

# QUESTÕES DE AUTENTICIDADE NA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Área temática: **II – DIREITO DO AUTOR E EXPRESSÕES ARTÍSTICAS**: Direitos Culturais e a Regulamentação dos Direitos Autorais

Responsável pelo trabalho: Caroline Dunker Fucci

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Autor: Caroline Dunker Fucci

**Resumo:** A partir da análise de conceitos estéticos no contexto da arte produzida entre os séculos XX e XXI, o presente estudo tem como objetivo trazer questões atuais relativas aos exames de autenticidade nas artes plásticas através do próprio entendimento da obra de arte. Os incontáveis e inúmeros conceitos da obra de arte demonstram a deficiência nos sistemas legislativos de direitos autorais, que exercem importante e direto papel na exploração das liberdades artísticas.

**Palavras-chave:** Direito Autoral. Arte Moderna. Arte Contemporânea. Obras de Arte. Autenticidade. Estética. Regulamentação.

## 1. INTRODUÇÃO

No âmbito de todas as categorias de criações intelectuais, sempre existiram o plágio, a cópia, a reprodução, dentre outros<sup>1</sup>. Na mesma medida em que os artistas desenvolvem as obras de artes plásticas, foco principal do presente estudo, que são devidamente consideradas como “criações do espírito”, nos moldes do art. 7º, inciso VIII, da Lei 9.610/98<sup>2</sup>, também há os copiadores e os falsificadores, que se utilizam dessas mesmas obras para fins de livre inspiração ou até mesmo reproduzem e transcrevem de maneira literal aquilo que está sendo ilustrado na obra<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> BARBOSA, Pedro Marcos Nunes. *Originalidade em Crise*. Revista Brasileira de Direito Civil – RBDCivil I Belo Horizonte, vol. 15, jan./mar. 2018, p. 43.

<sup>2</sup> Lei 9.610/98. Artigo 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;

<sup>3</sup> KROKOSZ, Marcelo. *Autoria e plágio: um guia para estudantes, professores, pesquisadores e editores*. São Paulo: Atlas, 2012, p. 11.

A busca incessante por outras obras da mesma seara de atuação como forma de inspiração também se mostra prática recorrente. Assim, surge uma nova obra que costuma advir da união ou fusão dos seus objetos com elementos tidos como inovadores<sup>4</sup>.

Embora o legítimo autor possa se utilizar de mecanismos legais que confirmam maior proteção autoral à sua obra, sejam preventivos, como registros através de preenchimento de formulários de direitos autorais na Escola de Belas Artes, embora completamente dispensáveis para a caracterização da proteção<sup>5</sup>, bem como repressivos, como medidas judiciais e extrajudiciais com os requerimentos de cessação da atividade julgada como ilícita e de pagamento de quantia indenizatória, as falsificações persistem no mundo artístico.

Não obstante, a própria Lei 9.610/98 confere, por si só, o direito exclusivo ao autor para utilizar, fruir e dispor da sua obra<sup>6</sup>. Tal direito de exclusividade está diretamente interligado à necessidade de autorização prévia e expressa para a utilização da obra por terceiros<sup>7</sup>.

Desta forma, fica evidente que o uso exclusivo da obra pelo autor e a autorização para sua eventual utilização por terceiros em meios diversos deveriam ser, de um ponto de vista categórico, suficientes para a correta aplicação dos institutos dos direitos autorais na contemporaneidade<sup>8</sup>.

Na prática, os autores, neste caso, os artistas plásticos, ainda enfrentam diversas dificuldades legais no que diz respeito à manutenção dos seus direitos autorais patrimoniais e morais<sup>9</sup>.

Não por outra razão, ao analisar as diferenças subjetivas e objetivas entre uma obra de arte original e uma peça falsificada<sup>10</sup>, profissionais da arte podem encontrar inúmeras barreiras para diferenciá-las entre uma obra legítima e uma obra fraudulenta.

Tais dificuldades não se limitam a apenas questões técnicas, mas se estendem ao próprio entendimento do indivíduo daquilo que possui *status* de obra de arte. Nesse contexto,

---

<sup>4</sup> BARBOSA, Pedro Marcos Nunes. Op. cit., p. 44.

<sup>5</sup> Lei 9.610/98. Artigo 18. A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro.

<sup>6</sup> Lei 9.610/98. Artigo 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

<sup>7</sup> Lei 9.610/98. Artigo 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: (...)

<sup>8</sup> BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de Autor*, Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2004, p. 54.

<sup>9</sup> PELLEGRINI, Luiz Fernando Gama. *Direito de Autor e as Obras de Arte Plástica*. São Paulo. Editora Revista dos Tribunais, 1979, p. 15.

<sup>10</sup> O significado de “falsificada” no contexto deste estudo é atribuído às cópias praticamente idênticas, desenvolvidas com o único propósito de imitar ou reproduzir inteiramente a obra de arte original através da utilização das mesmas técnicas e materiais anteriormente utilizados pelo artista. No presente estudo, a palavra “falsificada” ganha, portanto, um significado análogo ao conceito de “contrafeito” no contexto do direito marcário.

a mera análise literal da prática de violação dos direitos autorais se mostra um tanto perigosa, pois a Lei 9.610/98 é restrita ao definir aquilo que seria categorizado como violação de direitos autorais.

Afinal, tanto a arte moderna quanto a arte contemporânea introduziram novos pensamentos sobre arte, que não se encaixam na interpretação simplista e categórica exposta pela legislação de direitos autorais brasileira, uma vez que esses tipos de expressões artísticas apresentam incontáveis interpretações daquilo que é considerado arte.

