



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS
DEPARTAMENTO DE DIREITO

Ana Carolina Alvarenga

**A defesa à integridade da obra como direito moral de autor na restauração de
obras de arte: pontos de convergência e desafios**

Florianópolis

2025

Ana Carolina Alvarenga

**A defesa à integridade da obra como direito moral de autor na restauração de
obras de arte: pontos de convergência e desafios**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de Direito do Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Direito.

Orientador(a): Profa. Dra. Liz Beatriz Sass

Florianópolis

2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Alvarenga, Ana Carolina

A defesa à integridade da obra como direito moral de autor na restauração de obras de arte : pontos de convergência e desafios / Ana Carolina Alvarenga ; orientadora, Liz Beatriz Sass, 2025.

64 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências Jurídicas, Graduação em Direito, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. Direito. 2. Direito à defesa da integridade da obra. 3. Restauração. 4. Direito moral de autor. 5. Direito autoral. I. Sass, Liz Beatriz. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Direito. III. Título.



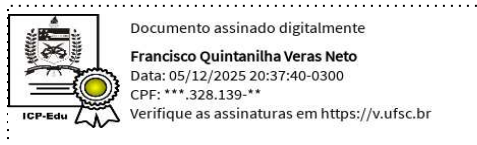
**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS
Coordenação de TCC**

Ana Carolina Alvarenga

**A defesa à integridade da obra como direito moral de autor na restauração de
obras de arte: pontos de convergência e desafios**

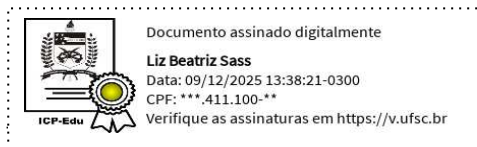
Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel em Direito e aprovado em sua forma final pelo Curso de Direito.

Florianópolis/SC, 03 de dezembro de 2025.

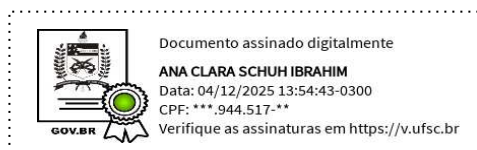


Coordenação do Curso

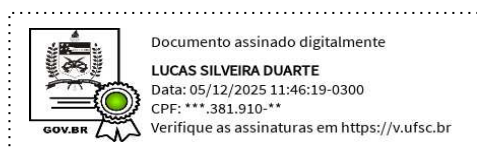
Banca examinadora



**Prof.^a Dr.^a Liz Beatriz Sass
Orientadora**



**Ana Clara Schuh Ibrahim
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Direito**



**Lucas Silveira Duarte
Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Direito**

Florianópolis/SC, 2025.

AGRADECIMENTOS

Quando notei que a seção de “Agradecimentos” era opcional na estrutura de um trabalho de conclusão de curso, de início, não pude deixar de pensar (e detesto admiti-lo): “Para quê, então? Quem foi importante para mim até o momento, espero, não tem dúvida nenhuma disso”. Essa folha, portanto, quase não existiu. Foi quando já havia finalizado os ajustes e realizado o *download* da versão final que percebi, enfim, que não estaria completo sem um espaço dedicado às pessoas as quais merecem estar registradas no que suponho que será eterno, ou algo próximo disso.

Aos meus pais, Marli e Rui, que me incentivaram desde a mais tenra idade a desenvolver meu potencial intelectual e que, em absolutamente todas as etapas até o momento, acreditaram incondicionalmente em mim e me amaram com sinceridade. Não poderia pedir mais do que isso.

Aos meus amigos, que vivenciaram cada detalhe desse projeto ao meu lado, e ouviram atentamente a cada solicitação, celebração e confissão. São tantos que não poderia nomear todos, por mais que estejam individualmente em meu coração e em minhas lembranças enquanto escrevo. Não poderia deixar de nomear, porém, Bianca, Sara, Ana Beatriz e Maria.

A um grupo específico de amigas, ainda, que servem de referência em tudo que realizo e que estiveram ao meu lado na melhor experiência que tive na Universidade, ao competir no *Vis Moot*. Seus trabalhos estavam abertos em um grupo de guias permanentemente enquanto escrevia. Em especial, registro minha gratidão a Vitória, Isadora, Julia e Tarsila.

Aos integrantes do escritório Botelho de Mesquita Advogados, os quais têm me acompanhado pacientemente ao longo do meu desenvolvimento profissional nos últimos dois anos. O aprendizado que tenho colecionado ao seu lado é imensurável.

Por fim, não poderia deixar de agradecer à minha professora orientadora, Prof.^a Dr.^a Liz Beatriz Sass, por quem nutro genuína admiração desde que pude ter minha primeira aula sobre Direito da Propriedade Intelectual, como não poderia deixar de ser. Aos demais membros da banca, também, reservo minha sincera gratidão por sua disponibilidade e disposição na avaliação deste trabalho.

Assim, deixo aqui os meus sinceros agradecimentos a vocês, pois agora percebo que esse trabalho, sem o toque mágico de cada um, quase não existiu.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo elucidar a maneira como o restauro de obras de arte pode se adequar à defesa da integridade da obra restaurada, como direito moral do autor. Ao longo desta análise, faz-se uso do método dedutivo e do procedimento da revisão bibliográfica para que se atinja tal objetivo. De início, investiga-se a defesa à integridade da obra como direito moral de autor. Nesse ponto, avaliam-se os direitos morais do autor em sua natureza, sua origem e seu desenvolvimento histórico, bem como suas principais características no ordenamento jurídico brasileiro. Em seguida, considera-se o direito à defesa da integridade da obra, em especial as distinções entre corpos mecânico e místico e sua proteção em domínio público. Posteriormente, traça-se o histórico das principais teorias aplicadas à restauração de obras de arte, desde seus primeiros autores, até os restauros filológico e dialético e, por fim, a *new scientific conservation* e teorias contemporâneas. Então, comparam-se os conceitos de ambos os sistemas de proteção à obra, listando-se casos exemplificativos dos efeitos jurídicos e práticos de restauros malsucedidos. Conclui-se que o restauro e o sistema de proteção ao direito moral do autor possuem objetivos sobretudo convergentes e conciliáveis, mas que adotam conceitos distintos quanto à obra protegida, os quais, quando contrastados em situações de conflito sobre o objetivo do restauro de obras, podem gerar pontos de tensão.

Palavras-chave: defesa à integridade da obra; direito moral de autor; restauração.

ABSTRACT

This paper aims to elucidate how the restoration of works of art can align with the protection of the integrity of the restored work as the author's moral right. Throughout this analysis, the deductive method and the bibliographic review procedure are employed to achieve this objective. Initially, the protection of the integrity of the work as an author's moral right is examined. At this stage, the moral rights of the author are assessed in terms of their nature, origin, and historical development, as well as their main characteristics within the Brazilian legal system. Next, the right to the protection of the work's integrity is considered, with special attention to the distinctions between mechanical and mystical bodies and to the protection of works in the public domain. Subsequently, the study traces the history of the main theories applied to art restoration, from its earliest authors to philological and dialectical restoration, and finally to the new scientific conservation and contemporary theories. The concepts of both systems of protection of the work are then compared, with illustrative cases presented concerning the legal and practical effects of unsuccessful restorations. The study concludes that restoration and the system for protecting the author's moral rights have largely convergent and reconcilable objectives, but adopt distinct concepts regarding the protected work which, when contrasted in conflict situations concerning the purpose of restoration, may generate points of tension.

Keywords: protection of the integrity of the work; author's moral rights; restoration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Obras de Frans Krajcberg suspensas por fio no desativado Espaço Frans Krajcberg	60
Figura 2 – Restauração desastrosa do <i>Ecce Homo</i> de Borja, antes e após a intervenção	62

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- CRFB Constituição da República Federativa do Brasil de 1988
- ICOM *International Council of Museums*
- IPHAN Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional
- LDA Lei de Direitos Autorais (Lei nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998)
- OMC Organização Mundial do Comércio
- OMPI Organização Mundial da Propriedade Intelectual

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	A DEFESA DA INTEGRIDADE DA OBRA COMO DIREITO MORAL DO AUTOR	18
2.1	A PROTEÇÃO AOS DIREITOS MORAIS DO AUTOR	19
	2.1.1. Natureza e Taxatividade.....	19
	2.1.2. Origem e Desenvolvimento Histórico.....	20
	2.1.3. Principais Características.....	23
2.2	O DIREITO À DEFESA DA INTEGRIDADE DA OBRA.....	25
	2.2.1. Corpos Mecânico e Místico	29
	2.2.2. Domínio Público	32
3	PRINCIPAIS TEORIAS E EVOLUÇÃO DA RESTAURAÇÃO DE OBRAS DE ARTE 35	
3.1	PRIMEIROS AUTORES E ANTAGONISMO NO GRAU DE INTERVENÇÃO	35
3.2	RESTAURO FILOLÓGICO E DIALÉTICA APLICADA À RESTAURAÇÃO..	39
3.3	<i>NEW SCIENTIFIC CONSERVATION</i> E TEORIAS CONTEMPORÂNEAS ..	45
4	A DEFESA DA INTEGRIDADE DA OBRA NA RESTAURAÇÃO	51
4.1	CONCILIAÇÃO ENTRE A INTENÇÃO DO AUTOR E DO RESTAURADOR.....	52
4.2	DISTINÇÃO ENTRE CORPOS MECÂNICO E MÍSTICO NA RESTAURAÇÃO..	55
4.3	CASOS ILUSTRATIVOS DE RESTAURAÇÃO MAL-SUCEDIDA.....	58
	4.3.1 O Restauro de “A Revolta”, de Frans Krajcberg	58
	4.3.2 O Restauro do “Ecce Homo” de Borja	61
5	CONCLUSÃO.....	64

1 INTRODUÇÃO

A preservação das obras de arte representa, independentemente de seu período histórico, função original ou inserção cultural, a proteção dos valores estéticos, simbólicos e documentais por estas representados, que as tornam elementos essenciais para a memória coletiva e para a compreensão da trajetória humana no tempo. No caso das obras de artes plásticas, como recorte adotado neste trabalho, esse desafio se intensifica na medida em que tais criações se apresentam simultaneamente como expressões intelectuais do autor e como objetos materiais submetidos aos efeitos inevitáveis da passagem do tempo, do uso, do ambiente ou de intervenções humanas ao longo de sua existência.

Nesse cenário complexo, dois campos do conhecimento se destacam: o direito autoral, especialmente no que diz respeito ao direito moral do autor à defesa da integridade da obra, e a teoria e prática da restauração, responsável por assegurar a continuidade física das obras e sua transmissão para as gerações futuras. Ambos compartilham a preocupação com a preservação da obra, mas o fazem a partir de perspectivas distintas. O direito autoral estrutura-se sobre a noção de que a obra é uma criação intelectual dotada de unidade estética e expressiva, cuja proteção garante ao autor o controle sobre modificações que possam alterá-la de modo indesejado. Já a restauração parte da premissa de que a obra, enquanto objeto sensível e vulnerável, exige intervenções técnicas que, ainda que necessárias, podem alterar aspectos formais, materiais e até interpretativos.

Neste estudo, adota-se o termo “artes plásticas” para designar obras que possuem suporte material físico e existência sensorial concreta, como pinturas, esculturas, gravuras e outras formas bidimensionais ou tridimensionais fixadas em matéria. A classificação não se confunde com a noção ampliada de “artes visuais”, que inclui expressões de caráter performático ou digital, nem com as artes aplicadas ou arquitetônicas. A delimitação é metodologicamente necessária porque o objetivo deste trabalho é analisar o direito moral de defesa à integridade da obra em situações em que alterações físicas, decorrentes da ação do tempo, de manuseio ou de restauração, incidem diretamente sobre esta, gerando impactos jurídicos e estéticos específicos.

A tensão entre essas duas dimensões emerge precisamente no ponto em que as intervenções físicas indispensáveis para salvaguardar a existência material da obra

podem, por outro lado, afetar elementos essenciais de sua identidade autoral. A renovação de camadas pictóricas, a remoção de vernizes, a reintegração cromática e a reconstrução de partes perdidas são procedimentos que, embora legitimados pela tradição restaurativa, possuem impacto direto na forma como a obra se apresenta ao público e, eventualmente, na intenção estética concebida pelo artista. Assim, restauração e integridade da obra não constituem campos isolados, mas concepções que frequentemente se cruzam e que devem ser compreendidas de maneira integrada para que a preservação da obra seja efetivamente alcançada, tendo-se em mente os pontos de convergência e os desafios proporcionados pela busca pelo equilíbrio entre essas duas perspectivas.

Apesar disso, o diálogo entre esses dois campos nem sempre se desenvolve de maneira clara ou harmoniosa. No âmbito jurídico, ainda há desafios relacionados à interpretação do direito moral de integridade frente às intervenções restaurativas, especialmente quando a legislação não oferece parâmetros específicos para a conduta técnica. Do lado da restauração, a multiplicidade de valores atribuídos à obra, seja ele estético, histórico, documental ou simbólico, gera debates internos sobre o grau de intervenção apropriado, revelando que a prática restaurativa também não é neutra, mas atravessada por escolhas interpretativas que impactam a obra em diferentes níveis.

O questionamento que resulta do contraste entre as abordagens e o desenvolvimento histórico desses dois campos do conhecimento representa o problema do presente trabalho: como a prática da restauração de obras de artes plásticas é limitada por e, simultaneamente, garante a proteção ao direito moral do autor a assegurar a integridade de sua obra? Nesse contexto, o presente trabalho tem como objetivo analisar os pontos de convergência e os desafios existentes entre o direito moral de defesa da integridade da obra e a prática da restauração de obras de artes plásticas.

Quanto à metodologia adotada para que se atinja tal objetivo, o procedimento da presente pesquisa se concentra na revisão bibliográfica, partindo de um referencial teórico dedutivo, e seu universo é constituído por doutrina sobre a proteção conferida aos direitos morais do autor, sobretudo à defesa da integridade da obra, e por produção acadêmica sobre o restauro de obras, bem como pela cobertura jornalística fornecida a casos de intervenções malsucedidas nacional e internacionalmente.

Este trabalho possui, ainda, natureza descritiva, ao traçar o desenvolvimento verificado tanto na proteção à integridade de obras quanto nos processos de restauro artístico, identificando as relações entre ambos, e classifica-se como qualitativo ao buscar compreender a proteção conferida à integridade de uma obra, como elemento dos direitos morais do autor no ordenamento jurídico brasileiro, e como esta pode ser atacada ou reforçada pelas práticas de conservação artística.

Inicia-se com a reconstrução do conteúdo e do alcance do direito moral de defesa da integridade da obra no ordenamento jurídico brasileiro, destacando sua função de proteção da criação enquanto expressão do autor. Em seguida, explora-se a evolução das teorias de restauro, desde abordagens mais intervencionistas até concepções contemporâneas que valorizam a mínima intervenção e a reversibilidade, demonstrando como essas transformações refletem percepções diversas sobre a essência da obra e sobre os objetivos por trás dos processos de restauração.

Por fim, o trabalho dedica-se a examinar a relação entre esses dois universos, evidenciando situações de conflito e possibilidades de harmonização. Busca-se compreender de que forma as intervenções necessárias à conservação podem ser compatibilizadas com os limites fixados pelo direito moral de defesa à integridade da obra, de modo a assegurar que esta seja preservada integralmente, tanto em sua dimensão material quanto em sua dimensão autoral.

Ao adotar esse enfoque interdisciplinar, o estudo pretende contribuir para uma compreensão mais ampla da proteção das obras de arte, reconhecendo que a sua permanência não depende apenas de sua conservação física, mas também da preservação da identidade que lhes foi conferida pelo criador.

2 A DEFESA DA INTEGRIDADE DA OBRA COMO DIREITO MORAL DO AUTOR

A proteção conferida aos direitos do autor divide-se, no ordenamento jurídico brasileiro, entre a defesa de direitos ditos patrimoniais e aqueles classificados como direitos morais, vertentes autônomas e distintas na defesa da criação humana e de seu criador, mas que possuem uma mesma fonte na obra intelectual (Netto, 2019, pp. 144-146; Poli, 2008, p. 8). Tal diferenciação é adotada expressamente pelo artigo 22 da LDA, segundo o qual “[p]ertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou” (Brasil, 1998).

Os direitos morais do autor, em particular, são pormenorizados em rol contido no artigo 24 da LDA, e as disposições seguintes da norma (até o artigo 27) regulam questões como a inalienabilidade desses direitos e sua proteção no caso de domínio público¹. Nesse sentido, o rol dos direitos morais do autor lista o direito à paternidade da obra (inciso I), o direito à menção do nome de seu autor (inciso II), o direito ao inédito (inciso III), o direito à defesa da integridade da obra (inciso IV), o direito de modificá-la (inciso V), o direito de retirada desta de circulação (inciso VI) e de acesso a exemplar único e raro (inciso VII) (Brasil, 1998).

No presente trabalho se iniciará com uma análise sobre a evolução e principais características e objetivos dos direitos morais do autor, aprofundando-se em seguida o tema do direito à defesa da integridade da obra.

2.1 A PROTEÇÃO AOS DIREITOS MORAIS DO AUTOR

O uso da nomenclatura de “direito moral” do autor é a primeira divergência a se constatar na análise sobre essa forma de proteção², a qual reflete os debates sobre a natureza desse direito. Muito se discute se a proteção ao direito moral do autor é manifestação de tutela à personalidade do criador.

