



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

# Arte, Direito e Conservação

## Um Diálogo Interdisciplinar

Gabriel Freire de Sousa Vasconcelos

Mestrado em Direito

Faculdade de Direito Escola do Porto

2021



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

# Arte, Direito e Conservação

## Um Diálogo Interdisciplinar

Gabriel Freire de Sousa Vasconcelos

Orientador: Maria Victória Rocha

Mestrado em Direito

Faculdade de Direito Escola do Porto

2021

Às minhas fundamentais referências humanas,  
Diógenes (*in memoriam*) e Mardônio (*in memoriam*);  
à minha querida mãe Lurdinha e à Roberta;  
aos Chico, Raul, Dorival e Zeca; e,  
mais do que especialmente, ao Tiago,  
por tanto amor e pela pluralidade que representam na minha vida.

*Apesar das ruínas e da morte,  
Onde sempre acabou cada ilusão,  
A força dos meus sonhos é tão forte,  
Que de tudo renasce a exaltação  
E nunca as minhas mãos ficam vazias.*

**Sophia de Mello Breyner Andresen**

## **Agradecimentos Especiais**

A realização do presente trabalho não teria sido possível sem o apoio destas pessoas tão merecedoras dos meus mais sinceros agradecimentos.

Um agradecimento muito afetuoso à Professora Doutora **Maria Victória Rocha**, pelo incondicional auxílio, profícuos conselhos e sábias orientações neste meu percurso acadêmico.

Um agradecimento em particular aos **Serviços Acadêmicos da UCP**, representados na pessoa da dileta **Rosa Lina**, pela presteza, paciência e simpatia permanentes.

Meu agradecimento de vida à **Késia Ramos** e ao **Tiago Pastor**, por me resgatarem de mim mesmo. O presente de tudo só me existe por ambos.

Por fim, um agradecimento muito carinhoso aos meus familiares e amigos que são a força pulsante do meu viver.

## RESUMO

Os direitos pátrio, comunitário e internacional estabelecem fontes e critérios definidores ou balizadores para a tutela e conservação dos objetos artísticos, no âmbito público, ao versar sobre o Direito do Património Cultural; e, na esfera privada, através dos Direitos de Autor. As diferentes modalidades artísticas da atualidade incitam novas abordagens de intervenção de conservação e restauro que podem repercutir diretamente sobre o direito de integridade e genuinidade de obra. Este trabalho propõe-se a sistematizar temáticas em envolvem a Arte e o Direito, geralmente tratadas sem a enriquecedora interdisciplinaridade.

**Palavras-chave:** conservação e restauro; património cultural; direito de autor.

## ABSTRACT

National, community and international rights establish sources and define criteria or guidelines for the protection and conservation of artistic objects, in the public sphere, when dealing with Cultural Heritage Law; and, in the private domain, through the Author's Copyrights. Today's different artistic modalities encourage new approaches into intervention in conservation and restoration that can directly affect the right to integrity and authenticity of a work. This research proposes to systematize themes involving Art and Law, generally treated without enriching interdisciplinarity.

**Keywords:** conservation and restoration; cultural heritage; copyrights.

## Índice

<b>1. Do Intróito .....</b>	<b>6</b>
<b>2. Da Incursão Histórica sob a Perspetiva da Conservação e Restauro, do Direito de Autor e do Património Cultural .....</b>	<b>7</b>
<b>3. Da Perceção do Património como Cultura.....</b>	<b>14</b>
3.1. Da Tutela do Património Cultural e da sua Preservação .....	15
3.2. Da Inquietação dos Conceitos Artísticos e Da Arte Urbana .....	17
<b>4. Da Conservação e Restauro .....</b>	<b>19</b>
4.1. Da Conservação e Restauro na Arte Contemporânea.....	21
<b>5. Dos Direitos de Autor .....</b>	<b>23</b>
5.1. Do Conceito de Obra .....	23
5.2. Da Proteção Autoral .....	24
<b>6. Da Arte ao Direito.....</b>	<b>33</b>
<b>7. Da Conclusão .....</b>	<b>36</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>37</b>

## 1. Do Introito.

*Por seres tão inventivo  
E pareceres contínuo  
Tempo, tempo, tempo, tempo  
És um dos deuses mais lindos.*  
Caetano Veloso

Tradicionalmente, o homem atua com o objetivo de fazer perdurar todos os objetos que sejam úteis às suas necessidades, reparando, no decurso do tempo, aquilo que tem alguma serventia específica. A prioridade é voltada à manutenção e ao uso efetivo de um objeto qualquer, apto a exercer as funções para que foi concebido, sem prejuízo de alterações necessárias. É neste sentido que o restauro é regularmente entendido como qualquer intervenção destinada a repor a eficiência de um produto da atividade humana.

Decerto, a um produto industrial, entendendo isto em larga escala, o restauro terá, exclusivamente, como propósito, o restabelecimento de sua funcionalidade. Em contraposição, quando se trata de uma obra de arte, reconhecidamente como tal, a reposição da sua utilidade, embora possa integrar em paralelo ou em segundo plano o restauro, de modo algum deverá ser o objetivo principal da intervenção. Isso porque o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte possui reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de ter sido produzido por um indivíduo singularizado, seja pelo reconhecimento deste como realizador de um objeto distinto. O reconhecimento de algo como obra de arte, portanto, para além de premissas filosóficas, fica esclarecido ao aceitar-se “a arte como um produto da espiritualidade humana”, tanto no aspeto estético-material quanto no histórico-local<sup>1</sup>.

A tendência dos povos em proteger e conservar o que, pelos mais diversos motivos, lhes são considerados particularmente preciosos sofreu diversas transformações ao largo da história, determinadas por questões ideológicas, no plano religioso, cultural, político e jurídico, conforme o sentido e o alcance em determinado período histórico; mas, sobretudo, marcadas pela evolução do conceito de propriedade. As ações humanas, nesta perspectiva, caracterizam-se como diacrónicas e sincrónicas, ou seja: tanto em

---

<sup>1</sup> BRANDI, Cesare (2006) - *Teoria do Restauro*. Amadora: Orion, pp. 2. O autor atribui que “como produto da atividade humana, a obra de arte coloca, de facto, uma dupla instância: a instância estética que corresponde ao facto basilar da artisticidade pela qual a obra é obra de arte; e a instância histórica que lhe compete como produto humano realizado num certo tempo e lugar e que num certo tempo e lugar se encontra”.

lugares e em épocas diferentes, como no mesmo lugar e época, é possível observar atitudes diametralmente opostas em relação aos feitos pré-existentes.

Aberta a reflexão introdutória, o presente estudo se propõe a inter-relacionar a proteção atribuída pelo homem ao objeto de arte em seu sentido amplo, para tanto, compreendendo os princípios da Conservação e Restauro como disciplina, assim como os conceitos jurídicos, políticos e sociais que demarcam o Património Cultural e o Direito de Autor.

Inicialmente, apresentar-se-á o esboço histórico e a convivência entre as disciplinas. Em seguida, tratar-se-á dos seus conceitos atuais até alcançar as repercussões e desdobramentos principalmente em torno do objeto artístico contemporâneo, sem, contudo, esgotá-los, mas, sobretudo, para enaltecer a temática.

## **2. Da Incursão Histórica sob a Perspetiva da Conservação e Restauro, do Direito do Autor e do Património Cultural.**

*O tempo, a História e a sociedade estão em contacto permanente. Nada pode ser compreendido ou valorizado sem esse diálogo extremamente rico.*

Guilherme D'Oliveira Martins

É difícil determinar o marco da atividade humana voltada a conservar e a restaurar, pois a simples manutenção de uma obra tida como especial é considerada um tratamento de conservação. Verifica-se expressivo exemplo disso desde a pré-história, através de sítios arqueológicos onde foram encontrados objetos pertencentes a outros períodos anteriores<sup>2</sup>.

No Egito Antigo (3100-30 a.C.), as obras e as construções eram concebidas como algo divino, feitas, após a conclusão, para a posteridade, sem (re)aproveitamentos nem alterações, mantendo-se ligadas à memória de quem as erigiu. O artesão e o arquiteto nada mais eram do que os projetistas responsáveis pela construção e execução de uma obra, mas sem quaisquer direitos autorais, pois agiam em nome do faraó e baseavam os

---

<sup>2</sup> MACARRÓN-MIGUEL, Ana Maria (1995) - *História de la Conservación y la Restauración: Desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Tecnos, pp. 17.

projetos em fontes divinas<sup>3</sup>. Uma evidência de relevante reparo à época foi verificada na estátua monumental de Ramessés II (1278-1213 a.C.), no Grande Templo de Abu Simbel, onde, por ordem de um sucessor, foram restaurados o braço e a perna direitos, utilizando-se o mesmo tipo de material e conservando-se os fragmentos originais<sup>4</sup>.

Na Mesopotâmia (3100-539 a.C), apesar dos relatos históricos de que os reis sumérios recebiam instruções de seus deuses para que escavassem, ampliassem ou restaurassem os templos de dinastias anteriores<sup>5</sup>, aquela região foi marcada por séculos de sucessivas guerras e conflitos, desde os domínios dos acadianos, amoritas, assírios, entre outros. Os povos mesopotâmicos se desenvolveram pela ampla miscigenação, marcada por rivalidades e transitoriedades, tendo com isso vivido de modo pragmático e sem preocupações com um futuro distante. Contudo, é nesse contexto que, por volta de 1700 a.C., surge o Código de Hamurabi que, apesar de não conter qualquer indício de direitos de autor, trazia em seu corpo três leis de cariz deontológico dirigidas à atividade do arquiteto<sup>6</sup>.

Na Antiguidade Grega do século VII a.C., verificam-se as bases da conservação preventiva através da utilização de materiais cuidadosamente selecionados e do emprego de técnicas de produção artísticas, de modo a evitar ou atenuar o desgaste e a degradação. Imbuídos, especialmente, do espírito humanista e da reflexão filosófica, com olhares voltados à importância do indivíduo, os gregos antigos criaram a democracia; revolucionaram os conceitos de cosmologia, arte e arquitetura, de modo a dar início ao reconhecimento da autoria artística de uma obra ou feito. Desenvolveram regramentos padrões e objetivos, de forma a serem rígidos e não facilmente evitados, mas sem impossibilitar o contributo individual. Investiram na sofisticação de suas formas e elementos de estilo, com um naturalismo nas artes sem precedentes<sup>7</sup>. Pedro VAZ<sup>8</sup> infere que “esta estratégia de procurar e promover as reações emocionais a partir da arte

---

<sup>3</sup> GELERNTER, Mark (1995) - *Sources of Architectural Form: a Critical History of Western Design Theory*. Manchester: Manchester Press University, pp. 38-41.

<sup>4</sup> JOKILEHTO, Jukka (1999) - *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, pp. 4.

<sup>5</sup> MACARRÓN-MIGUEL, Ana Maria. *Op. Cit.*, pp.17.

<sup>6</sup> VAZ, Pedro (2019) - *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na Conservação e Restauro*. Lisboa: Edições 70, pp. 18-19.

<sup>7</sup> GELERNTER, Mark. *Op. Cit.*, pp. 44-45.

<sup>8</sup> VAZ, Pedro. *Op. Cit.*, pp. 20.

produzida pelo Homem para o deleite do Homem será determinante para a sua eleição como origem do cânone da civilização ocidental.”

Com o surgimento de Roma, em 753 a.C., o império expansionista e de conquista se desenvolve ao longo dos séculos V e IV a.C., num panorama político-económico de enriquecimento e poder. Os romanos conservavam as obras nativas dos territórios ocupados, mas adaptavam-nas aos seus modelos pragmáticos e de aproveitamento da cultura helenística que tanto estimavam<sup>9</sup>, de modo a expressar a força, o esplendor e o domínio técnico do império.

A supremacia da cultura greco-romana abre espaço para o mercado internacional e à produção em série de bens para o comércio. Abrange, ainda, o auge do colecionismo de objetos de alto valor artístico, o que conduz, em certa medida, a ações conservacionistas – apesar das frequentes modificações e desvirtuamentos. Todavia, tanto para os gregos quanto para os romanos, a representação simbólica da sua cultura residia na sacralidade do local, e não no objeto em si, por isso, admitia-se o refazimento de algo que melhor representasse o papel evocativo desejado, encobrendo-se as evidências da intervenção<sup>10</sup>. Ainda assim, os romanos atribuíram proteção a todos os tipos de propriedade, através da *Lex Fabia de plagiaris*<sup>11</sup>, inclusive no sentido de reconhecer a pertença da autoria às obras contra os plagiadores.

