
OS DIREITOS AUTORAIS DAS OBRAS DE ARTES PLÁSTICAS E A REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA: O STATUS FÁTICO BRASILEIRO DAS ESCULTURAS

Caroline Dunker Fucci¹

“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” trouxe diversos questionamentos para a sociedade quando foi apresentado por Walter Benjamin. Não se trata apenas da possibilidade ampliada de se reproduzir obras, mas também do surgimento de obras criadas em série. A contemplação individual de uma obra única deu lugar à percepção coletiva de cópias amplamente disseminadas.

O conceito de obra de arte acompanhado com o conceito de autor torna a discussão sobre o tema ainda mais complexa. Falsificações, plágios, cópias e réplicas. Muitos significados e interpretações são retirados dessas palavras.

A lei de direito autoral brasileira lida com o conceito de reprodução da obra de arte de forma discreta, sem se adentrar em diversos aspectos e, principalmente, na imprevisibilidade da arte, elemento que integra a sua natureza.

O texto de Walter Benjamin “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” questiona a presença da reprodutibilidade na obra de arte. Justamente porque a autenticidade não pode ser reproduzida, a introdução de determinados processos técnicos de reprodução levou a uma diferenciação e uma gradação da autenticidade.

¹ Trecho da monografia apresentada no segundo semestre de 2016 ao departamento de direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) para obtenção do Título de Bacharel em Direito, sob a orientação do Professor Doutor Pedro Marcos Nunes Barbosa.

Primeiramente, o conceito de plágio não está expresso na lei, trata-se de conceito aberto, pode-se dizer que plágio é a imitação fraudulenta de uma obra protegida pelo direito de autor. Partindo desta premissa, ocorre a verdadeira ofensa aos direitos morais de autor. Identifica-se o plagiário como alguém malicioso, disfarçado, hábil, que costuma não confessar o cometimento do ilícito. O plagiário desmoraliza o verdadeiro e original criador intelectual².

Trata-se de qualquer conteúdo que tenha sido produzido ou já apresentado originalmente por alguém e que é reapresentado por outra pessoa como se fosse próprio ou inédito³. Em relação aos conteúdos intelectuais, o plágio ocorre não apenas pela reprodução em si, mas a ausência de atribuição de créditos ao responsável original⁴.

O plágio costuma partir de parte de obra de terceiro, sendo o plágio de sua íntegra ainda mais grosseiro, pois o ilícito é facilmente identificado. O plágio representa o mais grave ilícito contra a propriedade intelectual, sendo mais grave do que a contrafação, pois envolve questões éticas que ultrapassam aspectos meramente econômicos.

Contudo, o plágio não é figura nova no campo da propriedade intelectual, principalmente do direito autoral. Plagiário vem do termo latino "*plagiarius*". Na Roma Antiga, quem roubava escravos ou escravizava indivíduos livres era considerado plagiário⁵. Atualmente, o termo plágio é mais comumente empregado na acepção de violação a direitos morais e patrimoniais de autor.

Desse modo, a falsificação é o plágio total. Mesmo que plágio e falsificação sejam palavras distintas, seus significados são praticamente idênticos. Contudo, quando se fala em plágio é a "apropriação indevida e não autorizada de criação literária, que viola o direito de atribuição de crédito do autor e a expectativa de sinceridade no leitor"⁶.

A discussão em torno do plágio da obra de arte, a obra tida como falsa, é permeada por pontos de vistas jurídicos e da própria história da arte. Enquanto as

² MORAES, Rodrigues. O autor existe e não morreu! Cultura digital e equivocada "coletivização da autoria", texto parte da obra Direito autoral, propriedade intelectual e plágio. Salvador: EDUFBA, 2014, organizado por SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da.

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

⁴ Loc. Cit.

⁵ MORAES, Rodrigues. Op. Cit., p. 50.

⁶ DINIZ, D. e TERRA, A. Plágio: Palavras Escondidas. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2014, p. 23.

questões legais envolvem a fraude e a contrafação, a história da arte lida enfatiza a característica especial e única da “aura” que circula um trabalho original⁷. Consequentemente, ele deve ser protegido das possíveis versões plagiadas.

É essencial que haja a diferenciação entre uma cópia legal ou ilegal. Do ponto de vista econômico, cópias ou plágios não são necessariamente ruins, mas uma vantagem para que ocorra a multiplicação de uma mesma “mercadoria” em grande escala⁸.

Como diz David M. Wilson no prefácio do memorável catálogo da exposição de 1990 intitulada “Fake? The Art of Deception” de curadoria por Mark Jones no British Museum, em Londres⁹:

“Para muitos, o principal motivo para o falsificador é ganhar dinheiro (...) Mas isso não é inteiramente verdade - a falsificação em massa dos ingleses pelos alemães durante a Segunda Guerra Mundial estava enfraquecendo a economia britânica. A falsificação de uma obra de Michelangelo por seu mestre Domenico Ghirlandaio era uma brincadeira de estudante; mas a razão da sua falsificação de “Cupido Adormecido”, que foi vendida em 1496 como uma escultura clássica, não poderia ter sido tão inocente”¹⁰.

Além das razões econômicas, há muitas outras que justificam a falsificação, como razões políticas, humorísticas e até mesmo envolvendo questões de ego, como já fizeram grandes mestres, vide Michelangelo. O caso mais famoso de falsificação na época da Renascença foi justamente o da escultura “Cupido Adormecido” de Michelangelo, que foi envelhecida artificialmente com ácido para se parecer com uma antiguidade e mais coerente com o período clássico, sob o conselho de Lorenzo di Pierfrancesco. A obra foi vendida para o Cardinal Raffaele Riario de San Giorgio que, posteriormente, descobriu a fraude. Ao invés de lhe causar revolta e desgosto com a compra da obra, o cardinal ficou surpreso com a habilidade de Michelangelo.

A escultura seguiu como uma antiguidade e se tornou parte da prestigiosa coleção de arte de Isabella d’Este, marquesa de Mantova, na Itália. Foi exposta

⁷ FREY, Bruno S. Arts & Economics. 2nd Edition. Berlin Heidelberg New York: Springer, 2011, p. 197.

⁸ Ibid., p. 198.

⁹ JONES, Mark. Fake? The Art of Deception. The Trustees of the British Museum. Londres: British Museum Publications, 1990, p. 9.

¹⁰ Tradução livre de: To many the main purpose of the forger is to earn money (...) But this is not entirely true – the wholesale forgery of English fivers by the Germans during the Second World War was undermining the British economy. Michelangelo’s forgery of a work by his master Domenico Ghirlandaio was a student prank; but the reason for his forgery of Cupid Asleep, which was sold in 1496 as a classical sculpture, may not have been so innocent.

como uma peça genuína, em meio a outras antiguidades¹¹. Atualmente, não se sabe a paradeiro da obra, acredita-se que tenha sido destruída em 1698, no incêndio do Palácio de Whitehall, em Londres.

O mais intrigante é que se “Cupido Adormecido” fosse encontrada nos dias de hoje, valeria alguns milhões e seria vista como uma obra-prima legítima de um mestre do Renascimento. Essa questão, de fato, mexe com o conceito de original, verdadeiro e/ou legítimo, pois coloca em evidência a ideia de fraude cometida pelo próprio autor¹².

Desse modo, o expert vê o que ele quer ver, plágios e cópias não entram em uma coleção de propósito, plágios nem sempre decorrem de mera ganância. A reação pessoal de um comprador ou colecionador que adquiriu uma peça falsa por engano levanta uma pergunta praticamente psicológica e quase irrespondível: por que uma obra de arte considerada falsa perde o seu valor de forma imediata? O plágio coloca a sociedade numa posição vulnerável, todos estão emocionalmente envolvidos com o falso, ninguém quer ser associado a ele, seja a própria obra falsificada, seja o plagiador¹³.

As falsificações demonstram, assim, a fragilidade humana e a falibilidade dos experts. A maioria das obras de arte passa por um processo de validação, seja por meio de sua obtenção por um colecionador experiente, a publicação e reconhecimento por um acadêmico da área ou a sua aquisição por um grande museu ou instituição.

Os plágios são, de todo modo, uma resposta à demanda existente, um retrato do desejo humano. Toda sociedade ou geração copia o que mais admira, é uma tentativa de querer ser tão bom como outro que leva o ser humano a cobiçar o outro e, conseqüentemente, imitá-lo. Até mesmo a compra de objetos que sabidamente são contrafeitos sugere a tentativa de suprir o desejo causado

¹¹ CARVALHO, Salomé de. The concept of “original” in Conservation Theory - Fake? The Art of Deception revisited. Disponível em revistas.rcaap.pt/ecr/article/download/3160-7447-1-SM.pdf Acesso em 03 de outubro de 2016, às 22:38.

¹² CARVALHO, Salomé de. Op. Cit., p. 128. Questiona-se se a ideia de fraude corresponde a uma falsificação, pois o público poderia dizer que, de qualquer forma, o ato fraudulento foi cometido pelo próprio autor, quem “falsificou” a técnica de elaboração da obra foi o próprio Michelangelo, ninguém mais. Como é dito nas palavras de Salomé de Carvalho: How come a forgery can be considered genuine? This is the same as claiming “This is an original forgery from Michelangelo!” In this case the quality of original is implied in the master itself and not in the sculpture and therefore the work of art is not something independent from its author. It means we automatically value the author (an object’s ultimate origin) and not quite the work per se. This raises two other relevant questions: first of all, are there objects valued for themselves and does the author’s importance makes forging more appealing?

¹³ JONES, Mark. Op. Cit., p. 9.

pelo objeto¹⁴. As pessoas que compram obras de arte falsas sabem que não conseguiriam comprá-las se as mesmas fossem originais, uma vez que os preços seriam consideravelmente mais altos¹⁵. Mas, ao invés disso, compram a ilusão do status, de pertencimento, de sucesso que traz a posse da reprodução de uma obra de arte com o nome de um artista famoso.

A existência de determinados plágios originados em certa época evidencia o boom no mercado dos objetos que estão sendo reproduzidos. Os plagiadores são rápidos ao identificar quais são as tendências de consumo e como imitá-las, antes mesmo do setor especializado detectá-los e tomar medidas repressivas contra a sua reprodução.

Evidente que diversas coleções de arte públicas e privadas possuem trabalhos falsos, alguns podem ser eventualmente descobertos através de técnicas científicas aplicadas na análise de autenticidade, mas muitos trabalhos requerem uma análise maior, ou por falta de verificação, passam quase por despercebidos e, desse modo, “contaminam” os trabalhos pertencentes a uma mesma coleção que são verdadeiramente genuínos¹⁶.

A grande problemática dos plágios não se limita ao aspecto econômico de se obter vantagens financeiras à custa de uma criação de titularidade de terceiro, mas a reinterpretação dada a uma obra preexistente, a deformação e degradação daquilo que já foi feito anteriormente e que, muitas vezes, possui um valor histórico nascido no passado¹⁷.