2.1.1. Natureza e Taxatividade

Para parcela da doutrina, o resguardo de elementos não patrimoniais da obra é uma forma de proteção à exteriorização da personalidade do seu autor, que manifesta esta por meio de sua criação e com esta cria um vínculo pessoal (Chaves, 1953, pp. 290-291; Netto, 2019, p. 138; Poli, 2008, p. 30; Souza, 2013, p. 5). Seria esta manifestação, portanto, o objeto do direito moral do autor, essencialmente pessoal e exemplo de direito da personalidade do criador da obra (Abrão, 2002, p. 74; Chaves, 1953, p. 289; Poli, 2008, pp. 7-8; Tridente, 2009, p. 25). Pontes de Miranda sugere mesmo que se refira a tais direitos como “direito autoral de personalidade”, repudiando a denominação de “direito moral” por esse motivo (Miranda, 1983, p. 9).

¹ Entre tais disposições, não serão aprofundados no presente trabalho os artigos 25 e 26 da LDA, devido ao seu objeto de proteção. Isso porque aquele trata de obras audiovisuais, enquanto este tem por escopo os projetos arquitetônicos, ambos excluídos do conceito de artes plásticas. Ressalva-se, porém, que há proteção específica às particularidades de obras de tais modalidades.

² Utiliza-se a expressão “direito moral” por refletir a terminologia adotada na LDA, apesar do debate doutrinário sobre a adequação dessa nomenclatura.

Outro grupo de estudiosos questiona a relação sugerida entre os direitos da personalidade e o direito autoral, visto que a obra “tem de ser exteriorizada, e uma vez exteriorizada já é um elemento estranho ao seu autor” (Ascensão, 1997, p. 36), razão pela qual não se confundiria a criação com uma qualidade inata e pertencente ao autor — como são os direitos de personalidade, em comparação (Ascensão, 1997, p. 130; Branco, 2013, pp. 24-25). Esse mesmo grupo costuma questionar o uso do termo “moral” e em vez deste opta por fazer referência a “direitos pessoais” do autor (Ascensão, 1997, p. 130; Branco, 2013, p. 6).

Se tais direitos devem ser tidos como rol taxativo de hipóteses de proteção ao direito moral do autor ou se possuem caráter meramente exemplificativo é discussão também atrelada ao debate sobre a sua natureza. Isso porque, caso se entenda que o direito moral do autor é direito da personalidade deste, então há elasticidade conferida na tutela dos direitos da personalidade como um todo que haveria de se estender às criações humanas, concluindo-se que é aplicável uma proteção genérica a esses direitos para além das possibilidades previstas em lei (Poli, 2008, pp. 13-14).

Para a literatura que discorda de tal enquadramento, a lista trazida pelo artigo 24 da LDA restringe as circunstâncias de tutela ao direito moral do autor mesmo que não adote redação expressamente taxativa, tendo em vista as restrições a terceiros que seriam impostas injustamente como consequência de uma interpretação abrangente (Ascensão, 1997, pp. 131-132).

2.1.2. Origem e Desenvolvimento Histórico

A proteção ao direito moral do autor reflete a influência da tradição francesa sobre a tutela “subjéctiva” do criador de obra no ordenamento brasileiro (Abrão, 2002, pp. 30-31; Bertrand, 1991, p. 44; Netto, 2019, p. 160; Tridente, 2009, p. 25). Os direitos morais têm origem na jurisprudência francesa na primeira metade do século XIX (Bertrand, 1991, p. 29; Poli, 2008, p. 11), recebendo a denominação de “droit moral” já em 1872 em escritos de André Morillot (Bertrand, 1991, p. 29; Miranda, 1983, p. 9).

Para a literatura francófona, o direito moral do autor é forma de reconhecimento da soberania do criador da obra (Savatier, 1953, p. 19), segundo Leonardo Macedo Poli (2008, p. 11). Passou a receber proteção específica no ordenamento interno francês a partir da lei de proteção aos direitos autorais promulgada em 1957, a qual o descrevia como perpétuos, inalienáveis e imprescritíveis, transmissíveis aos sucessores do autor após a morte deste (Bertrand,

1991, p. 220)³. Atualmente, o Code de la Propriété Intellectuelle, promulgado em 1992, mantém a exata redação adotada originalmente em 1957, hoje sob o artigo L121-1 (França, 1992).

Tal desenvolvimento jurisprudencial e doutrinário na Europa continental e adotado pelo ordenamento brasileiro se deu em contraste à tradição do *copyright* constatada nos países de tradição jurídica de *common law*. O *copyright*, em oposição ao sistema do direito moral de autor, possui finalidade protetiva eminentemente patrimonial e de controle à cópia da obra e o impacto desta sobre o seu criador (Paranaguá; Branco, 2009, pp. 20-21).

Desenvolvido a partir do Estatuto da Rainha Ana de 1710 no Reino Unido, aplicada ao controle de cópias de obras literárias, desde então se protege um privilégio do autor no controle e remuneração pelas cópias de seu trabalho nos países dessa tradição, entendida como construção contrastante à personalidade conferida no sistema de proteção ao direito moral do autor na França e demais países europeus continentais (Ascensão, 1997, pp. 4-5).

Por vezes, o *copyright* é entendido, assim, como um sistema de proteção objetiva e de fim mercantil, enquanto o conjunto do direito moral do autor é visto como subjetivo e de finalidade humanística (Netto, 2019, pp. 107-108). Ressalvada o desenvolvimento da corrente do *copyright*, reforça-se que a esquematização do direito de autor no Brasil segue a tradição francesa, que engloba direitos patrimoniais e morais.

A proteção ao direito de autor, ressaltando-se de maneira autônoma os seus direitos morais, encontra historicamente respaldo no ordenamento jurídico brasileiro por meio da adesão aos principais tratados e convenções sobre o tema (Ascensão, 1997, p. 14; Netto, 2019, p. 122). Entre tais se destaca a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas de 9 de setembro de 1886, promulgada no Brasil por meio do Decreto nº 5.988/73, após as revisões de Paris ao texto original em 1971, e tida como a convenção que consagrou a proteção ao direito do autor no cenário internacional (Ascensão, 1997, pp. 14-15; Brandalise; Wachowicz, 2017, p. 671; Netto, 2019, p. 111).

³ Previa o artigo 6 da norma: “L’auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son œuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable, et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l’auteur. L’exercice peut en être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires” (França, 1957).

A Convenção de Berna é resultado de um congresso internacional e conferências promovidos em Roma, Genebra e Berna entre 1882 e 1886 pela Société des Gens de Lettres e pela Association Littéraire et Artistique Internationale, tendo sido objeto de dois aditamentos e cinco revisões desde então (Bertrand, 1991, p. 30; Netto, 2019, p. 111) e sendo hoje administrada pela OMPI (Abrão, 2002, p. 46; Ascensão, 1997, p. 15). Com isso, tornou-se a primeira convenção a tratar de tema eminentemente jurídico, e não geopolítico ou militar, ao estabelecer como princípios à proteção do direito de autor o tratamento nacional às obras estrangeiras (em igualdade de proteção), a proteção automática (independentemente de registro) e a independência na proteção (em relação ao fato de ser ou não a obra protegida em seu território de origem) (Abrão, 2002, p. 43).

Ainda que sem adotar terminologia específica para os direitos não patrimoniais do autor sobre a criação, a Convenção de Berna ressalva em seu artigo 6 bis que, mesmo após a cessação da tutela econômica em favor do criador da obra, este “conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação” (Brasil, 1975). Como consequência, aos países signatários da Convenção de Berna se tornou “regra mínima” à proteção do direito moral do autor o resguardo do direito à paternidade e à defesa da integridade da obra (Abrão, 2002, p. 44; Chaves, 1953, p. 31; Poli, 2008, p. 12).

Ainda quanto à celebração dos principais tratados sobre a defesa do direito de autor, em 1994 foi celebrado o principal acordo sobre a proteção da propriedade intelectual posterior à criação da OMC. Intitulado de *Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights* (Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio), ou simplesmente de “TRIPS”, foi celebrado como o Anexo 1-C ao Acordo de Marraquexe, que levou à criação da OMC — também como uma maneira de uniformizar a proteção sobre novas tecnologias, como o *software*, mas, sobretudo, com o objetivo de ampliar a proteção sobre empresários do ramo (Netto, 2019, p. 116).

Há uma relação essencial entre o TRIPS e as previsões contidas na Convenção de Berna. Isso porque, apesar de ter refletido a terminologia da tradição anglo-saxã do *copyright* (o acordo, afinal, possuía fim de proteção majoritariamente patrimonial), os signatários do TRIPS concordaram, por meio deste, a respeitarem os primeiros 21 artigos da Convenção de Berna, incluindo entre estes, portanto, as

disposições básicas sobre o direito moral de autor contidas no artigo 6 desta Convenção (OMC, 1994).

Para além de convenções e tratados internacionais sobre o assunto, no Brasil, os direitos morais hoje elencados no rol do artigo 24 da LDA trazem continuidade às proteções já conferidas na legislação interna prévia de regulamentação à proteção dos direitos autorais, mais amplas do que os critérios mínimos exigidos no cenário internacional. Na Lei nº 5.988/73 — a qual também previa expressamente a adoção de uma teoria dualista na proteção ao autor em seu artigo 21 —, já se tutelava grande parcela das hipóteses elencadas hoje na LDA, não sendo então listado, apenas, o direito de acesso a exemplar único e raro da obra (Brasil, 1973). A proteção aos direitos do autor sob lei específica no ordenamento interno brasileiro tem origem, porém, ainda no século XIX, com a promulgação da Lei nº 496/1898, apesar de não pormenorizada expressamente a divisão entre direitos patrimoniais e morais então (Brasil, 1898; Netto, 2019, p. 121).

Antes de ser objeto de lei específica, o direito autoral já encontrava respaldo no ordenamento jurídico brasileiro em ressalvas contidas, por exemplo, na declaração de direitos no artigo 72 da Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 1891 em seu parágrafo 26 (Brasil, 1891); e, como o primeiro exemplo latinoamericano (Netto, 2019, pp. 120-121), na responsabilidade criminal por “imprimir, gravar, litografar ou introduzir quaisquer escritos ou estampas” elaborados por brasileiros, conforme artigo 261 do Código Criminal de 1830 (Brasil, 1830).

2.1.3. Principais Características

As principais características específicas à proteção do direito moral do autor, sobretudo em contraste à tutela de essência patrimonial, estão ressaltadas na LDA nos parágrafos que acompanham o artigo 24 e no seu artigo 27.

Os direitos morais do autor são, como expressamente prevê o artigo 27 da LDA, inalienáveis e irrenunciáveis: ou seja, são direitos indisponíveis, que não poderão ser cedidos a título gratuito ou oneroso, independentemente da vontade manifestada pelo seu titular (Abrão, 2002, p. 75; Ascensão, 1997, p. 131; Chaves, 1953, p. 291; Netto, 2019, p. 249; Poli, 2008, pp. 31-32; Souza, 2013, p. 9). Também são, por consequência, impenhoráveis (Abrão, 2002, p. 75; Poli, 2008, p. 32).

Em contraste à finitude constatada ao direito patrimonial sobre a obra, marcada pela queda desta em domínio público — momento regido na LDA pelos

artigos 44 e 45 (Brasil, 1998)⁴ —, os direitos morais do autor se mantêm perpétuos (Bertrand, 1991, p. 191; Netto, 2019, p. 251), afirmando-se mesmo que a transição para o domínio público é “momento em que o elemento patrimonial se esvai e o pessoal se reafirma” (Poli, 2008, p. 8), e que “com o advento do termo legal, nada perde; porque já se afirmou e pode afirmar-se como era” (Miranda, 1983, p. 95).

Além de inalienáveis e irrenunciáveis, os direitos morais sobre a obra são imprescritíveis, permanecendo inafetados pelo não exercício por parte de seu titular (Abrão, 2002, p. 75; Netto, 2019, p. 251; Poli, 2008, p. 33). Também são os direitos morais do autor extrapatrimoniais, o que não se confunde com qualquer impossibilidade de indenizar-se a violação contra eles por meios econômicos (Poli, 2008, p. 31). Possuem eficácia absoluta, pois oponíveis *erga omnes* (Poli, 2008, p. 31).

Parte dos direitos listados no rol do artigo 24 da LDA é transmissível aos sucessores do autor após sua morte. Estes são elencados nos quatro primeiros incisos do referido dispositivo, como prevê o seu parágrafo 1º (Brasil, 1998). Para Leonardo Macedo Poli, não há a transmissão do direito em si em tais casos: transmite-se a “legitimidade para seu exercício ou defesa” (2008, p. 32), sobretudo porque o direito do sucessor não é próprio e permanece de titularidade do criador da obra (Ascensão, 1997, pp. 276-277; Netto, 2019, p. 256; Poli, 2008, pp. 32-33).

Esclarece nesse sentido José de Oliveira Ascensão:

Decerto que os herdeiros podem exigir que o nome do autor seja mencionado e se podem opor à utilização em nome de terceiro. Mas é claro que os herdeiros não estão a defender o próprio nome, a exigir que o *seu* nome figure na obra... Os herdeiros defendem em qualquer caso a paternidade do criador intelectual. Logo, não adquiriram os direitos pessoais. O direito ao nome e à paternidade não passaram a ser direitos deles (Ascensão, 1997, pp. 276-277).

Por fim, os direitos morais do autor são proeminentes e prevalecem sobre os demais direitos relacionados à obra, inclusive sobre os patrimoniais, no sentido de que não poderá o possuidor desta alterá-la, por exemplo, por não se sobrepor sua posse

⁴ Art. 44. O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.

Art. 45. Além das obras em relação às quais decorreu o prazo de proteção aos direitos patrimoniais, pertencem ao domínio público:

I - as de autores falecidos que não tenham deixado sucessores;

II - as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aos conhecimentos étnicos e tradicionais.

ao direito moral do autor à defesa da integridade da obra (Netto, 2019, p. 150; Poli, 2008, p. 34).

Em contraste à reparação econômica associada às violações aos direitos patrimoniais do autor, nos casos de dano autoral moral, ou seja, que não possa se expressar economicamente, a reparação pretendida é aquela capaz de recompor o bem jurídico lesado, o que se aplica às hipóteses de violação dos direitos contidos no rol do artigo 24 da LDA (Netto, 2019, p. 663). Sobretudo, indeniza-se o dano moral contra qualquer uso depreciativo da obra ou que a destrua, situações que geram dever de indenizar o autor não apenas no plano moral, mas também por eventuais consequências econômicas (por restar comprometida a possibilidade de exploração econômica de sua criação) (Netto, 2019, pp. 667-672). A finalidade da sanção mistura a reparação civil com um fim disciplinar e punitivo contra o infrator (Abrão, 2003, p. 79; Ascensão, 1997, p. 549; Netto, 2019, pp. 679-680).

2.2 O DIREITO À DEFESA DA INTEGRIDADE DA OBRA

O direito à defesa da integridade da obra é tutelado no ordenamento jurídico brasileiro sobretudo por meio do artigo 24, inciso IV da LDA, segundo o qual é direito moral do autor o de “assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra” (Brasil, 1998). A redação do referido dispositivo legal é idêntica ao que previa o artigo 25, inciso IV da Lei nº 5.988/73 (Brasil, 1973).

A defesa à integridade da obra compõe, ao lado do direito do autor à paternidade sobre sua obra, a base mínima de proteção não patrimonial conferida internacionalmente ao criador por meio da Convenção de Berna, com base no seu já mencionado artigo 6 bis (Brasil, 1975), o qual serviu de inspiração para a estipulação desse direito na LDA (Ascensão, 1997, p. 143). Destaca-se que, em contraste ao exercício da tutela pelos sucessores do autor e pelo Estado previsto na legislação brasileira, a Convenção estipulava prazo mínimo à defesa da integridade equivalente ao dos direitos patrimoniais na lei nacional de seus signatários (Bertrand, 1991, p. 219; Souza, 2013, p. 9).

Justifica-se por razões essencialmente pessoais na proteção ao direito de autor (Ascensão, 1997, p. 142), e escreve Pontes de Miranda que “se considera elemento essencial do direito autoral de personalidade a intangibilidade da obra pelas

alterações ou correções não consentidas” (Miranda, 1983, p. 39). De acordo com a própria redação do artigo 24, inciso IV da LDA, o direito à defesa da integridade da obra divide-se em duas finalidades: em primeiro lugar, salvaguardar a obra em si de prejuízos contra esta — porque pretende-se proteger não apenas a expressão pura do pensamento do autor, mas também a ideia de que “a sociedade tem direito de acesso às obras em sua autêntica expressão” (Poli, 2008, p. 22). Ao mesmo tempo, intenciona-se “reprimir o uso depreciativo da obra intelectual, em todas as nuances que possa resultar” (Netto, 2019, p. 252). Em segundo lugar, pretende proteger o seu criador contra prejuízos à sua reputação ou honra — entendendo-se aquela como um elemento objetivo, verificado socialmente, e esta como subjetiva ao autor (Branco, 2013, p. 15).

Pode ser interpretado como a faceta complementar do direito do autor de impor modificação à sua própria obra, previsto no artigo 24, inciso V da LDA, tornando-se um direito de pretensão negativa, capaz de contestar as modificações de terceiros, em complementação à faceta positiva da faculdade de modificá-la por sua iniciativa (Ascensão, 1997, p. 153; Bertrand, 1991, p. 220; Chaves, 1953, p. 292; Miranda, 1983, p. 43; Souza, 2013, p. 17).

