo. Nessa direção, o presente texto busca examinar se, de fato, há algum direito subjetivo do grafiteiro à integridade e à preservação de sua obra de arte urbana. Em um cenário em que novos direitos urbanos estão sendo discutidos, procurar-se-á aqui tratar do direito urbano à integridade do grafite a partir da perspectiva do autor/artista. Em outras palavras, não se pretende discutir aqui os direitos de cópia ou reprodução relativos a uma parede grafitada ou tampouco o “direito à paisagem” de certa população, mas apenas em que medida a tal parede grafitada pode ou deve ser preservada. Deve-se reconhecer

que o perecimento e a degradação de obras de arte é um fato da vida. Para além de alguns verdadeiros atentados, obras de arte muitas vezes são – por diversas razões – destruídas pelos próprios autores ou pelos seus cônjuges (inadvertidamente até), são destruídas por incêndios ou má conservação, são destruídas por outros artistas que se utilizam de obras alheias para produzir as suas próprias e há ainda obras que são deliberadamente concebidas para ser efêmeras... Como o Direito pode entender esse fenômeno quando ligado ao grafite?

A estrutura do presente texto, então, transita entre as esferas da arte, do direito e do urbanismo, tendo como ponto de intersecção o direito à arte. Não deixa de ser engraçado, portanto, que, em última instância, a questão central do presente artigo resume-se à indagação: podem os transgressores grafiteiros beneficiar-se em alguma medida do careta, quadrado e conservador aparato jurídico do Estado? É o que se verá a partir de agora.

ARTE, CIDADE, GRAFITE E PARADOXOS

As cidades sempre foram lugares de compartilhamento. Se hoje os habitantes da cidade compartilham facilmente transporte e hospedagem com a ajuda da tecnologia (via *Uber* ou *Airbnb*), antes já compartilhavam salas de jantar (via restaurantes), quintais (via parques, praças e jardins públicos) e até obras de arte (via arte pública). Ora, a cidade é um espaço visual importantíssimo para a construção das nossas identidades, afinal, *“se nove décimos da nossa existência transcorrem na cidade, a cidade é a fonte de nove décimos das imagens sedimentadas em diversos níveis da nossa memória”*. Nesse cenário citadino, a comunicação entre exterior e interior é constante. Aliás, Gaston Bachelard aponta que dentro e fora, interno e externo, interior e exterior, aberto e fechado são categorias que mantêm uma profunda relação dialética, constituindo possibilidades de uma geometria infinita. Entre aqueles pares, ficam a porta e o portão que – como limites fronteiros – tanto aproximam como distanciam. Nesse quadro, cabe repetir mais uma vez que nenhuma arte é (nem nunca foi) estritamente privada, nem tampouco nenhuma arte se torna “pública” pelo simples fato de sua exposição e acesso ao mundo não serem apenas privados. Tanto quanto os conceitos de espaço público, interesse público ou esfera pública, a compreensão do que seja uma “arte pública” se complexifica na mesma proporção em que se multiplicam as significações do que de fato é verdadeiramente o “público”. Com tais registros, ao falar em grafite como “arte pública”, “arte de rua” ou “arte urbana” reconhece-se que se está diante de um conceito (largamente) polissêmico e é necessária alguma delimitação conceitual.

Tomar-se-á o grafite aqui como o grafismo, o desenho ou a pintura feitos com aerossol de tinta (*spray*) em paredes e muros de uma cidade. Paredes e muros de acesso público, afinal um grafite tem por principal meta ou objetivo ser visto! Tradicionalmente, a prática do grafite foi associada a qualidades como a marginalidade, o anonimato, a espontaneidade, a cenaridade, a velocidade, a precariedade e a fugacidade. Nem todas essas sete características, todavia, conseguem abranger sequer uma simples maioria dos grafites encontrados em grandes centros urbanos de hoje, onde muitas vezes, governos, particulares e empresas privadas encomendam painéis a grafiteiros famosos ou anônimos, que elaboram cuidadosamente as suas peças, para que remanesçam longamente. Alguns teóricos, é verdade, chegam a negar que esse tipo de encomenda represente de fato um grafite. Para os efeitos do presente artigo, porém, ambas as manifestações criativas serão consideradas grafites: tanto aquelas dispostas, a pedido, em uma propriedade privada a que o público tem acesso, como aquela pintada sem autorização no espaço público – desde que ambas respeitem o núcleo da técnica do grafite: a lata de spray de tinta. Assim como uma aquarela, um afresco ou um bronze devem muito da sua identidade e de sua linguagem à sua própria técnica, o grafite é, essencialmente, “*Spraycan Art*” ou “*Aerosol Art*” – e é nesse sentido que será tomado aqui.

Como movimento artístico, o grafite começou a ganhar força e forma a partir da década de 1970 e logo foi absorvido pelo mercado *mainstream* de arte contemporânea, segundo bem observa Jérôme Catz:

“Where there is art, even if it is illegal, there is also a market: this is one emerged in the United States in 1973, with the Razor Gallery in New York, which organized the first exhibition devoted entirely to graffiti art, curated by Hugo Martinez, the founder of one of the first New York crews, the United Graffiti Artists (UGA).”