Todo este legado material e ideológico, manifestado e metodizado em séculos de transformações, em seu afã de expressar a vitória, o luxo, a ostentação da propriedade e sua vontade de fazer durar o belo, de prevalecer a imortalidade da matéria como símbolo de poder, restaura, renova e requinta a obra com expoente expressão de culto à forma, de tal modo a tornar-se, centúrias adiante, o modelo venerado pela Renascença europeia.

O declínio do Império Romano, a datar de 395 d.C., sobretudo à custa das invasões bárbaras, ocasionou séculos de destruição de numerosas construções e obras artísticas, fosse pelos arrasamentos das guerras ou para a reutilização de materiais para

---

<sup>9</sup> Calígula ordenou trazer da Grécia estátuas de importantes deuses, com grande qualidade artística, para substituir-lhes as cabeças pelas reproduções de sua própria. In SUETÔNIO - “As Vidas dos Doze Césares”, *Edições do Senado Federal* - (2012), Vol. 171, Brasília: Senado Federal, pp. 152-153).

<sup>10</sup> VAZ, Pedro. *Op. Cit.*, pp. 21.

<sup>11</sup> O instituto não possui origem certa, mas estima-se que tenha surgido entre 100-90 a.C., reconhecido pelo imperador Cícero (106-43 a.C.), de forma a introduzir e disciplinar o crime de plágio, que tratava nomeadamente do sequestro de homem livre de modo a fazê-lo passar com escravo para utilização própria ou venda, e desse modo envolvia o conceito de apropriação fraudulenta e desonesta. O imperador Justiniano (483-565 d.C.) reincorpora o instituto em seu Digesto que a posteriori vem integrar o *Corpus Iuris Civile*. In MANSO, Eduardo J. Vieira (1987) - *O que é Direito Autoral*. São Paulo: Brasiliense, pp. 187.

outros fins, ou, igualmente, pelas transformações religiosas e iconográficas do paganismo para o cristianismo<sup>12</sup>. Sem embargo, o proselitismo cristão, somado à abnegação de símbolos e monumentos – doravante sem sentido ou utilidade –, diante de populações escassas e assoladas pelas guerras, não foram menos devastadores do que aqueles ataques bárbaros dos séculos VI e VII<sup>13</sup>. Mesmo assim, muitos dos novos territórios mantiveram uma forte herança romana dos seus saberes e estruturas, de modo a conservar um revelante acervo, ainda que transmutado<sup>14</sup>. O imperador bizantino Constantino V (741-775 d.C.), por exemplo, defendeu a originalidade das obras e imagens pré-existentes, através de um tratado, assinalando a falsidade daquelas peças que não fossem fiéis com o que representam<sup>15</sup>.

Inicialmente marcada pela decomposição do Império Romano e decadência das grandes cidades, crises e penúria demográfica, campesinato feudal, cristianismo primitivo e supersticioso, a Europa Ocidental medieva – nomeadamente a partir do século XI – passa pelo processo de desenvolvimento agrícola, comercial e populacional, além do resgate de comportamentos humanistas que culminaria mais tarde no *Quattrocento*. Em paralelo, diante do fortalecimento monacal daquele período, máxime pelos empreendimentos das Cruzadas, o estilo romântico e pouco depois o gótico – no espírito de reaproveitamento das pré-existências<sup>16</sup> – amadurecem de forma mais homogênea pelo território europeu, “com denominador comum na religião cristã, de evocação romana por via bizantina.”<sup>17</sup>

Com o “relaxamento” do teocentrismo católico no século XV, sobretudo em Itália – não pelo enfraquecimento da fé cristã, mas pelo desenvolvimento de um novo olhar sobre o indivíduo humano, antes limitado à “criatura” e doravante dotado de poder de criação – eliminou do contexto histórico a ambiguidade entre os princípios morais e sagrados, para dar autonomia à História como disciplina. Simultaneamente, inspirado nos ideais greco-romanos da Antiguidade resgatados, refloresce o interesse pelas atividades

---

<sup>12</sup> MACARRÓN-MIGUEL, Ana Maria. *Op. Cit.*, pp. 29-31.

<sup>13</sup> CHOAY, Françoise (2020) - *Alegoria do Patrimônio*. Lisboa: Edições 70, pp. 37-38.

<sup>14</sup> O Papa Gregório I (540-604 d.C.) criou doutrina através de uma política de reutilização, sem destruição, o que contribuiu sobremaneira para a preservação de vestígios antigos.

<sup>15</sup> MACARRÓN-MIGUEL, Ana Maria. *Op. Cit.*, pp.32.

<sup>16</sup> MARTÍNEZ-JUSTICIA, María José (2009) - *Historia y Teoría de la Conservación y la Restauración Artística*. Madrid: Tecnos, pp. 69. A sentido de “restauro” era ambíguo ao de “reutilização”, por se tratar do reaproveitamento das pré-existências para novos fins, utilidades, contextos e significados.

<sup>17</sup> VAZ, Pedro. *Op. Cit.*, pp. 26.

humanas, em diversas áreas, no passado e no presente; e o campo das práticas técnicas – puramente materiais de outrora – evolui ao *status quo* das artes-plásticas<sup>18</sup>. Compreende-se daí o duplo valor para o historicismo e para o prazer estético conferido pelos artistas e pelos arquitetos às suas obras<sup>19</sup>. Observa-se igualmente o desvelo com a proteção das obras, evocando-se a lei justiniana para casos de salvaguarda do direito de autor, nomeadamente em relação a manuscritos no caso de o discípulo ter copiado a obra do seu mestre.

Através dessa primeira revolução cultural, verifica-se que o homem identifica as origens da própria atividade artística, cultural e política, em ações e obras provindas de mais de mil anos da sua respetiva época. Surge a consciência da importância dos valores culturais antigos para as gerações futuras. E a gênese do que virá a ser o conceito de património cultural – e conseqüentemente de Conservação e Restauro – desabrocha fundamentalmente na ideia não de um resgate do passado longínquo, mas do que dele se inspira devoção<sup>20</sup>.

Para Alois RIEGL<sup>21</sup>, “pode-se afirmar com justeza que a partir da Renascença italiana – com o despertar consciente da apreciação dos monumentos<sup>22</sup> antigos, e com a aplicação de medidas para a sua proteção – iniciou-se a verdadeira preservação dos monumentos, no sentido moderno da palavra.”

Assim, a origem da Conservação e Restauro propriamente dita surge entre os séculos XVIII e XIX. Anteriormente, as obras consideradas de arte, bem como as estruturas arquitetónicas, sofreram intervenções diversas de alteração, adaptação e renovação, que não podem ser compreendidas no hodierno conceito nem inserida nos princípios inerentes à Conservação e Restauro<sup>23</sup>. Tais intervenções eram executadas, em geral, por artistas ou arquitetos, com o objetivo de aproveitar o que era possível e/ou de

---

<sup>18</sup> CHOAY, Françoise (2020) - *As Questões do Património: Antologia para um Combate*. Lisboa: Edições 70, pp. 21.

<sup>19</sup> O “prazer estético” pode ser entendido como o *savoir-faire* da arte em provocar “efeitos psicológicos” nos indivíduos – In ECO, Umberto (2008) - *Apocalípticos e Integrados*. Vol. 19, 6.ª ed., Coleção “Debates (Estética)”, São Paulo: Perspectiva, pp. 74).

<sup>20</sup> VAZ, Pedro (2019) - *Op. Cit.*, pp. 37.

<sup>21</sup> RIEGL, Alois (2017) - *O Culto Moderno dos Monumentos: A Sua Essência e a Sua Origem*. São Paulo: Perspectiva, pp. 42.

<sup>22</sup> O autor entende o termo “monumento” como “obra [de arte] criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos)”. *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>23</sup> ALMEIDA, Manuela G.; Paulo B. LOURENÇO; Eduarda C. P. LUSO - “Breve História da Teoria da Conservação e do Restauro”, *Revista Engenharia Civil - Universidade do Minho (DEC)*, Número 20, maio/2004. <http://hdl.handle.net/1822/2554>, consult. em 16/Jul/2021, pp. 31.

corrigir o que fosse necessário, numa perspetiva preponderantemente utilitária e pragmática<sup>24</sup>.

Na mesma senda, com alvorecer dos ideais iluministas e notadamente no irrompimento da Revolução Francesa, o conceito de propriedade é amadurecido em detrimento dos privilégios estatais e reivindicado pelos indivíduos que pretendem exercer os seus direitos. As Academias dantes instituídas promovem a democratização das artes – tradicionalmente ligadas ao clero e à aristocracia – a um vasto e antes anónimo público. O estatuto do objeto artístico passa por significantes alterações, especialmente para ganhar mais autonomia com o surgimento do mercado, da crítica, do colecionismo e dos museus. O movimento neoclássico decorrente, com o resgate das formas clássicas renascentistas, incita a curiosidade e o interesse pelas escavações e descobertas arqueológicas, a distinção e classificação dos diferentes estilos, peças e monumentos de cada época, de modo a adquirir a consciência histórica dotada de valores definidos e concretos, sobretudo para a necessidade de preservação.

Nesse mesmo cenário, desde as primeiras referências de proteção dos direitos de autor a partir da invenção da imprensa por Johannes Gutenberg (~1400-1468), é entre os séculos XVII e XVIII, com o desenvolvimento das humanidades, da tecnologia e da economia, da afirmação do próprio indivíduo, associados à Revolução Industrial, que esses direitos assumem protagonismo<sup>25</sup>. Tamanho progresso, nomeadamente nas esferas intelectual, de conhecimento e de criação humana, associadas à difusão dessas ideias através do academicismo, permitiu ao autor da produção artística ou literária reproduzir, ampliar e auferir proveito económico da sua criação, desencadeando em paralelo a efetiva atenção do Estado na normatização de tais interesses.

Há de se ressaltar que os primeiros registos normativos de Estado a reconhecerem um direito exclusivo do autor literário na Europa surgem, a partir de 1486<sup>26</sup>, inicialmente por decreto do Estado de Veneza, que conferia formalmente um direito de autor a um autor. Posteriormente, em 1507, Luís XII (1462-1515) de França obsequiou a licença de exploração de uma obra de autor. Em 1710, a Rainha Ana (1665-1714) da Grã-Bretanha instituiu o *Copyright Act*. Ainda assim, tais evidências não

---

<sup>24</sup> VAZ, Pedro (2019) - *Op. Cit.*, pp. 17.

<sup>25</sup> BERTRAND, André (1994) - *Las Obras Informáticas en el Derecho de Autor: Razones y Perspectivas*. Tomo I, “Num novo Mundo de Autor?”, Lisboa: Cosmos, pp. 325.

<sup>26</sup> Pouco antes, o Estado de Veneza, através do Decreto de 18 de setembro de 1469, conferia ao impressor Johannes de Speyer o direito exclusivo de exercer a “arte da impressão”.

protegiam o autor como criador de sua obra literária, mas somente o direito, em forma de privilégio, quando aos livros impressos e eventuais reimpressões<sup>27</sup>. Somente a partir da Revolução Francesa (1789-1799), o direito de reprodução sobre a obra, no âmbito da criação imaterial e intelectual, viria a ser considerado um direito de fato pertencente ao autor, em regra na qualidade de pessoa física. A partir de então, esta concepção passou a influenciar todo o Direito de Autor Continental.

A mudança na história dos direitos autorais surge efetivamente a partir da noção de que ao autor competiam prerrogativas exclusivas quanto à respetiva criação literária e artística, vindo a ser reconhecidas pelos Estados europeus individualmente durante o século XIX e desenvolvidas no âmbito internacional desde 1886 com a adoção da Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, sob a influência da invenção do fonógrafo (primeiro sistema de gravação e reprodução de áudio), em 1877 por Thomas Edison, e da exibição do cinematógrafo (máquina de captar e ao mesmo tempo de projetar imagens), em 1895 pelos irmãos Lumière<sup>28</sup>.