Dentro de tal correlação entre a defesa da integridade e o direito à modificação, destaca-se que, falecido o autor, a defesa da integridade leva à conclusão de que “nem o herdeiro pode por exemplo autorizar que um quadro seja modificado. A forma que o autor deu torna-se definitiva após a morte” (Ascensão, 1997, p. 189). É por isso também que, por mais que seja transmitida a defesa do *interesse* do autor aos seus sucessores, não adquirem estes o direito moral do autor em si à defesa da integridade de sua obra (Ascensão, 1997, pp. 276-277; Netto, 2019, p. 256; Poli, 2008, pp. 32-33).

O direito do autor a se opor a modificações realizadas à sua obra não é irrestrito, limitando-se a hipóteses em que haja de fato prejuízo moral ao autor ou à sua criação como consequência de intervenção de terceiro, o que não deve ser entendido como um impeditivo a toda e qualquer modificação. A finalidade de tal restrição tem como base evitar eventuais situações de abuso de direito pelo criador que se oponha a qualquer alteração, mesmo quando possa trazer benefício à obra (Ascensão, 1997, pp. 142-143). Não é possível afirmar, entretanto, que qualquer mudança será admissível apenas por ser potencialmente uma melhoria à qualidade do trabalho, tendo em vista que possui o autor “o direito de se opôr mesmo às

alterações ou supressões que, longe de prejudicar o conjunto, sejam capazes de beneficiá-lo ou melhorá-lo” (Chaves, 1953, p. 292).

Há, ainda, modificações que são imprescindíveis no processo de atualização de uma obra, as quais, por exemplo, podem ser realizadas por terceiro por escolha do editor quando o seu criador se recusar a fazê-lo, conforme artigo 67 da LDA — exigindo-se, porém, que esta alteração seja indicada ao público (Brasil, 1998). Destaca-se, ainda, a flexibilização contida na proteção de projetos arquitetônicos, conforme artigo 26 da LDA, segundo o qual o arquiteto poderá repudiar a autoria de projeto que venha a ser modificado sem seu consentimento ao longo da construção (Brasil, 1998), subentendendo-se como consequência que tais iniciativas são toleráveis e que englobam mesmo a demolição do prédio projetado (Ascensão, 1997, p. 147). Por esse motivo, diz-se que o Brasil adota atualmente proteção relativa, e não absoluta sobre a integridade de obras (Poli, 2008, p. 22), apesar de ter se reconhecido no passado um direito absoluto à não alteração (Miranda, 1983, p. 40).

Não é esse, porém, o caso de ordenamentos diversos, como o francês, de proteção absoluta e incondicionada, com base no entendimento de que “a modificação de uma única vírgula, ponto ou de uma única nota pode afetar a harmonia da obra, que depende de todas as suas partes” (Poli, 2008, p. 23). Em 1921 era apresentado na França projeto de lei que resguardava o direito do autor à integridade de sua obra, o qual terminou por, apesar de não aprovado, influenciar as alterações promovidas à Convenção de Berna por meio da inserção do artigo 6 bis (Bertrand, 1991, p. 219).

Posteriormente, a lei de proteção ao direito autoral promulgada no país em 1957, ao resguardar o direito moral do autor, trouxe a defesa da integridade da obra (ou o “respeito” a esta) em seu artigo 6 (França, 1957), o qual impedia que a criação fosse modificada, mutilada ou truncada⁵, e também no seu artigo 47 ao tratar da execução pública e representação (Bertrand, 1991, p. 224)⁶.

Atualmente, o Code de la Propriété Intellectuelle salvaguarda a integridade da obra por meio de seu artigo L121-1 — com redação idêntica à do artigo 6 da lei de 1957 —, interpretando-se que toda modificação sem consentimento do autor

⁵ Article 6: L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son oeuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur. L'exercice peut en être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires.

⁶ Article 47: L'entrepreneur de spectacles doit assurer la représentation ou l'exécution publique dans des conditions techniques propres à garantir le respect des droits intellectuels et moraux de l'auteur.

representa uma violação de seu direito moral por contrariar o dever de respeito à obra (França, 1992; Bertrand, 1991, p. 224)⁷. Mesmo exemplos de conteúdo racista são considerados inalteráveis para a doutrina local, mas toleram-se modificações em casos de obras criadas em suportes materiais sem autorização (como em certos *graffitti*), de perigo ao público, de imperativos técnicos de fabricação de materiais e de necessidades de adaptação de prédios (para obras de arquitetura) (Bertrand, 1991, pp. 227-228).

A possibilidade de tutela prática do direito à defesa da integridade da obra é questionada por José de Oliveira Ascensão no tocante às obras de arte adquiridas por terceiros e que não possuem exposição ao público, casos em que apenas a publicidade revelaria a violação a esse direito moral, como esclarece:

Problemas desta ordem surgem a propósito das obras de arte, quando a propriedade do exemplar pertence a terceiros. Em princípio, este pode fazer com o exemplar o que quiser para o seu uso, mesmo mutilá-lo. Podem, porém, formas de uso público da obra mutilada atingir o direito pessoal à integridade da obra (Ascensão, 1997, p. 146).

O mesmo autor reforça, porém, a estreita relação entre a identidade do criador e os menores detalhes de seu trabalho: “sendo a obra uma criação personalizada, em toda a obra há de estar impressa a marca do seu autor. Por isso reconhecemos numa pintura o dedo de Dürer (...)” (Ascensão, 1997, p. 51). Ainda, ressalta que “o interesse do autor na preservação da obra, tal qual, é já de si digno de proteção. O verdadeiro criador, mesmo principiante, fica diminuído se sua sinfonia sai corrigida, ainda que por compositor famoso” (Ascensão, 1997, pp. 143-144).

Quanto à correlação entre a tutela da integridade da obra e a proteção das suas qualidades inerentes, afirma Antonio Chaves que é mesmo preferível a eventual *destruição* da criação protegida do que a sua alteração, pois como fim do direito à defesa da integridade da obra se encontra a proteção de sua essência comunicada pelo autor:

Si bem que o aniquilamento de uma obra seja o acidente supremo e definitivo, existe a propensão para considerá-lo como menos grave do que uma alteração em sua substância ou em sua aparência. A

⁷ Article L121-1: L'auteur jouit du droit au respect de son nom, de sa qualité et de son oeuvre. Ce droit est attaché à sa personne. Il est perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort aux héritiers de l'auteur. L'exercice peut être conféré à un tiers en vertu de dispositions testamentaires.

destruição suprime, o aniquilamento falseia. O autor sofre mais (...) em ser apresentado, em sua obra sob um aspecto que o trai, do que em ver suprimida uma das manifestações da sua personalidade. Seria pois de admitir-se que, em certos casos, a destruição de uma obra é menos grave, do ponto de vista do direito moral do autor, do que uma deformação, mutilação ou outra modificação (Chaves, 1953, pp. 317-318).

Ainda sobre a destruição de trabalhos artísticos, o debate sobre a existência de eventual direito do autor a se opor à destruição do que criou, como consequência de seu direito à defesa da integridade da obra, está intrinsecamente associado à diferenciação entre a obra intelectual e o seu suporte material.

2.2.1. Corpos Mecânico e Místico

A defesa da autoria não se restringe à manifestação eminentemente *física* ou sensorial da criação humana. A inexistência dessa restrição é o que permite, por exemplo, que sejam resguardados os direitos de autor de um livro independentemente de ser este proprietário de todas as cópias impressas. Isso porque há, no sistema de proteção ao direito autoral, uma diferenciação entre o suporte material da obra, ou do “corpo mecânico”, e a obra como exteriorização e manifestação do espírito humano, como “corpo místico” ou como realidade incorpórea, que é de fato protegida pelo direito de autor (Ascensão, 1997, p. 27; Branco, 2013, p. 2; Netto, 2019, p. 143; Pollaud-Dulian, 2005, p. 358; Souza, 2013, p. 3).

O suporte material em que uma obra pode ser fixada não deve se confundir com a obra intelectual em si, que é forma de expressão; nem dependem todas as obras de um suporte físico tangível (a exemplo de manifestações orais) para que tenham sua autoria resguardada (Netto, 2019, p. 158). Tal flexibilização é conferida pela própria LDA, conforme redação do seu artigo 7º, segundo o qual será conferida proteção às criações do espírito “expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro” (Brasil, 1998).

É nesse sentido que afirma José de Oliveira Ascensão, quanto à distinção entre a natureza da autoria e o conceito tradicional de propriedade, que:

A obra tem uma característica fundamental, que a diferencia das coisas corpóreas; a ubiquidade. A obra literária e artística não é aprisionável num dado continente. Comunica-se naturalmente a todos, desde que expressa ou revelada pelo seu autor. Não se desgasta com o uso, por mais extenso que ele seja. A poesia de Fernando Pessoa não se ressentiu com a globalização de que beneficiou. E com isto

surge uma diferença radical da propriedade comum. O autor pode naturalmente usar sempre sua obra. Em nada essa faculdade é diminuída pelo fato de terceiros a usarem também, ainda que sem autorização. Inversamente, um proprietário deixa de poder usar se um terceiro se apodera da coisa (Ascensão, 2007, p. 253).

Não é possível afirmar, entretanto, que são irrelevantes em sua totalidade os suportes materiais das obras para o sistema do direito de autor. Há ordenamentos jurídicos que, por liberdade concedida pela Convenção de Berna em seu artigo 2(2), criam determinados requisitos de fixação em suporte material para que se dê início à proteção da obra intelectual (Brasil, 1975). Há também na LDA a restrição da proteção para obras coreográficas que venham a ser de fato fixadas, de acordo com seu artigo 7º, inciso IV (Brasil, 1998).

Para certas modalidades de obra, ainda, a fixação costuma ser essencial para sua exteriorização, a exemplo das obras cinematográficas e plásticas (Ascensão, 1997, pp. 32 e 405; Pollaud-Dulian, 2005, p. 359). Tendo em mente a essencial distinção entre o corpo mecânico e a obra intelectual para o sistema de direito de autor, debates sobre eventuais direitos de oposição à destruição de obra retornam em geral para a ideia de que “a obra literária e artística é coisa incorpórea. Como tal, é insusceptível de destruição. Falou-se como se a obra fosse o suporte em que encarnasse. Mas seria ridículo pensar que agora ninguém mais pode rasgar um jornal, por injunção do art. 25, IV” (Ascensão, 1997, p. 146)⁸.

Nem por isso se deixa de notar que o suporte material tem ligação essencial com o corpo místico no caso das obras das artes plásticas:

Não haverá nesses casos uma simbiose irreduzível de forma e de matéria, de tal maneira que a obra surja com a transformação da matéria que a obra surja com a transformação da matéria e esteja sempre dependente da sorte daquela incorporação?

De fato, o exemplar aqui tem um valor primário, muito diferente do que tem um exemplar de um livro ou de um disco. É, pois, útil a demarcação desta categoria. Mas já não é correto dizer que a obra está prisioneira daquele exemplar (Ascensão, 1997, pp. 405-406).

A fragilidade da defesa da integridade da obra devido às manifestações físicas únicas inerentes à maioria absoluta das criações nas artes plásticas foi notada pela doutrina francesa. Apesar de reconhecer a distinção entre os corpos mecânico e

⁸ A obra em questão foi publicada antes da promulgação da atual LDA e, portanto, faz referência ao artigo correspondente na legislação anterior, de 1973. O dispositivo equivalente vigente seria o artigo 24, inciso IV (Brasil, 1998).

místico, Frédéric Pollaud-Dulian nota a conexão quase inseparável entre ambos nesses casos:

De fato, tratando-se de obras de arte plástica, o suporte original e a obra se confundem na mente do público e os atentados que são feitos contra a integridade da obra o são por meio do objeto material. Apesar do princípio posto pelo artigo L. 111-3 do Código da Propriedade Intelectual, que distingue a propriedade corpórea sobre o objeto material da propriedade intelectual de uma obra, é preciso reconhecer que expor um quadro ou uma escultura truncada, deformada ou mutilada, é atentar contra a obra como ela mesma, ao dar-lhe uma imagem desnaturada. Destruir o suporte único, o original, faz desaparecer a obra em si, a qual se encarnou na expressão material: a destruição atenta contra, ao mesmo tempo, os direitos de inédito e à defesa da integridade da obra (Pollaud-Dulian, 2005, p. 429)⁹.

Sobre as obras de artes plásticas e sobre a confusão inerente a estas entre o suporte material e a obra intelectual, comenta também Frédéric Pollaud-Dulian que “o abuso e o uso do proprietário estão restritos pelo direito de reprodução e pelo direito moral à integridade da obra, os quais pertencem ao autor” (Pollaud-Dulian, 2005, p. 359)¹⁰. Para o doutrinador francês, impede-se mesmo que terceiro realize trabalho restaurativo em obra descartada pelo artista caso tenha sido a vontade deste pela destruição do trabalho:

E não ocorre no entanto que, por ter o autor perdido ou mesmo abandonado o suporte material, tenha renunciado a seu direito de autor. Por exemplo, quando um pintor, descontente com seu trabalho, lacerou seus quadros e descartou-os ou armazenou-os em um porão, um terceiro que recupere os pedaços em uma lixeira ou no porão não possui direito nenhum de reconstituir os quadros destruídos pelo autor (...) (Pollaud-Dulian, 2005, pp. 359-360)¹¹.

⁹ “En effet, en s’agissant des œuvres d’art plastique, le support original et l’œuvre se confondent dans l’esprit du public et les atteintes qui sont portées à l’intégrité de l’œuvre, le sont à travers l’objet matériel. Malgré le principe posé à l’article L. 111-3 du Code de la Propriété Intellectuelle, qui distingue la propriété corporelle de l’objet matériel, de la propriété intellectuelle de l’œuvre, il faut reconnaître que présenter un tableau ou une sculpture tronqué, déformé ou mutilé, c’est porter atteinte à l’œuvre elle-même, en en donnant une image dénaturée. Détruire le support unique, l’original, fait disparaître l’œuvre elle-même, qui s’est incarnée dans l’expression matérielle: la destruction porte atteinte à la fois au droit de divulgation et au droit au respect” (Pollaud-Dulian, 2005, p. 429).

¹⁰ “Il en va de même pour les oeuvres des arts plastiques et les oeuvres d’architecture, dont l’immeuble est le support: l’abus et l’usage du propriétaire sont restreints par le droit de reproduction et par le droit à l’intégrité de l’oeuvre, qui appartiennent à l’auteur” (Pollaud-Dulian, 2005, p. 359).

¹¹ “Et ce n’est pas parce que l’auteur a perdu ou même abandonné le support matériel qu’il a renoncé pour autant à son droit d’auteur. Par exemple, lorsqu’un peintre, mécontent de son travail, a lacéré ses tableaux et les a jetés ou remisés dans une cave, un tiers qui récupère les morceaux dans une poubelle ou dans la cave, n’a nullement le droit de reconstituer les tableaux détruits par leur auteur (...)” (Pollaud-Dulian, 2005, pp. 359-360, tradução nossa).

Mesmo em caso de destruição do suporte material devido a dano irrecuperável à obra, entretanto, ainda há de se falar em proteção dos direitos morais do autor de obra plástica. Por exemplo, José de Oliveira Ascensão identifica uma “proteção negativa” que permanece após a destruição física, por meio da qual “seria vedado nomeadamente o plágio” (Ascensão, 1997, p. 32), já que, “se o exemplar é essencial para a criação da obra, já não o é para a sua subsistência” (Ascensão, 1997, p. 406).

2.2.2. Domínio Público

No domínio público, a obra, atingido certo prazo ou cumpridas outras condições legais, passa a ser de utilização gratuita e livre (Ascensão, 1997, pp. 352-353). Sérgio Branco e Pedro Paranaguá resumem o conceito de domínio público como o momento em que “qualquer pessoa pode fazer delas o uso que melhor lhe aprouver, mesmo que com fins econômicos, sem que seja necessário pedir autorização a terceiros” (Paranaguá; Branco, 2009, pp. 60-61).

O domínio público pode ser interpretado como o conjunto dos “bens do povo” para Pontes de Miranda, que esclarece a relação entre o fim da exclusividade sobre a exploração econômica de uma obra e as consequências comerciais dessa transição:

O que é de domínio comum não é inexplorável, mas é inapropriável com exclusividade: todavia, a exploração pode produzir bem comerciável. Se alguém tira água da corrente de todos pode bebê-la e vendê-la. B edita o livro de A, que morreu sem herdeiros ou sucessores, e vende os exemplares: *todos* tinham o direito autoral de exploração; de sua parte, êle o exerceu (Miranda, 1983, p. 95).

Desse modo, o domínio público é uma espécie de retorno da criação à coletividade com a extinção de privilégios de exclusividade na exploração antes conferidos ao autor, “para que todos possam fazer uso livre e gratuito dela, respeitadas, apenas, a sua integridade e o seu crédito” (Abrão, 2002, p. 140). O domínio público serve não apenas para a liberdade de uso da obra pela coletividade, mas também como modo de incentivar a utilização de trabalhos antigos como base para novas criações (Paranaguá; Branco, 2009, p. 59).

As hipóteses previstas pela LDA, de acordo com seu artigo 45, para que uma obra caia em domínio público dizem respeito ao transcurso do prazo de 70 anos após o falecimento do autor, caso possua herdeiros; o próprio falecimento do autor, caso

este não possua herdeiros; e o desconhecimento quanto ao autor de certa obra (Brasil, 1998).