Não demorou para o movimento contemporâneo do grafite expandir-se para outros centros culturais, onde tem sido constantemente aplaudido como expressão artística por teóricos da arte, críticos, curadores, museus, espaços culturais, consumidores de arte e pelo público em geral. Instituições de prestígio como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Brooklyn Museum, em Nova York, o Amsterdam Museum, na Holanda, o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo, as Bienais de Veneza e São Paulo e o Tate Modern, em Londres, já abrigaram mostras específicas sobre o tema. Essa valorização cultural criou um certo paradoxo para a arte do grafite: originalmente concebido para ser algo anônimo, surpreendente, espontâneo, efêmero, marginal e transitório, o grafite e seus apreciadores começaram a reivindicar alguma permanência, estabilidade temporal e proteção jurídico-estatal para aquela expressão artística...

Não resta dúvida de que o grafite é uma manifestação artística essencialmente urbana. O lugar por excelência do grafite é a cidade, onde ele cria paisagens muito peculiares e enreda-se a outras manifestações culturais como a dança (*breakdance*) e a música (*rap*), formando o tripé do que se tem chamado de movimento *hip-hop*.

Tanto quanto o grafite, o direito também tem a capacidade de enredar-se a outras manifestações culturais (como a música, a gastronomia ou a pintura, por exemplo) e criar paisagens idiossincráticas – aquilo que o Prof. Andreas Philippopoulos-Mihalopoulos, da Universidade de Westminster, em Londres, vem chamando de “*Landscape*”, ou seja, os topos ontológico e epistemológico em que *logos* e *polis* se fundem. Em outras palavras, o direito condiciona a cidade e a cidade condiciona o direito. Essa relação de mútua influência (ou até de simbiose) é tão profunda e relevante que Philippopoulos-Mihalopoulos chega mesmo a reconhecer que “*a city without law is a holy city of justice, perpetually floating in a post-conflict space where everything is light and forgiveness. Likewise, a law without a city is a law without materiality, an abstract, universal, immutable law that trammels the globe.*” Direito e cidade mantêm um constante diálogo. Com efeito, na cidade, a presença do direito se amplifica e a sua capacidade constituinte de criar paisagens e geografias se torna bastante complexa e muito forte:

In the city, law’s presence is magnified to a deafening extent - so much so that one no longer feels its presence: planning restrictions, environmental regulations, zoning, social control, borders between private, public and restricted access areas, pavements, roads, traffic lights, metro barriers, flow of people, headscarves at schools, hoods in shopping malls, power architecture and landscaping, are just a few of the urban legal moments. In the city, law’s presence is concentrated and overt, in close contact with the production, consumption and disposal processes, intensified due to the physical proximity. The city remains the great testing ground for law, its loudspeaker and its gaming table. And, in turn, the law is the city’s measure, the (in)flexible, (un)reliable metallic ruler that makes its presence felt through inches and centimetres of propinquity and distance, determining identity and difference. Law is the regulator of spaces between places, connecting and severing urban beings, urban objects, urban desires and fears, amongst themselves and with whatever is imagined to be outside the urban.

Nesse panorama, fica evidente, pois, que o direito pode exercer papel decisivo na constituição das chamadas “cidades criativas”, aquelas capazes de atrair as “classes criativas” e, com elas, fazer florescer novos ramos portentosos da “economia criativa”, como distritos e eventos culturais de impacto, produzindo assim regeneração urbana, desenvolvimento econômico e inclusão social.

O DIREITO DO ARTISTA URBANO À INTEGRIDADE DE SUA OBRA: “DROIT AU RESPECT”

Em abril de 2007, um painel do artista britânico Banksy que parodiava uma cena do filme "Pulp Fiction", de Quentin Tarantino, localizado ao lado da estação de Old Street, no centro de Londres, foi apagado por funcionários do metrô, sob o argumento de que aquela pintura conferia uma atmosfera degradante ao local. No final de setembro de 2014, na cidade inglesa de Clacton-o-Sea, um outro grafite de Banksy, que mostrava um grupo de pombos cinzentos com cartazes anti-imigração diante de um pássaro bonito e exótico, também foi apagado, desta vez por ser considerado racista. Os pombos portavam dizeres como "volte para a África" e "migrantes não são bem-vindos". Também em 2014, em junho, um enorme grafite de 300m², de autoria do importante artista brasileiro Francisco Rodrigues, o Nunca, na Av. 23 de Maio, na região central de São Paulo, já havia sido apagado por funcionários da prefeitura municipal. Aquele mural fora pintado em 2005 a convite do SESC (Serviço Social do Comércio) e teve autorização da prefeitura na época. No ano anterior, em 2013, um grafite feito pela dupla Os Gêmeos nas imediações da Lagoa Rodrigo de Freitas, zona sul do Rio de Janeiro, foi apagado pela Companhia Municipal de Limpeza Urbana.