Para além, emerge a noção de património diante da necessidade de conservação dos monumentos, respaldada pelos vandalismos revolucionários que demarcaram o fim da Idade Moderna e o início da Contemporânea. O zelo pelo património material em geral é impulsionado no decorrer do século XIX, particularmente em torno das questões levantadas pela arquitetura, tendo sido orientadas e reconsideradas em sentidos mais afins já durante o século XX em decorrência do arrasamento provocado pelas duas Grandes Guerras, sobretudo da última.

A partir de então, atribuiu-se um novo sentido à salvaguarda do património material no espaço internacional. Pelas graves consequências da Segunda Guerra Mundial, surgiram organismos internacionais direcionados para o controlo e gerência do desenvolvimento político, social, científico e cultural internacional das sociedades, através da Organização das Nações Unidas (ONU), criada 1945. Dela surgiu a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1946, além do Conselho Internacional dos Museus (ICOM); em 1949 foi constituído o

---

<sup>27</sup> Ver FORBES BROWN, Horatio (2015) - *The Venetian Printing Press: An Historical Study Based Upon Documents for the Most Part Hitherto Unpublished*. Wolcott: Scholar's Choice; DEAZLEY, Ronan (2006) - *Rethinking Copyright: History, Theory, Language*. Cheltenham: Edward Elgar.

<sup>28</sup> Ver RICKETSON, Sam; Jane C. GINSBURG (2006) - *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond*. Vol. 1, 2.<sup>a</sup> ed., Oxford: Oxford University Press.

Conselho da Europa; e em 1965 surgiu o Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios (ICOMOS)<sup>29</sup>.

Com a UNESCO, nomeadamente a partir da convenção de Paris de 1972, as nações aderentes reconheceram a necessidade de desenvolver ações legais conjuntas, no âmbito internacional, de modo a reconhecer uma novel espécie de bem ameaçado – os bens culturais – com valor superior intemporal e universal, e enquanto herança da humanidade, com necessidade de serem protegidos por todos os Estados<sup>30</sup>.

### 3. Da Perceção do Património como Cultura.

*O homem sem memória tem entendimento de menino.*

João de Barros

Quando um objeto transcende a sua mera funcionalidade, para agregar valores máxime de cariz histórico-cultural, surge a necessidade da preservação do testemunho, da herança, do legado, do património nele representados.

Nesse sentido, há uma estreita relação entre a história dos objetos e a evolução do pensamento humano<sup>31</sup>. Ou seja, à atividade do homem, atribui-se a sua própria compreensão enquanto inserido em sociedade. E, numa abordagem material, torna-se possível o entendimento e a interpretação mais fidedigna do que é “cultura”, e quais são os objetos de referências coletivas integrantes do “património comum de histórias que mantém unida uma sociedade”<sup>32</sup>.

Em geral, o património é tido como um elo entre o passado, o presente e o futuro, através da herança cultural, transmitida de forma consciente ou não entre gerações, em uma seleção realizada por critérios de valores muito particulares a determinada

---

<sup>29</sup> PEDREIRINHO, Helena (2013) - *A Defesa do Património Imóvel Histórico-Artístico no Estado Novo: A Contribuição da Legislação para a Definição de uma Política Patrimonial*, Tese de Doutoramento em História. Lisboa, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa, pp. 383.

<sup>30</sup> “Portugal aderiu à UNESCO em 1965, retirou-se desta Organização Internacional em 1972 e reingressou em 11 de setembro de 1974. Criou a sua Comissão Nacional em 1979, pelo Decreto-Lei n.º 218/79 de 17 de julho, sob a égide do Ministério dos Negócios Estrangeiros, onde se encontra sediada.” (Informação oficial da Comissão Nacional da UNESCO disponível em <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/a-unesco/sobre-a-unesco/portugal-na-unesco>, consult. em 16/Ago/2021).

<sup>31</sup> BELTING, Hans (2014) - *Antropologia da Imagem: Para Uma Ciência da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, pp. 74.

<sup>32</sup> SCHWANITZ, Dietrich (2012) - *Cultura: Tudo o Que é Preciso Saber*. Lisboa: Dom Quixote, pp. 37.

comunidade, a partir de seus valores políticos e culturais e cujas causas emocionais e afetivas integram os primeiros critérios<sup>33</sup>.

A preservação emerge como mecanismo para essa transferência e consiste em toda as ações que se relacionem com a manutenção física de um bem cultural, inclusive as iniciativas que objetivem maior conhecimento sobre o objeto e as melhores condições de como resguardá-lo para as gerações futuras. A preservação, portanto, é o processo de tomada de consciência do valor de um bem cultural<sup>34</sup>, e a sua atual relevância é um indício bastante significativo da rotura entre presente e passado, isto é, o reconhecimento de que o passado já não é mais padrão para o presente<sup>35</sup>.

Nesse diapasão, verifica-se a relevância na reunião – hodiernamente praticada através da classificação e inventariação – de todo acervo que integra o patrimônio de uma cultura, tarefa que para mais do que a função administrativa e legal implícita, aproxima das sociedades as referências e compreensão dos sistemas simbólicos atuantes, de modo a atribuir-lhes a capacidade para se reconhecerem e se afirmarem como distintas das demais. É neste patrimônio comum, nestes bens culturais – monumentos, objetos ou expressões civilizacionais – que uma comunidade comunga a seiva de unicidade, que confere existência simbólica e institucional, e que repristina o processo de consciência identitária.

### 3.1. Da Tutela do Patrimônio Cultural e da sua Preservação.

Em regra, a expressão patrimônio cultural equivale a de bens culturais, tendo surgido esta última no direito internacional desde a convenção de Haia para a proteção dos bens culturais em caso de conflito armado (14/05/1954) e, posteriormente, nas convenções celebradas ao abrigo da UNESCO, consagradas em Paris a 14 de novembro de 1970, relativamente ao combate às importações, exportações e tráfico ilícito de bens culturais; em 1972, quando da proteção do patrimônio mundial, cultural e natural; e, em

---

<sup>33</sup> PINHEIRO, Lena V. Ribeiro; Marcus GRANATO - “Para Pensar a Interdisciplinaridade na Preservação: Algumas Questões Preliminares”, in SILVA, Rubens Ribeiro G. da [org.] (2012) - *Preservação Documental: Uma Mensagem para o Futuro*. Salvador: EDUFBA, pp. 31.

<sup>34</sup> COSTA, Heloisa H. F. Gonçalves da - “Atribuição de Valor ao Patrimônio Material e Imaterial. Afinal, com qual Patrimônio nos Preocupamos?”, in CARVALHO, Claudia S. et al (2008) - *Um Olhar Contemporâneo Sobre a Preservação do Patrimônio Cultural Material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, pp. 119-129.

<sup>35</sup> HOBSBAWN, Eric (2013) - *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 25-30.

1995 sob os auspícios do Instituto Internacional para a Unificação do Direito Privado (convenção UNIDROIT), com objetivos mais modestos em matéria de exportação e tráfico ilícito de bens culturais<sup>36</sup>.

Em Portugal, a expressão bens culturais ingressou no ordenamento jurídico em 1985 com a Lei de bases do património cultural português e, no mesmo ano, com a ratificação da convenção da UNESCO em Granada<sup>37</sup>. A atual Lei do Património Cultural (LPC) – a Lei n.º 107/01, de 8 de Setembro – adota um conceito restrito que reconduz exclusivamente aos bens culturais materiais, ou os bens culturais com suporte físico, em que estes constituem uma parte do património cultural. Disso resulta claramente do paralelismo entre os Art. 2.º e 14.º dessa sobredita Lei, em que se contrapõe património cultural (nele inserido os bens culturais materiais, os bens culturais imateriais, os outros bens considerados como fazendo parte do património cultural por convenções internacionais que vinculem o Estado português e os enquadramentos dos bens culturais) a bens culturais (compostos pelos bens culturais materiais).

O património cultural tem expressão igualmente na Constituição da República Portuguesa (CRP)<sup>38</sup>, além de um tratamento mais desenvolvido, de forma a consagrar a favor de cada cidadão um direito fundamental de criação artística e de fruição cultural e um dever fundamental de preservação, defesa e valorização dos bens culturais, sob a forma de interesse difuso. É igualmente no texto magno que os bens culturais estão presentes na organização económica, na medida em que “o aumento do bem-estar social e económico e da qualidade de vida das pessoas ao nível cultural e científico do país, está a convocar a proteção do património cultural enquanto integra e contribui para a elevação desse nível”<sup>39</sup>. Incumbe ao Estado<sup>40</sup> a tarefa fundamental de proteger e valorizar o património cultural do povo português, através da classificação (uma declaração formal de que certo bem possui um inestimável valor cultural, com as consequências jurídicas que isso implica) e a inventariação (o levantamento sistemático, atualizado e

---

<sup>36</sup> NABAIS, José Casalta (2010) - *Introdução ao Direito do Património Cultural*. Coimbra, Almedina, pp. 17-19.

<sup>37</sup> Convenção para a Salvaguarda do Património Arquitetónico da Europa – Conselho da Europa. Texto originalmente em inglês e francês, com tradução para o português aprovada através da Resolução da Assembleia da República n.º 5/91, de 16 de outubro de 1990.

<sup>38</sup> Art. 9.º, da CRP.

<sup>39</sup> NABAIS, José Casalta - “Considerações sobre o Quadro Jurídico do Património Cultural em Portugal”, *Revista de Direito da Cidade*, Vol. 2, N.º 1 (2007), pp. 13-14.

<sup>40</sup> Art. 78.º (2), da CRP.

tendencialmente exaustivo dos bens culturais existentes, com vista à respetiva identificação). A Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC)<sup>41</sup> e o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC) têm competências abrangentes na matéria.

Neste enquadramento, a tutela que se debruça sobre questões atinentes ao património cultural assume, por imperativo constitucional, de lei ordinária e de convenções internacionais, o “direito-dever” de fruir, criar, proteger, preservar, perpetuar, valorizar e quando possível tornar rentáveis os bens culturais<sup>42</sup>.

### 3.2. Da Inquietação dos Conceitos Artísticos e Da Arte Urbana.

Para além do âmbito jurídico-administrativo, não se pode desconsiderar que com a ampliação contínua do conceito de obra de arte, de monumento e de testemunho significativo, os próprios conceitos de instância estética e instância histórica, e sua relação dialética, atravessam por profundas crises<sup>43</sup>. Não obstante, Beatriz Mugayar KÜHL<sup>44</sup> expressa que:

“Na concepção contemporânea alargada sobre os bens culturais, a tutela não mais se restringe apenas às ‘grandes obras de arte’, como ocorria no passado, mas se volta também às obras ‘modestas’ que com o tempo assumiram significação cultural. Nesse sentido, é prudente esclarecer que se utiliza a expressão monumentos históricos, não como obras grandiosas isoladas, mas vinculada ao sentido etimológico de monumento e como interpretada por Riegl, ou seja: como instrumentos da memória coletiva e como obras de valor histórico que, mesmo não sendo ‘obras de arte’, são sempre obras que possuem uma configuração, uma conformação.

Nessa esteira, as obras como pontes, edifícios, construções são realizadas e compreendidas, em geral, pela respetiva dimensão funcional, mas nem por isso deixam de incorporar uma criação estética. Da mesma maneira, quando se fala em obras de arte, sejam estas inseridas no domínio património cultural ou na esfera privada, faz-se necessário uma abordagem teleológica e mais ampla, especialmente quando se tratar de “arte pública ou urbana”, compreendida na contemporaneidade, como criações para

---

<sup>41</sup> Decreto-Lei n.º 115/2012, de 25 de maio.

<sup>42</sup> Ver AMADO, Carla (2007) - “O Património Cultural na Constituição”, in *Textos Dispersos de Direito do Património Cultural e de Direito Urbanístico*. Lisboa: AAFDL, pp. 9-49.

<sup>43</sup> DALLA NEGRA, Riccardo, “Mesa Redonda 4: Teoria e Projeto do Restauro”, 12 de novembro de 2020, ICOMOS-Brasil / IEDS. *O Estado da Arte do Patrimônio*. 4º Simpósio Científico 2020, 10-13 de novembro de 2020, ICOMOS-Brasil.

<sup>44</sup> KÜHL, Beatriz Mugayar - “História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos”, *Revista CPC*, N.º 1 (2006), pp. 18.

estarem expostas em espaços públicos e que se limitam única e exclusivamente à atividade artística.