Para além de seus efeitos sobre os direitos patrimoniais, a defesa dos direitos morais mantém-se hígida com a queda da obra em domínio público, de modo a se ressalvarem na LDA aqueles cuja defesa deverá ser exercida pelo Estado a partir de então, conforme artigo 24, parágrafo 2º da norma: a proteção à autoria e à integridade da obra (Brasil, 1998). Tais ressalvas reforçam a natureza perpétua e imprescritível dos direitos morais do autor (Miranda, 1983, p. 45; Netto, 2019, p. 255), bem como a defesa perpétua da reputação e da honra de quem cria obra (Branco, 2013, p. 16) e como uma forma de proteção devido a eventuais “irresponsabilidades contra ela” que possam ser cometidas no uso da criação (Paranaguá; Branco, 2009, p. 61).

Historicamente, a defesa das obras em domínio público não foi sempre marcada pela utilização livre e gratuita. Até que fosse revogada em 1983 (por meio da Lei nº 7.123/83), a redação originalmente dada ao parágrafo único do artigo 93 da Lei nº 5.988/73, a qual antecedeu a LDA, instituiu um sistema de domínio público remunerado, posteriormente abolido, em que a utilização das obras caídas em domínio público com finalidade lucrativa levaria ao direcionamento de 50% de sua receita ao hoje desativado Conselho Nacional de Direito Autoral (Brasil, 1973; Netto, 2019, p. 129).

Quanto à continuidade do direito à defesa da integridade da obra em específico, ao mesmo tempo em que a manutenção de um dever de proteção encontra justificativas sociais no interesse público pela conservação de criações (Chaves, 1953, p. 318), a defesa da integridade da obra pelo Estado poderia ser relativizada em serviço à população, como explora Pontes de Miranda ao tratar da evolução do entendimento doutrinário alemão sobre o tema:

Admitiu-se que o direito autoral de personalidade empalidece, porque a obra passou a ser, não só do domínio comum, mas do fundo comum de cultura do povo. Pode ser que já esteja envelhecida, fora do gosto, e precise de adaptação, ou correções, ou modernização. Se o alterador se excedeu, é questão de fato; (...). Após o prazo, só alterações objetivamente necessárias são permitidas (Miranda, 1983, p. 40).

A competência para exercício da defesa da integridade da obra pelo Estado segue as regras previstas na CRFB (Abrão, 2002, p. 141), segundo a qual é competência comum da União, dos Estados, dos Municípios e do Distrito Federal

proteger o patrimônio histórico, artístico e cultural, conforme artigo 23, inciso III, assim como impedir a destruição deste, de acordo com o inciso IV do mesmo dispositivo de lei (Brasil, 1988).

Há de ressaltar, também, o domínio público instituído não por determinação legal, mas como manifestação da vontade do autor, por meio de licenças — a exemplo daquelas difundidas pela organização *Creative Commons* —, a partir das quais a liberdade de uso conferida a terceiros é dependente da extensão de liberdade concedida pelo próprio criador (Paranaguá; Branco, 2009, p. 61).

Ao longo dessa revisão bibliográfica, foi possível observar como a construção teórica do sistema de proteção ao direito moral do autor no Brasil se deu a partir da influência da tradição continental europeia, em especial francesa, na construção de suas principais características, reforçadas tanto pela legislação interna quanto pelos tratados internacionais que moldaram o ordenamento nacional, como a Convenção de Berna e o TRIPS.

A análise demonstrou, ainda, que a integridade da obra não se resume à proibição de mutilações ou supressões evidentes: conecta-se profundamente à concepção de que a obra carrega a marca da personalidade do autor, refletindo a relação entre o corpo mecânico e o corpo místico da criação. Tal perspectiva, central na doutrina, revela que qualquer intervenção que altere a essência comunicativa da obra atinge não apenas o objeto artístico, mas a própria pessoa do autor e a projeção de sua identidade, justificando a amplitude protetiva conferida pelo art. 24, IV, da LDA, especialmente no campo das artes plásticas, em que suporte e criação frequentemente se confundem.

Também se tornou claro que a defesa da integridade não é absoluta, pois há hipóteses de flexibilização previstas na própria LDA, como nos projetos arquitetônicos, e outras construídas pela doutrina ao reconhecer situações técnicas ou funcionais que demandem intervenções. Por fim, o capítulo mostrou que mesmo a entrada da obra em domínio público não extingue o dever de proteção à sua integridade. A permanência dessa tutela, agora exercida pelo Estado, reafirma o caráter perpétuo do vínculo moral entre autor e obra, ainda que mitigado pelo interesse coletivo no uso de criações que passam a integrar o patrimônio cultural comum.

Com isso, o panorama teórico apresentado estabelece as bases conceituais jurídicas para compreender os desafios específicos que surgem quando o direito moral de integridade encontra o campo prático da restauração de obras nas artes

plásticas. A partir dele, o próximo capítulo avançará na análise da evolução histórica sobre a restauração e as principais teorias consolidadas ao longo do tempo.

3 PRINCIPAIS TEORIAS E EVOLUÇÃO DA RESTAURAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

O desenvolvimento das teorias de restauração de obras de arte constitui um campo complexo, marcado por contínuas disputas conceituais quanto à finalidade do restauro. A busca de critérios capazes de orientar intervenções responsáveis, guiadas por princípios éticos como a mínima intervenção, a reversibilidade e a distinguibilidade, levaram à defesa de teorias diversas e por vezes mesmo antagônicas.

As diferentes correntes teóricas surgidas desde o século XVIII refletem modos distintos de compreender a obra de arte enquanto documento histórico, objeto estético e como símbolo comunicativo e cultural. Cada uma delas estabeleceu parâmetros próprios para a intervenção, delimitando níveis de aceitabilidade, objetivos na preservação de obras e concepções específicas de autenticidade.

Ao apresentar esse panorama, o presente capítulo pretende delinear os fundamentos teóricos que estruturam a prática do restauro sob diversas acepções, e que buscam preservar, por meio de noções diversas, a integridade da obra. Essa contextualização histórica é essencial para a análise que se desenvolve no capítulo subsequente, dedicado ao direito moral do autor e à proteção da integridade da obra diante de intervenções no restauro.

3.1 PRIMEIROS AUTORES E ANTAGONISMO NO GRAU DE INTERVENÇÃO

A preocupação com a manutenção de registros e a reverência ao passado acompanham a história da própria humanidade, na formação de uma herança cultural em todos os continentes e períodos. Já na Antiguidade, Plínio e Vitruvius abordaram a manutenção de uma mensagem original e a preocupação com a permanência de uma obra de arte no tempo (Szmelter, 2016, p. 17). Embora não existisse ainda um campo formal de estudos sobre conservação e restauro, esses autores demonstravam preocupação com questões que hoje são centrais ao debate teórico da área, como autenticidade, permanência e fidelidade ao propósito inicial da obra.

Ainda que não seja possível identificar um marco temporal específico para o surgimento da restauração como prática cultural institucionalizada, as atividades voltadas à proteção e conservação das obras acompanharam a humanidade desde seus primórdios. O que se desenvolveu ao longo dos séculos, no entanto, foi a forma de compreender essa prática, passando de intervenções empíricas para abordagens metodologicamente fundamentadas. Até os séculos XVIII e XIX na Europa, não havia uma abordagem filosófica ou científica dominante que orientasse a conservação e o restauro. As intervenções eram, em grande medida, ações práticas voltadas à resolução de problemas imediatos, frequentemente realizadas sem um entendimento mais profundo sobre os valores históricos, estéticos ou documentais da obra.

O restaurador era visto, muitas vezes, como um artesão habilidoso, encarregado de consertar defeitos e devolver certa aparência de integridade ao objeto, ainda que isso implicasse alterações significativas em sua configuração original. Esse cenário começa a se transformar com a publicação dos primeiros escritos influentes sobre o tema, nos quais surgem, pela primeira vez, reflexões sistematizadas e a busca por um embasamento teórico capaz de orientar decisões técnicas (Kühl, 2008, pp. 15-16). Esses textos inauguram uma mudança fundamental, a partir da qual a restauração deixa de ser apenas uma prática artesanal para se tornar também um ato intelectual, vinculado ao entendimento da obra, de sua história e de seus valores simbólicos.

No período anterior, era frequente o desinteresse pela preservação da integridade de uma obra, confundindo-se a figura do restaurador com os trabalhos de qualquer outro artista capaz de intervir a seu bel prazer na obra da qual fosse encarregado de restaurar, recortando seus cantos, reconstruindo-a, e mesmo falsificando suas origens. Apesar da promoção de conferências voltadas à discussão sobre técnicas de conservação, as práticas relatadas nesses encontros são hoje profundamente rejeitadas por profissionais do restauro, como o uso de materiais como cola, pó de alho e amido para a transferência de uma pintura de uma tela danificada para uma nova tela (Szmelter, 2016, pp. 18-20).

A importância da restauração sob critérios éticos bem definidos passou a ser defendida por meio dos trabalhos do historiador de arte e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann. Tido como um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento da história da arte como campo autônomo, Winckelmann se dedicou à escrita sobre a Estética no campo da filosofia, com uma preocupação pela

manutenção da autenticidade histórica de obras antigas. Winckelmann, já no século XVIII, sugeriu que as intervenções promovidas em obras se tornassem distinguíveis ao observador em relação ao restante do objeto, base do princípio da distinguibilidade no restauro, presente na maioria absoluta das teorias e códigos de ética elaborados sobre essa prática desde então (Paz, 2022, pp. 5-6; Szmelter, 2016, p. 20).

Ainda no século XVIII, foi editada a primeira relevante coleção de normas éticas para a restauração de obras, que se encontra nos escritos do italiano Pietro Edwards sobre o tema em 1777, em coletânea intitulada *Capitolato*, elaborada após o comissionamento deste por autoridades de Veneza para o restauro de pinturas. As orientações de Edwards tinham como objetivo proteger os trabalhos de excessos que viessem a ser cometidos pelos restauradores em suas atividades, muitos dos quais condizem com preocupações amplamente difundidas atualmente na restauração (mas que eram, então, novas), como a intervenção mínima e o uso de materiais não corrosivos, em harmonia com as noções correntes de reversibilidade do restauro (Szmelter, 2016, p. 19).

Esses aportes teóricos marcam a transição entre práticas empíricas e um pensamento mais rigoroso sobre o restauro. Com Winckelmann e Edwards, surge pela primeira vez uma tentativa consistente de estabelecer limites claros para a atuação do restaurador, reconhecendo tanto o valor histórico quanto o estético das obras.

No século XIX, porém, surgiu o debate que até hoje acompanha a prática do restauro, com base em duas posições contrastantes quanto ao objetivo final dessa prática. Este se resume a duas essenciais figuras, as quais escreveram sobre a restauração de obras arquitetônicas, mas cujas ideias influenciaram também a intervenção nas artes plásticas e na conservação de objetos arqueológicos. São estes teóricos o arquiteto francês Eugène Viollet-le-Duc e o crítico de arte britânico John Ruskin (Kühl, 2008, pp. 16-17). As posições de tais teóricos representam opostos na prática da restauração: enquanto Viollet-le-Duc buscava um ideal estético muitas vezes inexistente no passado, Ruskin priorizava a história material da obra a ponto de rejeitar qualquer reconstrução. A tensão entre essas abordagens moldou o campo da teoria da restauração e gerou debates que permanecem atuais.

Eugène Viollet-le-Duc tornou-se célebre no meio da arquitetura ao se tornar encarregado pelo projeto de revitalização da Catedral de Notre-Dame de Paris, resumindo suas teorias sobre o restauro em publicações próprias (Viñas, 2005, p. 200). O francês defendia a liberdade do restaurador para tomar a iniciativa de, em seu

trabalho, fazer todas as modificações que julgar necessárias para a melhor apresentação da obra, levando-a a uma condição impecável, independentemente de esta condição impecável ter ou não existido antes ou ter sido intencionada pelo seu criador (Viñas, 2005, p. 4). Viollet-le-Duc resumiu sua própria teoria sobre a restauração nesse sentido em seus dicionários de arquitetura, ao definir que “a palavra e a coisa são modernas. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode nunca ter existido em um dado momento” (Viollet-Le-Duc, 1858, p. 14)¹².

John Ruskin, por sua vez, possuía ampla influência no meio artístico britânico e, como consequência da ascensão do movimento do romantismo no Reino Unido desde o século anterior, adotava e defendia uma filosofia a favor da mínima intervenção sobre as construções de seu país — mesmo às custas de sua preservação física, mesmo a favor de sua ruína —, como uma forma de se manter intacta a “essência” dos prédios antigos (Viñas, 2005, p. 66). Para o autor, nada presente deveria intervir no passado, levando à fundação da *Society for the Protection of Ancient Buildings* (Viñas, 2005, p. 3).

Apesar de favorável à conservação das obras, Ruskin se opunha a qualquer forma de restauração (que exigisse, assim, a alteração do prédio), ainda que eventualmente necessária, e interpretava a ruína das criações como valiosa, sacrificando sua integridade física em nome da preservação de sua natureza artística e histórica (Viñas, 2005, p. 66). Apesar de aconselhar “manutenções periódicas”, não se opunha à eventual “morte” da edificação caso assim decorresse do transcurso do tempo (Kühl, 2008, p. 17). Em contraste, Viollet-le-Duc entendia que a integridade estética da obra só se manteria preservada caso se objetivasse um estado material impecável, independentemente de se ter ou não uma integridade histórica respeitada ou fidelidade à forma original (Viñas, 2005, p. 67).

Salvador Muñoz Viñas assim resume o contraste entre as teorias de Ruskin e Viollet-le-Duc, que influenciaram duas correntes contrastantes na restauração de arte:

Esses extremos são muito bem definidos. Para Ruskin, os sinais de história são uma das características mais valiosas do objeto. Eles são parte do objeto em si, e sem eles, o objeto seria algo diferente, assim perdendo um elemento importante de sua verdadeira natureza. Por

¹² No original: “Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer, ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné” (Viollet-Le-Duc, 1858, p. 14).

outro lado, para Viollet-le-Duc, o estado mais perfeito de um objeto de conservação é o seu estado original. O uso e o tempo deformam o objeto, e é o dever de quem o conserva livrá-lo das devastações do tempo (Viñas, 2005, p. 5)¹³.

A busca pela conciliação entre tais posições antagônicas no restauro, a fim de se preservar a obra e protegê-la contra a deterioração e, ao mesmo tempo, de impedir que se afronte contra sua essência como criação artística e como objeto histórico, está no cerne de muitos dos debates que se seguiram sobre a restauração ética. Para além de Ruskin e Viollet-le-Duc, porém, outros teóricos se destacaram nos anos seguintes. No desenvolvimento do que se chamaria de “teoria filológica” da restauração, o arquiteto italiano Camillo Boito se destacou devido à importância atribuída ao valor documental da obra (Kühl, 2008, p. 19).

3.2 RESTAURO FILOLÓGICO E DIALÉTICA APLICADA À RESTAURAÇÃO

Camillo Boito defendia que o objeto de restauro — em seu caso, as obras de arquitetura — servia de documento histórico a ser preservado com fidelidade, sem adições ou reduções (em contraste com a teoria de Viollet-le-Duc), mas suscetível a sofrer as devidas intervenções, sob princípios claros (contrariamente à não intervenção de Ruskin). O italiano considerava impiedosa a teoria de Ruskin e seus efeitos sobre o objeto do restauro, como se se deixasse o edifício à própria sorte no tempo; do mesmo modo, temia que a prática orientada por Viollet-le-Duc resultasse na proposição de uma mentira ao observador ao se criar um estado que nunca existiu, em uma espécie de processo de falsificação, no qual a arbitrariedade conferida ao restaurador equipara este ao arquiteto inicial (Kühl, 2008, pp. 24-25). Desse modo, foi recepcionado como um teórico intermediário entre as filosofias de tais autores (Kühl, 2008, p. 9).

Boito popularizou princípios ainda adotados na prática da restauração de arte, entre eles a distinguibilidade entre a obra original e suas partes restauradas, a reversibilidade das intervenções, a preferência pela intervenção mínima e o uso amplo de documentação como embasamento histórico, além da importância da adoção de

¹³ No original: “These extremes are very well defined. For Ruskin, the signs of history are one of the most valuable features of the object. They are a part of the object itself, and without them, the object would be a different thing, thus losing an important element of its true nature. On the other hand, for Viollet-le-Duc, the most perfect state of a conservation object is its original state. Wear and tear deforms the object, and it is the conservator’s duty to free the object from the ravages of time” (Viñas, 2005, p. 5).

uma metodologia científica em si (Kühl, 2008, pp. 15-16; Viñas, 2005, p. 5). O italiano defendia o que chamou de *restauro científico*, o qual buscava uma “verdade” determinável objetivamente e atingida pelo método, sem qualquer intervenção pessoal do restaurador (Viñas, 2005, p. 67). Com isso, tornou-se o primeiro teórico a afastar as predileções individuais do restaurador da atividade do restauro (Viñas, 2005, p. 79).