Aqueles episódios de “guerra ao grafite” (*“a long and futile war on graffiti”*) não são isolados e nem sequer a destruição dessas pinturas é feita apenas por agentes públicos. Em outubro de 2014, por exemplo, um enorme painel de grafite no túnel José Roberto Melhem, no centro de São Paulo, contratado pela prefeitura como parte de um festival de direitos humanos, foi apagado por alguns indivíduos para dar espaço à divulgação de um evento festivo promovido por alunos da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP). Não era a primeira vez que isso ocorria em São Paulo. Em julho de 2008, com fundamento na “Lei Cidade Limpa” do município, uma empresa privada contratada pela prefeitura paulistana apagou inadvertidamente um mural coletivo de 680m de comprimento na Av. 23 de Maio (Viaduto Júlio de Mesquita Filho). O grafite apagado reunia trabalhos de artistas de grande prestígio, como Nina Pandolfo, Os Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo), Francisco Rodrigues da Silva (o Nunca), Vitché e Hebert Baglion. O caderno Cotidiano do jornal Folha de São Paulo, em sua edição de 27 de julho de 2008, informou que, para a prefeitura de São Paulo, o fato foi acidental:

"A empresa contratada para pintar a cidade não é um curador de arte em grafite", justificou-se o secretário Andrea Matarazzo, da Coordenação das Subprefeituras. "O pintor não sabe diferenciar um trabalho que tem valor de um que não tem." Para se retratar, a prefeitura encomendou um novo projeto aos dois artistas, um painel que deve ocupar o mesmo espaço.

Lamentavelmente, esses exemplos são mais frequentes do que se gostaria e uma mera leitura dos arquivos de jornais é capaz de mostrar muitas histórias semelhantes, em diversos países. Lançado em 2013, o ótimo documentário “Cidade Cinza”, dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, reconta muitas dessas passagens. Fato é que todas essas ocorrências sempre trazem grandes prejuízos econômicos e sociais para qualquer cidade e sua paisagem criativa. Peter Salib é bastante pragmático quanto a esse aspecto do prejuízo:

“Street art can be extremely valuable. Pieces like Mobile Lovers and Slave Labour can easily sell for hundreds of thousands of dollars, and prices regularly climb into the millions. Clearly, many people care a lot about street art. Hence, the destruction or defacement of a valuable work of street art amounts to a substantial net social loss. Unfortunately, street art is under constant threat of being defaced or destroyed. Destruction generally occurs at the hands of building owners, including governments, or government entities acting on building owners’ behalf. Even when street art is extremely valuable, property owners, especially institutional and corporate owners, often fail to recognize the value of the relevant street art and may destroy the piece. This practice is so common that Banksy satirized it in a piece called Cave Painting, which depicts a worker using a power washer to “clean up” priceless prehistoric cave paintings. Aside from property owners, the other significant threat to street art is, perhaps ironically, graffiti. (...) For example, during Banksy’s unauthorized 2013 New York City residency, the artist created over thirty works across the city; of those works, at least twelve have now been defaced or destroyed by graffiti taggers. (...) Truly notable works of street art may draw tourists, leading to commercial growth.”

Apesar daqueles episódios, não é de hoje que se reconhece aos artistas em geral, sendo ou não proprietários da sua obra de arte, o direito moral (i.e. não necessariamente pecuniário ou patrimonial) à integridade física de sua produção artística, o que a doutrina francófona chama de “droit au respect” e os anglófonos denominam de “right of integrity”. O núcleo essencial desse direito é preservar o próprio significado de uma obra de arte que, ao ser alterada em sua cor, tamanho, forma ou composição, pode vir a comprometer as intenções originais do seu autor, desrespeitando-o, desonrando-o ou comprometendo a sua reputação – mesmo depois que a obra tenha saído de suas mãos.

Com efeito, a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, o mais importante acordo internacional sobre direitos autorais, assinado em 9 de setembro de 1886, na Suíça, prevê, em seu artigo 6 bis, que *“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”*. Considerado por muitos autores o mais importante dos direitos morais, o direito à integridade da obra artística foi reconhecido pela primeira vez na

legislação francesa em 1874. É verdade que a jurisprudência e a doutrina francesas, porém, já reconheciam o direito moral à integridade, bem antes da legislação daquele mesmo país. Veja-se:

“Já em 17 de agosto de 1814, em um julgado do Tribunal Civil do Sena, foi imposto a um editor, que adquiriu o direito de exploração de uma obra, o dever de respeitar o direito à paternidade e à integridade da obra. (...) Na doutrina, Renouard já asseverava em 1839, no célebre *Traité des droits des auteur dans la littérature, la science et les beaux-arts*, que não era admissível a supressão ou alteração da obra pelo cessionário, sendo também vedada a omissão do nome do autor ou de um dos coautores.”