Falar de murais, de *graffiti*, de *culture jamming* de arte urbana ou *street art* não é equivalente, haja vista existirem patrimónios, memórias, tradições e práticas distintas em torno de cada um destes universos, em que cada manifestação tem seu formato expressivo e representam movimentos artísticos próprios<sup>45</sup>. Apesar das peculiaridades de cada um destes universos artísticos, a centralidade da “rua” em todo o processo da criação artística, como o ateliê do artista onde se desenvolvem todas as diferentes fases da obra pictórica, mas que igualmente serve como espaço de exibição em uma “galeria a céu aberto”; a materialidade urbana na constituição e leitura da obra, é o que os une. Ou seja, a arte urbana<sup>46</sup> é o resultado de uma utilização criativa da cidade, de seu edificado e do ambiente material, representados em superfícies urbanas compostas pelas fachadas, muros, vitrinas, tapumes, portas mobiliários urbanos etc., e que compõem elementos integrantes e inamovíveis da obra na medida em que se tornam suporte para o conteúdo gráfico criado<sup>47</sup>.

Disso resultam relevantes ponderações, porquanto se desenvolve um fenómeno social de “patrimonialização”, a partir de uma ação conjunta levada a cabo por múltiplos agentes sociais, mesmo que com sentidos diversos. Esse processo informal, de natureza social e popular, exsurge conforme a comunidade estabelece valores a certos objetos e espaços urbanos. Porém, nem sempre é coincidente com as visões oficiais ou com a “patrimonialização institucional” constituída pelo poder público e que se funda em procedimentos distintos. As definições relativamente ao que é “patrimonializável” sucede de processos de negociação e conflito entre diferentes atores sociais e com visões desiguais da cidade e dos seus espaços<sup>48</sup>, principalmente porque o conceito de património cultural geralmente está associado ao passado e à monumentalidade, olvidando-se por vezes de patrimónios locais menores, mas que trazem sentido para determinada

---

<sup>45</sup> CAMPOS, Ricardo - “O Espaço e o Tempo do *Graffiti* e da *Street Art*”, *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, Número 34, junho/2017. <https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/10543/pdf>, consult. em 06/Out/2021, pp. 3.

<sup>46</sup> A designação “arte urbana” (ou em inglês “*street art*”) torna por oficializar este estilo de arte, de modo a ser a mais aceite pela sociedade. Ver SEQUEIRA, Ágata (2015) - *A Cidade é o Habitat da Arte: Street art e a Construção de Espaço Público em Lisboa*, Dissertação de Doutoramento. Lisboa, ISCTE-IUL. <http://hdl.handle.net/10071/11538>, consult. em 06/Out/2021, pp. 52.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>48</sup> Ver VELHO, Gilberto - “Património, Negociação e Conflito”, *Mana - Estudos de Antropologia Social* - Número 12 (1), abril/2006. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132006000100009>, consult. em 06/Out/2021.

comunidade. E, a propósito do património cultural, historicamente, as medidas de preservação, conservação ou restauro têm privilegiado os bens representativos dos valores políticos e/ou estéticos das classes dominantes<sup>49</sup>.

Em Portugal, as autarquias têm sido agentes de importante representatividade neste processo de reconhecimento e valorização da arte urbana, sendo de destacar o projeto precursor da Galeria de Arte Urbana (GAU)<sup>50</sup>, da Câmara Municipal de Lisboa, neste propósito. Tem-se, no entanto, verificado uma multiplicação das mostras e festivais de arte urbana em diferentes cidades, grande parte delas com patrocínio das autarquias. Este fato explica-se pela perceção de que a arte urbana envolve uma mais-valia para o espaço urbano público, tanto para a sua reconfiguração como para a sua valorização<sup>51</sup>.

Entrementes, esta temática envolve um debate que, para além da inquietante questão patrimonial e social trazida à baila, recai na Conservação e Restauro, quando das medidas de preservação da arte urbana, e casualmente na alçada dos direitos autorais, que é efetivamente o propósito deste estudo.

#### 4. Da Conservação e Restauro.

*Viver é um rasgar-se e um remendar-se.*  
Guimarães Rosa

O restauro pode ser definido como o conjunto de atividades materiais destinadas a melhorar essa capacidade simbólica definida pelos indivíduos, com vista à sua transmissão para o futuro, e a conservação como o conjunto de atividades materiais destinadas a garantir a preservação de um objeto simbólico e historiográfico sem alterar sua capacidade representativa<sup>52</sup>.

Não é sem razão, portanto, que o estudo da Conservação e Restauro é fortemente caracterizado pela multidisciplinariedade. É inconcebível considerá-lo alheio a diversas outras disciplinas, a exemplo da História e da História da Arte; da Química, da Física e

---

<sup>49</sup> ARANTES, António - “Património Cultural e Cidade”, in FORTUNA, Carlos; Rogério P. LEITE [org.] (2009) - *Plural de Cidade. Novos léxicos Urbanos*. Coimbra: Almedina, pp. 16.

<sup>50</sup> Galeria de Arte Urbana (GAU) - <http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>.

<sup>51</sup> Ver BAUNGARTNER, Débora de Freitas (2021) - *Arte Urbana e Valorização Patrimonial. A cidade de Lisboa como Estudo de Caso*, Dissertação de Mestrado em Património. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/117657>, consult. em 08/Out/2021.

<sup>52</sup> MUÑOZ-VIÑAS, Salvador (2004) - *Teoría Contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, pp. 10-11.

da Biologia; das Metodologias e das Técnicas de Materiais; da Teologia; da Arquitetura; do Direito e da Gestão; entre outras. Em diferentes termos, o conservador-restaurador estará em direto e permanente envolvimento com questões prático-teóricas, metodológicas, éticas, deontológicas, culturais, jurídicas, sociais, religiosas etc.

O Art. 45.º, da Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, determina que “os estudos e projectos para as obras de conservação, modificação, reintegração e restauro em bens classificados, ou em vias de classificação, são obrigatoriamente elaborados e subscritos por técnicos de qualificação legalmente reconhecida ou sob a sua responsabilidade directa”. Da mesma forma, o Art. 31.º, da Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto, estabelece que “a conservação e o restauro de bens culturais incorporados ou depositados no museu só podem ser realizados por técnicos de qualificação legalmente reconhecida, quer integrem o pessoal do museu, quer sejam especialmente contratados para o efeito”. Por fim, o Art. 22.º, n.º 2, do Decreto-Lei n.º 140/2009, de 16 de Junho, prevê que “a execução das obras ou intervenções é realizada por técnicos com qualificação e experiência adequadas nas respectivas áreas de especialidade.”

A Conservação e Restauro em Portugal está determinada na Lei-Quadro dos Museus Portugueses<sup>53</sup> e no Decreto-Lei n.º 140/2009, de 15 de Junho, “que define o regime jurídico dos estudos, projectos, relatórios, obras ou intervenções sobre bens culturais classificados, ou em vias de classificação, de interesse nacional, de interesse público ou de interesse municipal”. O Comité Nacional Português do ICOM, constituído em 20 de maio de 1975, promove inclusivamente as ações relativas à defesa da deontologia e da ética profissional do conservador-restaurador. A Comissão Nacional Portuguesa do ICOMOS<sup>54</sup>, surgida em 15 de dezembro de 1982 e com base na Carta de Veneza<sup>55</sup> em que Portugal é signatário, tem por finalidade de promover a conservação, proteção, utilização e valorização dos monumentos, conjuntos e sítios históricos<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Art. 27.º e ss., da Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto.

<sup>54</sup> Estatuto ICOMOS-PT - [https://www.icomos.pt/images/pdfs/2017/ICOMOS\\_Pt-estatutos2017.pdf](https://www.icomos.pt/images/pdfs/2017/ICOMOS_Pt-estatutos2017.pdf) - consult. em 02/Set/2021.

<sup>55</sup> Carta de Veneza, de 1964 - <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf> - consult. em 02/Set/2021.

<sup>56</sup> Ver REMÍGIO, André Godinho V. (2016) - *A Conservação e Restauro e o Conservador-Restaurador na Legislação Portuguesa*, Pós-Graduação em Direito do Património Cultural. Lisboa, Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.

#### 4.1. Da Conservação e Restauro na Arte Contemporânea.

Na proporção em que o conceito de arte se desenvolve, ampliam-se os elementos artísticos a serem conservados, onde a arte contemporânea também se insere. A autenticidade, a originalidade, a matéria e o conceito de criação surgem sob uma nova perspectiva conceitual em que o material está integralizado à arte. Para além do conteúdo, o suporte deixa de ser um mero canal e passa a fazer parte da devoção dos artistas contemporâneos<sup>57</sup>.

Justifica-se, para fins do presente estudo, a abordagem especificamente da arte contemporânea – sem com isto desconsiderar a arte moderna – simplesmente em razão dos conceitos de efemeridade serem muito mais comuns na obra contemporânea<sup>58</sup> e, com isso, estabelecerem em muitos casos uma peculiar dicotomia entre o interesse natural de seu perecimento pelo artista e da sua preservação pela comunidade.

Com efeito, o universo da arte contemporânea e da Conservação e Restauro tornou-se ainda mais complexo, na medida em que o entendimento da obra transcende a materialidade em si para alcançar inclusivamente o âmbito filosófico da sua criação: a matéria e o conceito da obra integram-se<sup>59</sup>. A Conservação e Restauro, portanto, necessita de rececionar esses conceitos de modo a impedir que a tradição torne a ser um obstáculo.

A obras contemporâneas impõem, de um lado, o estudo da sua constituição e, de outro, a mensagem, o objeto e a intenção do artista, em que este último elemento deve ser conhecido e respeitado durante todo o processo interventivo, desde os critérios, propostas de tratamento e da intervenção propriamente. O levantamento de informações sobre a carga conceitual que implica uma obra contemporânea é imperioso para a atuação do conservador-restaurador, da mesma forma que a sensibilidade e o respeito ao objeto artístico tornam-se uma mais-valia àquele profissional.

É neste sentido que o tratamento da arte contemporânea é caracterizado como uma especialidade fundada na triangulação entre a intenção original do artista, o trabalho

---

<sup>57</sup> ALTHÖFER, Heinz (2003) - *Restauración de Pintura Contemporánea: Tendencias, Materiales, Técnicas*. Madrid: ISTMO, pp. 9.

<sup>58</sup> Heinz Althöfer afirma que “a arte contemporânea se degrada por si mesma”, como princípio de destruição próprio da atualidade e que ilustram muito bem a ideia de que a autêntica intenção do artista consiste precisamente na deterioração da obra, em produzir “ruínas”. ALTHÖFER, Heinz - “La Restauración del Arte Moderno y Contemporáneo”, in RIGHI, Lidia [coord.] (2006) - *Conservar el Arte Contemporáneo*. San Sebastian: Nerea, pp. 71.

<sup>59</sup> PACHECO, Rosária Lhamas (2014) - *Arte Contemporaneo y Restauracion*. Madrid: Tecnos, pp. 75-81.

em si e o observador, de modo que o conservador-restaurador precisam ter muita flexibilidade relativamente aos métodos, abordagens e estratégia para contribuir, favorecer e harmonizar essas relações<sup>60</sup>. Daí ser essencial o mergulho no universo intelectual da filosofia do artista, da sua perspectiva ideológica além da materialidade, caso não seja possível colher as informações diretamente do artista vivo. Aliás, a diferença mais significativa entre as intervenções de conservação e restauro na arte antiga e na arte contemporânea conjuga-se na possibilidade de intervir nas obras do artista vivo, cuja colaboração é inigualável.

Há de acrescentar ainda que a própria História da Arte passa a analisar o fenómeno da desmaterialização dos suportes e desinteresse de artistas quanto à durabilidade e permanência das suas criações. A isto resulta a inviabilidade de se estabelecer tratamentos preestabelecidos e genéricos para as obras contemporâneas – tal como ocorre no geral em relação às obras tradicionais – exatamente pelas diferentes noções de historicismo, durabilidade, materialidade e originalidade, bem como de deterioração e degradação<sup>61</sup>. Por outro lado, muitos artistas contemporâneos consideram suas criações como efémeras e provisórias, pois é atribuído valor estético à deterioração, e o conservador-restaurador precisa respeitar, sob o enfoque deontológico, que nestes casos o propósito de intervir pode ser tão nocivo quanto o de deixar perder-se tudo.