As intervenções embasadas em estudos aprofundados sobre a obra promovidas pelo italiano em seus trabalhos como arquiteto-restaurador são relatadas por Beatriz Mugayar Kühl, nos quais sopesou — por meio de análise documental e histórica sobre o edifício objeto de restauro — o que ativamente preservar e o que mesmo demolir:

Nesse contexto, Boito foi encarregado em 1858 de restaurar a Basílica dos Santos Maria e Donato em Murano, que fora consagrada em 999, e que passou por sucessivas transformações. Boito fundamentou seu trabalho em análises aprofundadas da obra, procurando apreender seus aspectos formais e técnico-construtivos, baseado em estudos documentais e na observação, bem como em levantamentos métricos do edifício. Fez largo uso de desenhos e também de fotografias, examinando a configuração geral do complexo e seus detalhes construtivos e ornamentais. Sua interpretação do monumento e sua postura de projeto, então, levaram-no a propor a preservação da pátina ao mesmo tempo que preconizava a demolição de certos elementos acrescentados com o tempo, entre eles a fachada, e a remoção dos acréscimos barrocos no interior. Buscou ainda certa unidade de estilo, propondo a construção de novos elementos, a exemplo da própria fachada, que não chegou a ser construída segundo seu projeto. Boito fez um projeto calcado no historicismo, através da retomada de elementos compositivos da construção primitiva e da análise da arquitetura do período, mas sem ter indícios relevantes do que teria sido a fachada original (Kühl, 2008, pp. 13-14).

Camillo Boito converteu sua experiência e práticas adotadas na restauração de obras arquitetônicas na Itália em escritos que influenciaram os critérios de intervenção em obras difundidos pelo Ministério da Educação italiano, resumidos por meio de uma série de princípios fundamentais: a ênfase no valor documental da obra — elemento central do restauro filológico; a minimização da inserção de acréscimos e renovações no monumento, os quais, se indispensáveis, deveriam formar um conjunto com a parcela original, dispensando-se caso não fossem estritamente necessários; a distinguibilidade entre as intervenções e as partes originais, por meio do uso de materiais diversos ou pela inclusão da data dos trabalhos; o respeito (e a não retirada) dos elementos originais; e o registro dos trabalhos efetuados e da obra

em seu estado prévio à intervenção (por meio de fotografias e descrições) (Kühl, 2008, pp. 21-22; Viñas, 2005, p. 5).

Em discurso dado em conferência de 1884, Boito concentrou suas principais ideias sobre o restauro. Na oportunidade, utilizou o exemplo de uma estátua de um busto que teve o nariz removido para sintetizar os princípios que guiam o restauro filológico. Após longa introdução sobre o significado atribuído ao nariz em diferentes culturas e suas respectivas noções de beleza e harmonia, afirmou:

Para mim, era urgente mostrar-lhes a suma importância do nariz na fisionomia e na estatuária para poder-lhes despertar a seguinte interrogação: nos bustos ou nas estátuas, em que falta o nariz, deve-se recolocá-lo ou não?

Deixando a cabeça sem nariz, certamente se tolera uma feiura repugnante: podemos fantasiar os braços, as pernas de uma figura, até os ombros ou um pedaço de nuca, mas para adivinhar um nariz que não existe requer-se um esforço superior talvez à nossa imaginação. Por que então não nos deixarmos socorrer por um valente artista que, depois de ter estudado bem o caráter da face rota, complete com mármore, já que pode fazê-lo, aquilo que não conseguimos atingir com nosso engenho idealmente?

Direi qual é o meu sentimento. Para mim, confesso, repugna, mesmo nessa ocasião, mesmo em se tratando de um insigne restaurador, deixar-me enganar. O restaurador, no fim das contas, oferece-me a fisionomia que lhe agrada; o que eu quero mesmo é a antiga, a genuína, aquela que saiu do cinzel do artista grego ou romano, sem acréscimos nem embelezamentos. O intérprete, ainda que grandíssimo, enche-me de ferozes suspeitas. Somente em um caso o remendo pode parecer tolerável, até mesmo, às vezes, desejável: no caso da estátua ou do retrato em que houvesse outros exemplares seguros e completos, ou pelo menos medalhas claras ou camafeus evidentes (Boito, 2008, pp. 43-44).

Como um esforço para a uniformização das práticas de restauro, associações de restauradores e historiadores de arte buscaram editar normativas com diretrizes mínimas na condução de atividades no início do século XX. Entre tais se destacou o *Athens Charter for the Restoration of Historic Monuments*, publicado em 1931. O Athens Charter foi elaborado na estrutura de um manifesto em sete pontos que abordavam não somente os materiais adequados no processo de restauração, como a necessidade de legislação de proteção a monumentos e a fundação de organizações destinadas a uniformizar o restauro. Com a edição em sequência de uma série de normativas similares, porém, o objetivo de esclarecer as melhores práticas da restauração não encontrou desenvolvimento significativo, já que se

mantiveram diluídas as convenções e normas sugeridas sobre o tema (Viñas, 2005, p. 6).

Embora as primeiras normativas internacionais buscassem estabelecer parâmetros mínimos para orientar a prática do restauro, elas ainda apresentavam limitações conceituais significativas. Faltava um corpo teórico capaz de integrar, de maneira coerente, os aspectos históricos, materiais e estéticos das obras. É nesse cenário de crescente profissionalização e institucionalização do restauro que se cria o ambiente propício ao surgimento de uma teoria mais ampla e estruturada.

Em resposta aos esforços teóricos, a principal figura a surgir em meados do século XX na restauração foi o historiador de arte italiano Cesare Brandi. Brandi foi diretor do Istituto Centrale del Restauro entre 1939 e 1961, resumindo as bases teóricas das práticas que difundiu nesse período na obra *Teoria del Restauro*, publicada em 1963. O Istituto Centrale del Restauro possuía vasta equipe multidisciplinar e uma estrutura sem precedentes para o processo de restauração com elementos tanto científicos, quanto teóricos, e era tido como um ambiente de experimentação no setor. Brandi tornou-se o principal teórico a aplicar um raciocínio dialético ao processo de restauração, segundo o qual o conflito entre a instância histórica e a instância estética de toda e qualquer obra haveria de se resolver por meio de um processo dialético de restauro, sendo a obra objeto tanto de importância documental, quanto elemento artístico de provocação de efeitos estéticos sobre os sentidos do observador (Kühl, 2007, pp. 200-201).

O italiano também reconheceu o restauro como ato histórico-crítico (Kühl, 2007, p. 199) e defendeu a predominância, de modo geral, da instância estética em caso de impossível reconciliação entre esta e aquela histórica (Carbonara, 2013, p. 13). Giovanni Carbonara concentra a teoria de Brandi em três proposições fundamentais:

1. o restauro é ato crítico, dirigido ao reconhecimento da obra de arte (sem o que a restauração não é o que deve ser); voltado à reconstituição do texto autêntico da obra; atento ao “juízo de valor” necessário para superar, frente ao problema específico das adições, a dialética das duas instâncias, a histórica e a estética.
2. por tratar de obras de arte, a restauração deve privilegiar a instância estética (“que corresponde ao fato basilar da artisticidade pela qual a obra de arte é obra de arte”);
3. a obra de arte é entendida na sua totalidade mais ampla (como imagem e como consistência material, resolvendo-se nesta última “também outros elementos intermediários entre a obra e o

observador”) e, por conseguinte, o restauro é considerado como intervenção sobre a matéria, mas também como salvaguarda das condições ambientais que assegurem a melhor fruição do objeto e, quando necessário, como forma de resolver a ligação entre o espaço físico, em que tanto o observador quanto a obra se inserem, e a espacialidade própria da obra (Carbonara, 2013, pp. 11-12).

Para Cesare Brandi, a obra danificada deve ter suas “lacunas” devidamente preenchidas por meio da adoção de uma análise teórica do processo do restauro, e não guiado por elementos empíricos, razão pela qual se apresenta como teórico em oposição às aceções que o antecederam na tradição europeia. Para o preenchimento de tais lacunas, afirma a impossibilidade de se inverter o curso do tempo e de inserir a si mesmo, como restaurador, na posição do artista criador (Brandi, 2013, p. 121). Brandi visualizava o potencial de se ter o restauro como uma ciência humana, formada por uma unidade metodológica e conceitual própria, como consequência das frustrações observadas pela aplicação prática do restauro filológico de Boito no contexto dos danos provocados pela destruição de obras na Segunda Guerra Mundial, momento a partir do qual a prática do restauro passou a não encontrar amplo amparo documental para embasar seus projetos (Kühl, 2007, p. 199).

Desse modo, Brandi buscou traduzir sua teoria em procedimentos concretos, capazes de orientar a intervenção cotidiana em obras de natureza variada. Seu objetivo não era apenas formular princípios gerais, mas mostrar como esses princípios poderiam ser operacionalizados na prática, especialmente diante de danos que exigiam ação imediata do restaurador.

É a partir de tais ideias que justifica o desenvolvimento da técnica chamada de *tratteggio* nas atividades de restauro coordenadas por Brandi no período em que dirigiu o Istituto Centrale del Restauro. Aplicado sobretudo às pinturas, como manifestação do princípio da distinguibilidade entre as partes originais e as partes objeto de intervenção em uma obra, o *tratteggio* trata de processos de restauração de pinturas nas quais se utiliza a aquarela como material, a fim de que esta seja facilmente diferenciável aos olhos de terceiros (sejam estes observadores ou futuros restauradores) em relação à pintura original (Brandi, 2013, pp. 125-127).

Os delicados filamentos verticais que compõem o *tratteggio*, ao mesmo tempo em que se distinguem do restante da obra, não conflitam com sua imagem total quanto observados à distância, e ainda atendem ao princípio da reversibilidade do restauro, devido à natureza do material da aquarela (Kühl, 2007, p. 201). Para o italiano, apenas

o aspecto material da obra há de ser sujeito à restauração, criando uma distinção entre a estrutura do objeto e as ideias que este carrega, com o fim de restaurar a unidade sem que se forme uma farsa histórica ou artística a partir dela, e sem se apagar todo e qualquer sinal da passagem do tempo (Szmelter, 2016, p. 23). O *tratteggio* sintetiza, assim, a busca sugerida pelo autor por um equilíbrio entre a legibilidade e a autenticidade na restauração, oferecendo uma solução visualmente harmoniosa ao observador e, ao mesmo tempo, metodologicamente transparente, que evidencia a presença da intervenção sem, porém, comprometer a fruição estética da obra por quem a experiencia.

Ainda sobre o preenchimento de lacunas, o historiador de arte escreveu, quanto ao respeito à obra no processo de restauro:

A nossa única postura, em relação à obra de arte que entrou no mundo da vida, é considerar a obra de arte na presença atual que se faz realidade em nossa consciência e de restringir nosso comportamento em relação à obra de arte ao respeito pela obra de arte, o que implica a sua conservação e o respeito à integridade daquilo que chegou até nós, sem prejudicar o seu futuro.

Com tal postura, devemos limitar-nos a favorecer a fruição daquilo que resta e se apresenta a nós da obra de arte, sem integrações analógicas, de modo que não possam surgir dúvidas sobre a autenticidade de uma parte qualquer da obra de arte (Brandi, 2013, pp. 125-126).

A consolidação das ideias de Brandi e o amadurecimento da prática do restauro no século XX criaram um ambiente favorável à elaboração de documentos normativos internacionais. À medida que a restauração se tornou uma atividade técnica altamente especializada e cada vez mais institucionalizada, cresceu a necessidade de padronizar procedimentos, estabelecer critérios comuns e orientar profissionais de diferentes países na preservação de patrimônios que compartilhavam relevância histórica e cultural.

A ampla influência das ideias de Brandi, que aprofundaram o restauro científico de Boito, serviu de base para a edição da Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios em 1964 (também chamada de “Carta de Veneza”), resultado de congresso entre arquitetos, e da *Carta del Restauro* (“Carta do Restauro”) em 1972, circular editada pelo Ministério da Instrução Pública do governo italiano (Kühl, 2006, p. 27; Viñas, 2005, p. 6).

Enquanto a Carta de Veneza era voltada sobretudo à proteção de obras arquitetônicas, a Carta do Restauro exigia que os profissionais do setor se

atentassem, “escrupulosa e obrigatoriamente, em todas as intervenções de restauração em qualquer obra de arte, às normas por ela estabelecidas”. Esta proibia todo e qualquer aditamento de estilo, remoção ou demolição capaz de apagar a trajetória do tempo, a eliminação de pátinas, bem como exigia a reversibilidade dos trabalhos de restauração (Itália, 1972). Hoje, as versões traduzidas de ambas as cartas compõem o acervo de Cartas Patrimoniais do IPHAN como prática recomendada.

3.3 *NEW SCIENTIFIC CONSERVATION* E TEORIAS CONTEMPORÂNEAS

A partir da década de 1930 e pelo restante do século XX expandir-se-ia, concomitantemente, a adoção das chamadas *hard sciences*, sobretudo da química e da física, como norte das decisões sobre as melhores práticas de restauração, afastando-se — ao menos superficialmente — das discussões teóricas e éticas, essencialmente filosóficas, que antes guiaram os debates sobre as maneiras mais adequadas de se intervir sobre obras de arte. Apesar de não possuir um corpo teórico, em contraste com o desenvolvimento prévio, convencionou-se referir a esse estilo como *new scientific conservation* (Viñas, 2005, pp. 6-7).

No ano de 1930, esse esforço científico se organizou na realização da *Conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des oeuvres d'art* em Roma, acompanhado da fundação, em 1950, do *International Institute for the Conservation of Museum Objects* (amplo difusor do uso das *hard sciences* na restauração) e da inauguração de laboratórios científicos nos principais museus e institutos culturais da Europa e dos Estados Unidos, fatores os quais, em conjunto, consolidaram a ampla aceitação dessa abordagem na época (Viñas, 2005, pp. 69-70). A ascensão do cientificismo na restauração de arte contém o debate que antes se desenvolvia na prática, comparando-se a abordagem a uma “cirurgia estética” no seu objetivismo aparente (Viñas, 2005, pp. 78-80).

O principal exemplo da influência da *new scientific conservation* sobre a condução do restauro se encontra no código de ética elaborado pelo ICOM em 1984, segundo o qual:

Uma intervenção em um objeto histórico ou artístico deve seguir a sequência comum a todo método científico: investigação da fonte, análise, interpretação e síntese. Apenas então pode o tratamento

completo preservar a integridade física do objeto, e tornar sua significância acessível. Mais importantemente, essa abordagem eleva nossa habilidade de decifrar a mensagem científica do objeto e dessa forma contribuir com novo conhecimento (ICOM, 1984)¹⁴.

No entanto, essa ênfase crescente na materialidade e na objetividade científica não foi recebida de maneira unânime entre os teóricos do restauro. Embora a abordagem científica tenha proporcionado avanços consideráveis, ela também gerou preocupações sobre o risco de reduzir a obra de arte a seu componente material, ignorando aspectos estéticos, históricos e simbólicos. Esse questionamento tornou-se central para autores que buscavam restabelecer o equilíbrio entre técnica e teoria.

Para Salvador Muñoz Viñas, a abordagem científica do século XX na restauração de arte restringia a proteção da obra a um trabalho de conservação eminentemente físico, centrado em seus aspectos materiais:

A conservação científica em verdade emana de um conciso, mas poderoso conjunto de princípios: é guiada pela tácita *teoria material* da conservação a qual é, por sua vez, baseada na necessidade de se preservar a “verdade” material do objeto, e na crença no conhecimento com embasamento científico. A primeira premissa (a necessidade de se preservar a verdade material do objeto) pode ser dividida em dois princípios distintos: primeiro, enfatiza que a conservação científica tem uma necessidade fundamental de preservar a integridade do objeto, e, portanto, que é uma *operação de aplicação da verdade*; em segundo lugar, enfatiza que, para a conservação científica, a integridade do objeto se encontra fundamentalmente em suas características *físicas* e constituintes (Viñas, 2005, p. 81)¹⁵.

A busca pela verdade do processo de restauro ainda encontra apoio entre teóricos da atualidade, dentre eles o arqueólogo e conservador britânico Chris Caple. Caple apresentou seu modelo teórico sobre os objetivos do processo de restauração

¹⁴ No original: “An intervention on an historic or artistic object must follow the sequence common to all scientific methodology: investigation of source, analysis, interpretation and synthesis. Only then can the completed treatment preserve the physical integrity of the object, and make its significance accessible. Most importantly, this approach enhances our ability to decipher the object’s scientific message and thereby contribute new knowledge” (ICOM, 1984).

¹⁵ No original: “Scientific conservation actually emanates from an elliptic but overwhelmingly powerful set of principles: it is guided by the unspoken *material theory* of conservation which is, in turn, based upon the need to preserve the object’s material ‘truth’, and the belief in scientifically grounded knowledge. The first assumption (the need to preserve the object’s material truth) can be divided into two different principles: first, it emphasizes that scientific conservation has a fundamental need to preserve the integrity of the object, and, therefore, that it is a *truth-enforcement operation*; second, it stresses that for scientific conservation, the integrity of the object fundamentally lies in its *physical* features and constituents” (Viñas, 2005, p. 81).

no final da década de 1990, em um modelo que apelidou de “RIP”, por ser formado pelos objetivos de “revelação”, “investigação” e “preservação” do objeto em uma relação triangular na qual a finalidade da investigação se encontra no ápice. Os vetores, por sua vez, são formados pelas práticas de ética que possuem atualmente ampla adoção na prática do restauro, orientadas pelos princípios da mínima intervenção e reversibilidade, e pela busca e descoberta de sua “verdade” (Szmelter, 2016, pp. 23-24).

No final do século XX passa-se a questionar se seria desejável ou mesmo possível afastar o debate teórico e ético da prática da restauração, mormente por ser este requisito prévio para que se definam seus limites de atuação. Esses teóricos, em nova percepção filosófica, compreendem os objetos de restauro e conservação como símbolos comunicativos, teoria que havia sido explorada pela primeira vez pelo historiador de arte austríaco Alois Riegl na virada para o século XX, sem maiores representantes na época até seu desenvolvimento recente (Viñas, 2005, p. 37).