Dispositivos de teor semelhante àquele encontrado na Convenção de Berna, mais ou menos genéricos a respeito do direito moral à integridade, são vistos, por exemplo, no art. 25 da Lei Holandesa de Direitos Autorais (a chamada *Auteurswet*, de 23 setembro de 1912); no art. 20 da Lei Italiana de Direitos Autorais (*Legge 22 aprile 1941 n. 633 sulla Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio*); no art. 14 da Lei Alemã de Direitos Autorais (*Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte*, de 09 de setembro de 1965); no art. 1, §2, da Lei Belga de Direitos Autorais (*Loi relative au Droit d'Auteur et aux Droits Voisins*, de 30 de junho de 1994); no art. L121-1 do Código da Propriedade Intelectual da França (*Code de la Propriété Intellectuelle*, criado pela Lei 92-597, de 1º de julho de 1992), e no art. 106A do “Visual Artists Rights Act” (VARA), de 1990, dos Estados Unidos da América.

Nesse particular, as normativas suíça e australiana são apontadas como das mais precisas, detalhadas e específicas ao lidar com o “right to integrity”: ambas não deixam margem para dúvida a respeito dos mecanismos de proteção do artista contra a destruição completa de suas obras. Com efeito, a Lei Federal de 9 de outubro de 1992 sobre o Direito de Autor e direitos conexos na Suíça estipula em seu art. 15 o seguinte:

Art. 15 Protection en cas de destruction

1. Si le propriétaire de l'unique exemplaire original d'une œuvre doit admettre que l'auteur a un intérêt légitime à la conservation de cet exemplaire, il ne peut le détruire sans avoir au préalable offert à l'auteur de le reprendre. Il ne peut en exiger plus que la valeur de la matière première.
2. Le propriétaire doit permettre à l'auteur de reproduire l'exemplaire original d'une manière appropriée lorsque l'auteur ne peut le reprendre.
3. S'agissant d'une œuvre d'architecture, l'auteur a seulement le droit de la photographier et d'exiger que des copies des plans lui soient remises à ses frais.

Assim como na Suíça, também na Austrália, o Copyright Act de 1968 reconhece o “right of integrity” em termos bastante explícitos e detalhados, com garantias amplas ao artista autor:

Division 4 - Right of integrity of authorship of a work

195AI Author's right of integrity of authorship

1. The author of a work has a right of integrity of authorship in respect of the work.
2. The author's right is the right not to have the work subjected to derogatory treatment.

195AK Derogatory treatment of artistic work

In this Part:

derogatory treatment, in relation to an artistic work, means:

- I. the doing, in relation to the work, of anything that results in a material distortion of, the destruction or mutilation of, or a material alteration to, the work that is prejudicial to the author's honour or reputation; or
- II. an exhibition in public of the work that is prejudicial to the author's honour or reputation because of the manner or place in which the exhibition occurs; or
- III. the doing of anything else in relation to the work that is prejudicial to the author's honour or reputation.

Foi com base no “droit au respect” e em legislações domésticas e internacionais como aquelas acima referidas, por exemplo, que a Universidade de Groningen, na Holanda, foi condenada em 1993 por ter destruído um enorme mural de autoria do artista S. R. van den Berg depois de uma reforma em um prédio daquela instituição acadêmica. Pesaram, pragmaticamente, a favor da preservação a originalidade e singularidade da peça a ser preservada, a significação do trabalho do conjunto da obra do artista e a própria reputação do autor. Caso bastante semelhante, também envolvendo a destruição de um mural, opôs o escultor indiano Amar Nath Sehgal ao Governo da Índia. Em 2005, o artista obteve importante vitória depois que as autoridades indianas removeram, sem sua autorização, um longo mural de bronze das paredes de um centro de convenções.

Foi também com fundamento no “droit au respect”, por exemplo, que se decidiu a situação de Bernard Buffet, um artista plástico francês que, em 1958, fora instado a pintar uma geladeira que seria leiloada em um evento de caridade organizado pela Galeria Charpentier. Foram convidados dez artistas plásticos para pintar dez refrigeradores. Buffet pintou seis painéis na sua geladeira (três na frente, um no topo e mais um em cada lado) e assinou a sua obra uma única vez – já que, para ele, aqueles painéis constituíam conjuntamente uma só obra de arte (*“indivisible artistic unit”*). A sua obra alcançou a colossal soma de 1,1 milhão de francos franceses. Seis meses mais tarde, Buffet foi surpreendido com a inclusão de um daqueles painéis no catálogo de um novo leilão. A descrição indicava que a obra “Natureza Morta e Frutas”, de Bernard Buffet, era uma “pintura sobre metal”. Buffet conseguiu judicialmente impedir que o proprietário da geladeira, um senhor de nome Fersing, vendesse separadamente a sua obra.