Para investigar todas estas questões e para tentar buscar por soluções, as reflexões em torno das definições de obras de arte se mostram extremamente relevantes.

Diante do exposto, o objetivo principal deste trabalho é realizar uma análise ontológica de obras de arte pertencentes ao período histórico entre o século XX e XXI e as suas complexas relações com a autenticidade.

## **2. O QUE E QUANDO É ARTE: CONCEITOS DE OBRA DE ARTE**

A discussão em torno da caracterização de uma produção intelectual como objeto artístico sempre esteve presente no campo estético. Assim que uma peça é colocada no mundo por um artista moderno ou contemporâneo, é comum se ouvir, principalmente por parte do público não especializado, a seguinte pergunta: “mas isto é arte?”.

Em tempos modernos, a configuração do objeto como artístico apenas quando inserido em museus se trata de um dos muitos questionamentos.

A identificação destes objetos como estatutos da arte pelas instituições culturais se assemelha a um processo de legitimação. Afinal, para que estas obras possam ser escolhidas para o integrarem o acervo museológico e serem, conseqüentemente, exibidas para o público, faz-se necessária, em tese, a certificação de sua autenticidade.

Muito antes da análise envolvida nas diferenciações entre obras originais daquelas constituídas como falsas, há ainda o devido reconhecimento do objeto como obra de arte.

Parte-se do princípio de que diferenciar objetos que são obras de arte de “meras coisas”<sup>11</sup>, apenas em razão da sabedoria do uso correto das palavras “arte” e “obras de arte”, seria tarefa intrínseca e regular a todos os envolvidos no fazer artístico. Porém, esta visão se

---

<sup>11</sup> HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010, p. 43.

mostra praticamente inalcançável, pois a distinção das obras de arte de meras coisas, especialmente no contexto da arte moderna e contemporânea, não é nada fácil<sup>1213</sup>.

Exemplo clássico deste cenário foi o surgimento das pinturas pós-impressionistas, que não eram aceitas como arte, mas sim transfigurações e resultados de delírios pessoais. Com o tempo, diversas pinturas pós-impressionistas começaram a ser aceitas e entendidas como arte, assim como a objetos, antes pertencentes a acervos de museus antropológicos, foram transferidos para museus de belas artes<sup>14</sup>.

Diferente de Marcel Duchamp, que se utilizou de um urinol para transformá-lo em obra de arte (“*readymades*”), objeto este que carrega suas próprias significações simbólicas, Andy Warhol selecionou um objeto comum e banal, que nunca tivera, até aquele momento, o seu propósito questionado<sup>15</sup>.

Nesse sentido, na visão de Danto, assim como um artista pode fazer um fac-símile de um ser humano através de uma escultura de bronze, Andy Warhol também poderia fazer um fac-símile de caixas de sabão Brillo (“*Brillo Box*”). Entretanto, alguém que colecionasse caixas Brillo não necessariamente coleciona objetos de arte. Desta forma, um depósito de um supermercado lotado de caixas Brillo também não configura uma galeria de arte<sup>16</sup>.

Warhol teria, portanto, “violado todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte mas, ao fazer isso, teria revelado a essência da arte”<sup>17</sup>.

Pode-se dizer que o que diferencia uma caixa Brillo comum de uma obra de arte que simplesmente consiste em uma caixa Brillo, como aquelas desenvolvidas por Warhol, é a teoria da arte aplicada ao objeto em questão.

Esta teoria impede que esta mesma caixa Brillo seja inserida na condição de objeto real, sem identificação e reconhecimento artísticos. Portanto, a caixa Brillo como obra de arte pode ser exatamente a caixa Brillo como objeto real de consumo, mas esta última não possui a mesma interpretação teórica de arte como a primeira.

Feita essa diferenciação entre o sentido artístico e o pensamento comum, ainda surgem diversos questionamentos quanto ao valor financeiro atribuído à obra de arte. Afinal,

---

<sup>12</sup> DANTO, Arthur C. *O Mundo da Arte*. In: *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*. Organizador Rodrigo Duarte. Autêntica Editora, Crisálida: 2015, p. 319.

<sup>13</sup> MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte*. pp. 109/110. Apud. ABRÃO, Eliane Y. *Direitos de autor e direitos conexos*. 1ª Edição. São Paulo: Editora do Brasil, 2002, p. 114.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>15</sup> JUNIOR, Agnaldo Rego de Matos. *Sobre a importância das Brillo boxes para o conceito de arte de Arthur Danto*. III Semana de Pesquisa em Artes. 10 a 13 de novembro de 2009, UERJ, p. 404. Disponível em: <[http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/agnaldo\\_junior\\_403\\_414.pdf](http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/agnaldo_junior_403_414.pdf)> Acesso em: 21 de set. 2018.

<sup>16</sup> DANTO, Arthur C. *Op. cit.*, 321.