Como anteriormente citado¹⁸, objetos plagiados ou falsificados podem ser pensados com uma conotação emocional de caráter vergonhoso e, de fato, um ilícito. Mas em muitas culturas a cópia já foi vista como o modo dominante na atividade artística, motivado pelo desejo de manter ou renovar habilidades e estilos tradicionais, de forma nostálgica e com certa admiração pelas realizações passadas¹⁹.

Quando um artesão faz uma mesa com o estilo de Luís XVI da França e vende como uma peça moderna para um marchand, a mesa é uma mera imitação, não

¹⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵ TAKEYAMA, Lisa N. The Welfare Implications of Unauthorized Reproduction of Intellectual Property in the Presence of Demand Network Externalities. *The Journal of Industrial Economics*. Volume XLII, 1994, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷ FREY, Bruno S. *Op. Cit.*, p. 199.

¹⁸ MORAES, Rodrigo. *Op. Cit.*

¹⁹ SCHAEFER-SIMMERN, Henry. *The Unfolding of Artistic Activity: Its Basis, Processes and Implications*. Berkeley, University of California, 1948, p. 32.

um plágio²⁰. Mas quando o marchand revende a peça como um objeto elaborado no século XVIII, tornar-se-ia a peça uma fraude, um plágio? Se sim, como seriam chamadas as peças seguintes feitas pelo mesmo artesão depois que ele soubesse de “desonestidade” cometida pelo marchand?

Essas questões serão resolvidas no fim do presente estudo, quando se terá a devida diferenciação entre plágio, cópia e réplica.

1. A RESTAURAÇÃO

Entretanto, não são todos os trabalhos originais que permanecem intocados pelos seus proprietários e criadores. A restauração exerce um enorme papel nesse sentido²¹. Nos meados do séc. XVIII, nenhuma escultura, por mais bonita que fosse, poderia ser exposta ao público se não estivesse devidamente finalizada. Como peças do período clássico eram quase sempre encontradas danificadas, os restauradores tinham o trabalho de preencher as “lacunas” faltantes nas esculturas, modificando o aspecto antigo e acrescentando novos elementos para dar a impressão final de um trabalho completo e finalizado pelo artista.

A restauração, portanto, levanta questões acerca de uma busca mais complexa pela autenticidade. No início do séc. XIX, houve a discussão crucial a respeito da realização de restauração ou não dos mármores do Partenon, também conhecidos como mármores de Elgin²², uma coleção de objetos de pedra, incluindo esculturas e ornamentos arquitetônicos levadas da Grécia para a Grã-Bretanha em 1806, que forma um dos maiores monumentos culturais do mundo.

Os danos causados pela aplicação de ceras e resinas utilizadas para a obtenção dos moldes, bem como pelo clima úmido e poluição da Inglaterra, levaram a várias operações de restauro ainda no século XIX²³. Hoje em dia, questiona-se se os mármores devem ser devolvidos para a Grécia, o que é tema de discussão entre o governo britânico e o British Museum com o governo grego e alguns órgãos internacionais²⁴.

²⁰ Ibid., p. 30.

²¹ Ibid., p. 14.

²² MERRYMAN, John Henry. *Thinking About the Elgin Marbles: Critical Essays on Cultural Property, Art and Law*. 2nd Ed. Kluwer Law International, 2009, p. 7.

²³ SMITH, Helena. *British damage to Elgin marbles ‘irreparable’*. Novembro de 1999. Disponível em <https://www.theguardian.com/uk/1999/nov/12/helenasmith>. Acesso em 13 de outubro de 2016, às 23:34.

²⁴ SMITH, Helena. *Greece looks to international justice to regain Parthenon marbles from UK*. Disponível

Nessa seara, o que já foi visto como uma como um retorno das obras de arte ao seu estado normal, para que pudessem ser vistas e apreciadas na forma mais próxima de como eram na época clássica, poderia também ser visto como uma alteração ou, até mesmo, uma falsificação da sua versão original²⁵.

O conceito de autenticidade adotado atualmente é no sentido de que é necessário aceitar que objetos de valor, especialmente obras de arte, possuem uma história contínua, eles já foram danificados e consertados, sujos e limpos, e o estado presente representa não só o momento de criação, mas toda a sequência de eventos²⁶.

É sabido que até mesmo os objetos mais admirados já foram substituídos quando danificados, e períodos de guerra colocaram em prova muitos objetos valiosos que puderam ser salvos ou conservados, enquanto outros foram simplesmente esquecidos no tempo.

A área da conservação e da restauração oferece mecanismos importantes para essa questão, como a ciência e a tecnologia. No final do século XX, a ciência foi aplicada para distinguir peças falsas de originais. Isso não significa que plágios não fossem identificados no passado, mas atualmente há diversos meios de se detectar um plágio em meio a muitos originais.

Apesar de muito do “original” ter sido deixado para trás durante as intervenções e modificações realizadas ao longo do tempo, os restauradores e conservadores devem ter em mente que o que se aprecia é o passado, as peças no seu estado original e completo. É complicado colocar na mão de profissionais da restauração a escolha do que deve ser rejuvenescido e restaurado, e o que deve ser apagado, descartado.

Autenticidade é vista de modo peculiar e particular na área da restauração, pois é dado um significado distinto daquele que é normalmente conhecido pela população. Restauradores, muitas vezes, alteram a realidade das obras de arte, uma escultura com uma parte faltando, com uma imagem degradada e suja, com a cor desgastada por razão de condições meteorológicas, não agradam o público que visita o museu, muito menos aqueles que pretendem adquirir tais peças como propriedade própria²⁷.

em <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/greece/11604991/Greece-knows-there-is-no-legal-right-to-the-Elgin-Marbles-thats-why-it-wont-sue-the-UK.html>. Acesso em 06 de outubro de 2016, às 20:30.

²⁵ JONES, Mark. Op. Cit., p. 14.

²⁶ Ibid., p. 14.

²⁷ BLACKMAN, Christabel. New Horizons for Conservation Thinking: Interview made to Salvador Muñoz-Viñas. E-Conservation Magazine, número 6, Setembro de 2008. O trecho da entrevista que mais ilustra

O fato das pessoas não gostarem de uma estátua que está quebrada não significa que o estado autêntico dela realmente não esteja quebrado. É tendencioso achar que o estado verdadeiro e autêntico de uma escultura é o seu estado original, petrificado, pois faz parte da sua trajetória e valor histórico passar por fases e decisões²⁸.

Não é por outra razão que a restauração, por mais que seja uma forma de renovar e de revisitar a obra de arte, também traz diversas consequências do ponto de vista jurídico, pois são terceiros – os restauradores – que estão, em tese, assumindo o papel de artista²⁹.

Foi o que ocorreu com o artista israelense David Ascalon que, por ter perdido seus familiares para o Holocausto, foi o escolhido para criar um memorial para as vítimas representando o passado histórico e trágico, na cidade de Harrisburg, na Pensilvânia, EUA. Uma escultura em grande escala da Estrela de David feita de aço inoxidável, com arames farpados envolvendo-a em formato de serpente, foi a escolhida pela associação judaica de Harrisburg na época, por ser de um material que não praticamente não se deteriora com o tempo, além da localização na beira de um rio³⁰.

Com o passar de 10 anos, a escultura precisou de reparos, pois a corrente de arames farpados começou a enferrujar. David Ascalon se ofereceu para fazer os reparos e a restauração, contanto que fosse devidamente remunerado para isto. No entanto, sua oferta foi prontamente recusada, com a nomeação de um restaurador para fazer o trabalho, que substituiu a serpente por uma réplica e retirou o nome do artista e colocou o seu próprio na base da escultura. Logo após, Ascalon ajuizou uma ação contra a Federação judaica de Harrisburg, por violação aos seus direitos morais de autor, com base na lei de direito autoral americana³¹.

essa questão é quando o professor Muñoz-Viñas explica que a autenticidade seria a razão da existência das técnicas de conservação, mas na prática o que se verifica é a implementação de preferências e habilidades específicas que melhor se enquadram na “nova” versão da obra: Conservators thus modify reality (which is undoubtedly authentic) to suit our expectations, needs or preferences. So authenticity is useful because it helps us to believe that we are acting for some higher reasons (truth, science, objectivity, etc.) and not that we are simply implementing our own expectations or preferences.

²⁸ Ibid., p. 23.

²⁹ Ibid., p. 24.

³⁰ GRANT, Daniel. When Creator and Owner Clash. Agosto de 2010. Disponível em <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703447004575449793518169052>. Acesso em 08 de outubro de 2016, às 23:15.

³¹ Visual Artists Rights Act of 1990 (VARA), incorporado ao Copyright Act. § 106A, (a) (3) (B): “to prevent any destruction of a work of recognized stature, and any intentional or grossly negligent destruction of that work is a violation of that right”. A Lei de Direito Autoral americana possui disposições semelhantes à lei brasileira, ao proteger os direitos morais de autor.

Desse modo, o artista argumenta que a restauração do monumento constitui, na verdade, a sua destruição, como uma mutilação da sua criação. A maior defesa utilizada pelo autor da ação é no sentido de que a lei de direito autoral americana prevê que o direito de retirar o nome, a assinatura do artista da própria obra, permanece com o próprio artista, sendo inviável que terceiros possam tomar essa decisão em seu lugar, como ocorreu no caso³².

O monumento agora não só não tinha mais a sua assinatura, mas surgiu com um “restaurado por David Grindle 2006” aplicado na própria obra. Não restam dúvidas de que essa alteração da escultura pela restauração enseja a reparação por danos morais, conforme pleiteia o próprio autor. Mas o questionamento que prevalece é o seguinte: agora que a obra não possui mais seu nome³³, além de ter sido forçado a afirmar que não era mais sua, poder-se-ia dizer que David Ascalon teria sua honra e sua imagem feridas? Os direitos existenciais de autor são uma extensão da personalidade do autor, conforme a lei americana³⁴.

Neste ínterim, seria no mínimo complicado se fosse possível dissociar completamente o nome do autor de uma obra. Caso possível, a ideia de autoria seria completamente distorcida, pois faz parte do plano imaterial da obra de arte, de difícil descrição. Por fim, no caso de Ascalon, as partes chegaram a um acordo amigável, evitando o desenvolvimento do litígio, e a escultura voltou ao seu estado “original”, ou seja, anterior à restauração³⁵.

Os tribunais pátrios não divergem tanto nesse sentido, pois o que se espera da restauração é um trabalho de conservação, digno de preservação da obra de arte, seja ela tombada ou não.

Os serviços de restauração realizados na Igreja Imaculado Coração de Maria, em São Paulo, já foram discutidos judicialmente. Em sede de apelação interposta por uma empresa especializada nos serviços de restauração contra a sentença

³² RAJAN, Mira T. Sundara. *Moral Rights: Principles, Practice and New Technology*. 1st Edition, Oxford University Press, 2011, p. 441.