No Canadá, há ainda o interessante precedente da Suprema Corte de Ontário constituído na década de 1980, a partir da vitória processual do escultor Michael Snow sobre o Toronto Eaton Centre, que, durante a época natalina, entendeu de colocar laços vermelhos em uma enorme escultura de pássaros do artista. Incomodado com a intervenção em sua obra *Flightstop*, que consiste em uma revoada de gansos de Canadá, disposta no átrio do Eaton Centre, Snow conseguiu judicialmente que os laços fossem removidos, pois ofendiam a integridade da obra e a distorciam.

Apesar de toda aquela normativa acima referida e dos precedentes já referidos, o direito à integridade está muito longe de ser absoluto e, caso a caso, o magistrado da causa pode levar em consideração especificidades como a natureza da obra de arte, a razão para a destruição, o modo da destruição e o tratamento conferido entre as partes. Não há, em suma, uma “soberania do autor” sobre a utilização de sua obra. Esse foi o embasamento, aliás, do precedente ocorrido entre a municipalidade holandesa de Sittard e o artista plástico conhecido como Lenartz, que, sob encomenda daquele município, havia construído em 1977 uma fonte para um parque no centro da cidade. Doze anos após a construção daquela obra de arte, em 1989, a prefeitura escreveu ao artista comunicando-lhe sua intenção de retirar a fonte do local, dada a sua custosa e complicada manutenção. Segundo a edilidade, desde a sua inauguração, a fonte nunca funcionara direito, entupindo com frequência e, por conta disso, sendo alvo constante de vandalismo e requerendo um elevado custo de manutenção e vigilância. O município chegou a oferecer ao artista, em carta oficial, a integral disposição de sua obra após a retirada do local. A oferta, porém, não foi aceita e Lenartz processou a prefeitura. A corte holandesa julgou, todavia, que a municipalidade não estava obrigada a todos aqueles custos adicionais e agiu corretamente ao retirar a obra, negando a pretensão de Lenartz para que a fonte fosse mantida. Em outras palavras, o direito de objeção à destruição de uma obra de arte está sujeito, segundo a decisão daquela corte judicial, a uma razão proporcional e legítima.

De modo bastante semelhante, na França, em 1976, o Tribunal Administrativo de Grenoble decidiu que a prefeitura da cidade agiu corretamente ao destruir uma escultura localizada em um parque da cidade que punha em risco a segurança das crianças que costumavam brincar sobre a obra.

A jurisprudência do antigo *Reichsgericht*, o Tribunal Superior Imperial alemão, sediado em Leipzig e que existiu de 1879 a 1945, contempla também um caso peculiar. Naquele processo, conhecido pelo nome de “Felseneiland mit Sirenen” (caso “Ilha Rochosa com Sirenes”), o rico proprietário de uma mansão em Berlim havia decorado as paredes de uma escadaria com um

enorme afresco que retratava a cena mitológica das Sirenes relaxando em uma ilha rochosa. Insatisfeita com a nudez das Sirenes, a esposa do proprietário encomendou a um outro pintor que encobrisse a nudez das Sirenes com peças de roupa. Tendo tomado conhecimento do fato, o pintor das Sirenes processou os proprietários da mansão para obriga-los a remover a alteração de sua obra ou, alternativamente, para proibir a divulgação pública daquela obra conspurcada. A corte alemã reconheceu a violação do direito moral à integridade da obra do pintor original: a sua obra não poderia ter sido modificada à sua revelia. Todavia indicou em *obiter dicta* que os proprietários da mansão poderiam, sim, destruir completamente o afresco sem que isso configurasse ofensa ao direito moral do pintor, uma vez que a completa destruição não interferiria no “droit au respect” do autor.

Fica claro, portanto, que o francês “droit au respect” e o anglófono “right of integrity” admitem certos balanceamentos e relativizações, inclusive a representatividade, mérito ou estatura da obra e seu autor ou se é o caso de uma obra “site-specific” ou não, que pode a vir a se desnaturar caso transplantada.

No Brasil, a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais no país, não foge àquela sistemática da Convenção de Berna e formula, em seu art. 24, inc. IV, o reconhecimento do “droit au respect” nos seguintes termos:

Art. 24. São direitos morais do autor:

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;

O texto da norma brasileira é reconhecidamente comedido, falando apenas em “modificações” na obra de arte. A norma parece ser omissa quanto à destruição pura e simples de uma obra inteira e seu enquadramento caberia apenas nos atos que, de qualquer forma, possam prejudicar ou atingir o autor como tal, em sua reputação ou honra. São os aspectos pessoais que legitimam a proteção jurídica e o autor não poderá invocar aquela norma a não ser nos casos em que estiver em jogo sua reputação ou honra.