<sup>17</sup> JUNIOR, Agnaldo Rego de Matos. *Op. cit.*, p. 407.

inevitável dizer que houve um certo estranhamento pelo público quando Warhol exibiu as caixas Brillo em uma galeria de arte, pois, em última instância, os detalhes gráficos e visuais do produto foram desenvolvidos por um artista, mesmo que dentro da esfera comercial<sup>18</sup>:

Houve uma certa sensação de injustiça quando Warhol abarrotou a Stable Gallery com suas caixas de sabão em pó Brillo, porque a caixa comum de Brillo foi de fato *desenhada* por um artista, um expressionista abstrato levado pela necessidade de fazer arte comercial. O que se perguntava na ocasião era por que as caixas de Warhol deviam custar duzentos dólares enquanto as caixas desse homem não valiam nem dez centavos. (DANTO, 2005, p. 87)

Esta questão também poderia ser respondida, mesmo que parcialmente, devido ao contexto histórico no qual a obra está inserida. Isso mostra que um objeto pode ser uma obra de arte em uma determinada época histórica, mas não em outra. Resta claro que, mesmo se as caixas Brillo tivessem sido fabricadas muito antes dos anos 60, provavelmente não teriam a sua consideração como arte possível, como Warhol o fez em meio ao movimento *pop art* naquela mesma época em Nova York, nos Estados Unidos<sup>19</sup>.

As questões sobre o que pode ser considerado como arte têm o seu entendimento condicionado pela teoria da arte em determinado momento histórico e a possibilidade de reconhecimento dos objetos do cotidiano como arte também dependem disso<sup>20</sup>.

Assim como não é simples diferenciar a caixa Brillo como objeto de consumo da caixa Brillo como objeto de arte, tampouco é simples identificar o momento no qual qualquer um destes objetos tem seu caráter artístico verificado e confirmado.

Na leitura de Nelson Goodman, “uma coisa pode funcionar como obra de arte em algumas épocas e não em outras”<sup>21</sup>.

Tendo esta interpretação como ponto de partida, entende-se que um objeto pode possuir um significado artístico em certas épocas e sob determinadas circunstâncias, enquanto este mesmo objeto pode simplesmente não deter mais esta mesma significação em outras épocas e circunstâncias<sup>22</sup>.

Nesse sentido, permanece o entendimento de que um objeto pode exercer determinada função artística quando exposto em um museu ou galeria de arte. Para fins de

---

<sup>18</sup> DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia de arte*. Cosac Naify, 2005, p. 87.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>21</sup> GOODMAN, Nelson. *When is art? Ways of worldmaking*. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1984. p. 60.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 61.

melhor entendimento, uma mera pedra não é tida como obra de arte na sua naturalidade, quando está em ambiente externo e fora do alcance de qualquer reinterpretação humana.

No entanto, a mesma pedra, quando situada em instituição cultural e inserida através de atividade humana artística, apresenta as suas particularidades. Dentro do ambiente artístico, a pedra demonstra suas propriedades de forma, cor e textura.

Esta análise poderia, na prática, simbolizar uma certa ausência de funcionalidade à obra de arte, ao conceituá-la como mero objeto contemplativo. Ao identificar a obra de arte no seu momento atual e efêmero e não no seu estado perpétuo de obra de arte, a aplicação desta mesma lógica a obras há muito consolidadas como peças unicamente artísticas se torna tarefa fácil.

Para utilizar o mesmo exemplo dado por Goodman, uma pintura do artista Rembrandt poderia parar de funcionar como obra de arte no momento em que fosse utilizada como ferramenta para substituição de uma janela quebrada ou até mesmo de um cobertor<sup>23</sup>.

É claro que a compreensão de objeto como obra de arte também requer o seu enquadramento como obra pertencente ao cenário da arte. Portanto, assim como os objetos que foram transferidos de um museu antropológico para um museu de arte tiveram a sua legitimação artística confirmada, uma pedra exposta em um museu de geologia exerce funções correspondentes ao propósito do respectivo museu.

Assim, as funções simbólicas de uma pedra em um museu de geologia dão especial atenção ao período, origem, composição material e relevância científica. Por outro lado, a mesma pedra, quando inserida em um museu de arte moderna, por exemplo, possivelmente passou por um processo de identificação e apropriação por um artista plástico e, conseqüentemente, teve seu status de obra de arte reconhecido pela instituição artística.

As variáveis descritas acima não são taxativas, pois esta mesma pedra poderá sempre exercer inúmeras funções simbólicas com aspectos distintos. De acordo com Goodman, a definição de obra de arte está estritamente interligada com o seu funcionamento como obra de arte. Este funcionamento, por sua vez, estará condicionado ao momento temporal no qual aquele objeto exercerá suas funções simbólicas artísticas.

Nesse sentido, “um objeto pode simbolizar coisas diferentes em épocas diferentes, e nada em outras épocas”<sup>24</sup>.

Em síntese, pode-se ainda dizer que a arte é representada pela intenção, pois a intenção nada mais é do que o objetivo que aquela obra pretende transmitir. Um objeto,

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 60.

<sup>24</sup> Ibid., p. 62.

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.

As questões filosóficas em torno da definição da arte transitam entre eixos diversos. A arte, especialmente a arte moderna e contemporânea, apresenta limites flexíveis pelo diálogo com os próprios conceitos 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.

Muitas teorias foram desenvolvidas para definir ou contradizer uma definição de obra de arte. No entanto, não há uma única que possa ser considerada como unânime.

Não obstante, quando tarefa inevitável, o ato de definir a arte deverá ser sempre acompanhado de mecanismos próprios, inerentes à sua aplicação como obra de arte preparada para transmitir a sua função estética, seja inserido no sistema tradicional da arte, seja em momentos de ressignificação histórica e social.

### 3. ARTE E AUTENTICIDADE

As teorias estéticas brevemente explicitadas acima servem como instrumentos de compreensão das diversas definições de arte. A pergunta normalmente feita pelo público, principalmente aquele não especializado, ao se deparar com obras de arte modernas ou contemporâneas expostas em museus ou galerias de arte, mas que poderiam, em tese, ser identificados como objetos do cotidiano, torna a discussão ainda mais complexa.