³³ LEONARD, Barbara. Artist Says Restoration ‘Mutilated & Bastardized’ Holocaust Memorial. Julho de 2010. Disponível em: <http://www.courthousenews.com/2010/07/28/29182.htm>. Acesso em 10 outubro de 2016, às 19:14. A Federação judaica de Harrisburg chegou a enviar uma notificação extrajudicial para David Ascalon, solicitando que ele cessasse de referenciar o monumento como seu, após as modificações trazidas pela restauração.

³⁴ Visual Artists Rights Act deve proteger “both the reputation of certain visual artists and the works of art they create”, sendo assim, a reputação dos artistas plásticos e os trabalhos que eles criam devem ser protegidos, conforme a House Report, 1990.

³⁵ DAPP, Rick. Did You Know? Four Sculptures on Front. Agosto de 2016. Disponível em <http://www.harrisburgmagazine.com/August-2016/Did-You-Know/>. Acesso em 08 de outubro de 2016, às 18:20.

que julgou parcialmente procedente a ação de rescisão contratual cumulada com cobrança de perdas e danos decorrente da prestação de serviços de restauração em peças de valor artístico, há extensa discussão acerca do valor atribuído à restauração, como segue no trecho do acórdão e do laudo pericial³⁶:

“(...) não houve restauro algum dos remanescentes originais e sim a manutenção da descaracterização”, porém, cabível a reconstrução naquele ambiente, nos trechos reconstituídos soma-se “a má qualidade da reconstrução, que não possui efeito de volume (...) tudo feito em técnica de pintura comum, não em técnica específica de reintegração cromática.”

“(...) já que não houve propriamente um restauro e sim uma “repintura”, que não considerou nem mesmos a (sic) cores e os traços originais, sendo que isso era perfeitamente possível (...) não foi feito restauro algum, apenas reforçada a descaracterização existente e inserida onde ainda não existia, usando-se materiais impróprios, (fls. 561/571), insurgindo-se a autora/reconvinda, contudo, sem razão.”

Assim, fica clara a distinção de uma mera pintura sobre a peça artística, como forma de cobrir eventuais danos, de um verdadeiro procedimento de restauração, processo complexo e de grande importância patrimonial e cultural, por meio do qual se garante ou, ao menos, pretende-se garantir o status original³⁷.

No caso em tela, é a responsabilidade civil que propõe a possibilidade de “invasão” do patrimônio daquele que descumpriu um dever prestacional de serviços de restauro³⁸. As condutas comissivas e omissivas do Estado, do titular do direito real e de terceiro ensejarão a responsabilidade civil, em virtude do dever de conservação estabelecido na Constituição Federal³⁹. No entanto, não se vislumbra o excesso da teoria do risco integral, vez que ocorrendo caso fortuito ou força maior, a reparação ou ressarcimento do dano deve ser compartilhado por todos os integrantes do corpo social⁴⁰.

³⁶ TJSP, AC no 992.05.019792-3, Des. Rel. Walter Zeni, 32ª Câmara de Direito Privado, julgado em 09/12/2010.

³⁷ KÜHL, Beatriz Mugayar. Cesare Brandi e a Teoria da Restauração. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP. N. 21, junho de 2007, p. 199.

³⁸ COUTO, Reinaldo. MAMEDE, Gladston; FILHO, Marcílio Toscano França; JUNIOR, Otavio Luiz Rodrigues (organizadores). Direito da Arte. São Paulo: Atlas, 2015, p. 202.

³⁹ Art. 216, § 1º da CFRB/88. Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

⁴⁰ COUTO, Reinaldo. Op. Cit., p. 203.

A proteção dos documentos, das obras e outros bens de valor histórico, artístico e cultural é, de acordo com o art. 23, inciso III, da Constituição Federal, competência comum da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios, enquanto a competência para legislar sobre proteção ao patrimônio histórico, cultural, artístico, turístico e paisagístico é concorrente entre a União, os Estados e o Distrito Federal⁴¹.

Assim, os monumentos e obras de valor histórico são os principais integrantes dos mecanismos de conservação. O que se busca exatamente da restauração é o afastá-la do empirismo e da arbitrariedade e vinculá-la ao pensamento crítico e científico⁴², como Brandi define o restauro: "o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro"⁴³.

O restauro prossegue com essa função, de modo a servir de baliza para as intervenções em monumentos históricos, oferecendo meios adequados para atuar de maneira fundamentada e responsável, sem deformar e deturpar a obra, a memória, os bens legados pelo passado, partes integrantes do presente, para que continuem a ser trabalhos legítimos e, como tal, sirvam como efetivos elementos de rememoração e suportes da memória coletiva⁴⁴.

Conforme afirma Paul Ricoeur, "*o dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário*"⁴⁵.

É certo que o dever de preservar a memória não se limita a guardar o rastro do passado, o objeto que sobreviveu ao tempo, sendo este um dever intrínseco de toda a sociedade. A história só se torna conhecimento e, portanto, valorizada culturalmente, se esse passado tiver alguma relação com o presente, uma curiosidade pelos acontecimentos passados⁴⁶.

Logo, a autoria, como elemento da obra de arte, também deve ser preservada, além dos direitos autorais patrimoniais e existenciais, especialmente.

⁴¹ Ibid., p. 196.

⁴² KÜHL, Beatriz Mugayar. Op. Cit., p. 206.

⁴³ BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 30.

⁴⁴ KÜHL, Beatriz Mugayar. Loc. Cit.

⁴⁵ RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. Campinas: Papirus, 1994, p. 101.

⁴⁶ Ibid., p. 142.

2. A CÓPIA

A cópia, muitas vezes confundida com o plágio e com a réplica, é outro elemento integrante da reproduzibilidade.

A cópia sempre foi um mecanismo importante como forma de treinamento dos artistas. Nos primórdios do Renascimento, quando o papel se tornou acessível em grande parte da Europa, aprendizes tinham que desenhar cópias de uma extensa variedade de materiais. No século XVI, as cópias começaram a ser aplicadas para a gravura, escultura, estampas, pinturas, dentre outros. Os alunos também tinham o dever de copiar tudo aquilo que seus mestres produziam, como forma de aprendizado⁴⁷. A cópia era uma forma de se atingir uma uniformidade de estilo, tal prática era incentivada pelas escolas e academias de belas artes⁴⁸.

Na área dos “grandes mestres”⁴⁹, as cópias de boa qualidade eram consideradas originais, o que resultou numa enorme possibilidade de confusão. As mais enganosas eram aquelas feitas pelos alunos e aprendizes, que copiavam o mesmo estilo, traços e cores, além de terem acesso aos mesmos materiais utilizados pelos próprios mestres⁵⁰. O problema ainda crescia quando se acreditava que escritos antigos na própria obra eram considerados assinaturas, levando, equivocadamente, a indicação de algum senso de autoria – o que era inexistente⁵¹.

Mais tarde, essas anotações foram deixadas de lado no momento de se verificar a autenticidade dos trabalhos e o mercado de arte pouco se preocupou⁵² em incentivar a maior pesquisa dos peritos e especializados em torno disso⁵³.

A confusão causada pelas cópias permanece, principalmente, nas obras dos grandes mestres, pois a dificuldade de se datar exatamente o momento da realização de uma escultura é o que coloca em questão se ela seria, de fato, original, ou apenas uma cópia bem executada e de boa qualidade.

⁴⁷ JONES, Mark. Op. Cit., p. 41.

⁴⁸ Loc. Cit.

⁴⁹ O termo vem do inglês “Old Master”, que geralmente se refere aos grandes artistas europeus que trabalharam no período entre o Renascimento e 1800. Não significa exatamente um movimento artístico, mas inclui artistas pertencentes à arte gótica, Renascimento e suas fases, barroco, rococó, neoclassicismo, romantismo, dentre outros. Uma característica marcante dessa era está na técnica e no detalhismo utilizados na criação das obras. Para citar alguns nomes, estão entre eles; Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Albrecht Durer, Caravaggio, Rembrandt e Jacques-Louis David. Informação disponível em <https://www.artsy.net/gene/old-masters> Acesso em 10 de outubro de 2016, às 20:07.

⁵⁰ Ibid., p. 41.

⁵¹ Ibid., p. 42.

⁵² MAI, Ekkehard. Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens. Munique, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1986.

⁵³ Ibid., p. 42.

Fazer uma cópia dos trabalhos dos grandes mestres era – se ainda não é – a melhor forma de se estudar e aprender arte. Contudo, essas cópias não ficaram estagnadas no tempo, seja em museus ou com seus compradores, o mercado da cópia ainda existe e, surpreendentemente, circula milhões de dólares todo ano.

Nos leilões internacionais de artes⁵⁴, o número de vendas e preços da arte clássica e renascentista não se comparam ao mercado de arte moderna e contemporânea⁵⁵. Em julho desse ano, a prestigiosa casa de leilões Christie's, no leilão da categoria de grandes mestres, vendeu a pintura "Ló e Suas Filhas" de Peter Paul Rubens, por 58 milhões de dólares⁵⁶. Esse valor pode parecer alto, mas não se compara aos recordes recorrentes, como a venda também pela Christie's por 318 milhões de dólares pelo quadro "Sem Título" de Jean-Michel Basquiat.

Contudo, seja pela especulação ou não do mercado em torno dos grandes mestres, inevitável a não ocorrência de cópias. A pintura "Retrato de um Homem" foi avaliada por experts e *marchands*, que atribuíram a sua autoria ao artista alemão Frans Hals. Em 2011, a peça foi vendida a um colecionador pelo preço de 10 milhões de dólares através de um leilão organizado pela Sotheby's. Entretanto, descobriu-se que se tratava de uma cópia. A casa de leilões submeteu o trabalho a uma análise técnica profunda, que determinou que a obra foi feita por materiais típicos do século XX, o que significa que nunca poderia ter sido pintado no século XVII.

A sua autoria ainda permanece como um mistério, mas esse evento questiona a possibilidade de cópias se passarem por despercebidas, até mesmo entre peritos na área⁵⁷. Alguns *marchands* justificam que esse acontecimento foi excepcional, sendo difícil ocorrer com frequência, ainda mais em um mercado tão seletivo e qualificado⁵⁸.

⁵⁴ Interessante ressaltar que no sentido moderno de venda de uma obra pelo melhor preço, os leilões se firmaram no século XVIII, na França pós-revolucionária, e na Inglaterra com a abertura da Sotheby's e da Christie's. A palavra em inglês "auction", que significa leilão, tem uma etimologia possível no latim em augeo, que significa "eu subo", "eu aumento" o preço. Essa observação foi feita por Teixeira Coelho na apresentação do livro "Arte e Mercado" de Xavier Greffe.

⁵⁵ POGREBIN, Robin. Can the Old Masters Be Relevant Again? Agosto de 2016. Disponível em http://www.nytimes.com/2016/08/29/arts/design/can-the-old-masters-be-relevant-again.html?_r=0 Acesso em 10 outubro de 2016, às 20:50.