Já há, é verdade, casos interessantes na jurisprudência nacional a propósito do direito à integridade. Os precedentes, é verdade, não cuidam da questão da integridade de grafites, mas podem indicar algumas luzes. Eis alguns exemplos:

CIVIL. RESPONSABILIDADE CIVIL. DIREITOS AUTORAIS. RETIRADA DE ESCULTURAS CONFECCIONADAS SOB ENCOMENDA PARA ADORNAR AGÊNCIAS BANCÁRIAS. VIOLAÇÃO DA INTEGRIDADE FÍSICA DAS OBRAS. AUSÊNCIA DE PRÉVIA AUTORIZAÇÃO DO ARTISTA. VIOLAÇÃO DO DIREITO MORAL DO AUTOR. DANO. INDENIZAÇÃO. A propriedade intelectual não se

transfere, de modo que a aquisição de original não confere ao adquirente os direitos patrimoniais de utilizar, fruir e dispor da obra, sem a prévia autorização do autor, nos moldes dos arts. 24, IV, 28 e 29, VIII e X, da Lei n. 9.610/98. A retirada das obras escultóricas, especialmente criadas para compor o projeto arquitetônico das agências bancárias da CEF, em São Leopoldo e Porto Alegre/RS, sem a prévia comunicação do artista, bem como a destruição de uma das esculturas, quando da sua retirada do espaço original, sem o seu prévio conhecimento, configuram a violação de direito moral do autor, implicando o ressarcimento pelos danos causados. A comprovação do nexo causal entre o ato culposos da CEF, bem como do abalo emocional sofrido pelo autor ensejam o pagamento de indenização por danos morais, conforme determina o art. 159 do Código Civil. Indenização fixada com base no abalo sofrido exclusivamente pelo autor, haja vista a ausência de provas conclusivas acerca da repercussão negativa na sua imagem junto ao meio artístico e comunidade em geral. Ônus sucumbenciais atribuídos à CEF, nos moldes do art. 20, § 3º, do CPC. (TRF 4ª. Região, Apelação Cível 199971000291870, Rel. Des. Fed. Edgard Antônio Lippmann Júnior, DJ 25/07/2001, p. 407)

DIREITO AUTORAL. INDENIZAÇÃO. CONCURSO PARA CONFECÇÃO DE OBRA ARTÍSTICA. PAINEL DECORATIVO. REPRODUÇÃO PARCIAL EM LOCALIDADES NÃO PREVISTAS NO EDITAL. AUSÊNCIA DE CONSENTIMENTO. (...) DIREITOS MORAIS. INALIENABILIDADE E IRRENUNCIABILIDADE. LEI N. 9.610/98. (...)5. O Edital 02/2002 se destinou "a fixar normas para a realização do Concurso Público de Arte Plástica para a criação e execução de Mural decorativo, com as dimensões de 11,45m x 6,50m e área de 74,42 m², no Pavilhão de Aulas do Canela", de propriedade da UFBA. 6. Como se vê, o contrato não previu como modalidade de utilização a reprodução da obra do Autor, mesmo que em pequenas partes, em placas de sinalização para a circulação de pessoas em diversas dependências da UFBA. 7. A LDA ainda dispõe que: "Art. 24. São direitos morais do autor: I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da 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-la, como autor, em sua reputação ou honra; (...) (TRF 1ª. Região, Apelação Cível AC 00251247220044013300, Rel. Des. Fed. João Batista Moreira, e-DJF1 13/08/2010, p. 177)

No Brasil, a proteção à integridade do grafite ainda tem mais peculiaridades, a começar pela circunstância de que nem todo grafite, embora muitas vezes associado à criminalidade, é necessariamente ilegal. De acordo com a legislação brasileira, assim como em muitos países, é possível distinguir entre o grafite lícito e o grafite ilícito. A prática do grafite para valorizar o patrimônio público ou privado, por exemplo, desde que consentida pelo proprietário e possuidor do imóvel, autorizada pelo órgão competente, e observadas normas de conservação do patrimônio histórico e artístico nacional, não constitui crime. Isso é o que determina a Lei nº. 12.408, de 25 de maio de 2011, que descriminalizou no Brasil o ato de grafitar e determinou a proibição de comercialização de tintas em embalagem aerossol para menores de 18 anos. Aquela norma federal

alterou o artigo 65 da Lei 9.605/1998, que trata das sanções penais e administrativas por atividades lesivas ao meio ambiente. Eis o texto da mencionada Lei 12.408/2011:

Art. 6º. O art. 65 da Lei n.º 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

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

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

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

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

Os arts. 2º. e 3º. desta mesma lei proíbem a comercialização de tintas em embalagens aerossol em todo o território nacional a menores de 18 anos, e fica condicionada a venda a maiores à apresentação de documento de identidade. Além disso, é determinado que toda nota fiscal lançada sobre a venda do produto deve ter identificação do comprador, e que as embalagens deverão conter, de forma legível e destacada, as expressões “PICHANÇA É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS”. A norma prevê também sanções administrativas para o descumprimento de suas determinações, como multa, advertência e destruição do produto.