Nas palavras de Walter Benjamin<sup>25</sup>:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. **Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde.** Sem dúvida, só este testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (grifos meus) (BENJAMIN, 1985, p. 168)

É importante, portanto, debater sobre as questões que envolvem a autenticidade dessas obras.

---

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 4ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 168.

De um ponto de vista prático e industrial, a falsificação de obras de arte representa um dilema para todos os agentes relacionados, como o colecionador, o conservador e o historiador de arte. A falsificação demanda muito tempo e energia, pois a determinação de certos objetos como originais ou cópias se trata de atividade delicada<sup>26</sup>.

Ao se deparar com uma pintura original de Rembrandt e uma falsificação idêntica, o agente responsável pelo exame pericial utiliza-se de diversas ferramentas para realização de seu trabalho, quais sejam, a documentação, fotografias de raios X, exames microscópicos e análise química. Consequentemente, a diferenciação entre as obras se torna tarefa possível e a instituição confirma a originalidade presente na pintura de Rembrandt<sup>27</sup>.

Contudo, apesar de existirem muitas diferenças entre ambas as obras, é impossível diferenciá-las a olho nu, o que levanta a questão acerca da existência de uma diferença estética entre as duas. Quando até mesmo o maior especialista no trabalho de determinado artista, ao não fazer uso dos instrumentos de identificação necessários, não é capaz de identificar as diferenças entre a obra original e a obra falsificada, questiona-se ainda mais se há, de fato, diferenças estéticas entre elas<sup>28</sup>.

Nesse sentido, argumenta Aline B. Saarinen (1961, p. 14)<sup>29</sup>:

(...) a questão mais desesperante de todas: se uma falsificação for tão bem feita que mesmo depois do mais completo e fidedigno exame, a sua autenticidade permanece aberta à dúvida, é ou não uma obra de arte tão satisfatória como se fosse inequivocamente genuína? (apud GOODMAN, 2006, p. 123)

Analisar as obras a olho nu dependeria da prática e da formação que aquele indivíduo possui naquele determinado momento. O próprio conhecimento de que uma obra seria original e a outra seria uma cópia já causaria naquele indivíduo a possibilidade de, eventualmente, conseguir identificar, a olho nu, as diferenças estéticas entre as obras. As razões para tanto poderiam ser sumarizadas pela simples possibilidade de obtenção de maior percepção de detalhes e, na sequência, a futura diferenciação de outras obras<sup>30</sup>.

Em outras palavras, as distinções tidas como invisíveis pelo especialista até um certo momento poderão se tornar mais tarde evidentes até mesmo para o observador leigo.

---

<sup>26</sup> GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. 1ª Edição, Lisboa: Gradiva, 2006, p. 123.

<sup>27</sup> Ibid., p. 124.

<sup>28</sup> Ibid., p.

<sup>29</sup> SAARINEN, Aline B. New York Times Book Review, 1961, p. 14. In: GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. 1ª Edição, Lisboa: Gradiva, 2006, p. 123.

<sup>30</sup> GOODMAN, Nelson. Op. cit., p. 127.

Portanto, o fato de que não seria possível, em um primeiro momento, diferenciar uma obra original de uma falsificada não indica que não há diferenças estéticas entre elas.

Nesse mesmo sentido, pode-se afirmar que, diferente da arte, a música apresenta maiores dificuldades para ser reproduzida através de falsificações<sup>31</sup>. Na música haveria, na verdade, composições que transmitem a sua autoria como se fossem de determinados compositores, assim como há pinturas que podem se passar como de titularidade de artistas famosos. Contudo, as cópias de uma partitura podem ser menos ou mais precisas, mas todas as cópias precisas, seriam genuinamente exemplares daquela partitura. De todo modo, mesmo as cópias mais exatas de uma pintura são apenas falsificações e imitações, e não novos exemplares da obra original<sup>32</sup>.

Uma lógica similar pode ser aplicada nas obras literárias, que quando reproduzidas através de cópias, simbolizam um novo e genuíno exemplar daquela mesma obra, enquanto as cópias de uma pintura não representariam, de forma imediata, uma cópia original daquela obra. A segurança jurídica que uma obra de arte original transmite é que ela foi desenvolvida diretamente pelo artista em determinado período histórico. A identificação da obra física produzida pelo artista e a determinação de certa obra como falsificação são mecanismos que não estariam presentes, pelo menos em um primeiro momento, nas obras literárias e musicais.

A interpretação dada acima por Goodman detém certa instabilidade, visto que as cópias de obras literárias e musicais poderiam ser desenvolvidas apenas com relação ao seu conteúdo. A violação do direito autoral de uma obra literária ou musical estaria, portanto, na imitação das melodias e ritmos próprios de uma composição musical e no conteúdo da obra literária.

Além dessas caracterizações imediatas, percebe-se também que a tentativa de atribuição equivocada de autoria é elemento que configura violação de direito autoral de obras literárias e musicais.

Para Goodman, o processo cognitivo de diferenciação entre obras originais e falsificadas pode ser aprendido com o tempo. Diferente do pensamento de Goodman, Danto reconhece que estes processos de diferenciação seriam menos direcionados a exames técnicos e análises químicas das obras, mas o conhecimento de que se trata de uma falsificação ocasionaria um sentimento estético distinto entre o original e a cópia, mesmo

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 135.