Riegl foi conservador geral da Comissão Central Imperial e Real para Monumentos Artísticos e Históricos de Viena e, como reflexo das discussões que prevaleciam nos círculos de debate acadêmico sobre história da arte na Áustria e na Alemanha na virada do século, incorporou considerações hermenêuticas e epistemológicas em suas obras (Paz, 2022, pp. 3-4). O autor desenvolveu, como o objetivo do estudo sobre a história da arte, a compreensão da *Kunstwollen*. Tal expressão compreenderia a vontade artística, manifestada por meio de todo objeto, “subjacente às obras de arte”, com o fim de “descobrir por que elas são do jeito que são, e por que não poderiam ser de outra forma”, sendo as criações compreendidas como um meio de impulso “estético, individual e coletivo” (Paz, 2022, pp. 7-8).

A interação com objetos antigos, para Riegl, era consequência do próprio interesse social pela história, em um processo de reconhecimento e estranhamento simultâneos entre observador e objeto — independentemente de ser este de valor estético ou meramente histórico — a ponto de se ter como consequência, caso prevalecesse o estranhamento (portanto, a rejeição da obra) sobre o reconhecimento (portanto, a adoção desta) pelo grupo, justificado seu interesse pela destruição deliberada por ser chocante ou perturbador (Paz, 2022, pp. 14-15).

Sobre a relação estabelecida na teoria de Riegl entre a correspondência de um grupo com um dado período histórico e suas expressões artísticas, escreveu Daniel Juracy Mellado Paz:

As etapas do valor artístico são um deslocamento da crença em um cânone objetivo e pontual e o reconhecimento crescente de outros valores até assumir como válida cada etapa, cada elemento que demonstrasse a Vontade Artística de uma época. Ampliação do olhar e da interpretação que também se dera na História Cultural.

Essa progressão do valor artístico é também análoga ao dos valores de rememoração na medida em que não surgiu por inteiro, e sim marcada pelo interesse de dada época pelo passado: obra do Renascimento, que inaugurou essa mudança tanto no âmbito artístico quanto no histórico, pioneiro na reivindicação mais geral de um passado particular. (...).

Riegl concluía que era uma tendência histórica, ao menos ocidental, a abrangência crescente do olhar, encontrando nexos causais em tudo. Correlata mesmo ao fascínio pelas grandes paisagens, em pintura e na realidade, o que não era apenas uma analogia, mas uma correspondência profunda (Paz, 2022, pp. 23-24).

Na atualidade, o conservador-restaurador espanhol Salvador Muñoz Viñas, integrante da corrente guiada pelo valor da obra na comunicação de um grupo, questiona a noção de busca pela “verdade”, “natureza” ou “integridade” objetivas de um trabalho antes ambicionada nas teorias dos séculos XIX e XX. Para o autor, o fator divisor entre as teorias clássicas de restauro e a teoria moderna está no objetivo predominante, naquelas, de preservar e recuperar a integridade do objeto, independentemente de ser esta uma integridade física ou meramente material ou uma integridade estética (Viñas, 2005, pp. 65-67). Em vez de estabelecer regras universais, Muñoz Viñas busca compreender como valores, contextos e percepções individuais influenciam decisões de restauro. Essa mudança de perspectiva desloca o foco da obra como entidade estática para a obra como objeto cultural em constante negociação, sujeito a interpretações diversas e a demandas muitas vezes conflitantes.

Muñoz Viñas compreende que a adoção de termos como “verdade”, “revelar” e “natureza” em tratados clássicos cria a premissa de que a restauração de arte seria uma “manifestação do imperativo ético de não mentir” (Viñas, 2005, p. 92). Tais preocupações influenciaram mesmo os princípios mais amplamente adotados na prática da restauração, como a reversibilidade das alterações e o desenvolvimento de técnicas como *tratteggio* de modo a se discernirem as intervenções da “verdadeira” obra (Viñas, 2005, p. 201). Com a ascensão do objetivismo do *new scientific conservation*, sobretudo, o afastamento da subjetividade do restaurador pretendido por essa abordagem, às teorias modernas, é de todo ilusório.

Para a teoria moderna, o objeto não pode existir na forma em que existe no momento atual e, simultaneamente, refletir a ideia concebida na origem pelo seu

criador; também rejeita-se a perspectiva de que o restaurador é médico que ouve a obra para identificar suas enfermidades e atendê-las sem qualquer expressão própria, de forma a “transferir a responsabilidade por escolhas de conservação ao objeto em si, de tal maneira que a tarefa do especialista passa a ser mais a de um mediador do que a de um tomador de decisões” (Viñas, 2005, p. 156)¹⁶.

No tocante à integridade da obra, teorias clássicas do restauro podem dividi-la em três ramificações: integridade física, integridade estética e integridade histórica. A primeira se refere às qualidades materiais do objeto, seus componentes que não podem ser alterados. A segunda, às percepções e aos efeitos estéticos provocados pela obra sobre o observador, violada caso a alteração deixe de provocá-los ou os provoque de outra maneira; por fim, os efeitos do transcorrer do tempo (ou mesmo de eventos históricos) sobre o objeto restaurado. Outra forma de decompor a integridade da obra sob uma perspectiva clássica seria dividi-la em quatro elementos: componentes materiais, características perceptíveis, intenção de quem a produziu e função original (Viñas, 2005, p. 66).

Para os clássicos, ainda, existe uma noção de “legibilidade” da obra a ser atingida e mantida na restauração, a qual permite que a obra seja “lida” — acessada, compreendida, sentida — pelo seu público da maneira correta, conceito que, apesar de não se confundir com a ideia de busca pela “verdade” da obra, ainda gera a expectativa e o objetivo de que o restauro revele um elemento degradado da criação (Viñas, 2005, pp. 99-100). Existe, ainda, uma busca pela restauração sustentável econômica e ambientalmente, tendo em vista os elevados custos que o restauro de uma obra relevante à cultura de um grupo pode gerar (e que serão por vezes repassados à população afetada por meio de tributação) — apesar de ser esta uma preocupação que integra tanto teorias clássicas quanto a moderna (Viñas, 2005, p. 194).

Em contraste com os clássicos, as noções de ética da teoria moderna sobre restauração não se preocupam com a descoberta e proteção da “verdade” contida na obra, e no seu lugar objetiva entendimentos adaptáveis de ética no restauro a depender do objeto em que se intervém e sob quais circunstâncias. Não nega os elementos materiais e objetivos envolvidos, mas possibilita o protagonismo dos

¹⁶ No original: “Thus, both scientific and rhetorical objectivism transfer the responsibilities of conservation choices to the object itself, as the task of the expert is more that of a mediator than that of a decision-maker” (Viñas, 2005, p. 156).

fatores subjetivos que participam necessariamente dessa prática, em especial aos significados e valores atribuídos pela população afetada pelo objeto e à disposição e recursos disponíveis daquele responsável pela tomada de decisão nesse processo (Viñas, 2005, p. 202).

Muñoz Viñas argumenta que a pretensa objetividade do restaurador frequentemente mascara escolhas subjetivas inevitáveis. Elementos como formação, experiência prévia, preferências estéticas e até limites técnicos influenciam a intervenção. Reconhecer essa subjetividade não significa abandonar critérios, mas assumir que a restauração envolve decisões interpretativas e que a transparência dessas decisões é fundamental.

Para o espanhol, portanto, uma das questões centrais do restauro contemporâneo é o reconhecimento de que a decisão não é mais tomada exclusivamente pelo restaurador. Museólogos, curadores, pesquisadores, gestores, comunidades e até o público influenciam, direta ou indiretamente, o entendimento sobre o que deve ser preservado e como. Essa multiplicidade de perspectivas torna a intervenção um processo coletivo, e não apenas técnico.

A ética abraçada pela teoria moderna na restauração de arte é, assim, descrita como “negociatória” (*negotiatory ethics*), ao almejar o equilíbrio entre dois grupos de interessados pela preservação do objeto: usuários acadêmicos e usuários futuros. Os primeiros por serem aqueles que atribuem maior valor ao objeto, como símbolo na comunicação, por terem sido preparados a compreender do modo mais aprofundado o seu significado, tornando-se, dessa maneira, “mediadores entre os objetos e o restante da sociedade” (Viñas, 2005, p. 209). Isso significa que, em muitos casos, a escolha de preservar um elemento ou remover outro dependerá de acordos práticos entre esses agentes, considerando limites éticos, expectativas estéticas e recursos disponíveis.

Fundamentalmente, porém, a grande distinção entre a ética do restauro clássico e moderno está no fato de que a teoria moderna entende como secundário qualquer princípio, melhor prática ou conclusão científica caso não estejam atendidos os interesses do grupo que será usuário do objeto em questão. Nenhuma outra diretriz passa a ter sentido caso a população que atribui significado ao objeto não possa assim fazê-lo pela imposição de regras de restauração — desse modo, princípios perdem relevância quando assim decidem os usuários da obra (Viñas, 2005, p. 214).

Ao longo deste capítulo, observou-se que a história do restauro de obras de arte é marcada por tensões recorrentes entre permanência e mudança, entre conservação material e interpretação estética, entre documentos do passado e expectativas do presente. Desde as primeiras intervenções intuitivas, passando pelas formulações clássicas de Winckelmann, pelas posições extremas de Viollet-le-Duc e Ruskin, pelo rigor metodológico de Boito e pela síntese teórica de Brandi, pelo objetivismo do restauro científico até as abordagens contemporâneas que incorporam negociações éticas e múltiplos valores, o restauro se consolidou como um campo essencialmente interpretativo.

A evolução das teorias demonstra que restaurar nunca foi um ato neutro ou puramente técnico: trata-se de uma escolha, muitas vezes complexa, sobre como permitir que uma obra continue existindo no presente sem apagar sua trajetória no tempo. Esse caráter interpretativo do restauro evidencia que toda intervenção, mesmo quando guiada pelos princípios mais prudentes, provoca algum nível de impacto na integridade física, estética ou simbólica da obra.

4 A DEFESA DA INTEGRIDADE DA OBRA NA RESTAURAÇÃO

A literatura clássica da restauração demonstra que, desde seus primórdios, o campo se estruturou sobre um antagonismo fundamental: de um lado, uma postura intervencionista, que busca recompor o estado ideal da obra; de outro, uma postura conservadora, que enfatiza a manutenção dos vestígios materiais do tempo. Autores como Viollet-le-Duc e John Ruskin, apesar de situados em tradições distintas, ilustram com clareza a polarização entre “restaurar” e “preservar”, entre reconstrução imaginada e respeito à degradação natural.

Esse antagonismo inicial não apenas estabeleceu diretrizes estéticas divergentes, mas também inaugurou uma tensão que se manifesta nos modos de proteção da defesa da integridade de uma obra no ordenamento jurídico. A oposição entre recriação idealizada e conservação mínima antecipa a distinção que o direito autoral viria a consolidar entre alterações materiais inevitáveis e modificações arbitrárias capazes de comprometer a integridade da obra. Já havia, portanto, nas bases teóricas do restauro, a percepção de que determinadas intervenções poderiam desfigurar o sentido original da criação.

A leitura dessas primeiras formulações permite compreender que a restauração nunca foi neutra. Toda escolha, inclusive a escolha por não intervir, implica alguma espécie de interpretação por parte do restaurador. Há já uma convergência entre a teoria restaurativa e o regime jurídico do direito de autor, pois ambos reconhecem que a obra não é uma entidade estática: é um bem cultural cuja significação depende tanto de sua materialidade quanto das condições de uso previstas ou toleradas pelo autor. Assim, quando Ruskin e outros restauradores de extremo conservadorismo defendem, por exemplo, que a ação do tempo integra a história da obra e não deve ser eliminada, sua tese ecoa no entendimento jurídico de que a integridade não exige a preservação do “estado original”, mas sim a preservação da identidade estética concebida pelo autor, se dessa forma será possível manter-se o corpo místico intacto apesar da deterioração do mecânico.

A tensão entre “completar” e “conservar” que protagoniza esse início da história da restauração antecipa o desafio de distinguir a intervenção necessária (e, portanto, admissível juridicamente no sistema de proteção à integridade da obra no Brasil, que não é absoluto) daquela que representa verdadeira modificação estética, potencialmente violadora do direito moral de integridade conferido ao autor.

Além disso, essa dualidade inicial no restauro abriu caminho para a futura compreensão de que a obra de arte comporta múltiplos níveis de valor, sejam eles material, histórico, documental ou estético. Cada posicionamento teórico privilegia um desses aspectos, o que evidencia que a restauração é, por essência, uma atividade de ponderação, como exige o raciocínio jurídico ao se avaliar as intervenções que sejam toleráveis ou não sobre determinada obra.

4.1 CONCILIAÇÃO ENTRE A INTENÇÃO DO AUTOR E DO RESTAURADOR

Em contraste com o antagonismo verificado na origem das principais teorias sobre o restauro, a literatura contemporânea da restauração revela que, ao longo do século XX, consolidou-se progressivamente uma visão objetivista sobre a prática restaurativa. Essa transformação deslocou o eixo interpretativo que, tradicionalmente, levava em consideração a comunidade que fazia uso da obra ou a intenção original do autor, e passou a centrar-se na própria obra enquanto entidade quase autônoma. A ascensão da *new scientific conservation* contribuiu para esse fenômeno ao propor a substituição dos debates éticos, antes centrais na teoria da restauração, por um discurso aparentemente neutro e técnico. Assim, inaugurou-se uma tendência de

“personalizar” a obra, atribuindo-lhe necessidades, vontades e até preferências, como se ela fosse sujeito da intervenção.

Esse cenário é pesquisado e criticado por Salvador Muñoz Viñas, que denuncia esse movimento como um “objetivismo retórico”. Segundo o autor, a prática restaurativa contemporânea frequentemente utiliza metáforas clínicas que produzem a ilusão de uma relação direta entre o objeto e o conservador, como se a obra pudesse comunicar suas necessidades intrínsecas e inexistisse, por consequência, qualquer intervenção que pudesse ser classificada como indevida ou como violação da integridade da obra, desde que seguido o método científico pelo restaurador em plena impessoalidade. Sobre essa falsa atenção à obra de maneira autônoma, Salvador Muñoz Viñas escreveu:

Por outro lado, não é incomum ouvir ou ler-se que o conservador tem uma responsabilidade não ao povo afetado, mas ao objeto em si. Ao se inconscientemente tomar a metáfora da conservação-como-um-remédio ao ponto de personificar o objeto tratado, a noção de objetividade é levada a um passo adiante: uma conservação objetiva é aquela em que o objeto é “ouvido” e tem suas necessidades atendidas. Se um objeto “requer” um tratamento, se um objeto “fala”, então o conservador que ouve e segue essas indicações não está verdadeiramente tomando decisões subjetivas, mas apenas fazendo aquilo que o objeto solicita. Tais decisões não podem ser questionadas por outros sujeitos, visto que o conservador na verdade nunca teve escolha a não ser seguir as diretivas do objeto. Essa é uma espécie de *objetivismo retórico* que se baseia nas visões benevolentes de objetos animados. Porém, como afirmou Pye, o objeto não é o “cliente” do conservador (Pye, 2001), nem é o conservador responsável perante este (Viñas, 2005, p. 155)¹⁷.

Há também um paralelo a ser identificado entre as teorias contemporâneas sobre a restauração e a defesa da integridade da obra mesmo quando esta cai em domínio público. A teoria fundada em símbolos e na significação cultural de uma obra defendida por Muñoz Viñas, segundo o qual o objetivo da restauração se centra em tais ideias construídas e defendidas pelo grupo, cria a necessidade de proteção

¹⁷ No original: “On the other hand, it is not infrequent to hear or read that the conservator has a responsibility not to the affected people, but to the object itself. By unconsciously taking the conservation-as-medicine metaphor to the point of personifying the treated object, the notion of objectivity is also moved a step further: an objective conservation is that in which the object is ‘listened to’ and its needs catered to. If the object ‘requests’ a treatment, if an object ‘speaks’, then a conservator who listens and follows those indications is not actually taking subjective choices, but just doing what the object requests. Those decisions cannot be questioned by other subjects, as the conservator actually had no choice but to follow the object’s directives. This is a sort of rhetorical objectivism that is based on benevolent visions of animated objects. However, as Pye put it, the object is neither the ‘client’ of the conservator (Pye, 2001) nor is the conservator accountable to it.” (Viñas, 2005, p. 155).

popular e conjunta pelos usuários da obra. O intersubjetivismo resulta em um dever de proteção para a comunidade e por ela mesma. Como afirma, “as responsabilidades pela conservação de um objeto caem sobre o grupo afetado — ou seus representantes; é seu dever preservar ou restaurar objetos, e é para ele que a conservação é performada” (Viñas, 2005, p. 153)¹⁸.

Assim, a compreensão intersubjetiva defendida por Viñas, segundo a qual a comunidade assume a responsabilidade pela obra, fornece valioso contraponto para o direito moral do autor brasileiro. Se a restauração se orienta pelo coletivo e pela função cultural, o direito moral do autor insiste na permanência do vínculo subjetivo entre autor e obra. Por isso, a atribuição de “vontade” à obra não é apenas uma metáfora inofensiva: ela pode deslocar o foco da preservação da intenção autoral para decisões tomadas pela instituição restauradora, pelo museu ou pelo grupo social, gerando potenciais conflitos com a proteção jurídica da integridade estética.

Dessa forma, percebe-se que os fundamentos teóricos da restauração contemporânea cientificista não são neutros e, ao contrário, repercutem diretamente no modo como a integridade autoral é compreendida e aplicada. A restauração que se pretende objetiva, quando não dialoga com os limites impostos pelo direito moral do autor e não sopesa o contexto sociocultural por trás de uma criação intelectual, corre o risco de legitimar escolhas que alteram o seu significado.