Diante de tais considerações, não parece haver dúvida de que, no direito brasileiro, o grafiteiro gozaria de amparo jurídico para garantir a integridade do grafite lícito, ou seja, aquele efetuado com base nas regras contidas no referido § 2º, do art. 65, da Lei nº 9.605/1998. Da dificuldade de definir o que é “valorizar” o patrimônio público ou privado, bem como o que é “manifestação artística”, pode resultar que o grafite lícito seja apenas o grafite “autorizado” – essa seria a solução mais prática! Ora, as noções de “valorização” e “manifestação artística” constituem conceitos jurídicos indeterminados, ou seja, termos extrajurídicos, abertos, polissêmicos, cujo sentido e alcance são preenchidos pela margem de apreciação (*Beurteilungsspielraum*) da autoridade pública ao ponderar as circunstâncias do caso concreto. Incontroverso, isso sim, é o fato de que o grafite – enquanto manifestação autoral dotada de esteticidade e extensão da personalidade dos seus autores – pode ser inserido no conceito fixado no *caput* do art. 7º, da lei brasileira de direitos autorais, a Lei nº 9.610/1998, como obra intelectual protegida, uma vez que se trata de criação do espírito classificada no inc. VIII daquele artigo, *in verbis*:

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: (...)

VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

A repetição é necessária: o direito moral à integridade da obra, porém, não é absoluto e pode ser relativizado em face das circunstâncias do caso concreto!

E quanto ao grafite ilegal ou não solicitado? A favor dele há algum tipo de proteção jurídica de sua integridade? É bom recordar, nesse particular, que o midiático Banksy nunca pediu autorização para pintar os seus grafites milionários e que atraem hordas de turistas... Sequer se pode considerar de modo incontroverso que grafites de Banksy, Os Gêmeos, Eduardo Kobra ou Nunca “danificam” a propriedade de quem quer que seja... Ao contrário: eles só a valorizam! Essas circunstâncias podem sinalizar que, no futuro, os direitos à paisagem e ao patrimônio artístico poderão vir a ser utilizados também como fundamentos jurídicos para conservar uma obra de arte urbana desse calibre..., mas isso será objeto de outro estudo.

UMA BREVÍSSIMA CONCLUSÃO

A arte começou nas paredes das cavernas. Foi preciso proteger e conservar aquelas manifestações rupestres para melhor compreender a própria humanidade. Pintores de importância capital para a nossa história cívica e artística, ademais, pintaram paredes nas cidades. Exemplo emblemático é a parede cega (sem janelas) de 55m de altura que, em 1984, Tomie Ohtake transformou em um enorme e colorido painel abstrato, sem título, na lateral do edifício Santa Mônica, na rua Xavier de Toledo, ao lado da estação Anhangabaú do metrô e da Ladeira da Memória, no cinzento e poluído centro de São Paulo. Não parece razoável, hoje, deixar de conferir proteção jurídica adequada às imagens grafitadas em paredes e muros contemporâneas – sobretudo quando feitas licitamente. O direito moral à integridade da obra, porém, está longe de ser absoluto e pode ser relativizado em face das circunstâncias do caso concreto. Situado em algum cruzamento entre os sistemas comunicacionais escriturais (como letra) e os sistemas comunicacionais picturais (como traço), o grafite merece amparo e proteção jurídica, afinal, a cidade é tela, museu, galeria, academia e escola de arte e, no Brasil atual, mais do que uma opção de um governo ou um gosto de um governante, é um dever fundamental do Estado não apenas garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, mas também apoiar e incentivar a valorização e a difusão das manifestações culturais em geral – tudo conforme os termos do art. 215 da Carta Magna de 1988.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BACHELARD, Gaston. **The Poetics of Space**. Boston: Beacon, 1994.

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

BAUMGART, Fritz. **Breve História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

CAEIRO, Mário. **Arte na Cidade**. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores, 2014.

CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloisa Petti; CORRÊA, Elyane Lins (org.). **Arte e Cidade - Imagens, Discursos e Representações**. Salvador: EDUFBA, 2008.

CATZ, Jérôme. **Talk About Street Art**. Paris: Flammarion, 2014.

COMUNIAN, Roberta. Rethinking the Creative City: The Role of Complexity, Networks and Interactions in the Urban Creative Economy. *Urban Studies*. v. 48, n. 6, 2011 p. 1157-1179.

CRAWLEY, Karen. Beyond the War on Graffiti: The Right to Visual Expression in Urban Spaces. *Griffith Journal of Law & Human Dignity. Special Art Issue* 2015. p. 85-107.

DEGUERGUE, Maryse (dir.). **L'Art et le Droit**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010.

DELAVAUX, Céline; VIGNES, Marie-Hélène. **Les Procès de l'Art**. Paris: Éditions Palette, 2013.

DE WERRA, Jacques. The Moral Right of Integrity. In: DERCLAYE, Estelle. **Research handbook on the future of EU copyright**. Cheltenham: Elgar, 2009. p. 267-285.

DREIER, Thomas; GOTZEN, Frank; JANSSENS, Marie-Christine; QUAEDVLIEG, Antoon. Does the Moral Right of the Autor Extend to Destruction of his Work? In: DEMARSIN, Bert; SCHRAGE, Eltjo J. H.; TILLEMANN, Bernard; VERBEKE, Alain (eds.). **Art & Law**. Brugge: Die Keure, 2008, p. 233-263.