⁵⁶ Disponível em <http://www.christies.com/features/Rubens-Lot-and-His-Daughters-sets-Christies-record-7554-3.aspx> Acesso em 10 de outubro de 2016, às 21:25.

⁵⁷ SIEGAL, Nina. A Dubious Old Master Unnerves the Art World. Outubro de 2016. Disponível em http://www.nytimes.com/2016/10/27/arts/design/a-dubious-old-master-unnerves-the-art-world.html?_r=0 Acesso em 12 de outubro de 2016, às 15:45.

⁵⁸ Loc. Cit.

O galerista Johnny van Haeften, especializado nos grandes mestres, garante que foi um evento isolado, pois “não é tão comum como as pessoas pensam”⁵⁹. Tudo isso se iniciou em 2008, quando o colecionador Giuliano Ruffini procurou a filial da Christie’s em Paris para verificar a autenticidade de uma obra adquirida por um *marchand* espanhol. O perito da Christie’s o informou que o trabalho poderia ser de autoria de um aluno ou de seguidor de Frans Hals. Em seguida, a Christie’s requereu uma licença, que teve que ser levada para aprovação pelo Museu do Louvre e pelo Ministério da Cultura francês, para permitir a exportação do trabalho para a sede de Londres, para submetê-la a mais investigações.

Entretanto, as entidades não permitiram a exportação do trabalho para Londres, pois o Estado francês o declarou como “tesouro nacional”, com restrições quanto a possíveis exportações. O Museu do Louvre tentou adquiri-lo na mesma época, com base em um contrato preliminar de outubro de 2008, que previa a intenção de venda ao museu pelo preço de 5 milhões de euros, designando o colecionador Ruffini e a Christie’s como representantes da obra.

Pela provável falta de fundos, o Louvre não adquiriu a peça. É fato que as obras dos grandes mestres ficam em situação mais vulnerável, pela ausência de catálogos de arte sérios que listavam as obras e seus autores, mas que começaram a aparecer apenas a partir do século XIX.

Posteriormente, a pintura veio a ser adquirida pelo colecionador Mark Weiss⁶⁰, que acreditou que a obra fosse original, pela perfeição e maestria na pintura. Outros *experts* ainda afirmaram que a obra deve ter sido elaborada, provavelmente, por um grande imitador de Frans Hals, mas seria difícil atribuir qualquer autoria ao trabalho, por ser uma imitação tão perfeita.

O caso ficou sem novos desdobramentos até março de 2016, quando a polícia francesa apreendeu a pintura “Vênus com o Véu” de Lucas Cranach, o Velho, por razão de dúvidas quanto a sua autenticidade. A apreensão chegou à outra conclusão; a pintura também estava conectada ao colecionador Giuliano Ruffini. Foi por essa razão que as casas de leilão começaram a investigar suas peças de Frans Hals, por serem da mesma procedência.

A polícia francesa ainda apreendeu outros trabalhos de propriedade de Ruffini, dentre eles, uma escultura do artista italiano renascentista Andrea Solario.

⁵⁹ Em diversas entrevistas, o galerista afirma que “I think it’s a very isolated incident, and it’s not as widespread as people think”.

⁶⁰ THE WEISS GALLERY. Facing the Past. Catálogo de exposição, 2011. Disponível em <http://www.weissgallery.com/paintings/catalogues/facing-past> Acesso em 12 de outubro de 2016, às 16:36.

Nenhuma queixa foi prestada em relação ao Ruffini⁶¹, mas os profissionais do mundo da arte creem, ou ao menos tentam acreditar, que ele tenha adquirido essas obras de boa-fé, assim como passou certa confiança aos demais compradores dos trabalhos. Ele não seria o culpado pela mudança de opiniões dessas mesmas pessoas alguns anos mais tarde⁶².

Todo esse discurso possui enorme importância no mundo artístico, ao inserir o critério da contradição e do paradoxo. A cópia que alcança a perfeição se engana, além de possuir como maior objetivo, normalmente, a “comercialização do engano”⁶³. A existência da falsificação promove a insegurança em atestar certas convicções no mundo da arte, pois abala mesmo as obras seguramente creditadas como autênticas, causando uma contradição⁶⁴.

Uma vez que a cópia é descoberta, ao contestá-la, surge um paradoxo de ordem filosófica, pois a obra deixa de ser considerada arte, todavia, a despeito disso, permanece contendo todos os elementos que levaram ao seu primeiro reconhecimento. As obras de arte que tinham sido legitimadas pelos especialistas agora fazem parte de um grupo, no mínimo, indesejável.

A obra, antes tida como inestimável⁶⁵, agora demonstra a sua fraqueza, pois é tida como uma experiência frustrada. A admiração e contemplação anteriores, associadas a um nome, um artista, agora se transformaram em uma fraude, ocorrendo, desse modo, uma deslegitimação.

Além da perda do valor simbólico, as obras de arte que foram descobertas e renomeadas como cópias também tiveram seus valores monetário e artístico reduzidos⁶⁶. As obras que têm a sua autenticidade questionada simplesmente são retiradas do acesso ao público, sendo assim, das galerias e dos museus, impossibilitadas de participar de exposições e comercializações⁶⁷.

⁶¹ GROSVENOR, Brendor. An eye for the real thing: the alarming consequences of the latest art-forgery scandal. Outubro de 2016. Disponível em <https://www.ft.com/content/95656250-8bb6-11e6-8cb7-e7ada1d123b1> Acesso em 12 de outubro de 2016, às 17:30.

⁶² SIEGAL, Nina. \$10 Million Scandal Shakes the Art World. Edição Imprensa do jornal New York Times de outubro de 2016.

⁶³ ANJOS, Marlon José Alves dos. Falsificação e Autenticidade: A Arte como Convenção. Dissertação do Mestrado em Artes de Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2016, p. 13.

⁶⁴ Loc. Cit.

⁶⁵ Ibid., p. 14.

⁶⁶ Ibid., p. 27.

⁶⁷ Loc. Cit.

Essa conduta cometida pelos profissionais e indivíduos envolvidos no mercado de arte quase se aproxima a uma tentativa de “purificação” ou “higienização” do mundo da arte⁶⁸. Como forma de deletar essas obras do cenário artístico, pelo menos no plano material, algumas medidas começaram a ser adotadas.

Não é recente a possibilidade de medidas repressivas de combate à contrafação, como há no campo dos produtos contrafeitos, setor adverso, mas não tão distante, do das artes visuais. O procedimento de apreensão alfandegária aplica diretamente o artigo 59 do acordo TRIPS⁶⁹, que permite o titular da marca de mover as ações que entender cabíveis na defesa de seus direitos, sendo de responsabilidade das autoridades competentes a destruição ou alienação dos bens que violem os direitos de propriedade intelectual⁷⁰.

A pena de perdimento de mercadoria encontra amparo constitucional no art. 5º, incisos XLV e XLVI⁷¹, além do Decreto no 6.759/2009, que regulamenta a administração das atividades aduaneiras, em seu art. 689, inciso VIII, ao indicar que a pena será aplicada na mercadoria estrangeira que apresentar característica essencial falsificada ou adulterada⁷². A lei de direito autoral brasileira também prevê a possibilidade de apreensão de “obra fraudulentamente reproduzida”, com da determinação de destruição de todos os exemplares ilícitos, além de todos os instrumentos que sejam utilizados para fabricar esses exemplares⁷³.

⁶⁸ Ibid., p. 28.

⁶⁹ ARTIGO 59. Sem prejuízo dos demais direitos de ação a que faz jus o titular do direito e ao direito do réu de buscar uma revisão por uma autoridade judicial, as autoridades competentes terão o poder de determinar a destruição ou a alienação de bens que violem direitos de propriedade intelectual, de acordo com os princípios estabelecidos no ARTIGO 46. Com relação a bens com marca contrafeita, as autoridades não permitirão sua reexportação sem que sejam alterados nem os submeterão a procedimento alfandegário distinto, a não ser em circunstâncias excepcionais.

⁷⁰ AGUILLAR, Rafael Salomão Safe Romano. A Prática das Medidas de Fronteira no Brasil dos Megaeventos. Revista da ABPI, nº 134, Janeiro/Fevereiro de 2015, p. 36.

⁷¹ Art. 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:

XLIV - constitui crime inafiançável e imprescritível a ação de grupos armados, civis ou militares, contra a ordem constitucional e o Estado Democrático;

XLV - nenhuma pena passará da pessoa do condenado, podendo a obrigação de reparar o dano e a decretação do perdimento de bens ser, nos termos da lei, estendidas aos sucessores e contra eles executadas, até o limite do valor do patrimônio transferido;

⁷² Art. 689. Aplica-se a pena de perdimento da mercadoria nas seguintes hipóteses, por configurarem dano ao Erário (Decreto-Lei nº 37, de 1966, art. 105; e Decreto-Lei nº 1.455, de 1976, art. 23, caput e § 1º, este com a redação dada pela Lei no 10.637, de 2002, art. 59):

VIII - estrangeira, que apresente característica essencial falsificada ou adulterada, que impeça ou dificulte sua identificação, ainda que a falsificação ou a adulteração não influa no seu tratamento tributário ou cambial;

⁷³ Art. 102. O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da

Por mais que a medida já seja adotada nas apreensões de produtos contrafeitos, o mercado de arte também já encontrou o seu modo de garantir a sua integridade e reputação⁷⁴. Queimar e destruir objetos serviu, ao longo dos séculos, como purgação das impurezas que compõem um corpo que se idealiza puro, eliminando a incompatibilidade com todo o sistema, o cenário do qual é integrante⁷⁵.

Conforme o advogado da casa de leilões Sotheby's, Pierre Valentim, a destruição de obras falsificadas através de ordem dos tribunais é uma prática não inédita na França⁷⁶ e em outros países. Uma questão importante no que tange o direito que envolve a integridade do autor é se esse direito pode prevenir a destruição das obras de arte⁷⁷.

Portanto, a destruição de cópias e falsificações é justificável apenas em certos casos. A determinação de autenticidade de uma obra de arte pode ser uma questão difícil, há diversas opiniões a respeito. A sistemática declaratória de fraude interligada com a destruição das obras de arte pode parecer inapropriada e incompatível com os direitos do verdadeiro proprietário que, normalmente, adquire o trabalho de boa-fé⁷⁸.

Alguns comitês ao redor do mundo optam por uma ação menos intrusiva, carimbando no verso da obra um símbolo que identifique a falsificação da obra autêntica, juntamente com uma declaração que atesta a desaprovação de autenticidade. Neste processo, o proprietário continua com a posse legal do trabalho⁷⁹.

Ademais, se uma quantidade significativa de obras descobertas como cópias puder atrair atenção, assim como obras de arte que ocupam espaço nos

indenização cabível.