<sup>32</sup> Ibid., p. 137.

que indistinguíveis perceptualmente, porque, para ele, o sentimento estético não depende somente de aspectos sensoriais<sup>33</sup>.

Assim, “saber que há uma diferença pode influir na maneira como olhamos duas obras, e até no modo como reagimos a elas, mas a diferença não precisa estar necessariamente na maneira como as vemos”<sup>34</sup>.

Em atenção à arte moderna e contemporânea, objeto principal do presente estudo, três gravatas, por exemplo, poderiam apresentar configurações visuais indistintas, sendo uma obra de arte e as outras não, nos moldes do *Gedankenexperiment* proposto por Danto. Essa mesma lógica poderia ser aplicada no momento de identificação de autenticidade: se não há diferenças visuais entre objetos, sua legitimação como obra de arte ou como cópia dependerá da intenção e da legitimação institucional<sup>35</sup>.

Na visão de Danto, o caráter ilícito de uma obra de arte estaria diretamente interligado com a seu papel na história da arte. No momento no qual se identifica certo objeto como obra de arte ou não, o sentimento estético se modificará.

Em sentido contrário, para Goodman, a distinção entre a obra original e a falsificada não deve ser entendida como superioridade estética. A obra que for considerada como falsificada deverá, portanto, submeter-se a uma análise de autenticidade própria, que não se confunde com mérito estético. Afinal, uma obra de arte original pode ser menos interessante do que uma cópia desta mesma obra, mas que apresenta novos elementos e referências<sup>36</sup>.

#### **4. A AUTENTICIDADE NAS OBRAS DE ARTE MODERNAS E CONTEMPORÂNEAS**

Muito antes do surgimento das novas tecnologias, a arte tem exercido importante papel na ressignificação de conceitos. Conforme já exposto, as questões da autenticidade que afetam a arte são, muitas vezes, entendidas e analisadas de um ponto de vista técnico e racional<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia de arte*. Cosac Naify, 2005, p. 146.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>36</sup> GOODMAN, Nelson. *Op. cit.*, p. 141.

<sup>37</sup> MERRYMAN, John Henry. *Thinking About the Elgin Marbles: Critical Essays on Cultural Property, Art and Law*. 2nd Ed. Kluwer Law International, 2009.

No âmbito judicial brasileiro, quando há a necessidade de realização de análises comparativas entre duas obras para identificar a suposta obra falsificada, exames periciais são normalmente requisitados para executar esta tarefa<sup>38</sup>.

Entretanto, muitas vezes, as diferenças não serão perceptíveis. Para permitir que qualquer liberdade artística seja livremente explorada, o entendimento do sentido das obras modernas e contemporâneas se torna ainda mais essencial do que, por exemplo, a mera distinção da técnica utilizada em cada pincelada do artista.

São incontáveis as obras dos períodos moderno e contemporâneo que transcendem as definições tradicionais de arte e não se encaixam em sistemas categóricos, especialmente no que tange à verificação de sua autenticidade. Essas obras mostram o quanto o entendimento de obras originais e falsificadas é muito mais amplo do que parece.

A apropriação de elementos da cultura popular e comercial tem como marco a utilização de técnicas de colagem por Picasso, como na pintura “Copo e Garrafa de Suze”<sup>39</sup>, na qual há uso de recortes de jornal com um fragmento do termo “Suze”. A imagem representa cenas da vida cotidiana, com o uso de materiais alternativos para construção de novos significados na arte.

A obra do artista americano Jasper Johns, por exemplo, extrai imagens e temas do cotidiano e da cultura popular. Dentre seus principais trabalhos, destacam-se bandeiras, mapas e algarismos<sup>40</sup>.

Os objetos explorados por Johns representam, portanto, uma dificuldade em uma eventual identificação de falsificação, pois, como argumenta Danto<sup>41</sup>:

O artista Jasper Johns explorou uma classe de objetos em face dos quais é difícil supor de início que possam ser imitados e que por isso parecem logicamente reais, pois qualquer coisa suficientemente parecida com eles para ser considerada uma imitação logo se torna um membro da mesma classe de coisas. Um alvo, uma bandeira, uma numeral, por exemplo, parecem ter essa notável característica, ou seja, qualquer coisa que seja suficientemente parecida com uma bandeira para ser a sua representação mimética é uma bandeira, e o mesmo pode se dizer de um alvo, um numeral ou um mapa. (DANTO, 2005, p. 137)

---

<sup>38</sup> MONCADA, Miguel Cabral de. *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*. 1ª Edição, Lisboa: Civilização Editora, 2006, p. 23.

<sup>39</sup> Pablo Picasso, “*Glass and Bottle of Suze*”, 1912, propriedade do Museu de Arte Albrecht-Kemper, em Saint Joseph, EUA.

<sup>40</sup> Para maiores informações sobre a obra do artista Jasper Johns, visitar: <<https://www.moma.org/artists/2923>>. Acesso em: 25 de set. de 2018.

<sup>41</sup> DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia de arte*. Cosac Naify, 2005, p. 137.

Porém, ainda que a imagem aparente àquilo que representa, continuará uma entidade de ordem logicamente distinta, ela será uma imagem de uma imagem, ou seja, a obra de Jasper Johns “dirá respeito” a uma bandeira, a um alvo ou um numeral, mas não se confundirá com os mesmos<sup>42</sup>.