Assim, os elementos intrínsecos da obra contemporânea, portanto, jamais devem ser desconsiderados pelo conservador-restaurador, sob risco de comprometer a intenção do artista ou de interferir na relação com o espectador. Ou seja, o hodierno papel da Conservação e Restauro aplicado à arte contemporânea deve respeitar a identidade e autenticidade da obra, de forma salvaguardar a sua paternidade, integridade e genuinidade, aspetos estes que repercutirão de forma expressiva nos Direitos de Autor, como se passa a analisar.

---

<sup>60</sup> HUMMELEN, Ijsbrand; Tatja SCHOLTE - “Collecting and Archiving Information from Living Artists for the Conservation of Contemporary Art”, in STONER, Joyce H.; Rebecca RUSHFIELD (2012) - *Conservation of Easel Paintings*. New York: Routledge, pp. 35-39.

<sup>61</sup> Ver MACEDO, Rita (2008) - *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro, vol. 1. Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova, pp. 37-44; e GONZALEZ DE UBIETA, Mikel Rotaèche (2010) - *Conservación y Restauración de Materiales Contemporáneos y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Editorial Síntesis, 2010, pp. 45.

## 5. Dos Direitos de Autor.

*Deus quer, o homem sonha, a obra nasce.*  
Fernando Pessoa

### 5.1. Do Conceito de Obra.

A ideia de obra discorre à sua criação e à polaridade entre duas personalidades concretas: o formador e o intérprete. Ao dar vida a uma forma expressiva, o criador torna-a acessível a uma pluralidade de interpretações possíveis, no sentido de que “a obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem”<sup>62</sup>. A interpretação é um exercício de congenialidade em que cada atitude é um modo de ter para si a obra, de a ver inteira e, no entanto, sempre passível de ser explorada em diferentes enfoques”. É a conexão estreitíssima, na obra, de “gêneses”, “propriedades formais” e “reações possíveis do fruidor”<sup>63</sup>. A obra, portanto, é o conjunto ilimitado das reações interpretativas que, a partir da criatividade do formador, suscitam novos processos subjetivos pelo intérprete.

Para além destes conceitos filosóficos, a obra constitui-se juridicamente como uma expressão intelectual criativa, enquanto objetivação exterior de uma ação humana, que pode se concretizar em diversas formas de representação e meios expressivos, sem que com eles se confunda. A criatividade do homem é critério definidor de proteção do sistema de Direito de Autor, estando fora desta tutela outras formas expressivas encontradas na natureza, produzidas por animais adestrados ou por meio informático autónomo.

A obra intelectual define-se pela criação de espírito original exteriorizado por quaisquer formas. “Há criação de espírito sempre que uma manifestação de pensamento se traduza numa forma sensível, ou seja, na composição ou expressão de uma obra. A criação é original sempre que reflita a personalidade do seu autor”<sup>64</sup>.

Assim, a obra, enquanto expressão, importa para o Direito de Autor quando ostenta a individualidade própria do ato criativo, ou seja: “sem criatividade não há proteção da expressão, o mesmo é dizer, não há obra”<sup>65</sup>. Conforme refere o Professor JOSÉ DE OLIVEIRA ASCENSÃO, “o Direito de Autor não tutela o valor da obra, mas

---

<sup>62</sup> ECO, Umberto (1995) - *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, pp. 30.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 31.

<sup>64</sup> LOPES, Maria Clara - “Direito de Autor”, *Boletim da Ordem dos Advogados*, N.º 18 (1983), pp.13-15.

<sup>65</sup> VIEIRA, José Alberto (2020) - *Direito de Autor*. Coimbra: Almedina, pp. 13-14.

a criação. Na exigência de criatividade está implícita a da individualidade, como marca pessoal dum autor”<sup>66</sup>. A exigência do processo criativo, aliás, enreda uma diferença estruturante entre os sistemas formadores da propriedade intelectual, isto porque o direito de autor é indiferente ao mérito, protegendo qualquer tipo de obra que satisfaça os requisitos de proteção, mesmo que a originalidade seja mínima, pois o que interessa é que as obras não sejam banais.

## 5.2. Da Proteção Autoral.

Através do Art. 1.º (1), do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC), o legislador português delimitou um critério essencial de modo a considerar como obras “as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, por qualquer meio exteriorizadas”. Adiante, o Art. 2.º possui uma cláusula geral seguida de rol exemplificativo das criações intelectuais a serem consideradas obras originais, sem que haja alusão ao conceito ou definição de originalidade.

VICTÓRIA ROCHA afirma “que se trata de uma referência redundante porque a originalidade é um requisito geral de proteção de qualquer obra”<sup>67</sup>.

É uma noção subjectiva e personalista. Uma concepção muito restritiva na aparência, pois parece acolher dentro do sistema de proteção pelo Direito de Autor apenas as obras com elevado grau de criatividade. (...) A originalidade é a marca da personalidade resultante do esforço do autor; nada tem que ver com a novidade requerida em matéria de propriedade industrial, que se mede objectivamente partir do conceito de anterioridade, sendo o bem imaterial novo quando difere dos que já fazem parte do fundo comum da cultura e da ciência ou técnica.<sup>68</sup>

Desta forma, a originalidade não deve ser encarada como a criação de algo inovador ou novo, eis que é possível ser original a criação de algo que já fora exteriorizado<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira (2012) - *Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra: Coimbra Editora, pp. 90.

<sup>67</sup> ROCHA, Maria Victória - “Contributos para a Delimitação da ‘Originalidade’ como Requisito de Protecção...”, in DIAS, J. F.; J. J. Canotilho; J. d. Costa; & B. d.-S. 3 [ed.] (2008), *ARS IVDICANDI Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor António Castanheira Neves*, Vol. II: Direito Privado. Coimbra: Coimbra Editora, pp. 734.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 750-751.

<sup>69</sup> FERREIRA, Maria de Fátima Abreu (2016) - *A Preto e Branco: Aspetos Jurídicos da Obra Fotográfica e do Respetivo Suporte*, Tese de mestrado em Direito da Empresa e dos Negócios. Porto, Escola de Direito do Porto da Universidade Católica Portuguesa, pp. 21-22.

Atualmente, o conceito de originalidade/criatividade é um conceito harmonizado na União Europeia como “criação intelectual do seu autor”, portanto, não se devem exigir mais requisitos de proteção. Isto resulta das diretivas sobre programas de computador, sobre bases de dados e sobre prazos de proteção, relativamente às obras fotográficas<sup>70</sup>, bem como dos acórdãos<sup>71</sup> do Tribunal de Justiça da União Europeia (TJUE)<sup>72</sup>.

Vale destacar que Portugal se insere no sistema continental *droit d’auteur*, de origem doutrinal francesa, onde a originalidade da obra reflete a própria personalidade do autor.

Primordialmente, a teoria da propriedade intelectual surge através de dois sistemas diferentes: o sistema de *copyright* e o de *droit d’auteur*. O primeiro, de origem britânica, é em sistema característico da *common law*, em vigência no Reino Unido, nos Estados Unidos e nos países da *Commonwealth*. O segundo, conforme referido, nasce das leis francesas e integra os ordenamentos jurídicos de direito civil em vigor na Europa Continental, nas Américas Central e do Sul e em alguns países do continente africano. Enquanto no sistema de *copyright* prevalecia originalmente a proteção da obra e suas prerrogativas patrimoniais para a exploração económica, o *droit d’auteur* privilegiava desde o seu embrião a defesa do autor numa abordagem dualista de cariz patrimonial e moral<sup>73</sup>.

Somente pela Revisão de Roma em 1928, a Convenção de Berna, em seu Art. 6-bis e que corresponde ao texto atual<sup>74</sup>, os direitos morais do autor foram materializados

---

<sup>70</sup> Programas de computador (Art. 1, n.º 3 - Diretiva 2009/24/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 23 de abril de 2009 relativa à proteção jurídica dos programas de computador - versão codificada -, JO n.º L 111, 05/05/2009, pp. 16-22); bases de dados (Art. 3, n.º 1 - Diretiva 96/9/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 11 de março de 1996, relativa à proteção jurídica das bases de dados, Jornal Oficial n.º L 077 de 27/03/1996 pp. 20-28); fotografias (Art. 6 - Diretiva 2006/116/CE do Parlamento Europeu e do Conselho de 12 de dezembro de 2006 relativa ao prazo de proteção do direito de autor e de certos direitos conexos - versão codificada -, JO L 372, 27/12/2006, pp. 12-18 (art. não alterado pela Diretiva 2011/77/UE do Parlamento Europeu e do Conselho de 27 de setembro de 2011).

<sup>71</sup> Ac. de 16 de julho de 2009 - *Infopaq* (Proc. C5/08); Ac. de 12 de setembro de 2019 - *Cofemel* (Proc. C-683/17), entre outros.

<sup>72</sup> Ver ROCHA, Maria Victória - “Proteção Autoral para Modelos de Vestuário? (Ac. do Tribunal de Justiça da União Europeia no Caso COFEMEL/G-STAR (C-683/17) de 12.09.2019)”, in WACHOWICZ, Marcos *et al* [org.] (2021) - *Anais do XIV CODAIP - Estudos de Direito de Autor e Interesse Público*. Curitiba: UFPR, pp. 923-944. <https://www.gedai.com.br/anais-do-xv-codaip-estudos-de-direito-de-autor-e-interesse-publico/>, consult. em 20/Out/2021.

<sup>73</sup> AKESTER, Patrícia (2013) - *Direito do Autor em Portugal, nos PALOP, na União Europeia e nos Tratados Internacionais*. Coimbra: Almedina, pp. 27-28.

<sup>74</sup> Dec. n.º 73/78 de 26 de Julho – *Acto de Paris da Convenção de Berna para a Protecção das Obras Literárias e Artísticas* – Art. 6-bis (1): “Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e mesmo após a cessão dos referidos direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se

de modo a desencadear o seu reconhecimento paulatino nos países do sistema de *copyright*, bem como de forma a canonizar no sistema de *droit d'auteur* os direitos morais sobre as razões de cunho económico<sup>75</sup>. Sem embargo, consagraram-se os direitos à paternidade e à integridade, respetivamente, no sentido de o autor poder reivindicar a paternidade da obra, de se opor a qualquer deformação, mutilação ou outra modificação; ou a qualquer outro atentado contra a mesma obra, prejudicial à sua honra ou à sua reputação, assente no entendimento de que as obras são criações de foro espiritual ou intelectual, aptas a abranger as produções literárias, dramáticas, artísticas, e científicas, resultantes da criação do autor, independentemente de seu mérito<sup>76</sup>.

Em dessemelhança, os acordos e convenções internacionais do final do século XX, nomeadamente o Acordo ADPIC/TRIPS<sup>77</sup> e o Tratado OMPI/WIPO<sup>78</sup> sobre Direito de Autor são omissos quanto aos direitos morais do autor ou afastam sua aplicação diante das diversas dissonâncias sobre o tema entre países da comunidade internacional. A União Europeia tem se preservado com isenção no âmbito normativo dos direitos morais do autor, não obstante o crescente espírito de harmonização dos direitos do autor no espaço europeu<sup>79</sup>.

A despeito da proteção autoral não ser uníssona<sup>80</sup>, é a mais assente na cultura jurídica do direito de autor continental, sobretudo em território pátrio por gozar de paládio constitucional (Art. 16.º, sobre âmbito e sentido dos direitos fundamentais; e Art. 42.º, sobre liberdade de criação cultural, da CRP) como direito de propriedade, em correlação à Declaração Universal dos Direitos do Homem (Art. 27.º, 2), e à Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia, onde salvaguarda que “as artes e a investigação científica são livres” (Art. 13.º) e, ainda, que “é protegida a propriedade intelectual” (Art.

---

opor a qualquer deformação, mutilação ou outra modificação da obra ou a qualquer outro atentado contra a mesma obra, prejudicial à sua honra ou à sua reputação.”

<sup>75</sup> RICKETSON, Sam; Jane C. GINSBURG - *Op. Cit.*, 84-96.

<sup>76</sup> AKESTER, Patrícia - *Op. Cit.*, pp. 61, 87-88.