Art. 106. A sentença condenatória poderá determinar a destruição de todos os exemplares ilícitos, bem como as matrizes, moldes, negativos e demais elementos utilizados para praticar o ilícito civil, assim como a perda de máquinas, equipamentos e insumos destinados a tal fim ou, servindo eles unicamente para o fim ilícito, sua destruição.

⁷⁴ SHEPS, Hanoch. Burning Fake Chagall's, Market Integrity versus Ownership Rights – A Zero Sum Game. Fevereiro de 2014. Disponível em <https://itsartlaw.com/2014/02/18/burning-fake-chagalls-market-integrity-versus-ownership-rights-a-zero-sum-game/> Acesso em 13 de outubro de 2016.

⁷⁵ ANJOS, Marlon José Alves dos. Op. Cit., p. 29.

⁷⁶ JIVANDA, Tomas. British man's £ 100,000 Chagall painting to be burnt as fake in France. Fevereiro de 2014. Disponível em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/british-man-s-100000-chagall-painting-to-be-burnt-as-fake-in-france-9102230.html> Acesso em 27 de outubro de 2016, às 22:40.

⁷⁷ VALENTIN, Pierre. Who owns commissioned artworks? Art and Cultural Assets Magazine, Attorney Advertising Material. Withersworldwide, 2009, p. 11.

⁷⁸ VALENTIN, Pierre. The Destruction of Fakes. Setembro de 2013. Disponível em <http://www.artatlaw.com/archives/archives-2013-july-dec/the-destruction-of-fakes> Acesso em 27 de outubro de 2016, às 23:10.

⁷⁹ ANJOS, Marlon José Alves dos. Op. Cit., p. 31.

repositórios ou reservas técnicas, pode-se dizer que elas aparecerão em local de destaque, tendo a exposição amplamente divulgada⁸⁰.

Foi o que ocorreu há pouco na edição de 2016 da maior feira internacional de arte do Rio de Janeiro. Representantes do mercado de arte e galeristas denunciaram a galeria Graphos Brasil, alegando que possuía obras falsas em seu estande⁸¹. A obra que mais chamou a atenção foi a do artista Willys de Castro, que foi identificada com características semelhantes a outras já determinadas como falsas. O responsável pela verificação de autenticidade das obras da galeria já havia detectado a possível fraude, orientando a retirá-la de exposições e submetê-la a uma análise maior. Ao mesmo tempo em que o dono da galeria informa que possui certificados de autenticidade das obras, decidiu retirá-las do estande da feira⁸².

Logo depois desse episódio, o galerista se defendeu alegando que as obras, principalmente os quadros de Raymundo Colares que apresentavam um espantoso brilho nas suas superfícies, teriam passado por um procedimento de restauro recente⁸³. De acordo com ele, os trabalhos estavam com o verniz amarelado e pontos descascados, além de danos maiores por razão da passagem do tempo. O próprio restaurador se defendeu, ao afirmar que “quando eu desconfio que a obra é falsa, eu não restauro”⁸⁴, mas não soube informar ao certo qual é a procedência das peças. Como já anteriormente exposto no presente estudo, novamente a tarefa do restauro lida com os questionamentos sobre a autoria e a autenticidade⁸⁵.

Além da qualidade e do aspecto visual das obras, seus valores econômicos também chamaram a atenção. Algumas obras estavam sendo vendidas por preços abaixo do mercado, como os 2 milhões de reais cobrados na feira pelo

⁸⁰ Ibid. p. 32.

⁸¹ MARTÍ, Silas. Grupo de marchands acusa galeria de expor obras falsas na feira ArtRio. Setembro de 2016. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1818062-galeria-e-denunciada-na-artrio-sob-suspeita-de-vender-obras-falsas.shtml> Acesso em 27 de outubro de 2016, às 23:22.

⁸² Loc. Cit.

⁸³ MARTÍ, Silas. Peças com autenticidade questionada na ArtRio passaram por restauro. Outubro de 2016. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/10/1819090-pecas-de-autenticidade-questionada-na-artrio-passaram-por-restauro.shtml> Acesso em 30 de outubro de 2016, às 22:00.

⁸⁴ Loc. Cit.

⁸⁵ BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 30.

Willys de Castro, enquanto especialistas do ramo dizem se tratar de trabalhos que valem entre 4 a 5 milhões de reais⁸⁶, além de obras de Nogueira Lima por 120 mil reais, enquanto são cobrados normalmente em torno de 400 mil reais pelas suas peças.

A posição dominante na história da arte é de que a obra de arte original possui uma qualidade superior e única, que a cópia não detém⁸⁷. Como o próprio Walter Benjamin argumentava, a obra de arte original possui uma “aura”⁸⁸ que, quando não é o aspecto visual nem o físico que irão determinar se uma obra é legítima ou não, outros aspectos imateriais, contextuais e históricos assumirão esse papel⁸⁹.

Do ponto de vista econômico, não é simples explicar a razão de uma cópia, mesmo quando praticamente perfeita, ainda assim é menos valorizada do que a original. Essa discrepância de preços se dá exatamente no momento em que os proprietários das obras de arte se decepcionam quando descobrem que adquiriram um trabalho é uma mera cópia, sentimento este que também é identificado perante economistas⁹⁰.

Uma característica própria das artes plásticas que difere das outras categorias da arte é justamente a obra única, o rastro deixado pelo artista para a eternidade, não passível de reprodução e de grande interesse de colecionadores e de museus, portanto há uma oferta pequena para uma grande demanda⁹¹.

Pode-se dizer, em outras palavras, que as outras linguagens não possuem este “mercado” tão específico e peculiar⁹².

Entretanto, há quem entenda que existem vantagens econômicas nas cópias, pois o fato de uma peça original ser imitada significa que a mesma está sendo demandada. As cópias servem para que o original possa atingir maiores públicos, ganhando maior audiência. No mais, quanto menores são as barreiras para a imitação, maior será a quantidade de artistas no início de suas carreiras experimentando através da cópia. Muitos dos grandes mestres “pegaram

⁸⁶ MARTÍ, Silas. Op. Cit.

⁸⁷ FREY, Bruno S. Op. Cit., p. 200.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 41.

⁸⁹ FREY, Bruno S. Loc. Cit.

⁹⁰ FREY, Bruno S. Op. Cit., p. 201.

⁹¹ CRIBARI, Isabela. Economia da Cultura. 1ª Edição. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2009, p. 374.

⁹² Loc. Cit.

emprestadas” referências de seus ídolos e professores, trazendo-as para si e criando novos trabalhos a partir delas⁹³.

Contudo, importante salientar que cópia não significa o uso de um trabalho como fonte de inspiração, se assim fosse, a humanidade ainda estaria estagnada no passado, sem a apropriação e renovação de referências culturais. Como diz o famoso ditado popular: “no mundo nada se cria, tudo se copia”⁹⁴.

A questão que ainda torna negativa a cópia é a sua frequente desvalorização. É no mínimo compreensível a controversa gerada em torno da descoberta do estado de cópia de um trabalho que antes foi tido como original e, conseqüentemente, comprado por algum colecionador ou amante de arte. No entanto, a cópia não atinge emocionalmente apenas os potenciais vendedores e compradores, mas também aqueles que não possuem quaisquer interesses financeiros aparentes. É de difícil compreensão e explicação o porquê dos indivíduos que não tiveram o seu patrimônio afetado se sentirem especialmente frustrados ou decepcionados com tais revelações.

Não por outra razão, já foi demonstrado que quanto maior o número de reproduções de certo trabalho, menor o seu valor estético, ou seja, a demanda do mercado⁹⁵.

A existência de especialistas confiáveis, *marchands* e leis que tutelam os direitos autorais e profissionais respectivos movimentam esse mercado de constante incerteza, uma vez que eles são os responsáveis pela legitimação e reafirmação de qualquer dúvida surgida no meio⁹⁶.

Simultaneamente, a propagação das cópias incentiva a vontade alheia de pagar por uma peça original ou outra peça feita pelo artista, pois não seria por razão nenhuma que tal artista estaria sendo copiado por outros, a não ser pela sua admiração e consolidação no mundo da arte, como já foi anteriormente explicitado⁹⁷.

⁹³ FREY, Bruno S. Op. Cit., p. 204.

⁹⁴ ESTEVES, Mauricio Brum. Inspiração ou plágio? *Jornal Estado de Direito*. Edição Nr. 49. Abril de 2016. Disponível em: <http://www.youblisher.com/p/1395102-49-EDICAO-JORNAL-ESTADO-DE-DIREITO/> Acesso em 30 de outubro de 2016, às 22:22.

⁹⁵ POMMERHNE, Werner W. e GRANICA, J. Martin. Perfect Reproduction of Works of Art: Substitutes or Heresy? *Journal of Cultural Economics* 19, p. 237/249.

⁹⁶ SMITH, Charles W. *Auctions. The Social Construction of Value*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 15.

⁹⁷ WONG, Winne Won Yin. *Van Gogh on Demand: China and the Readymade*. The University of Chicago Press, 2013, p. 5. A China já é mundialmente conhecida por ser o “universo da cópia” ou a “fábrica dos falsos”. Nesse livro, conta-se a história de um pequeno vilarejo na China cuja população é especializada em fazer cópias de obras famosas de artistas ocidentais. Contudo, muitos aspectos culturais interferem na feitura de meras cópias, revelando uma visão da China não muito difundida internacionalmente, como um país diversificado e um tanto rico artisticamente.

A política de repressão contra as cópias, por mais que existente, não se demonstra cem por cento eficaz⁹⁸, assim como quaisquer outras políticas de repressão contra práticas ilícitas⁹⁹, por ser difícil identificar e criminalizar a prática. É da natureza humana continuar fazendo-a, mesmo sabendo que seus frutos podem gerar consequências.

Por outro lado, o criador de uma obra de arte original deve receber incentivos para prosseguir com as suas atividades, mas não apenas de modo patrimonial, como a sua valorização no mercado¹⁰⁰. No mundo da arte, mais importante ainda do que o sucesso financeiro é o reconhecimento, a expectativa de ser alguém famoso. Há entendimentos de que uma boa solução para as cópias seria forçar os copiadores a darem o devido crédito aos autores originais¹⁰¹.

Esse sistema de compensação trabalharia com o reconhecimento imaterial do artista. Contudo, o que se observa na prática, ainda, é a busca por um benefício patrimonial em cima do reconhecimento de outrem, por ter como plausível a venda “por engano”¹⁰².

É exatamente essa situação que foi levada para o Judiciário quando um comprador obteve uma obra de arte de autoria do artista plástico Ivan Serpa pelo valor de 30 mil reais, mas foi surpreendido com a devolução do trabalho por razão de inautenticidade. Consequentemente, ao saber do vício do produto, ajuizou a demanda contra a galeria de arte vendedora¹⁰³.

Curiosamente, o argumento da ré, além de enfatizar que a obra não era falsa, foi de que o autor seria “grande conhecedor de obras de arte”, logo deveria

⁹⁸ FREY, Bruno S. Op. Cit., p. 209.