A obra de outro renomado artista americano, Joseph Kosuth, também traz os mesmos questionamentos. As cadeiras do trabalho “Uma e Três Cadeiras” são objetos banais que recebem uma nova significação quando inseridos no conjunto que compõe a obra de arte<sup>43</sup>.

Além das obras que se utilizam de objetos como a própria obra ou os “*readymades*”, amplamente inseridos por Marcel Duchamp na história da arte, ainda há aqueles trabalhos que se apropriam de imagens, textos e demais elementos existentes para criação de uma nova obra.

Dentre os inúmeros artistas que se utilizam dessa prática, há John Baldessari, importante artista conceitual americano que une fotografias e outros tipos de imagens para desenvolver uma nova obra.

Ao se apropriarem de imagens já existentes ou até mesmo de outras obras de arte pertencentes a outros movimentos artísticos, como fez Duchamp em seu trabalho “L.H.O.O.Q”, um cartão postal com a figura da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, no qual Duchamp desenhou um bigode e um cavanhaque na sua face<sup>44</sup>, esses artistas realizam uma releitura dessa obra de arte e trazem novas discussões ao campo artístico.

As releituras e as apropriações de obras de arte não estão limitadas às artes plásticas. Apenas para fins de referência, obras audiovisuais também exercem importante função nessa sistemática.

Logo, a obra audiovisual também pode utilizar uma obra já totalmente constituída. A partir de uma matéria já esteticamente elaborada, a obra cinematográfica poderá lançar uma nova luz sobre uma obra de artes plásticas. Um filme sobre pintura não busca reproduzir a pintura, mas lançar um novo olhar sobre ela. O filme não retira o valor da pintura porque o seu valor é o de um filme sobre pintura<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Ibid., p. 138.

<sup>43</sup> Joseph Kosuth, “*One and Three Chairs*”, 1965, propriedade do Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova York, EUA.

<sup>44</sup> Marcel Duchamp, “*L.H.O.O.Q*”, 1919, Museu de Arte de Filadélfia, em Filadélfia, EUA.

<sup>45</sup> BAZIN, André. *Pintura e Cinema*. In: O que é o cinema? São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 230.

Ao se pensar sobre a obra audiovisual e a sua atuação nas artes plásticas, bem como na história da arte, impossível não mencionar a categoria da arte visual, mais precisamente, a videoarte.

A videoarte, assim como as demais formas de arte, também podem fazer extenso uso de justaposições e apropriações.

Exemplo claro disso é a instalação de arte “The Clock”, do artista suíço-americano Christian Marclay, que exhibe um filme de 24 horas em forma de *looping*, composto por imagens e montagens de cenas de filmes e programas de televisão que mostram relógios e demais referências visuais a horários<sup>46</sup>. Importante ressaltar que boa parte do material foi retirado de filmes de Hollywood e de diversas grandes produções britânicas.

Considerando que o vídeo possui exatamente 24 horas de duração, ele funciona como um relógio, sincronizado com a hora local. A obra em si representa o conjunto de imagens retiradas de outros contextos e situações organizado nos moldes do artista Christian Marclay.

Ao pensar de um ponto de vista tradicional, no qual uma obra de arte é definida através de uma tela e cores de tinta, é óbvio que “The Clock” não seria arte. Se ainda se pensa sobre arte com a participação de cineastas e produtores audiovisuais, mesmo assim “The Clock” não se encaixaria na categoria de videoarte de forma tão evidente. Ora, Marclay não dirigiu as cenas que são exibidas nas obras, não coordenou as filmagens com a participação de artes, tampouco tomou decisões criativas quanto à fotografia ou configuração visual de cada trecho apresentado na obra.

É um tanto surpreendente o fato de que a obra foi desenvolvida e posteriormente exibida pela primeira na galeria de arte britânica White Cube, em 2010, sem a realização de um *clearance*, ou seja, uma análise jurídica prévia de todo o conteúdo a ser exibido, a fim de assegurar a ausência de qualquer elemento que viole direitos autorais de terceiros. Caso houvesse, seria necessária a obtenção da autorização correspondente dos respectivos titulares<sup>47</sup>.

O artista e a galeria sequer obtiveram as autorizações de direitos autorais necessárias para fins de exibição do conteúdo inserido na obra, pois Marclay acreditava estar tutelado

---

<sup>46</sup> Para maiores informações sobre a instalação em formato de videoarte “*The Clock*”, 2010, de Christian Marclay, visitar: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/marclay-the-clock-t14038>>. Acesso em: 21 de set. 2018.

<sup>47</sup> HERMAN, Alexander. *Ticking Away: Christian Marclay’s The Clock and Copyright Law*. 12 de setembro de 2018. Queen Mary Institute of Art and Law. Disponível em: <<https://ial.uk.com/marclay-clock/>>. Acesso em: 22 de set. 2018.

pela doutrina do “*fair use*”<sup>48</sup>, interpretada pela lei brasileira através das limitações previstas no art. 46 da Lei 9.610/98.

Quando o museu Tate Modern adquiriu a obra para o seu acervo em meados de 2012, o seu departamento jurídico adotou as providências preventivas cabíveis para evitar eventuais riscos de alegação de direitos autorais, visto que a obra estaria em exibição para um público maior do que o da galeria White Cube. No entanto, não houve, até o presente momento, uma ação judicial em face do artista ou da instituição, o que demonstra uma certa aprovação pelos espectadores e eventuais titulares.