<sup>77</sup> *Acordo sobre os Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio* – Art. 9.º - Relações com a Convenção de Berna – “1 - Os Membros devem observar o disposto nos art. 1.º a 21.º da Convenção de Berna (1971) e no respectivo Anexo. No entanto, os Membros não terão direitos ou obrigações ao abrigo do presente Acordo no que diz respeito aos direitos conferidos pelo art. 6.º bis da referida Convenção ou aos direitos deles decorrentes.”

<sup>78</sup> *Tratado da OMPI sobre Direito de Autor (WCT) (1996)* – Art. 3.º – “As Partes Contratantes aplicarão o disposto nos art. 2.º a 6.º da Convenção de Berna, *mutatis mutandis*, em relação à protecção prevista no presente Tratado.”

<sup>79</sup> VIEIRA, José Alberto (2020) - *Op. Cit.*, pp. 216-217.

<sup>80</sup> Ver PEREIRA, Alexandre L. Dias - “Arte, Tecnologia e Propriedade Intelectual”, *Revista da Ordem dos Advogados*, Ano 62, Vol. II (2002), pp. 467-485.

17.º, 2). Para alguma doutrina nacional, apesar de não ser unânime, essa última inclusão, indica que o legislador comunitário propositadamente tenciona classificar o direito de autor como um direito de propriedade<sup>81</sup>.

A legislação portuguesa assegura os direitos pessoais, denominados direitos morais, independentemente dos direitos patrimoniais, e mesmo depois da transmissão ou extinção destes, de modo que o autor goza de direitos morais sobre a sua obra, podendo, designadamente, reivindicar a respetiva paternidade e assegurar a sua genuinidade e integridade<sup>82</sup>. É reconhecida, portanto, a “natureza preponderantemente pessoal da criação do espírito e do vínculo, imperecível, entre criador e obra”<sup>83</sup>, de modo a assegurar aos direitos morais a sua perpetuidade na esfera jurídica independentemente da alienação ou oneração dos direitos patrimoniais<sup>84</sup>.

Em outros termos, as faculdades de natureza pessoal, desenvolvidas na doutrina como direitos morais, objetivam assegurar a “honra e reputação dos criadores intelectuais de obras literárias e artísticas, garantindo a sua paternidade, com identificação de autoria, e a sua genuinidade e integridade, impedindo atos de modificação, mutilação ou destruição”<sup>85</sup> que afetem a reputação do autor, além do direito de inédito, do direito de retirada e do direito de acesso. Conforme aludido, a obra é o expoente da expressão da personalidade do criador, e os direitos morais visam proteger exatamente esta relação.

De acordo com RUI MOREIRA CHAVES<sup>86</sup>, o direito moral do autor

consiste no reconhecimento do carácter eminentemente pessoal da criação literária, artística e científica, com todas as consequências que daí derivam em relação à obra intelectual, como reflexo da personalidade do seu criador. O direito moral compreende duas vertentes fundamentais: a) a reivindicação da paternidade da obra, que consiste num direito à menção do nome do autor na obra e a consequente reacção contra violações praticadas; b) o respeito pela genuinidade e integridade da obra, reflectindo-se na oponibilidade à sua destruição, mutilação, deformação ou outra qualquer modificação e, de um modo geral, a todo e qualquer acto que a desvirtue e possa afectar a honra e reputação do autor.

---

<sup>81</sup> Neste sentido, ver AKESTER, Patrícia - *Op. Cit.*, pp. 21 e PEREIRA, Alexandre L. Dias - *Op. Cit.*, pp. 467-469.

<sup>82</sup> Art. 9.º (1 e 3), CDADC.

<sup>83</sup> AKESTER, Patrícia - *Op. Cit.*, pp. 88.

<sup>84</sup> Art. 56.º (1 e 2), CDADC.

<sup>85</sup> PEREIRA, Alexandre L. Dias. *Op. Cit.*, p. 480.

<sup>86</sup> CHAVES, Rui Moreira (2005) - *Regime Jurídico da Publicidade*. Coimbra: Almedina, pp. 226.

Relativamente às modificações da obra, define o Art. 59.º (1), do CDADC, que não são admitidas modificações da obra sem o consentimento do autor, mesmo naqueles casos em que, sem esse consentimento, a utilização da obra seja lícita.

Neste sentido, ensina ALBERTO DE SÁ E MELLO<sup>87</sup> que

ao consentir que terceiro modifique a obra, não transmite o autor o direito de autorizar modificações, nem renuncia ao direito de se opôr a quaisquer outras alterações que se pretendam introduzir. Entendemos, de resto, que deve o pedido de autorização – feito por carta registada, nos termos no n.º 3 do citado art. 59.º – ser necessariamente acompanhado de um projecto das modificações pretendidas: a autorização é dada para modificações precisamente determinadas e só conhecendo-as pode o autor nelas consentir, conservando o direito (que exerce ao autorizar) de se opôr ou não a quaisquer outras.

Ainda sobre o Art. 59.º (1), do CDADC, é vedada a introdução de modificações na obra, sem consentimento do autor e ainda que a utilização livre desta seja admitida. Ou seja, o fato de este consentimento ser obrigatório, mesmo quando foi já autorizada a publicação ou utilização económica da obra por terceiro, evidencia que, pelo menos quanto a esta faculdade, a cessão de direitos patrimoniais relativos à obra não resulta a transferência deste direito pessoal<sup>88</sup>, sendo certo que a lei não reconhece “qualquer direito de modificação (livre) por terceiro e consagra o de defesa da integridade; existindo uma ‘quase presunção’ de que as alterações não desejadas pelo autor desvirtuam a sua obra: se as quisesse, tinha-as introduzido antes de divulgar, se lhe não tivesse ocorrido ou se entendesse justificarem-se por circunstâncias novas, consentia nelas”<sup>89</sup>.

Os direitos de autor pertencem ao criador intelectual da obra, salvo disposição expressa em contrário, conforme definem os Art. 11.º e 27.º (1), do CDADC. Entretanto, impende ressaltar que a titularidade do direito de autor, relativamente à obra feita por encomenda ou por conta de outrem (seja em cumprimento de dever funcional ou de contrato de trabalho), exsurge dentro do que tiver sido convencionado. Na ausência de qualquer convenção, presume-se que a titularidade do direito de autor relativo a obra feita por conta de outrem pertence ao seu criador intelectual<sup>90</sup>. Caso contrário, o autor pode por convenção deixar de ser titular dos direitos de autor sobre a obra (projetos etc.), titularidade esta assumida pela entidade que encomendou o projeto ou para quem o autor

---

<sup>87</sup> SÁ E MELLO, Alberto (1990) - *O Direito Pessoal de Autor no Ordenamento Jurídico Português*. Lisboa: SPA, pp. 125.

<sup>88</sup> SÁ E MELLO, Alberto. *Op. Cit.*, pp. 124.

<sup>89</sup> *Ibidem*, pp. 130.

<sup>90</sup> Art. 14.º, CDADC.

trabalha no regime de contrato de trabalho ou de dever funcional). Ainda que a obra devesse ser assinada e não o for, há uma presunção *iuris tantum* de que os direitos patrimoniais são transmitidos para a entidade empregadora ou que encomendou a obra, sem prejuízo de os direitos morais continuem a pertencer ao autor, por serem inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis<sup>91</sup>.

Ressalte-se, outrossim, segundo o Art. 60.º (1), do CDADC, o autor de projeto de arquitetura ou de obra plástica executada por outrem e incorporada em obra de arquitetura, tem o direito de fiscalizar a sua construção ou execução em todas as suas fases e particularidades, de maneira a garantir a exata sujeição da obra com o projeto de que é autor. Assim, uma vez edificada em conformidade com o projeto autoral, é defeso o dono da obra, durante a construção e mesmo após a efetiva conclusão, introduzir nela modificações sem prévia consulta ao autor do projeto, sob pena de indemnização por perdas e danos<sup>92</sup>. Em desacordo, o autor do projeto pode renegar a paternidade da obra alterada, de modo a proibir doravante o proprietário de invocar, em proveito próprio, o nome do autor do projeto inicial<sup>93</sup>. Além disso, em cada exemplar dos estudos e projetos de arquitetura e urbanismo, junto ao estaleiro da construção da obra de arquitetura e nesta, depois de construída, é obrigatória a indicação do respetivo autor, por forma bem legível<sup>94</sup>.

Assevera o Professor JOSÉ DE OLIVEIRA ASCENSÃO<sup>95</sup>, na contenda entre o direito ao projeto (em caso de necessidade de modificação) e o direito de propriedade sobre o suporte – no caso, o edifício –, prevalece o último. Nos termos da legislação portuguesa, uma obra de arquitetura não é simplesmente o projeto de per si, mas inclusivamente o edifício (enquanto bem imaterial). Torna-se necessário, portanto, conciliar o direito do autor do projeto com a propriedade, que não pode depender do arbítrio daquele *ad aeternum*. Assim, uma vez procedida a consulta prévia do autor do projeto, o dono da obra pode, ainda sem anuência do autor do projeto às alterações pretendidas, introduzi-las na obra arquitetónica, de modo que é conferido ao autor do projeto o direito de dele se desvincular, renegando a paternidade da obra alterada e impedindo o dono da obra de usar o nome do autor do projeto inicial. Não se trata de

---

<sup>91</sup> Art. 14.º (3) e 56.º (2), CDADC.

<sup>92</sup> Art. 60.º (2), CDADC.

<sup>93</sup> Art. 60.º (3), CDADC.

<sup>94</sup> Art. 56.º e 161.º (1), CDADC.

<sup>95</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira (2012) - *Op. Cit.*, pp. 109.

renúncia ao direito de autor (que está incorporado e que não se perde com as modificações), mas apenas surge a proibição de invocação do nome do autor pelo proprietário da edificação, pois a obra modificada ainda continua a ser a mesma obra, por incidência do Artigo 2.º (2), do CDADC.

O autor do projeto de arquitetura, a todo o tempo, pode tornar a considerar a obra como sua. É lícito ao proprietário, portanto, a modificação, doutra maneira o direito do autor do projeto seria o de se opor à modificação, sendo exatamente o que o legislador pretendeu afastar. A lei, dessa forma, não confere ao autor do projeto original de arquitetura um exclusivo no projeto de modificações. Faculta ao dono da obra, depois de consultado o autor do projeto original, decidir prosseguir a obra com outro profissional apto a elaborar e/ou subscrever projetos de arquitetura.

À partida, observa-se que a lei relativiza proteção de uma obra intelectual e artística (natureza específica do projeto arquitetónico) em prol da vocação utilitária dos edifícios (utilidade e fruição dos donos da obra), quando se torna necessária a conciliação entre o mérito criador do autor do projeto e o interesse específico que a obra tem aos seus destinatários-proprietários. Realça-se, dessa forma, a aparente subordinação do direito de genuinidade e integridade ao direito de paternidade, quando é certo que ambos constituem as estruturas fundamentais dos direitos morais de autor, consagrados sobretudo na Convenção de Berna<sup>96</sup>.

Destarte, não é defeso, pelo dono da obra, a introdução de modificações na obra originalmente projetada, desde que se cumpra o mister de consultar previamente o autor. A tutela penal do projeto arquitetónico encontra-se tipificada no crime de violação de direito moral, sujeita a pressupostos objetivos, nos ditames do Art. 198.º, do CDADC.

Feitas tais considerações, a legislação pátria, ao prever a inalienabilidade, irrenunciabilidade e imprescritibilidade dos direitos morais<sup>97</sup>, conferindo-lhes perpetuidade quando passam para os sucessores após a morte do autor, sendo que os mesmos não podem, em caso algum, ser transferidos para outra pessoa ou instituição<sup>98</sup>.

Nesse diapasão, os direitos morais se distinguem dos direitos patrimoniais por estes últimos consistirem no elemento pecuniário do direito de autor, no sentido de auferir

---

<sup>96</sup> ROCHA, Maria Victória. “Direito de Integridade e Genuinidade das Obras de Arquitectura”, *Revista Electrónica de Direito*, Número 2, junho/2016. <https://www.cije.up.pt/download-file/1466>, consult. em 05/Out/2021, pp. 14.

<sup>97</sup> Art. 56.º (2), CDADC.

<sup>98</sup> Art. 57.º (1; 2), CDADC.

remuneração sempre que uma determinada obra seja utilizada por outrem de forma a recompensar pelo trabalho de criação intelectual.