⁹⁹ De certa maneira, seria possível fazer um paralelo com a política de combate contra a venda de qualquer objeto ilícito, como as drogas. Por mais que haja leis e policiamento contra o tráfico, as vantagens econômicas e sociais que a venda e o consumo de drogas proporcionam ainda superam o receio e o medo de ser “descoberto” pela sociedade. Analogicamente, ninguém quer estar envolvido com o ilícito ou, ao menos, não quer que ninguém saiba, justamente por saber que tal prática está “errada” e fora dos padrões de conduta impostos pela sociedade.

¹⁰⁰ BENHAMOU, Françoise. L'économie de la culture. Paris: Editions La Découverte, 1996, p. 65.

¹⁰¹ GREFFE, Xavier. Managing Creative Enterprises. Creative Industries – Booklet No. 3. World Intellectual Property Organization – WIPO. Dezembro de 2006.

¹⁰² O art. 13 do Código de Defesa do Consumidor é claro ao prever que: O comerciante é igualmente responsável, nos termos do artigo anterior, quando: II - o produto for fornecido sem identificação clara do seu fabricante, produtor, construtor ou importador.

Por mais que não haja previsão expressa da inclusão da obra de arte como categoria de produto, não deixa de ser uma mercadoria que é vendida por um preço igualmente de mercado, sujeita a vícios internos ou externos.

¹⁰³ TJSP, Apelação Cível n. 0087554-91.2005.8.26.0100, Des. Rel. Gilson Delgado Miranda, 28ª Câmara de Direito Privado, julgado em 08/03/2016.

ser mais atento no momento da compra, bem como também lhe passou despercebido o fato do trabalho não ser realmente de Ivan Serpa.

Contudo, ficou demonstrado nos autos que não se tratava de uma falsificação visível, facilmente perceptível a qualquer pessoa, tanto que até mesmo a perita nomeada pelo juízo teve dificuldades de emitir um parecer, ficando este inconclusivo.

Todavia, constatou-se que a obra era de fato falsa, pois os traços eram distintos daqueles utilizados por Serpa e até mesmo a sua assinatura não era legítima, pois por mais que assinaturas não sejam sempre idênticas, há características marcantes que são encontradas em todas as assinaturas. Desse modo, o autor foi devidamente ressarcido pela compra, a saber:

“Assim, impossível afastar a alegação de que a obra vendida ao autor é falsa. Diante disso, a rescisão do contrato com o retorno das partes à situação anterior é medida de rigor, sendo mesmo devida a condenação da ré a reembolsar o autor o montante gasto para aquisição da obra (R\$ 30.000,00) e o valor despendido para restauro/conservação do quadro efetuado pela Senhora Sônia Maria Guillarducci, que efetuou a limpeza e aplicou película Beva no dorso da obra (R\$ 1.800,00). Guardadas as devidas proporções, incide, na espécie, o artigo 182, primeira parte, do Código Civil: “anulado o negócio jurídico, restituir-se-ão as partes ao estado em que antes dele se achavam, e, não sendo possível restitui-las, serão indenizadas com o equivalente” (grifos nossos)

Além dos danos materiais, foram devidos danos morais por razão da conduta discriminatória da ré, que tentou incriminar o autor de ter cometido suposto crime, além de inúmeros e peculiares ataques à pessoa do autor. Foram fixados, portanto, danos morais no montante de 20 mil reais¹⁰⁴.

A condição de apreciação constitui clara definição e obras fraudulentas e originais escondidas podem vir à tona e serem recebidas pelo estatuto que é a arte. Em consequência disso, transparece a tentativa em manipular o evento que oscila entre sensacionalismo e o escancarado, o primeiro, parte da ideia do sensacional, do exagero, do apelativo¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Também foi decidido em caso análogo por este E. Tribunal: Apelação cível - Ação anulatória de negócio jurídico contrato de compra e venda de obra de arte (...) - Ilegitimidade passiva - Não verificação - Ausência de demonstração de que a ré tenha figurado no negócio como simples leiloeira - Existência de elementos que sugerem a ocorrência de contrato de compra e venda diretamente com a ré e não por seu intermédio” (TJSP, Apelação n. 0048131-94.2009.8.26.0000, 30ª Câmara de Direito Privado, julgado em 17/10/2012, Rel. Des. Andrade Neto).

¹⁰⁵ ANJOS, Marlon José Alves do. Op. Cit., p. 32.

Nesse cenário, obras de arte e a suas cópias forjadas aproximam-se de maneira semelhante, estando diretamente interligadas¹⁰⁶, seja no aspecto material ou existencial.

3. A RÉPLICA E O INSTITUTO DOS MÚLTIPLOS

Distinta do plágio, da falsificação e da cópia, há ainda a reprodução através da réplica. A afirmação é um tanto antecipada, mas pode-se dizer que a réplica é o modo de reprodução legal, é o tipo de reprodução que se traduz em uma faculdade, qual seja, a de que dispõe o autor de decidir livremente pela exploração ou não de sua obra¹⁰⁷.

Como já citado, o art. 5º, inciso VI, da Lei 9.610/98¹⁰⁸ define o que é reprodução, mas o inciso utiliza a palavra “cópia” para sugerir que a reprodução consiste na multiplicação de cópias da obra. É uma redação imprópria, que leva a entender que a reprodução alcança fixação, quando se sabe que reproduzir e fixar são coisas distintas¹⁰⁹.

O autor goza de um direito exclusivo de utilização, fruição e de disposição de sua obra, que leva à convicção de que a utilização da obra por computador permanece abrangida pela condição da exclusividade, conforme a Lei 9.610/98, apenas o autor pode autorizar o armazenamento de sua obra em computador¹¹⁰.

A réplica é o tipo de reprodução que traz consigo uma maior proteção jurídica ao autor. E é na escultura que a réplica se torna peculiar. Diferente da pintura, a escultura possui um caráter de multiplicação intrínseco¹¹¹.

Por mais que seja semelhante à cópia – há quem entenda que sejam sinônimos – a réplica surge quando se busca fazer uma cópia exata de uma obra, não é uma mera releitura ou reconstrução, é a exatidão que a caracteriza¹¹².

¹⁰⁶ KEATS, Jonathon. *Forged: Why Fakes are the Great Art of Our Age*. Oxford University Press, 2013.

¹⁰⁷ PONTES, Hildebrando. MAMEDE, Gladston; FILHO, Marcílio Toscano França; JUNIOR, Otavio Luiz Rodrigues (organizadores). *Op. Cit.*, p. 273.

¹⁰⁸ Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

VI - reprodução - a cópia de um ou vários exemplares de uma obra literária, artística ou científica ou de um fonograma, de qualquer forma tangível, incluindo qualquer armazenamento permanente ou temporário por meios eletrônicos ou qualquer outro meio de fixação que venha a ser desenvolvido;

¹⁰⁹ PONTES, Hildebrando. *Op. Cit.*, p. 274.

¹¹⁰ *Loc. Cit.*

¹¹¹ A multiplicação entra no sentido da sua possibilidade dada à escultura, mais plausível do que na pintura.

¹¹² BIEGING, Patricia. *Arte, Novas Tecnologias e Comunicação: Fenomenologia da Contemporaneidade*. São Paulo: PMStudium Comunicação e Design, 2010.

4. AS RÉPLICAS DE ESCULTURAS

Na escultura, a possibilidade de reprodução se dá através de processos de moldagem. De um molde, podem-se extrair de seis a oito peças, todas consideradas originais, de acordo com as regras instituídas pelo mercado de arte. As peças extraídas em número superior a esse são consideradas múltiplas, com preço inferior ao das originais ou até mesmo únicas¹¹³.

Para Rodin, “a escultura é simplesmente a arte das saliências e reentrâncias”¹¹⁴. Os problemas surgem com as reproduções, os chamados múltiplos, dada não só a complexidade dessa fiscalização, mas também a complexidade comercial dos contratos de utilização pública¹¹⁵.

O historiador de arte Alois Riegl define que diferentes épocas encorajam o culto de diferentes valores. Sendo assim, as condutas adotadas em torno de obras de arte dependem diretamente dos valores que lhe são atribuídas. Riegl entende que os “valores dos tempos presentes” estão preocupados com a satisfação das necessidades estéticas e práticas, o que incluem o valor de uso, ou seja, o uso diário e funcional de um objeto, bem como o valor artístico, que é dividido em “valor de novidade”, qual seja, o bem no seu estado integral e novo, e “valor artístico relativo”, que abrange a apreciação puramente estética do monumento¹¹⁶.

Aos olhos de qualquer indivíduo, há reconhecimento de um valor relacionado à passagem do tempo, podendo-se buscar um vínculo com a autenticidade.

¹¹³ ABRÃO, Eliane Y. Direitos de autor e direitos conexos. 1ª Edição. São Paulo: Editora do Brasil, 2002, p. 115.

¹¹⁴ 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.

¹¹⁵ ABRÃO, Eliane Y. Op. Cit., p. 114.

¹¹⁶ RIEGL, Alois. Der moderne Denkmalkultus, seine Wesen und seine Entstehung. Vienna, 1903. Forster e Ghirardo, ‘The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origins’. *Oppositions*, Nr. 25, 1982, pp. 21/51. Tradução de livre de: “present-day values”, “use-value”, “newness-value”, “relative art-value”. Riegl demonstra que todos esses valores podem coexistir entre si e com o valor histórico dos monumentos. Ele elaborou um sistema de valores atribuídos aos monumentos, que considerava as diversas maneiras de percepção e recepção dos edifícios de acordo com o momento histórico em que estavam inseridos. Contudo, para a compreensão do pensamento riegliano deve-se, sobretudo, conhecer sua ideia de *Kunstwollen*, (wollen: querer, Kunst: arte, traduz a ideia de “vontade artística”) que contempla em si a intencionalidade estética de cada período da criação artística. Dentro dessa perspectiva, separar a obra de arte (*Kunstwerk*) do seu processo de criação seria impossível e fatal, já que *Kunstwollen* remete a lógica da produção artística a uma totalidade cultural que não deve ser ignorada. Para Riegl, há uma dúplice historicidade entre a formulação da obra e o momento presente de sua fruição: sugere um embate entre a intencionalidade do período da criação da obra e o que ela desperta no espectador em outro momento histórico, dotado de outra intencionalidade artística. É da tensão entre presente e passado intrínseca que surge a questão dos valores em Riegl.

Como é descrito nas palavras de Walter Benjamin¹¹⁷:

“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 nossos)

É a própria leitura da obra de Riegl que dá um impulso decisivo para a definição de “aura” dada por Benjamin. Conforme Benjamin, a exponibilidade de uma obra de arte cresceu muito com a reprodutibilidade técnica, com a mudança de ênfase de um polo para outro¹¹⁸. A arte sempre foi reprodutível, não estando a questão principal na reprodução, mas nas técnicas de reproduzir, na nova modalidade de reproduzir, ou seja, a reprodutibilidade técnica, que permite a existência do objeto artístico em série¹¹⁹.