Outra obra audiovisual que se utiliza de imagens de diversas obras também audiovisuais é a “The Green Fog”, do cineasta Guy Maddin. Em síntese, o filme se trata de uma reinterpretação do clássico “Um Corpo que Cai” de Alfred Hitchcock, com a utilização de imagens de filmes antigos e trechos de programas televisivos<sup>49</sup>.

Considerando que a obra obteve uma recepção crítica positiva, a utilização das imagens retiradas de filmes e programas televisivos filmados na área de São Francisco<sup>50</sup> foi tida como uma homenagem à vida e à obra do cineasta e não causou grandes questionamentos quanto à sua legalidade autoral.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os entendimentos dos filósofos Arthur C. Danto e Nelson Goodman foram os principais guias utilizados no presente estudo. Embora defendam conceitos e teorias distintas, suas bases dialogam entre si. Ambos buscam, com maestria, propor definições da arte. Tendo em vista os contextos históricos nos quais estavam inseridos, seus estudos tendem a manter como foco a arte moderna e contemporânea, mas não se limitam a estes movimentos artísticos.

De um ponto de vista de autenticidade, os pontos apresentados por ambos se cruzam, mas não se confundem. Não esgotam as discussões que transformam a arte em autêntica,

---

<sup>48</sup> *Artists at work: Slave to the rhythm – Christian Marclay on deadline*. 25 de agosto de 2010. Disponível em: <<https://www.economist.com/news/2010/08/25/slave-to-the-rhythm>>. Acesso em: 22 de set. 2018.

<sup>49</sup> KENIGSBURG, Ben. *Review: ‘The Green Fog’, a Salute to Hitchcock’s San Francisco*. Janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/01/04/movies/the-green-fog-review-hitchcock-san-francisco.html>>. Acesso em: 24 de set. 2018.

<sup>50</sup> ANDREW, Geoff. *The Green Fog first look: Guy Maddin’s giddy San Francisco remake*. 15 de abril de 2018. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/green-fog-guy-maddin-giddy-san-francisco-vertigo-remake>>. Acesso em: 19 de set. 2018.

tampouco solucionam todos os problemas envolvidos nas aferições de autenticidade utilizadas em certo período.

É possível concluir que a intenção exerce um enorme poder nos estudos dos dois filósofos. A intenção como o próprio sentido da obra de arte e como a própria confirmação do *status* de arte.

Independente do que é apresentado no campo estético, a intenção se afirma como elemento essencial no estudo de qualquer obra de arte. Essa mesma intenção também se mostra presente quando é necessário lidar com os desdobramentos da autenticidade.

Acima de todos os modelos técnicos existentes, aquele que for conferir o estado de original à obra de arte deverá inserir a intenção como primeiro da lista. Isso implica a verificação da intenção em todo e qualquer objeto artístico, que se relaciona em alto grau com o instituto do dolo adotado pela doutrina jurídica.

De um ponto de vista legal, percebe-se uma deficiência na Lei 9.610/98, pois permanece anacrônica no âmbito histórico da arte. Embora a sua interpretação possa ser realizada de forma ampla, não há mecanismos suficientes para categorizar e diferenciar as criações intelectuais recentes, que realizam comentários à história da arte, como as obras de arte modernas e contemporâneas, de peças falsificadas.

Dessa forma, as normas previstas na Lei 9.610/98 não devem ser resumidas em mercadorias e bens de consumo, exclusivos das indústrias criativas regidas pelos princípios e regras próprias do Direito Privado<sup>51</sup>.

A aplicação conservadora e restritiva da legislação autoral brasileira afeta diretamente a liberdade de expressão artística e, sobretudo, os direitos culturais tutelados pela Constituição Federal de 1988<sup>52</sup>. Afinal, o pleno exercício dos direitos culturais se concretiza através do acesso às fontes culturais e da fruição dos bens culturais<sup>53</sup>.

Quando a Lei 9.610/98 se mostra eficaz para exercer o seu dever de tutela ao autor, peca pelo excesso, pois exige um controle basicamente insustentável de requerer a autorização do titular na maioria dos cenários existentes para sua utilização por terceiros.

---

<sup>51</sup> WACHOWICZ, Marcos. *A Revisão da Lei Autoral Principais Alterações: Debates e Motivações*. Revista de Propriedade Intelectual – Direito Contemporâneo e Constituição – PIDCC, Aracaju, Ano IV, Edição n. 08/2015, p. 548.

<sup>52</sup> CRFB de 1988. Artigo 5º. Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

Artigo 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

<sup>53</sup> SOUZA, Allan Rocha de. *Os direitos culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 97.

Não obstante, os direitos culturais exercem diversas influências sobre os direitos autorais. A aplicação dos direitos culturais e os direitos patrimoniais de autor deve ser efetuada, portanto, de forma ponderada<sup>54</sup>

A arte, a partir do modernismo, tornou-se autorreferencial. O pensamento em torno de práticas envolvidas na avaliação de autenticidade apenas na esfera de obras de arte entendidas como tais, seja porque pertencem a movimentos artísticos de séculos passados, seja porque se encaixam no entendimento comum de arte (*i.e.*, figurativismo), é superficial.

Atualmente, há certa insegurança jurídica, que não é exclusiva ao setor comercial da arte, como no âmbito de *marchands* e colecionadores, mas afeta também toda a parcela institucional da arte.

Pode-se verificar que os museus de arte brasileiros atuam como verdadeiras entidades superiores no que diz respeito à autenticidade quando uma obra de arte é indistinguível da sua contraparte real. Logo, qualquer obra de arte que esteja em exibição em um grande museu já possui a sua certificação de autenticidade confirmada. Mesmo que não se trate da peça verdadeiramente original em razão, muitas vezes, de limitações econômicas, a utilização de réplicas que possuam o caráter de original é factível.