Não se ignora, porém, que certas teorias sobre a restauração e seus objetivos, sobretudo teorias contemporâneas, questionam e estabelecem desafios à noção de defesa de integridade da obra desenvolvida no sistema de defesa do direito autoral. Isso porque correntes atuais reforçam a impossibilidade de se ter um processo de restauração despido de influências subjetivas e pessoais do restaurador. Nenhuma intervenção sobre a obra ocorre no vácuo; todo processo de restauro depende de escolhas que refletem as preferências e os entendimentos do restaurador responsável por dado projeto. Quebra-se, assim, o mito de um processo de restauração que não possui impacto sobre a obra originalmente concebida pelo autor.

Sobre essas influências, esclarece Salvador Muñoz Viñas:

Há uma contradição óbvia nessa afirmação. Apesar de ser difícil discordar que um objeto “seja o que é”, é difícil conceber que possa

¹⁸ No original: “Furthermore, the responsibilities for the conservation of an object fall on the affected people — or their representatives; it is their duty to preserve or restore objects, and it is for them that conservation is performed” (Viñas, 2005, p. 153).

simultaneamente ser “o que é” e “como seu autor o concebeu” — o tipo de contradição que o argumento tautológico derruba. Porém, a afirmação traz a ideia de um subjetivismo retórico: a ideia de que restauradores não fazem verdadeiramente escolhas, mas em vez disso “ouvem” e interpretam os sintomas do objeto físico de uma maneira não subjetiva (Viñas, 2005, p. 156)¹⁹.

Reconhecer a subjetividade inerente ao restauro não serve para deslegitimar a prática restaurativa, mas para evidenciar a necessidade de um diálogo constante entre técnica e direito. A integridade da obra — especialmente no contexto das artes plásticas — depende tanto da preservação de sua materialidade quanto da contenção das decisões interpretativas que possam alterar sua identidade estética. O discurso contemporâneo da restauração, ao assumir a inevitabilidade da subjetividade, não elimina o risco jurídico. Ao invés disso, expõe sua centralidade e reforça a importância de parâmetros teóricos capazes de orientar quando a interpretação se transforma em alteração indevida e capaz de configurar violação ao direito moral do autor.

4.2 DISTINÇÃO ENTRE CORPOS MECÂNICO E MÍSTICO NA RESTAURAÇÃO

A distinção entre materialidade e criação, expressa nas categorias de corpo mecânico e corpo místico, não é exclusiva da teoria jurídica sobre o direito moral do autor. Trata-se de uma diferenciação conceitual que aparece com frequência nos debates fundadores da teoria da restauração. A literatura restaurativa do século XIX e início do XX reconhece que uma obra de arte não se reduz ao seu suporte material, e que a degradação física não implica necessariamente a perda da criação estética. Nesse sentido, a aproximação entre os dois campos se revela não apenas possível, mas histórica, como mais um ponto de convergência entre os objetivos do direito moral de autor e da restauração de obras.

Nem por isso, porém, em todas as teorias a distinção entre corpos será um ponto de convergência, a depender de como é compreendido o aspecto espiritual da obra. É nesse contexto de desafio de conciliação que se insere a contribuição de Viollet-le-Duc, cuja defesa da reconstrução ideal de uma obra como objetivo da restauração se apoia justamente na separação entre a ideia original e o estado

¹⁹ No original: “There is an obvious contradiction in this statement. While it is hard not to agree that an object “is as it is”, it is hard to admit that it can simultaneously be “as it is” and “as its author conceived it” — the kind of contradiction that the tautological argument debunks. However, the statement brings along with it the idea of rhetorical subjectivism: the idea that conservators do not really make choices, but rather “listen” and interpret the symptoms of the physical object in a non-fanciful, subjective manner” (Viñas, 2005, p. 156).

material. Para justificar suas intervenções profundas, o autor sustenta que a integridade não se encontra na matéria, mas na concepção primitiva da obra, ainda que essa concepção jamais tenha se concretizado plenamente. Aqui, porém, há uma distinção entre a compreensão de criação do espírito no direito autoral, no qual não basta a mera ideia para que exista uma criação, e o que restauradores mais intervencionistas compreendem como o estado ideal da criação.

Nesse sentido, Viollet-le-Duc, como maneira de justificar sua teoria — para a qual a intervenção física sobre o objeto em nada viola a defesa de sua integridade, sendo mesmo essencial modificá-lo para levá-lo ao estado impecável ao qual deve se encontrar (e ao qual pode nunca ter pertencido em primeiro lugar) —, adota a seguinte distinção:

Em verdade, [Viollet-le-Duc] levou essa ideia a ponto de defender que o estado original do objeto não era o estado em que este foi *produzido*, mas o estado em que este foi *concebido*: não o estado original do objeto material, mas a ideia original que o artista teve, ou deveria ter tido, para aquele objeto (Viñas, 2005, p. 5)²⁰.

Essa concepção, por exemplo, entra em choque com o direito moral de integridade como compreendido no ordenamento jurídico brasileiro. Não se autoriza que terceiros reconstruam aquilo que o autor “deveria ter feito”. A integridade jurídica protege o que foi efetivamente criado, não o que poderia ter sido criado.

Assim, enquanto para Viollet-le-Duc a fidelidade se dá à ideia idealizada da obra, para o direito moral ela se vincula à obra concreta e historicamente realizada pelo autor. Qualquer tentativa de reconstrução hipotética configura modificação indevida do corpo místico, e portanto violação jurídica. Essa diferença revela uma tensão essencial entre os dois campos: a restauração admite hipóteses, sobretudo em teorias de uma visão mais flexível quanto aos limites da intervenção. Essa flexibilização, contudo, não encontra apoio jurídico.

Como previamente explorado, a defesa da integridade da obra se torna especialmente vulnerável quando o objeto de proteção se trata de obra das artes plásticas. Isso porque, nesses ramos, os corpos místico e mecânico se confundem em uma unidade para efeitos práticos. Mesmo que conceitualmente se possa divorciar

²⁰ No original: “Actually, he took this idea so far as to defend that the original state of the object was not the state it had when it was *produced*, but the state it had when it was *conceived*: not really the original state of the material object, but the original idea the artist had, or should have had, for that object” (Viñas, 2005, p. 5).

a criação do espírito do suporte material, mesmo que possa se reconhecer uma pintura após sua tela ter sido destruída, por ser única e eminentemente sensorial, destruir o corpo mecânico se transforma em um atentado também ao corpo místico da obra de uma maneira que não se identifica, por exemplo, nas obras literárias ou musicais.

Nesse sentido, há uma convergência entre esses dois campos nas teorias, por exemplo, de Cesare Brandi. Sobre a diferenciação entre suporte material e criação de espírito nas obras de artes plásticas na concepção, por exemplo, de Cesare Brandi, afirma Beatriz Mugayar Kühl, no sentido de entender-se a obra como “processo fenomenológico” da expressão do artista:

Lembrando-se que a teoria brandiana é ancorada na fenomenologia, deve-se entender o processo fenomenológico a partir do qual a intuição do artista se transforma em uma expressão física. Ou, como coloca Croce, a obra nasce na consciência do artista e depois se concretiza por determinados materiais; a idéia do artista é uma realidade pura, incorruptível, mas a matéria se degrada (v. Carbonara, 1978, p. 16). Por isso Brandi insiste que se intervenha apenas na matéria da obra de arte (e não na “formulação da imagem”, no processo de concepção do artista) (Kühl, 2007, p. 207).

Como se nota, porém, mesmo essa convergência no sentido de não interferência sobre o corpo místico não se enquadra perfeitamente nas noções de criação de espírito do direito autoral, visto que, mais uma vez, defende-se a obra ainda no estado de ideia do seu criador — hipótese que não é compatível com a expressão indispensável à proteção jurídica.

Afinal, como esclarece José de Oliveira Ascensão, a proteção encontrada no sistema de proteção ao direito autoral diz respeito à ideia exteriorizada, que ganha forma, independentemente da concepção original e inatingível de seu criador. O doutrinador afirma:

Partindo ou não de um tema, o criador tem uma idéia de uma obra literária ou artística. Há sempre uma prefiguração, mesmo que vaga. Sobre essa prefiguração se trabalhará, de maneira a que a idéia venha a tomar forma. E esse percurso pode ser longo e tormentoso, pois muitas vezes a ideia norteadora não logra concretizar-se, ou a concretização não está à sua medida; doutras, infelizmente mais raras, a forma saiu até mais valiosa que a idéia... Se a obra não é pois meramente a criação do espírito, temos de fazer realçar a segunda parte do preceito legal: a criação deve ser de qualquer forma exteriorizada. De fato, a criação do espírito não pode permanecer no foro íntimo. (...).

Mas há que ir mais longe, através de uma reflexão sobre a criação do espírito que está na base da obra literária ou artística. Essa criação do espírito não é a idéia pura, como seja a verdade filosófica, a captação dum estado de espírito, a visão dum princípio estético e assim por diante.

A criação do espírito, desde o início, está associada necessariamente à forma. É uma idéia formal; deverá revestir-se de uma forma, que é a essência da obra (Ascensão, 1997, p. 30).

De todo modo, a prática restaurativa só pode ser compreendida integralmente quando se reconhece que toda obra de arte incorpora múltiplos valores. Para além dos clássicos valores histórico e documental e estético, a literatura contemporânea acrescenta o valor de uso, o valor social e simbólico e até o valor econômico. Já o direito autoral, por sua vez, insiste na centralidade na preservação do valor da obra enquanto manifestação da personalidade do autor, independentemente de preferências ou mesmo de potenciais prejuízos na visão da coletividade que sejam decorrentes da conservação dessa preferência autoral.

Assim, a intervenção que, sob o prisma técnico, é adequada, pode configurar ofensa jurídica caso altere a leitura da obra por meio de modificações que transbordem o limite da mera conservação, assim como pode a preservação do direito do autor à defesa da integridade de sua obra contradizer o que haveria de ser entendido como a melhor forma de proteção do valor simbólico, econômico ou mesmo estético de sua criação, a qual não se sujeita a intervenções de melhoria.

4.3 CASOS ILUSTRATIVOS DE RESTAURAÇÃO MAL-SUCEDIDA

Como uma atividade eminentemente prática, a análise de casos concretos em que a defesa da integridade da obra foi violada em processos de restauração e suas consequências ao criador, ao restaurador e à comunidade que fazia uso dessa criação auxiliam a compreensão sobre seus efeitos. Em um primeiro momento, analisa-se um caso prático sob o ordenamento jurídico brasileiro e seus efeitos jurídicos. Em seguida, volta-se para um exemplo de ampla repercussão internacional para compreender os impactos contraditórios que o processo de restauração desastroso pode ter.

4.3.1 O Restauo de “A Revolta”, de Frans Krajcberg

Um caso emblemático que atingiu o Poder Judiciário brasileiro em anos recentes foi o do renomado artista plástico Frans Krajcberg, nascido na Polônia e

radicado no Brasil após a Segunda Guerra Mundial. Krajcberg promoveu doação de uma série de 114 esculturas à Fundação Cultural de Curitiba em 2004, parte de um conjunto de obras denominado “A Revolta”, avaliadas em mais de 28 milhões de reais, as quais foram temporariamente exibidas no Jardim Botânico da cidade, onde foi criado o Espaço Frans Krajcberg. As obras faziam parte de um projeto de denúncia à devastação do meio ambiente, sobretudo contra as queimadas para o preparo de terras. Na oportunidade, a doação foi condicionada a que Krajcberg fosse o único interventor em qualquer obra (Castro, 2016; Martins, 2017; Romagnolli, 2010).

Em 2010, porém, poucos anos após a doação, o artista ajuizou as ações de número 11869/2010, ação de produção antecipada de prova, e de número 16823/2010, ação de cumprimento de contrato de doação, ambas em desfavor da Fundação Cultural de Curitiba, devido à preocupação de que suas obras não estivessem sendo devidamente conservadas pelas entidades curitibanas e que estivessem sofrendo degradação como consequência do descaso e do uso de materiais inadequados (Brandalise; Wachowicz, 2017, p. 670; Romagnolli, 2010).

De acordo com o autor, as obras da mostra “A Revolta” doadas “estavam em contato direto com umidade, sofriam esbarros por parte dos visitantes, eram limpas inadequadamente e possuíam sinais de infestação por agentes biológicos e sujidades” (Brandalise; Wachowicz, 2017, p. 674).

Figura 1 – Obras de Frans Krajcberg suspensas por fio no desativado Espaço Frans Krajcberg



Fonte: Valterci Santos/Gazeta do Povo

Foi concedida liminar ainda no ano de 2010 para que o escultor retirasse suas obras e levasse as esculturas até seu ateliê (na época, Krajcberg residia na Bahia) para os reparos que entendesse necessários. Em resposta, foi interposto agravo de instrumento. Sobre a fundamentação do acórdão que julgou o recurso pelo Tribunal de Justiça do Estado do Paraná, escrevem Anna Carolina Brandalise e Marcos Wachowicz sobre o caso:

Face isso, a Fundação Cultural de Curitiba interpôs agravo de instrumento, improvido pelo fato do Tribunal considerar que um trabalho de restauro acarreta modificação na obra de arte e é aceitável que o artista o realize, por força do estabelecido nos artigos 22 e 24, inciso IV da Lei 9.610/1998. O Tribunal de Justiça do Estado do Paraná entendeu que é direito moral do autor realizar pessoalmente as intervenções que considerar necessárias para a conservação de suas obras, no que diz respeito à necessidade de intervenção e sua extensão, pois os direitos morais do artista não foram transferidos ao donatário pela celebração do contrato de doação, devendo ser respeitada a decisão do artista —, vivo e em atividade, devendo ser resguardados seus direitos morais (Brandalise; Wachowicz, 2017, p. 675).

A liminar concedida foi confirmada em sentença em 2011 e, após apelação interposta pelo artista, o Tribunal de Justiça do Estado do Paraná também entendeu pela revogação do contrato de doação celebrado entre Krajcberg e a Fundação Cultural de Curitiba, compreendendo que a devida conservação das obras doadas constituía encargo. No acórdão, a defesa da integridade da obra foi diretamente relacionada à proteção à dignidade de seu criador. O Espaço Frans Krajcberg no Jardim Botânico foi extinto desde então (Brandalise; Wachowicz, 2017, p. 676).

O caso Krajcberg é um dos raros episódios em que o Poder Judiciário brasileiro tratou diretamente da relação entre conservação inadequada, direito moral do autor e consequências contratuais. Ele explicita, de forma paradigmática, que o dever de conservação pode ser juridicamente compreendido como expressão da integridade da obra, especialmente quando o autor condiciona a transferência patrimonial à preservação de sua mensagem estética.

4.3.2 O Restauro do “Ecce Homo” de Borja

Embora não se trate de caso brasileiro, o episódio do *Ecce Homo* restaurado em Borja, na Espanha, tornou-se um exemplo paradigmático de intervenção capaz de comprometer a identidade estética de uma obra. A repercussão mundial do caso evidencia os riscos jurídicos e culturais envolvidos quando a restauração altera substancialmente a forma e o significado do objeto artístico — e de um potencial benefício, em vez de prejuízo, proporcionado à comunidade como consequência, sob o custo de se ter inteiramente perdida a obra originalmente intencionada.

Em 2012, uma restauradora amadora tomou para si a tarefa de promover a restauração de um afresco contido em uma igreja na pequena cidade espanhola de Borja e pintada em 1930 pelo professor de artes espanhol Elías García Martínez, o qual se encontrava degradado devido ao decurso do tempo e seguia a temática recorrente na arte religiosa do *Ecce Homo*, representando Jesus Cristo próximo de sua morte, quando apresentado por Pôncio Pilatos ao público. Devido à nítida e profunda deformação ocasionada à obra original, o projeto teve grande repercussão midiática e cativou a atenção das redes sociais no período (Suzuki, 2022).

Figura 2 – Restauração desastrosa do *Ecce Homo* de Borja, antes e após a intervenção



Fonte: AP/Época

Desde então, o *Ecce Homo* de Borja, antes tido como culturalmente irrelevante à região, tornou-se uma verdadeira atração turística reconhecida na região espanhola, atraindo mais de 40.000 visitantes à cidade no primeiro ano após a viralização virtual do caso e arrecadou cerca de 50 mil euros como consequência. A obra “restaurada” virou objeto de itens de *merchandising*, como canecas, camisetas, chaveiros e imãs de geladeira para turistas. Ao mesmo tempo que o prefeito da pequena cidade reconheceu a natureza desastrosa da restauração realizada no caso, admitiu que sua repercussão atraiu grande atenção à localidade.

O *Ecce Homo* de Borja, antes da intervenção, era considerado de “escasso valor artístico” pelas autoridades culturais da região, e desde então foi celebrado em eventos à comunidade. Tamanha a repercussão da restauração malsucedida que a responsável por esta, Cecilia Giménez, requereu que lhe fossem garantidos 49% dos proveitos sobre a reprodução do produto de sua intervenção (Suzuki, 2022). Os descendentes de Elías García Martínez, por sua vez, condenam a alteração profunda do afresco original (Restauradora de ‘Ecce Homo’..., 2013), e por mais que não tivesse grande valor artístico atribuído ao original, reporta-se seu valor sentimental prévio a habitantes da região (*Spanish Fresco Restoration...*, 2012).