As assertivas de Benjamin quanto à nova condição da “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” são válidas e, dentro de sua lógica, prescindem do valor de antiguidade proposto por Riegl. Contudo, não podem excluir a pertinência deste valor no debate da preservação cultural¹²⁰.

Para Riegl, a réplica pode ser o mecanismo que pode lidar com os conflitos de valores históricos e de preservação. Desse modo, a peça original poderá ficar intocada para preservar a sua integridade documental. A réplica ganharia, com o tempo, o seu próprio valor histórico, principalmente no caso da perda do original, contanto que nunca substitua de fato o original com seus valores estético e histórico¹²¹.

Essas questões valorativas estão diretamente interligadas com a crescente valorização de uma obra de arte quando integra uma coleção de museu, por exemplo. A criação de réplicas pode colocar certa utilidade a uma peça que seria

¹¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 4ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 168.

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.*, p. 173.

¹¹⁹ CHAUI, Marilena. *A ideologia da competência*. Volume 3. 1ª Edição. Autêntica, 2014, p. 52.

¹²⁰ AZEVEDO, Mirandulina Maria Moreira. Patrimônio cultural e rememoração: notas preliminares sobre o valor de antiguidade. *Revista CPC*, São Paulo, n.11, nov. 2010/abr. 2011. Disponível em: http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_arti_arquivo_pdf/01_11r10.pdf Acesso em 02 de novembro de 2016, às 19:30.

¹²¹ BARASSI, Sebastiano. *The Modern Cult of Replicas: A Rieglian Analysis of Values in Replication*. *Tate Papers*, n.8, 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/the-modern-cult-of-replicas-a-rieglian-analysis-of-values-in-replication> Acesso em 02 de novembro de 2016, às 20:00.

considerada inútil, se permanecesse no seu estado de original. Um dos usos da réplica pode ser direcionado justamente a uma equipe de especialistas, que a “utilizariam” com fins de pesquisa, uma vez que é mais prática a análise de um objeto tridimensional, nas mesmas dimensões da peça original do que a sua reprodução através de uma imagem fotográfica¹²².

O grande público que admira as esculturas, por mais que haja um enorme valor histórico em questão, também almeja vê-las em bom estado de conservação. A réplica pode atender essas demandas, ao estar em um estado praticamente perfeito, e resguardar a obra original de qualquer intervenção de locomoção ou de exposição. Os dois objetos – a escultura original e a réplica – podem conviver paralelamente, com diferentes valores, e a sua combinação poderia servir as necessidades que uma escultura original em perfeito estado serviria normalmente¹²³.

Contudo, levanta-se a questão acerca do valor que uma réplica obtém no decorrer do tempo, ao ser exposta numa grande exposição. É completamente razoável assumir que os visitantes de museus esperam encontrar esculturas nas suas versões originais, sendo peças antigas e com alto valor histórico¹²⁴.

Cumprе ressaltar que uma das funções do museu de arte e dos locais expositivos é valorizar a história e a autenticidade dos objetos expostos, em meio a um mundo praticamente dominado pelas mídias virtuais e experiências efêmeras¹²⁵.

A partir desse ponto de vista, é importante considerar a perspectiva do público quando uma réplica é colocada para exibição, para que as expectativas dos visitantes não estejam fora do alcance da instituição que se dispôs a expor certas esculturas¹²⁶. A interação com o público é essencial, mas será que a disposição de uma réplica é o que ele espera ao ir a uma exposição?

Uma dos objetivos da réplica é justamente garantir uma via educacional para o museu. Afinal, o que uma coleção de arte pretende ao adquirir uma réplica é viabilizar a sua exposição em locais e situações impossíveis para a escultura original. É nesse momento que entra a relevância do acesso à cultura e dos direitos culturais como reflexo dos interesses privados e públicos¹²⁷.

¹²² Ibid., p. 2.

¹²³ Loc. Cit.

¹²⁴ Loc. Cit. Peças antigas seriam peças que ganharam valor por serem do passado, como o próprio autor diz: “age-value”. Nesse sentido, é como se a idade de uma escultura a tornasse mais valiosa, tanto economicamente quanto artisticamente.

¹²⁵ Ibid., p. 3.

¹²⁶ Loc. Cit.

¹²⁷ SOUZA, Allan Rocha de. Os direitos culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012, p. 46.

A livre participação e o pleno exercício dos direitos culturais só se realizam com o acesso às fontes e ao patrimônio cultural e a possibilidade concreta de fruição dos bens culturais¹²⁸.

Assim, garantir a preservação das fontes de cultura nacional, enriquecer o patrimônio cultural, proteger os espaços públicos de liberdade cultural, e construir a inclusão através do acesso fazem parte do mecanismo de acesso à cultura¹²⁹, que deve ser priorizado quando se discute sobre as tarefas dos museus de arte na sociedade.

As obras de arte enquanto elementos culturais são também importantes, pois o acesso a elas pode ser um elemento tanto de distinção e exclusão como de aproximação e inclusão. A limitação do seu acesso configura uma censura de mercado, fortalecendo a exclusão cultural e a construção de um cenário de dominação cultural¹³⁰.

Ora, por mais que seja direito de cada indivíduo adquirir uma escultura como peça própria para a sua coleção privada, a exclusão total desse objeto para exposição ao público implicaria, de certo modo, numa censura. Poder contemplar tal trabalho se tornaria um privilégio para poucos, e esse não é um dos objetivos da arte e nem da cultura.

A sua exclusão traz fortes e negativas consequências para a democracia e cidadania culturais, afrontando, numa visão mais ampla, a Constituição Federal¹³¹.

Além das inúmeras possibilidades que as réplicas podem proporcionar, algumas considerações ainda devem ser feitas sobre o *status* da réplica após a sua criação. Nas palavras de Riegl, a simples passagem do tempo transforma um artefato num monumento¹³². Portanto, qual é o valor histórico da réplica criada no momento presente e qual será daqui a cinquenta anos? Se qualquer evidência do trabalho original fosse perdida, restaria à réplica assumir o espaço de original, substituindo-o?

Após a perda da escultura original “Maternity” de Henri Gaudier-Brzeska, datada de 1913, integrante de uma coleção francesa, duas fundições dos anos 60 são hoje a única representação restante da obra¹³³.

¹²⁸ Ibid., p. 97.

¹²⁹ Ibid., p. 103.

¹³⁰ Ibid., p. 153.

¹³¹ Loc. Cit.

¹³² BARASSI, Sebastiano. Op. Cit., p. 3.

¹³³ BARASSI, Sebastiano. Op. Cit., p. 3.

Uma das fundições está em exposição permanente até os dias de hoje. Logo, esse é um dos pontos mais importantes que cerca a réplica: a sua utilização no futuro. Ademais, ainda há a sua possível valoração econômica e histórica, caso a peça original não esteja mais disponível no meio da arte.

Os moldes feitos nos anos 60 da escultura de Gaudier-Brzeska demonstram a relevância do seu trabalho no período, trazendo referências para as atitudes adotadas em torno da conservação daquele mesmo trabalho, bem como as cópias que eram realizadas no século XIX como forma de “eternizá-los”¹³⁴.

De fato, o comportamento atual em torno da réplica e da conservação revelam as preferências adotadas pelos representantes do mundo da arte.

Outra questão importante em torno da réplica é o que a legitima como uma obra original. As esculturas do artista russo Naum Gabo, por exemplo, por não serem feitas de aço e não possuírem assinaturas na sua base e nem traços individuais do artista na sua superfície, tornam-se facilmente copiáveis. As réplicas são feitas por diversas razões, sendo tanto fácil como difícil a sua execução, mas o controle sobre elas é essencial. Esse controle é feito através dos direitos autorais¹³⁵.

Quando o próprio autor faz a réplica, ela ganha *status* de original¹³⁶, podendo fazer diversas versões que terão proteção legal, mas é sempre recomendável identificar o número do exemplar e a tiragem¹³⁷, para fins de apurar o valor da obra e dificultar falsificações¹³⁸.

O renomado trabalho de Rodin está entre essas questões, o que ocasionou a elaboração de uma declaração através de um estudo conjunto de diversos artistas, historiadores, curadores, advogados, diretores de museus e *marchands*,

¹³⁴ Muitas das cópias do séc. XIX eram feitas de forma que ficavam praticamente autênticas, contudo, uma análise atual evidencia que não se passam de cópias, com a utilização de diversos meios técnicos e avançados que mostram as diferenças entre o trabalho original e a cópia.

¹³⁵ LODDER, Christina. Naum Gabo and the Quandaries of the Replica. Tate Papers, no.8, 2007, p. 1. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/naum-gabo-and-the-quandaries-of-the-replica> Acesso em 6 de novembro de 2016.

¹³⁶ Lei 9.610/98. Art. 9º. À cópia de obra de arte plástica feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original.

¹³⁷ Tiragem é o número dado de versões de um mesmo trabalho que são consideradas originais. As tiragens são normalmente representadas através de frações. Quando há a disposição 1/8 no catálogo de uma obra, isso indica que essa é uma das versões, existindo outras oito que são consideradas igualmente originais.

¹³⁸ ALMEIDA, Gustavo Martins de. Reprodução das obras de artes plásticas no Brasil. Setembro de 2014. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2014/09/09/78656-reproducao-de-obras-de-artes-plasticas-no-brasil> Acesso em 6 de novembro de 2016.

em 1974: a “*Declaração sobre os padrões de reproduções de esculturas e medidas preventivas para combater a falta de ética nas fundições em bronze*”¹³⁹.

Essa declaração é aplicada até hoje quando se lida com casos específicos de reproduções de esculturas. No mais, as esculturas possuem uma nomenclatura especial, que difere a peça única, aquela que possui apenas um exemplar, assinada e data, e a peça original que, em regra, representa até doze exemplares, ou seja, oito exemplares mais as quatro provas de artista¹⁴⁰. Quando um escultor cria uma peça, ele já deve ter em mente o material final que usará para fundi-la.

Portanto, o escultor deve saber e dominar o seu processo reprodutivo, pois o tipo de material no qual a escultura será reproduzida é essencial. Uma escultura muito detalhada nunca poderá ser reproduzida numa fundição de terra¹⁴¹.

Tratando-se sobre direitos autorais, os herdeiros exercem um enorme papel nesse sentido, pois quando titulares dos direitos autorais patrimoniais do artista, são eles os responsáveis por autorizar as réplicas feitas *pos mortem*¹⁴².

No caso do Rodin, conforme o seu desejo, foi concedido ao Museu Rodin, em Paris, o direito de reproduzir suas esculturas póstumas¹⁴³. Em 1956, uma lei francesa limitou a produção de doze exemplares por molde. Conforme a legislação francesa, alterada e publicada novamente em 1993, as primeiras oito cópias dos doze exemplares deveriam ser numeradas e estariam disponíveis para venda, enquanto os quatro exemplares restantes estariam reservados para instituições culturais¹⁴⁴.