DUBOFF, Leonard D.; BURR, Sherri; MURRAY, Michael D. **Art Law: Cases and Materials**. New York: Aspen, 2010.

EDWARDS, Ian. Banksy's Graffiti: A Not-so-simple Case of Criminal Damage? **The Journal of Criminal Law**. v. 73, 2009, p. 345-361.

FISCHER, Susanna Frederick. Who's the Vandal? The Recent Controversy over the Destruction of Spontz and how much Protection does Moral Rights Law give to Authorized Aerosol Art? **The John Marshall Review of Intellectual Property Law**. v. 14, n. 3, 2015, p. 326-355.

FOREST, Patrick. **Géographie du Droit – Épistémologie, Développement et Perspectives**. Québec: PUL, 2009.

FRANCA FILHO, Marcilio Toscano. O Belo e a Burocracia: A Aquisição de Obras de Arte pela Administração Pública. In: MAMEDE, Gladstone; FRANCA FILHO, Marcilio; RODRIGUES JÚNIOR, Otávio Luiz. **Direito da Arte**. São Paulo: Atlas, 2015.

FRANCA FILHO, Marcilio Toscano. MAIA, Mariana Lima. “Ceci n'est pas un Oiseau” - O Juiz como Crítico e o Conceito de Obra de Arte no Direito Tributário. **Anamorphosis - Revista Internacional de Direito e Literatura**. v. 1, n. 2, 2015, p. 387-411.

HEIN, Hilde. What Is Public Art? – Time, Place, and Meaning. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. v. 54, n. 1, p. 1-7, 1996.

ILJADICA, Marta. Graffiti and the Moral Right of Integrity. **Intellectual Property Quarterly**. n. 3, 2015, p. 266-288.

LERMAN, Celia. Protecting Artistic Vandalism: Graffiti And Copyright Law. N.Y.U. **Journal of Intellectual Property. & Entertainment Law**. v. 2, n. 2, 2013, p. 295-338.

LERNER, Ralph E.; BRESLER, Judith. **Art Law – The Guide for Collectors, Inverstors, Dealers, and Artists**. New York: Practising Law Institute, 1989.

MADERO, Marta. **Tabula Picta – Painting and Writing in Medieval Law**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2011.

MCAULIFFE, Cameron. Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City. **Journal of Urban Affairs**. v. 34, n. 2, 2012, p. 189-206.

MERRYMAN, John Henry; ELSER, Albert E.; URICE, Stephen. **Law, Ethics and the Visual Arts**. Alphen aan den Rijn: Kluwer, 2007.

MICHALOS, Christina. Murdering Art: Destruction of Art Works and Artist's Moral Rights. In: McCLEAN, Daniel (Ed.). **The Trials of Art**. Manchester: Ridinghouse, 2007, p. 173-194.

MOCK, Ray. **Banksy in New York**. New York: Carnage, 2014.

NAHM, Milton C. On the Relations of Public Art and Private Art. **College Art Journal**. v. 6, n. 4, p. 251-269, 1947.

PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. **Direito de Autor e as Obras de Arte Plástica**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1979.

PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, Andreas. Atmospheres of Law: Senses, Affects, Lawscapes. **Emotion, Space and Society**. v. 7, 2013, p. 35-44.

_____. In the Lawscape (Introduction to the volume). In: PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, Andreas (ed.). **Law and the City**. London: Routledge, 2007.

PROWDA, Judith B. **Visual Arts and the Law: a Handbook for Professionals**. Surrey: Lund Humphries Publishing, 2013.

SALIB, Peter N. The Law of Banksy: Who Owns Street Art? **The University of Chicago Law Review**. v. 82, n. 4, 2015, p. 2293-2328.

SANTOS, Willyams Roberto Martins dos. **Peles Grafitadas: Uma Poética do Deslocamento**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Salvador, 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9863/1/willyamssantospt1seg.pdf>>. Acesso em: 31/01/2016.

SAX, Joseph L. **Playing Darts with a Rembrandt: Public and Private Rights in Cultural Treasures**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

SCHRAGE, Eltjo J. H. The Payer Determines or Does he?. In: DEMARSIN, Bert; SCHRAGE, Eltjo J. H.; TILLEMANN, Bernard; VERBEKE, Alain (eds.). **Art & Law**. Brugge: Die Keure, 2008, p. 200-233.

SILVA, Armando. **Atmosferas Urbanas – Grafite, Arte Pública, Nichos Estéticos**. São Paulo: SESC, 2014.

SILVA, Fernando Pedro da. **Arte Pública: Diálogo com as Comunidades**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

SILVA, José Afonso da. **Direito Urbanístico Brasileiro**. São Paulo: Malheiros, 2008.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. Direito de Autor em Perspectiva Histórica. **Revista CEJ**. a. XVIII, n. 63, 2014, p. 15-24,

Trabalho enviado em 25 de julho de 2016.

Aceito em 06 de setembro de 2016.