Profissionais do ramo da restauração, por sua vez, tendem a criticar severamente o caso do *Ecce Homo* de Borja e suas consequências. Nesse sentido, afirmam Hilda Pereselevicius Antonietto e Maria Aparecida de Moraes Gomes Pereira que a intervenção promovida por Cecilia Giménez:

(...) pôs em xeque não somente a credibilidade dos profissionais de conservação e restauração do patrimônio cultural, como também a segurança desses bens, quando obra e artista são atacados em sua materialidade e/ou seus valores intrínsecos enquanto produção cultural e intelectual que refletem um pensamento, uma história, uma individualidade (Antonietto; Pereira, 2020, p. 6).

O caso do *Ecce Homo* demonstra a amplitude de consequências que uma restauração desastrosa pode gerar quando não existe um marco jurídico robusto nem critérios profissionais mínimos para intervenções. Aqui, a degradação estética é evidente, mas a resposta social foi surpreendentemente ambígua. Enquanto a obra foi irreversivelmente descaracterizada, configurando a mais extrema violação possível à integridade de seu autor, esta também se transformou em símbolo cultural inesperado e motor de desenvolvimento econômico local.

Assim, enquanto o caso Krajcberg revela a atuação do direito para proteger a integridade da obra, o caso do *Ecce Homo* de Borja revela o que ocorre quando a ausência de regulação e a intervenção irresponsável produzem resultados irreversíveis. Ao mesmo tempo, frisam como a restauração devida e a atenção ao direito do autor podem por vezes seguir caminhos contrários aos de proteção dos interesses do público. Afinal, no caso de Krajcberg, proteger as obras de “A Revolta” significou retirá-las da exposição antes disponibilizada aos visitantes do Jardim Botânico de Curitiba; e, no caso do *Ecce Homo*, destruir uma obra significou inaugurar um significado cultural e econômico inusitado para esta.

A análise conjunta dos fundamentos jurídicos e restaurativos revela que a integridade da obra não pode ser compreendida apenas como proteção contra danos físicos. Ela abrange toda interferência que altere a mensagem estética ou simbólica concebida pelo autor, ainda que sob o pretexto de preservação técnica.

Ao mesmo tempo, a restauração não pode ser vista como violação presumida, pois sua finalidade é garantir a continuidade da própria obra cuja integridade se pretende proteger. O desafio está na construção de critérios que permitam a coexistência desses mundos, reconhecendo que a obra é simultaneamente documento histórico, objeto estético e expressão autoral.

Assim, o capítulo demonstra que a defesa da integridade na restauração exige um equilíbrio delicado, em que proteger o passado é indispensável sem, entretanto, negar-se a ação do tempo, permitir-se a intervenção sem substituir a autoria, conservar obra sem recriá-la e, sobretudo, compreender que preservar uma criação é, também, preservar a pessoa que a criou.

5 CONCLUSÃO

A preservação das obras de artes plásticas revela-se, ao longo deste trabalho, como um campo no qual se entrelaçam dimensões jurídicas, estéticas e históricas. O percurso analítico desenvolvido permitiu compreender que a defesa da integridade da obra de arte é tutela que ultrapassa o plano estritamente material para alcançar a defesa da dimensão intelectual e expressiva da criação. A obra de arte, nesse sentido, não é apenas um objeto cultural destinado à contemplação: é, igualmente, projeção da personalidade do autor, manifestação de seu pensamento e testemunho de determinado contexto histórico e cultural. A necessidade de preservá-la, portanto, envolve simultaneamente a defesa de uma forma física e a proteção de um conteúdo imaterial que confere sentido à existência desta no tempo.

O primeiro capítulo evidenciou que o direito moral do autor à integridade da obra, previsto no art. 24, inciso IV da LDA e consolidado pela tradição europeia que influenciou o ordenamento brasileiro, possui caráter personalíssimo, inalienável e imprescritível. Sua razão de ser reside na proteção da essência comunicativa da obra e na defesa pessoal do autor frente a alterações que possam deturpar sua intenção estética ou comprometer sua reputação. A análise da doutrina permitiu constatar que a integridade se conecta à distinção entre os chamados corpo mecânico e corpo místico da obra, revelando que não basta proteger sua materialidade: é necessário resguardar o significado que esta carrega enquanto expressão singular da personalidade artística. Mesmo após o ingresso da obra em domínio público, o ordenamento preserva a tutela moral sobre sua integridade, o que demonstra a relevância social atribuída à preservação da obra como patrimônio cultural.

O segundo capítulo, ao reconstruir a evolução histórica das teorias de restauração, demonstrou que a prática restaurativa nunca esteve isenta de debates e tensões. Desde posturas intervencionistas, associadas a Viollet-le-Duc e à ideia de restabelecimento ideal da obra, até as concepções minimalistas e científicas dos

séculos XX e XXI, o campo da restauração sempre oscilou entre a busca pela preservação estética, histórica e documental. A emergência de princípios como distinguibilidade, reversibilidade e mínima intervenção contribuiu para o desenvolvimento de métodos mais transparentes, menos invasivos e mais conscientes da responsabilidade ética do restaurador. O panorama teórico apresentado mostrou que a restauração não é um ato meramente técnico, mas uma prática interpretativa que envolve escolhas, valores e entendimentos específicos sobre o que deve ser preservado na obra.

O diálogo entre esses dois universos, jurídico e restaurativo, revelou, no terceiro capítulo, que a proteção da obra de arte exige necessariamente uma abordagem interdisciplinar. De um lado, o direito autoral impõe limites éticos e jurídicos às modificações não consentidas, estabelecendo um parâmetro mínimo de salvaguarda da obra. De outro lado, a restauração reconhece que intervenções materiais são, em muitos casos, indispensáveis à continuidade física da criação, ainda que tais intervenções possam modificá-la, mesmo que sutilmente. A coexistência dessas perspectivas produz tanto zonas de convergência quanto inevitáveis tensões. A convergência manifesta-se na compreensão compartilhada de que a obra deve ser preservada integralmente, evitando-se danos, supressões ou acréscimos que comprometam sua autenticidade. As tensões surgem quando a intervenção técnica necessária à conservação entra em conflito com a intenção autoral ou quando não há parâmetros jurídicos específicos que orientem o restaurador na prática cotidiana.

Os casos analisados no capítulo final ilustram concretamente os riscos e desafios que envolvem a restauração de obras de arte. O episódio envolvendo a mostra “A Revolta”, de Frans Krajcberg, revelou como a ausência de critérios técnicos adequados e o desrespeito aos limites autorais podem gerar danos irreversíveis à obra, resultando em conflitos jurídicos e éticos significativos. Já o caso do *Ecce Homo* de Borja demonstrou, em escala internacional, como intervenções amadoras podem comprometer não apenas a integridade material e espiritual da obra, mas também a credibilidade da própria prática restaurativa, colocando em evidência a necessidade de profissionalização, supervisão técnica e respeito aos valores estéticos que constituem o núcleo da criação artística. Ambos os episódios reforçam que a restauração é um campo sensível em que pequenas decisões podem provocar profundas alterações na essência da obra, ressaltando a importância de limites claros, fundamentos teóricos sólidos e responsabilidade técnica.

A partir dessa análise multidisciplinar, conclui-se que a proteção da integridade da obra de arte exige a articulação entre normas jurídicas e critérios técnicos restaurativos. O direito moral do autor não pode ser interpretado de maneira isolada ou apenas a partir de seu texto legal, e sim deve ser considerado à luz dos conhecimentos acumulados no campo da restauração, reconhecendo-se que a proteção da integridade passa, antes de tudo, pela compreensão de como as obras envelhecem, como se degradam e de que forma podem ser tratadas para garantir sua preservação. Da mesma forma, a prática restaurativa deve incorporar a noção de que a obra é expressão do autor e que a alteração de seus elementos essenciais não diz respeito apenas ao objeto físico, mas à violação de um direito personalíssimo que acompanha a obra ao longo do tempo e que não visa proteger esta isoladamente, e sim o seu próprio criador.

Assim, os pontos de convergência entre o direito moral do autor e a restauração encontram-se na defesa da autenticidade, da unidade expressiva e da continuidade histórica da obra. Ambos os campos buscam, a seu modo, assegurar que a criação artística permaneça reconhecível, íntegra e fiel à intenção do artista que deu origem a esta. Os desafios residem, sobretudo, nas zonas de fronteira entre o que é necessário para preservar a obra e o que é permitido ou vedado pelo direito moral de defesa à integridade da obra, especialmente em casos de intervenções profundas, danos irreversíveis ou escolhas técnicas que podem alterar aspectos substanciais da criação.

A resposta ao problema formulado para o presente trabalho, portanto, com base na metodologia adotada, revela que a devida aplicação das práticas de restauração e dos princípios éticos consolidados ao longo do século XX coincide com a proteção almejada pelo direito à defesa da integridade da obra. Sobretudo sob o ordenamento jurídico brasileiro, no qual esse direito moral do autor não é absoluto, as intervenções toleradas pelos principais teóricos — seja sob a perspectiva do restauro filológico, dialético, científico ou contemporâneo — compreendem a criação intelectual e seu suporte físico como entidades separadas.

Para as teorias que antecederam o realismo característico do restauro contemporâneo, porém, a percepção da criação intelectual a ser protegida no restauro como o pensamento idealizado do autor põe em risco a proteção à expressão original, para além do mundo das ideias, que é conferida aos autores de obras plásticas no cenário jurídico. Posicionamentos contemporâneos que questionam a possibilidade

de o restaurador atingir de maneira objetiva a obra no sentido da ideia concebida pelo seu criador sugerem uma aproximação entre a teoria e prática recentes em relação aos conceitos desenvolvidos sob o sistema de direito moral de autor.

Por fim, este estudo evidencia a necessidade de aprofundamento contínuo da interlocução entre juristas e restauradores, tanto para aprimorar a interpretação jurídica do conceito de integridade quanto para orientar a prática restaurativa em situações complexas. A proteção plena da obra de arte enquanto objeto cultural e enquanto expressão de uma individualidade criadora depende justamente dessa convergência efetiva de saberes, na qual técnica, ética e direito devem operar conjuntamente em favor da integridade da criação artística.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Eliane Yachouh. **Direitos de autor e direitos conexos**. 1. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2002.
- ANTONIETTO, Hilda Pereselevicius; PEREIRA, Maria Aparecida de Moraes Gomes. O Direito Moral do Autor Frente ao Restauo de Obras de Artes Plásticas. **IF Sér. Reg.**, n. 58, p. 5-16, dez. 2020. Acesso em: 04 out. 2022.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. **Direito Autoral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.
- ASCENSÃO, José de Oliveira. A pretensa 'propriedade' intelectual. **Revista do Instituto dos Advogados de São Paulo**, São Paulo, v. 20, p. 243-261, 2007.
- BERTRAND, André. **Le Droit d'Auteur et les Droits Voisins**. 1. ed. Paris: Masson, 1991.
- BOITO, Camillo. **Os restauradores**: conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- BRANCO, Sérgio. A natureza jurídica dos direitos autorais. **Civilistica.com**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1–26, 2013. Disponível em: <https://civilistica.emnuvens.com.br/redc/article/view/91>. Acesso em: 05 out. 2025.
- BRANDALISE, Anna Carolina; WACHOWICZ, Marcos. Direito autoral e os limites técnicos na proteção da integridade da obra de arte: um estudo de caso: Frans Krajcberg vs Fundação Cultural de Curitiba. In: Wachowicz, Marcos. **Estudos de direito de autor e interesse público**: anais do XI CODAIP. Curitiba: UFPR, 2017. p. 669-693.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- BRASIL. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 24 de fevereiro de 1891**. Rio de Janeiro, RJ: Diário Oficial da União, 1891. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm>. Acesso em: 26 out. 2025.
- _____. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1988. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 14 set. 2025.
- _____. **Decreto nº 75.699, de 6 de maio de 1975**: promulga a Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1975. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-

1979/d75699.htm>. Acesso em 05 out. 2025.

_____. **Lei de 16 de dezembro de 1830**: manda executar o Código Criminal. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, 1830. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-16-12-1830.htm>. Acesso em 05 out. 2025.

_____. **Lei nº 496, de 1º de agosto de 1898**: define e garante os direitos autorais. Rio de Janeiro, RJ: Diário Oficial da União, 1898. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html>>. Acesso em 12 out. 2025.

_____. **Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973**: regula os direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1973. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L5988.htm>. Acesso em 05 out. 2025.

_____. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**: altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 1998. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm>. Acesso em 12 set. 2025.

CARBONARA, Giovanni. **Apresentação**. In: Brandi, Cesare. Teoria da restauração. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

CASTRO, Fernando. Em meio a briga judicial, prefeitura faz reparos no Espaço Frans Krajcberg. **G1 PR**. Curitiba: 25 jan. 2016. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/01/em-meio-briga-judicial-prefeitura-faz-reparos-no-espaco-frans-krajcberg.html>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

CHAVES, Antonio. **Proteção Internacional do Direito Autoral de Radiodifusão**. São Paulo: Max Limonad, 1952.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. **ICOM CODE OF ETHICS**: The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession. Copenhagen: Icom Committee For Conservation, 1984.

FRANÇA. **Code de la propriété intellectuelle**. Paris, 1992. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/codes/texte_lc/LEGITEXT000006069414/2025-09-17>. Acesso em 15 set. 2025.

_____. **Loi nº 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique**. Paris, 1957. Disponível em: <<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000315384>>. Acesso em 2 out. 2025.

ITÁLIA. **Circular nº 117 do Ministério da Instrução Pública**: Carta do restauro de 1972. Roma, 1972. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20do%20Restauro%2019>

72.pdf. Acesso em: 12 nov. 2025.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Cesare Brandi e a teoria da restauração. **PosFAUUSP**, São Paulo, Brasil, n. 21, p. 197–211, 2007. DOI: 10.11606/issn.2317-2762.v0i21p197-211. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/posfau/article/view/43516>>. Acesso em: 04 out. 2025.

_____. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. **Revista CPC**, São Paulo, Brasil, n. 1, p. 16–40, 2006. DOI: 10.11606/issn.1980-4466.v0i1p16-40. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/cpc/article/view/15579>>. Acesso em: 04 out. 2025.

_____. **Os restauradores e o pensamento de Camillo Boito sobre a restauração**. In: Boito, Camillo. *Os Restauradores: conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MARTINS, Fernando. Morre Frans Krajcberg, o artista que brigou com o descaso da prefeitura de Curitiba. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 15 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/morre-frans-krajcberg-o-artista-que-brigou-com-o-descaso-da-prefeitura-de-curitiba-1zuux3ov5alf853iajy8t6tjj/>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

MIRANDA, Francisco Cavalcanti Pontes de. **Tratado de Direito Privado: parte especial**. 2. ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1983. 16 v.

MORAES, Rodrigo. Conflito entre direito moral à integridade da obra de arte plástica e direito de propriedade do dono do suporte: casos práticos e critérios de solução. In: PIMENTA, Eduardo Salles. **Propriedade Intelectual: Estudos em Homenagem ao Min. Carlos Fernando Mathias de Souza**. São Paulo: Letras Jurídicas, 2010. p. 462-488.

NETTO, José Carlos Costa. **Direito Autoral no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Saraiva, 2019.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DO COMÉRCIO. **Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS)**. Marraquexe: OMC, 1994.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. **Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

PAZ, Daniel Juracy Mellado. Riegl faz história: o Denkmalkultus visto à luz da historiografia de Alois Riegl. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 30, p. 1–27, 2022. DOI: 10.1590/1982-02672022v30e10. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/anaismp/article/view/186908>>. Acesso em: 10 nov. 2025.

POLI, Leonardo Macedo. **Direito Autoral: Parte Geral**. Belo Horizonte: Del Rey, 2008.

Pollaud-Dulian, Frédéric. **Le droit d'auteur**. Paris: Economica, 2005.

RESTAURADORA DE 'ECCE HOMO' RECEBERÁ METADE DOS LUCROS DA VENDA PRODUTOS INSPIRADOS NA 'OBRA'. El País, Madrid, 21 ago. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/restauradora-de-ecce-homo-recebera-metade-dos-lucros-da-venda-produtos-inspirados-na-obra-9645419>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

ROMAGNOLLI, Luciana. O impasse de Frans Krajcberg. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 08 mai. 2010. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-impasse-de-frans-krajcberg-0bfb9xch1ce4nbqz4ng7wopji/>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Contemporary Theory of Conservation**. Oxford: Elsevier, 2005.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIème au XVIème Siècle**. v. 8. Paris: Morel, 1858.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Restauração**. 4 ed. Cotia: Atelie, 2000.

SOUZA, Allan Rocha de. Os direitos morais do autor. **Civilistica.com**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 1–23, 2013. Disponível em: <<https://civilistica.emnuvens.com.br/redc/article/view/73>>. Acesso em: 5 out. 2025.

SPANISH FRESCO RESTORATION BOTCHED BY AMATEUR. BBC News, Londres, 23 ago. 2012. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/world-europe-19349921>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

SUZUKI, Shin. 10 anos do 'Ecce Homo' de dona Cecilia Giménez: de desastre a meme que mudou uma cidade. **BBC News Brasil**. São Paulo: 15 ago. 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-62500921>>. Acesso em: 03 out. 2025.

SZMELTER, Iwana. **Contemporary conservation theory in the context of the valuation of cultural heritage**. In: CIECHAŃSKA, Marzena. *Between Science and Art*. Warsaw: Faculty of Conservation and Restoration of Works of Art, 2016. p. 16-31.

TRIDENTE, Alessandra. **Direito autoral**: paradoxos e contribuições para a revisão da tecnologia jurídica no século XXI. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.