Atualmente, o Museu Rodin possui a missão cultural de disseminar o seu trabalho, garantindo que não sejam feitas reproduções ilegais, infringindo os

¹³⁹ CORBETTA, Gloria. Manual do Escultor. 2ª Edição. AGE Editora, 2003, p. 94. A declaração foi criada com o nome original de “Statement on Standards for Sculptural Reproduction and Preventive Measures to Combat Unethical Casting in Bronze”.

¹⁴⁰ Prova de artista ou P.A. identifica as provas destinadas ao artista e correspondem geralmente a 10% (dez por cento) da edição.

¹⁴¹ CORBETTA, Gloria. Op. Cit., p. 95.

¹⁴² Lei 9.610/98. Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

Parágrafo único. Aplica-se às obras póstumas o prazo de proteção a que alude o caput deste artigo.

¹⁴³ Conforme informação do próprio site do Museu Rodin: “Par trois donations des 1er avril, 13 septembre et 25 octobre 1916, acceptées par la loi du 22 décembre 1916, Auguste Rodin a fait donation à l’État français de l’ensemble de son oeuvre ainsi que des droits de propriété artistique et afférents.” Assim, todas as obras de Rodin foram doadas ao Estado francês, juntamente com todos os direitos de propriedade intelectual pertencentes às obras. Maiores informações em: <http://www.musee-rodin.fr/fr/le-musee-rodin/respect-du-droit-moral> Acesso em 6 de novembro de 2016, às 13:35.

¹⁴⁴ Décret n° 93-163 du 2 février 1993: le musée a notamment pour mission de “faire connaître l’oeuvre de Rodin et de faire respecter le droit moral qui y est attaché” (article 2).

direitos existenciais de Rodin. Todas as peças que estejam à venda devem estar demarcadas com a palavra “Reprodução” em suas bases¹⁴⁵.

Nesse sentido, como exemplo ilustrativo, existem diversas formas de controle sobre as réplicas das esculturas, podendo ser limitadas a certo número, sempre preservando, em primeiro lugar, os direitos do artista. Contudo, tanto as artes quanto a lei brasileira possuem formas específicas e próprias de lidar com o assunto, como será demonstrado a seguir.

5. AS RÉPLICAS DE ESCULTURAS NA ARTE BRASILEIRA

O artista Hélio Oiticica é um dos artistas mais renomados da história da arte brasileira, participou do movimento neoconcretista com Lygia Clark e pensou sua arte através da “Teoria do Não-Objeto” de Ferreira Gullar¹⁴⁶.

A questão da réplica, reprodução e recriação se torna bastante instigante no trabalho de Oiticica porque ele mesmo se preocupou muito com a duração e a vida de suas obras, não apenas a sua existência posterior à morte do próprio artista, como também como elas viveriam e manteriam sua integridade durante a sua vida.

O crítico de arte e curador Guy Brett relata a sua experiência, quando quebrou acidentalmente a obra “B31 Bólido-vidro 14 Estar 1”, um aglomerado de conchas em um pote de vidro. O próprio Oiticica havia o instruído como manusear a obra para fins de manutenção e locomoção, e como colocá-la em um novo frasco, caso o original quebrassem. Entretanto, Brett residia na Inglaterra, onde não era possível encontrar os mesmos materiais e mercadorias vendidos no Brasil. Assim, o artista o “autorizou” a reconstruir a obra, com a substituição do frasco por outro de procedência distinta¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Disponível em <http://www.musee-rodin.fr/fr/le-musee-rodin/respect-du-droit-moral> Acesso em 6 de novembro de 2016, às 14:15.

¹⁴⁶ SOLEDAR, Jorge. Apontamentos da Teoria do Não-Objeto como Problemática na Construção da Historiografia da Arte Neoconcreta. Revista Valise, Porto Alegre, Volume 1, Nr. 1, Julho de 2011, p. 121. O texto “Teoria do Não-Objeto” assinala a criação ou a teorização de um novo conceito, cujo significado visa compreender a especificidade da obra de arte neoconcreta. Nas palavras de Gullar, o não-objeto seria um “poema espacial”, aguardando para ser manuseado e, logo após, devolvido para a sua situação anterior. É uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta.

¹⁴⁷ BRETT, Guy. Hélio Oiticica. Tate Papers, Nr.8, 2007. Disponível em <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/helio-oiticica> Acesso em 6 de novembro de 2016.

Contudo, a escultura foi eventualmente replicada para uma exposição em 1992 na Holanda, mas nunca ficou exatamente como a peça original¹⁴⁸.

O crescente interesse pelo trabalho de Hélio Oiticica após a sua morte despertou a necessidade de expor o seu trabalho, mas também apresentou o seguinte dilema: grande parte de seus trabalhos são interativos, com a participação ativa do público, mas a sua integridade física e estética deveriam ser preservadas.

A solução para isto foi criar inúmeras réplicas, tanto dos famosos “Parangolés” quanto dos “Penetráveis”¹⁴⁹. As réplicas foram feitas em 1985, apenas cinco anos após a morte de Oiticica. A intenção era recriar uma exposição histórica feita no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1965, onde foram “expostos” pela primeira vez os “Parangolés”. A nova exposição se chamaria “Opinião 65”, e diversos artistas, que conheciam o próprio Oiticica, que desenvolveram as réplicas dos trabalhos específicos para a exposição¹⁵⁰.

Importante salientar que, por mais que não esteja expresso na lei, entende-se que, quando não é o próprio artista que faz a réplica do seu próprio trabalho, há entes e indivíduos autorizados para tanto, como o assistente do artista, um Conselho específico, o que era o caso do Oiticica, a própria galeria que o representa, os restauradores, dentre outros¹⁵¹.

No entanto, esses trabalhos, por não serem exatamente esculturas feitas de mármore ou de bronze, mas sim de tecido, eram de difícil reprodução. Hélio Oiticica utilizava-se de uma variedade de materiais para construir um trabalho¹⁵².

Os trabalhos de Oiticica constituem um procedimento espacial e conceitual, o que faz com que os processos de reprodução sejam extremamente delicados

¹⁴⁸ Ibid., p. 2.

¹⁴⁹ FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 30.

O “Parangolé” é um tecido no formato de capa ou bandeira que deve ser vestido por um participante dos eventos normalmente organizados por museus e instituições culturais. Conforme Oiticica, trata-se de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”. Desse modo, “o objetivo é dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”. Os “Penetráveis” são espaços arquitetônicos criados por Hélio, instalados no espaço expositivo em formato de labirinto, fazendo com que os espectadores façam parte dessa experiência sensorial e visual.

¹⁵⁰ BRETT, Guy. Op. Cit., p. 3.

¹⁵¹ CURTIS, Penelope. Replication: Then and Now. Tate Papers, no.8, 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replication-then-and-now>. Acesso em 6 de novembro de 2016.

¹⁵² BRETT, Guy. Op. Cit.

e pensados. Luciano Figueiredo, que participou de diversas remontagens das esculturas de Hélio, reflete a respeito¹⁵³:

Nossa experiência em preservar, estudar e montar a obra de Oiticica nos afirma que o seu funcionamento exige que os conceitos imanentes na obra sejam perfeitamente compreendidos para que exista a integridade de cada peça. Como em uma estrutura musical ou partitura, os conceitos são guias para montagem e exibição e, para que sejam bem sucedidos, deve aparecer tal como concebidos pelo artista. Cada peça possui sua maneira própria de ser exibida. Qualquer procedimento contrário pode desviar o trabalho para uma servidão formalista ou esteticismo.

As relações entre projeto, construção, abertura e interpretação na utilização dos arquivos e projetos em arte contemporânea, integram a tarefa de reconstrução, na tentativa de se construir um outro lugar onde se possa penetrar nos planos do artista, no caso de Hélio, um plano de cor e sensações¹⁵⁴.

A exposição das réplicas dos “Parangolés”, por mais que tenha trazido dificuldades para os seus executores, ainda torna possível a sua presença física e a criação dos diálogos com o público, o que seria impossível se não fossem as réplicas¹⁵⁵.

CONCLUSÃO

Nesse sentido, evidente o papel exercido pelas réplicas na arte brasileira, sendo necessárias sua permissão e regulamentação.

Difícil determinar que as questões acerca da reprodução foram totalmente respondidas, pois o tema é amplo e, como Walter Benjamin sustentava, a questão

¹⁵³ FIGUEIREDO, Luciano. Favor não tocar, Do Not Touch, Ne Touchez Pas. Item Revista de Arte, nº 3, Rio de Janeiro. 8 -11, 1996, p. 10.

¹⁵⁴ SARNAGLIA, Melina Almada. O ARQUIVO DESPIDO POR SEUS INTERLOCUTORES, MESMO ENFRENTAMENTOS DO ARQUIVO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 2012, p. 741. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Melina.Almada.pdf> Acesso em 6 de novembro de 2016, às 17:32.

¹⁵⁵ BRETT, Guy. Op. Cit., p. 4. O texto termina com os seguintes questionamentos: “However, if I have today disappointment and criticism to express about some aspects of showing Parangolés (either originals or replicas) in the spaces of institutions, how could these works be part of the discussions of contemporary art if it was not by its presence made possible by replicas? Would it be possible to experience what is a Parangolé just by looking at documents and photographs or by looking at motionless originals as in a museum of costumes?”. Conclui-se que a experiência artística causada por esse tipo de trabalho está distante da documentação padrão, como fotografias e suas versões originais dispostas imóveis em museus. O “Parangolé” deve ser necessariamente experienciado para ser realmente vivido, sendo imprescindível a criação de réplicas que proporcionem essa experiência única ao público.

das mudanças no público para as mudanças nas imagens ocasiona alterações na percepção geral da arte¹⁵⁶.

Seus autores, titulares dos direitos autorais patrimoniais e existenciais, ao colocarem a obra para exposição ao público e, assim, para a venda, inserem um objeto simbólico no universo artístico.

Esse objeto, a partir desse momento, estabelecerá um discurso e vida próprios, mas também poderá ser atingido por terceiros, seja através de novos autores e intervenientes, seja através de novas formas de apropriação, visualização e contemplação.

A reprodutibilidade técnica coloca em evidência questões que sempre estiveram presentes no campo da arte, pois a arte, de certa forma, sempre foi reprodutível.

A originalidade e a autenticidade são motivos de ambição para muitos, e isso se deve ao prestígio alcançado através do mérito artístico. Entretanto, a reprodução não fica atrás, afinal, se não existissem as cópias e as réplicas, quem teria a honra de ter e ser o original?

Logo, a reprodução existe e deve ser preservada, bem como a sua produção permitida, dentro dos parâmetros legais, ocasionando novos discursos e pensamentos em torno do status fático da obra de arte.

¹⁵⁶ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 79.