A tutela autoral de cariz patrimonial está declarada no Art. 67.º (2), do CDADC, cujo exercício atribui ao autor o direito exclusivo de utilizar a sua obra, no todo ou em parte, ou de autorizar a sua utilização por terceiro<sup>99</sup>, bem como dele, o autor, livremente decidir a forma de utilização da obra, por si e/ou por outrem, de acordo com a espécie e a natureza da obra, inclusivamente conforme os modos de utilização atualmente conhecidos ou que de futuro o venham a ser<sup>100</sup>.

A faceta do direito patrimonial que interessa ao presente estudo é essencialmente a sua alienabilidade, eis que no momento da venda da obra pelo artista, o direito de propriedade passa imediatamente para o comprador. No entanto, o direito do novo proprietário sobre a obra é limitado pelos direitos morais do artista que exsurtem com o ato de criação da obra e não podem ser transmitidos *inter vivos*. Os direitos morais buscam garantir o respeito da criatividade do autor expresso em sua obra, como instrumento de controlo de utilização autónomo aos direitos patrimoniais.

De mais a mais, impende evidenciar que a proteção *jusautoral* encontra-se subordinada a limites temporais. O Art. 31.º, do CDADC, atendendo aos limites mínimos de proteção estabelecidos pelos tratados e convenções internacionais, institui o prazo de 70 anos após a morte do autor. Findo o período, a obra cai em domínio público<sup>101</sup>, estando sujeita a livre utilização, sem prejuízo da defesa pelo Estado, designadamente pelo Ministério da Cultura, das prerrogativas pessoais do direito de autor<sup>102</sup>.

Os direitos morais, como o direito de paternidade e genuinidade ou integridade, são inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis, nos termos dos arts. 56.º e 57.º, do CDADC. Somente os direitos patrimoniais do autor caducam, na falta de disposição especial<sup>103</sup>, setenta anos após a morte do criador intelectual. Decorrido o prazo de proteção aplicável, a obra cai em domínio público. A defesa da genuinidade e

---

<sup>99</sup> Art. 9.º (2); 67 (1), CDADC.

<sup>100</sup> Art. 9.º (2); 68 (1), CDADC.

<sup>101</sup> Art. 38.º e ss., CDADC.

<sup>102</sup> Art. 57.º, CDADC.

<sup>103</sup> Apenas os direitos patrimoniais têm uma duração harmonizada, mas que em alguns casos podem ir muito além dos setenta anos *post mortem*. No caso das obras em coautoria, o prazo só conta a partir da morte do último autor, o que pode levar a uma proteção muito longa, exemplificativamente, em matéria de obras cinematográficas ou musicais, para além de que as obras em partes, volumes, episódios, números ou fascículos implicam uma contagem independente de per si, nos termos do Art. 35.º e ss, do CDADC.

integridade<sup>104</sup> da obra caída no domínio público compete ao Estado, sendo exercida pelo Ministério da Cultura, e mesmo antes, se os herdeiros não defenderam a obra, consoante o Art. 57, do CDADC.

Disto retira-se a conclusão de que o Direito de Autor – a partida, restrito à proteção dos direitos privados – não pode ser completamente isolado do Direito do Património Cultural, como resulta da possibilidade de intervenção do Ministério da Cultura, expressamente referida no aludido Art. 57.º, do CDADC. Reconhece-se, portanto, que o legislador português pretende interferir em defesa de interesses públicos de proteção do património cultural.

ALBERTO DE SÁ E MELLO<sup>105</sup> sublinha que, depois da morte do autor, os seus sucessores são investidos na titularidade de prerrogativas pessoais com afinidade de conteúdo aos verdadeiros direitos pessoais de autor, mas que não se confundem com estes. Uma vez caída a obra no domínio público, mesmo essas prerrogativas jusautorais pessoais caducam, pertencendo ao Estado não mais do que a defesa da genuinidade e integridade das obras. (...) Não faria sentido investir na titularidade de faculdades pessoais os sucessores ‘até a obra cair no domínio público’ (cfr. art. 57º/1 CDA) e admitir que, após este momento – ou mesmo antes, em caso de ameaça à integridade, quando os sucessores se abstenham de o fazer –, os direitos pessoais pertenceriam ao Ministério da Cultura (...) no que à sua integridade e genuinidade respeita: trata-se de uma intervenção em defesa do património cultural, não do exercício de direitos de autor.

Com efeito, às obras caídas em domínio público, consoante os Art. 38.º e 57.º (2), do CDADC, a legitimidade para a defesa da integridade e genuinidade das obras é assumida pelo Ministério da Cultura. Sem embargo, o CDADC é silente quanto à legitimidade para defender a paternidade da obra, razão pela qual não é conferida legitimidade ao Ministério Público, nos casos do Art. 198.º (a), do CDADC. Já alínea b) do mesmo artigo impõe-se que seja afetada a honra e reputação do autor, ao que se conclui que a tutela concedida ao Estado neste aspeto se limita essencialmente com a proteção e tutela da cultura enquanto bem da sociedade<sup>106</sup>. Note-se, ainda, que o Art. 200.º (2), do

---

<sup>104</sup> Há de entender-se que esta defesa é extensiva à reivindicação da paternidade diante da referência feita no Art. 56.º (2), do CDADC, à imprescritibilidade dos direitos à paternidade e integridade da obra. Ver REBELLO, Luiz Francisco (2002) - *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos – Anotado*. Lisboa: Ancora, p. 104.

<sup>105</sup> SÁ E MELLO, Alberto de (2020) - *Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra: Almedina, pp. 348-349.

<sup>106</sup> RAMALHO, Daniela da Silva (2013) - *Do Direito Penal de Autor: A insustentável desadequação da tutela penal consagrada no Código dos Direitos de Autor e Conexos*, Dissertação apresentada no âmbito do 2º Ciclo de Estudos em Direito. Coimbra, Faculdade de Direito, Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/34680/1/Do%20Direito%20Penal%20de%20Autor%20A%20Insustentavel%20desadequacao%20da%20tutela%20penal%20consagrada%20no%20Codigo%20dos%20Direitos%20de%20Autor%20e%20Conexos.pdf>, consult. em 05/Out/2021, pp.64-69.

CDADC, atribui ao Ministério da Cultura o direito de queixa nestes casos, não na qualidade de ofendido, mas pontualmente como forma de proteger a paternidade das obras, a sua integridade e genuinidade, no interesse e na garantia de salvaguardar a cultura enquanto património da humanidade. Esta matéria encontra-se intimamente ligada à perpetuidade do direito moral do autor, tutelada nos referidos Art. 56º (2) e 9º (3), do CDADC, protegendo-se assim a personalidade do autor, mesmo depois da sua morte, tal como ocorre no Art. 71.º (1), do CC. Deste modo, conclui-se apenas pela ficção desta perpetuidade, pois, uma vez caída a obra em domínio público, as proteções da obra que possam ser promovidas pelo Estado, por iniciativa do Ministério da Cultura, resultam inequivocamente da proteção do património cultural, no âmbito das obras de autores nacionais<sup>107</sup>, e não de considerações de tutela da personalidade do autor<sup>108</sup>.

Feitas tais considerações a respeito dos direitos de autor, quais os desdobramentos legais que podem surgir a partir de uma intervenção de Conservação e Restauro em uma obra de arte contemporânea, considerada esta sob a égide da proteção *jus auctoral*? Ou, ainda, se a obra em questão estiver categorizada como arte pública?

## 6. Da Arte ao Direito.

*O direito de expressão é o princípio e o fim de toda a arte.*  
Johann Goethe

Um dos aspetos complexos que se levantam quando se discute a colaboração do conservador-restaurador com o artista contemporâneo, no caso de necessidade de intervenção, é a atuação direta do artista sobre a obra. Aliás, um dos problemas reside na postura dos artistas face ao envelhecimento de uma determinada obra, que nem sempre é inquestionável. Se os conservadores-restauradores aceitam mais naturalmente o envelhecimento e a deterioração provocada pelo tempo, buscando equilibrar o objeto artístico com método a uma intervenção mínima, os artistas tendem a querer que este seja renovado ao estado da criação. Mas a colaboração com os artistas acarreta ainda, para os conservadores-restauradores, outros problemas de carácter ético, chegando a implicá-los no momento da criação da obra.

---

<sup>107</sup> Ver VIEIRA, José Alberto (2020) - *Op. Cit.*, pp. 453.

<sup>108</sup> Ver PEREIRA, Alexandre L. Dias (2008) - *Direitos de Autor e Liberdade de Informação*. Coimbra, Almedina, p. 478 e ss.

Os inúmeros desafios colocados pela arte contemporânea à Conservação e Restauro, e sobretudo devido à inexistência do referido denominador comum nas obras de vários ou do mesmo artista, tornou-se frequente o recurso ao criador do objeto para restauro por ele mesmo. Esta solução, geralmente condenada no seio da comunidade de conservadores-restauradores, tem sido diversas vezes adotada pelos museus como forma de evitar problemas de ordem legal, que poderiam ser levantados pelos artistas no caso de a intervenção do conservador-restaurador não estar de acordo com a intenção do artista<sup>109</sup>.

Nesse diapasão, existem dois tipos de direitos diferentes que afetam diretamente a arte contemporânea, criando muitas vezes divergências. O direito patrimonial, que pode ser alienado, e os direitos morais do artista, estes inalienáveis.

Destaca-se que o direito à integridade e à genuinidade da obra, expresso no Art. 9.º (3) e no Art. 56.º (1), do CDADC, é o direito moral que mais diretamente poderá interferir na Conservação e Restauro, por força do Art. 59.º (1), igualmente do CDADC, onde se pode ler: “Não são admitidas modificações da obra sem o consentimento do autor, mesmo naqueles casos em que, sem esse consentimento, a utilização da obra seja lícita”. Isto significa que qualquer intervenção de conservação e/ou restauro inexoravelmente implicará na consulta do artista vivo ou dos seus sucessores e respetiva autorização para o efeito. No entanto, mesmo que a intervenção obtenha dita autorização, ainda assim, em caso de insatisfação do(s) interessado(s), poder-se-á invocar “mutilação, deformação ou modificação da mesma”, se afetar a honra e a reputação do autor, pondo em causa o direito de integridade e genuinidade da obra.

Na hipótese de vigência dos direitos patrimoniais e morais de autor, toda e qualquer autorização para eventuais intervenções de conservação e restauro competirá ao titular daqueles direitos. Por outro lado, no caso da vigência apenas direitos morais de autor, na sua ausência por morte, a autorização caberá aos herdeiros e/ou ao Estado, diante do aludido Art. 57.º e seus incisos, do CDADC, que atribui inclusivamente ao Ministério da Cultura “a defesa da genuinidade e integridade das obras caídas no domínio público”, além de permitir-lhe, na abstenção dos titulares do direito, a “defesa das obras ainda não caídas no domínio público que se encontrem ameaçadas na sua autenticidade ou dignidade cultural”.

---

<sup>109</sup> MACEDO, Rita (2008) - *Op. Cit.*, pp. 37-53.

Para além, no âmbito exclusivamente do direito patrimonial de autor, há de se considerar que um restauro malsucedido poderá implicar a depreciação económica da obra, de modo a comprometer a sua exploração pelo titular do direito.

Acrescente-se, todavia, que até à data não há registo, em Portugal, de que um profissional de Conservação e Restauro tenha sido processado por violação de direitos patrimoniais e/ou morais do artista. Aliás, na bibliografia consultada encontram-se casos em que o artista contemporâneo invoca os direitos morais, com características comuns: obras públicas que por motivos diversos tiveram que ser deslocadas ou removidas do local onde originalmente se encontravam, havendo o artista invocado os direitos morais para que tal não acontecesse. Disso resulta outro aspeto de grande relevância à arte contemporânea e que diz respeito à arte pública, por ser categoria aberta, flexível e permeável, conforme referido alhures, composta por diferentes expressões pictóricas e movimentos estéticos urbanos (*Graffiti, Street art, Muralismo, Culture jamming*, etc.), que utilizam primordialmente o espaço público urbano.

Retomando a Convenção de Berna, em seu Art. 3.º, ficou estabelecido que a proteção autoral pode ser obtida com base na nacionalidade e também no local de publicação da obra. A ênfase é para a alínea (b) do Art. 4.º da dita convenção, que amplia a proteção aos “autores de obras de arquitetura edificadas num país da União ou de obras e artes gráficas e plásticas que se integrem num imóvel situado num país da União”. Destaque-se que tais princípios retirados da Convenção de Berna têm aplicação geral, considerando a adesão de Portugal, inclusive no Acordo TRIPS.