Contudo, sem ferramentas e arcabouços jurídicos suficientes, que insiram as novas formas de fazer e pensar em artes plásticas no Brasil, os agentes participantes do mercado de arte e, principalmente, os artistas, ficam desamparados, sujeitos a interpretações unilaterais e arbitrárias daquilo que possa ser considerado arte e, portanto, possa ser devidamente tutelado pela legislação de direito autoral.

Portanto, mostra-se imprescindível uma maior atuação das instituições culturais, em via de fornecer a segurança jurídica acerca da autenticidade de obras de arte quando perícias técnicas se mostram insuficientes para distinguir a obra original de uma contraparte real ou de uma falsificação.

A Lei de Direito Autoral brasileira, datada de 1998, já demonstrou ineficiências em diversas categorias intelectuais, como nos ramos musical e audiovisual, que são, nos dias de hoje, indústrias basicamente digitais. Diferente das obras de artes plásticas, as obras musicais e audiovisuais receberam, recentemente, novas atenções doutrinárias e jurisprudenciais, advindas do fenômeno da transmissão online por *streaming*<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> SOUZA, Allan Rocha de. *Direitos autorais e acesso à cultura*. Liinc em Revista. v. 7, n. 2, 2011, p. 430.

<sup>55</sup> Afirmação baseada nas recentes decisões de tribunais superiores que reconhecem as modalidades de *streaming* de conteúdo musical e audiovisual em online como importante agente no recolhimento de *royalties* devidos por direitos autorais. Vide: STJ, REsp 1.559.264, Rel. Min. Ricardo Villas Bôas Cueva, Segunda Seção, j. 08/02/2017, STJ, REsp 1.567.780, Rel. Min. Ricardo Villas Bôas Cueva, Terceira Turma, j.

Com o decorrer dos séculos, novas formas artísticas demandam novas formas de proteção. Para que o âmbito dos direitos autorais não se torne anacrônico, o presente estudo argumenta pela importância do trabalho institucional e da caracterização da intenção da produção, se puramente artística ou se intencionalmente falsificadora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Artists at work: Slave to the rhythm – Christian Marclay on deadline.* 25 de agosto de 2010. Disponível em: <https://www.economist.com/news/2010/08/25/slave-to-the-rhythm>. Acesso em: 22 de set. 2018.

BARBOSA, Pedro Marcos Nunes. *Originalidade em Crise.* Revista Brasileira de Direito Civil – RBDCivil I Belo Horizonte, vol. 15, jan./mar. 2018.

BAZIN, André. *Pintura e Cinema.* In: O que é o cinema? São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 4ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de Autor,* Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2004.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia de arte.* Cosac Naify, 2005, p. 87.

DANTO, Arthur C. *O Mundo da Arte.* In: *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética.* Organizador Rodrigo Duarte. Autêntica Editora, Crisálida, 2015.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos.* 1ª Edição, Lisboa: Gradiva, 2006, p. 123.

GOODMAN, Nelson. *When is art? Ways of worldmaking.* Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1984.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte.* São Paulo: Edições 70, 2010.

HERMAN, Alexander. *Ticking Away: Christian Marclay's The Clock and Copyright Law.* 12 de setembro de 2018. Queen Mary Institute of Art and Law. Disponível em: <https://ial.uk.com/marclay-clock/>. Acesso em: 22 de set. 2018.

JUNIOR, Agnaldo Rego de Matos. *Sobre a importância das Brillo boxes para o conceito de arte de Arthur Danto*. III Semana de Pesquisa em Artes. 10 a 13 de novembro de 2009, UERJ, p. 404.

Disponível em: <[http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/agnaldo\\_junior\\_403\\_414.pdf](http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/agnaldo_junior_403_414.pdf)>

Acesso em: 21 de set. 2018.

KENIGSBURG, Ben. *Review: 'The Green Fog', a Salute to Hitchcock's San Francisco*. Janeiro de 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/01/04/movies/the-green-fog-review-hitchcock-san-francisco.html>>. Acesso em: 24 de set. 2018.

KROKOSZ, Marcelo. *Autoria e plágio: um guia para estudantes, professores, pesquisadores e editores*. São Paulo: Atlas, 2012.

MERRYMAN, John Henry. *Thinking About the Elgin Marbles: Critical Essays on Cultural Property, Art and Law*. 2nd Ed. Kluwer Law International, 2009.

MONCADA, Miguel Cabral de. *Peritagem e Identificação de Obras de Arte*. 1ª Edição, Lisboa: Civilização Editora, 2006, p. 23.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte*. pp. 109/110. Apud. ABRÃO, Eliane Y. *Direitos de autor e direitos conexos*. 1ª Edição. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.

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

SAARINEN, Aline B. *New York Times Book Review*, 1961. Apud. GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. 1ª Edição, Lisboa: Gradiva, 2006.

SOUZA, Allan Rocha de. *Direitos autorais e acesso à cultura*. Liinc em Revista. v. 7, n. 2, 2011.

SOUZA, Allan Rocha de. *Os direitos culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

WACHOWICZ, Marcos. *A Revisão da Lei Autoral Principais Alterações: Debates e Motivações*. Revista de Propriedade Intelectual – Direito Contemporâneo e Constituição – PIDCC, Aracaju, Ano IV, Edição n. 08/2015.