Não obstante, a Carta de Veneza de 1964 reconhece a importância do edifício não ser visto como elemento isolado, mas de modo a considerar a sua envolvente e o enquadramento cultural. O património, portanto, integra as áreas urbanas no qual ele está inserido e sua composição foi estabelecida entre elementos tangíveis e intangíveis conforme estabelece o ICOMOS.

Com efeito, às obras classificadas como Património Cultural, ainda que protegidas via Direitos de Autor do ponto de vista moral e patrimonial, compete ao Estado, através do Ministério da Cultura, designadamente a DGPC e o IMC, a autorização para eventuais intervenções de conservação e restauro.

Finalmente, à degradação natural de uma determinada obra, o modo de se intervir para atrasar essa degradação, essencialmente na arte urbana, deve ser bastante

ponderado, levando-se em conta os aspetos artísticos e os valores patrimoniais integrantes, sob risco de incorrer, respetivamente, em violações dos Direitos de Autor e do Direito do Património Cultural.

## **7. Da Conclusão.**

A preocupação com o historicismo, a memória, bem como a tutela na proteção e conservação dos objetos iconográficos e representativos tem se mostrado presente no processo evolutivo das sociedades. Da mesma forma, as expressões artísticas acompanham a complexidade do homem nos mais diversos sentidos. E é exatamente nos desdobramentos dessa complexidade que o presente trabalho buscou integrar disciplinas tradicionalmente setorializadas, como a Conservação e Restauro e o Direito, através do elemento arte que tão intrinsecamente as une.

O ordenamento jurídico, tanto o pátrio quanto o comunitário e o internacional, estabelecem fontes e critérios definidores ou balizadores para a tutela e conservação dos objetos artísticos, no âmbito público, ao versar sobre o Direito do Património Cultural; e, na esfera privada, através dos Direitos de Autor.

A arte urbana é uma expressiva representação da confluência entre os direitos público e privado, eis que a obra de arte pode estar inserida no património cultural local e ainda assim estar sob o manto dos direitos autorais.

Verificou-se que os aspetos jurídicos que permeiam a Conservação e Restauro estão muito além do Património Cultural, pois pode haver repercussões no que diz respeito aos Direitos de Autor, especialmente em relação aos direitos morais do artista de uma obra inserida no contexto da arte contemporânea. Um mau restauro, portanto, pode afetar os Direitos de Autor, em especial do direito moral de integridade e genuinidade e, indiretamente, os seus direitos patrimoniais de exploração, se a obra ainda não tiver caído no domínio público.

As diferentes expressões artísticas da atualidade incitam novas abordagens de intervenção de conservação e restauro, bem como interpretações cada vez mais flexíveis sobre os conceitos de integridade e genuinidade, sobretudo no Direito.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKESTER, Patrícia (2013) - *Direito do Autor em Portugal, nos PALOP, na União Europeia e nos Tratados Internacionais*. Coimbra: Almedina.

ALMEIDA, Manuela G.; Paulo B. LOURENÇO; Eduarda C. P. LUSO - “Breve História da Teoria da Conservação e do Restauro”, *Revista Engenharia Civil - Universidade do Minho (DEC)*, Número 20, maio/2004. <http://hdl.handle.net/1822/2554>, consult. em 16/Jul/2021.

ALTHÖFER, Heinz (2003) - *Restauración de Pintura Contemporánea: Tendencias, Materiales, Técnicas*. Madrid: ISTMO.

AMADO, Carla (2007) - *Textos Dispersos de Direito do Património Cultural e de Direito Urbanístico*. Lisboa: AAFDL.

ASCENSÃO, José de Oliveira (2012) - *Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra: Coimbra Editora.

BAUNGARTNER, Débora de Freitas (2021) - *Arte Urbana e Valorização Patrimonial. A cidade de Lisboa como Estudo de Caso*, Dissertação de Mestrado em Património. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/117657>, consult. em 08/Out/2021.

BELTING, Hans (2014) - *Antropologia da Imagem: Para Uma Ciência da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.

BERTRAND, André (1994) - *Las Obras Informáticas en el Derecho de Autor: Razones y Perspectivas*. Tomo I, “Num novo Mundo de Autor?”, Lisboa: Cosmos.

BRANDI, Cesare (2006) - *Teoria do Restauro*. Amadora: Orion.

CAMPOS, Ricardo - “O Espaço e o Tempo do *Graffiti* e da *Street Art*”, *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, Número 34, junho/2017. <https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/10543/pdf>, consult. em 06/Out/2021

CARVALHO, Claudia S. *et al* (2008) - *Um Olhar Contemporâneo Sobre a Preservação do Patrimônio Cultural Material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

CHAVES, Rui Moreira (2005) - *Regime Jurídico da Publicidade*. Coimbra: Almedina.

CHOAY, Françoise (2020) - *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ (2020) - *As Questões do Património: Antologia para um Combate*. Lisboa: Edições 70.

DALLA NEGRA, Riccardo, “Mesa Redonda 4: Teoria e Projeto do Restauro”, 12 de novembro de 2020, ICOMOS-Brasil / IEDS. *O Estado da Arte do Patrimônio*. 4º Simpósio Científico 2020, 10-13 de novembro de 2020, ICOMOS-Brasil.

DEAZLEY, Ronan (2006) - *Rethinking Copyright: History, Theory, Language*. Cheltenham: Edward Elgar.

DIAS, J. F.; J. J. Canotilho; J. d. Costa; & B. d.-S. 3 [ed.] (2008), *ARS IVDICANDI Estudos em Homenagem ao Prof. Doutor António Castanheira Neves*, Vol. II: Direito Privado. Coimbra: Coimbra Editora.

ECO, Umberto (2008) - *Apocalípticos e Integrados*. Vol. 19, 6.ª ed., Coleção “Debates (Estética)”, São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_ - *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.

FERREIRA, Maria de Fátima Abreu (2016) - *A Preto e Branco: Aspetos Jurídicos da Obra Fotográfica e do Respetivo Suporte*, Tese de mestrado em Direito da Empresa e dos Negócios. Porto, Escola de Direito do Porto da Universidade Católica Portuguesa.

FORBES BROWN, Horatio (2015) - *The Venetian Printing Press: An Historical Study Based Upon Documents for the Most Part Hitherto Unpublished*. Wolcott: Scholar's Choice.

FORTUNA, Carlos; Rogério P. LEITE [org.] (2009) - *Plural de Cidade. Novos léxicos Urbanos*. Coimbra: Almedina.

GELERNTER, Mark (1995) - *Sources of Architectural Form: a Critical History of Western Design Theory*. Manchester: Manchester Press University.

GONZALEZ DE UBIETA, Mikel Rotaeche (2010) - *Conservación y Restauración de Materiales Contemporáneos y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Editorial Síntesis, 2010.

HOBBSAWN, Eric (2013) - *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras.

JOKILEHTO, Jukka (1999) - *A History of Architectural Conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

KÜHL, Beatriz Mugayar - “História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos”, *Revista CPC*, N.º 1 (2006).

LOPES, Maria Clara - “Direito de Autor”, *Boletim da Ordem dos Advogados*, N.º 18 (1983).

MACARRÓN-MIGUEL, Ana Maria (1995) - *História de la Conservación y la Restauración: Desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Tecnos.

MACEDO, Rita (2008) - *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, Tese de Doutoramento em Conservação e Restauro, vol. 1. Lisboa, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova.

MANSO, Eduardo J. Vieira (1987) - *O que é Direito Autoral*. São Paulo: Brasiliense.

MARTÍNEZ-JUSTICIA, María José (2009) - *Historia y Teoría de la Conservación y la Restauración Artística*. Madrid: Tecnos.

MUÑOZ-VIÑAS, Salvador (2004) - *Teoria Contemporânea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.

NABAIS, José Casalta (2010) - *Introdução ao Direito do Património Cultural*. Coimbra, Almedina.

\_\_\_\_\_ - “Considerações sobre o Quadro Jurídico do Património Cultural em Portugal”, *Revista de Direito da Cidade*, Vol. 2, N.º 1 (2007).

PACHECO, Rosária Lhamas (2014) - *Arte Contemporaneo y Restauracion*. Madrid: Tecnos.

PEDREIRINHO, Helena (2013) - *A Defesa do Património Imóvel Histórico-Artístico no Estado Novo: A Contribuição da Legislação para a Definição de uma Política Patrimonial*, Tese de Doutoramento em História. Lisboa, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa.

PEREIRA, Alexandre L. Dias - “Arte, Tecnologia e Propriedade Intelectual”, *Revista da Ordem dos Advogados*, Ano 62, Vol. II (2002).

\_\_\_\_\_ (2008) - *Direitos de Autor e Liberdade de Informação*. Coimbra, Almedina.

RAMALHO, Daniela da Silva (2013) - *Do Direito Penal de Autor: A insustentável desadequação da tutela penal consagrada no Código dos Direitos de Autor e Conexos*, Dissertação apresentada no âmbito do 2º Ciclo de Estudos em Direito. Coimbra, Faculdade de Direito, Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/34680/1/Do%20Direito%20Penal%20de%20Autor%20A%20insustentavel%20desadequacao%20da%20tutela%20penal%20consagrada%20no%20Codigo%20dos%20Direitos%20de%20Autor%20e%20Conexos.pdf>, consult. em 05/Out/2021.

REBELLO, Luiz Francisco (2002) - *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos – Anotado*. Lisboa: Âncora.

REMÍGIO, André Godinho V. (2016) - *A Conservação e Restauro e o Conservador-Restaurador na Legislação Portuguesa*, Pós-Graduação em Direito do Património Cultural. Lisboa, Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.

RICKETSON, Sam; Jane C. GINSBURG (2006) - *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond*. Vol. 1, 2.<sup>a</sup> ed., Oxford: Oxford University Press.

RIEGL, Alois (2017) - *O Culto Moderno dos Monumentos: A Sua Essência e a Sua Origem*. São Paulo: Perspectiva.

RIGHI, Lidia [coord.] (2006) - *Conservar el Arte Contemporáneo*. San Sebastian: Nerea.

ROCHA, Maria Victória. “Direito de Integridade e Genuinidade das Obras de Arquitectura”, *Revista Electrónica de Direito*, Número 2, junho/2016. <https://www.cije.up.pt/download-file/1466>, consult. em 05/Out/2021.

SÁ E MELLO, Alberto (1990) - *O Direito Pessoal de Autor no Ordenamento Jurídico Português*. Lisboa: SPA.

\_\_\_\_\_ (2020) - *Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra: Almedina.

SCHWANITZ, Dietrich (2012) - *Cultura: Tudo o Que é Preciso Saber*. Lisboa: Dom Quixote.

SEQUEIRA, Ágata (2015) - *A Cidade é o Habitat da Arte: Street art e a Construção de Espaço Público em Lisboa*, Dissertação de Doutoramento. Lisboa, ISCTE-IUL. <http://hdl.handle.net/10071/11538>, consult. em 06/Out/2021.

SILVA, Rubens Ribeiro G. da [org.] (2012) - *Preservação Documental: Uma Mensagem para o Futuro*. Salvador: EDUFBA.

STONER, Joyce H.; Rebecca RUSHFIELD (2012) - *Conservation of Easel Paintings*. New York: Routledge.

SUETÔNIO - “As Vidas dos Doze Césares”, *Edições do Senado Federal* - (2012), Vol. 171, Brasília: Senado Federal.

VAZ, Pedro (2019) - *Edificar no Património: Pessoas e Paradigmas na Conservação e Restauro*. Lisboa: Edições 70.

VELHO, Gilberto - “Patrimônio, Negociação e Conflito”, *Mana - Estudos de Antropologia Social* - Número 12 (1), abril/2006. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132006000100009>, consult. em 06/Out/2021.

VIEIRA, José Alberto (2020) - *Direito de Autor*. Coimbra: Almedina.

WACHOWICZ, Marcos *et al* [org.] (2021) - *Anais do XIV CODAIP - Estudos de Direito de Autor e Interesse Público*. Curitiba: UFPR, pp. 923-944. <https://www.gedai.com.br/anais-do-xv-codaip-estudos-de-direito-de-autor-e-interesse-publico/>, consult. em 20/Out/2021.