

O caso *Abaporu* e as restrições à livre circulação de obras de arte no Direito brasileiro

FRANCISCO ANTÔNIO DE BARROS E SILVA NETO

Resumo: O ensaio aborda as restrições à circulação internacional de obras de arte portadoras de referência à ação, à identidade e à memória dos grupos formadores da sociedade brasileira, com ênfase no Decreto-lei nº 25/1937 e nas Leis nºs 4.845/1965 e 5.471/1968, a partir do caso *Abaporu*, quadro de Tarsila do Amaral.

Palavras-chave: Patrimônio cultural. Obras de arte. Circulação internacional.

The *Abaporu* case and restrictions on the free movement of works of art under Brazilian law

Abstract: The essay addresses the restrictions on the international circulation of works of art bearing reference to the action, identity and memory of the groups that form Brazilian society, with emphasis on Laws 25/1937, 4.845/1965 and 5.471/1968, based on the case of the painting *Abaporu*, by Tarsila do Amaral.

Keywords: Cultural heritage. Works of art. International circulation.

1 Introdução: o caso *Abaporu*

Idos de 1928. Tarsila do Amaral pinta uma pequena tela, de 85 por 73 cm, e oferece-a como presente de aniversário ao marido, o poeta Oswald de Andrade. A tela tem o fundo azul; na parte superior, um disco amarelo, de feição solar, com núcleo mais escuro e halo mais claro; uma estrutura fitomórfica, que remete a um cacto; no primeiro plano, um ser humano sentado numa planície, visto sob uma perspectiva em que as suas

Recebido em 16/12/20
Aprovado em 6/5/21

extremidades (pé e mão) se apresentam com volumes desproporcionais, dominando a tela. A posição inclinada da cabeça (como se apoiada numa das mãos), a solução de luz e sombra utilizada na face e a ausência de lábios conferem-lhe um tom melancólico, que se acentua pela solidão desértica da paisagem em si.

A paleta de cores – tons de verde, amarelo e azul, como nos símbolos nacionais – não dista muito das suas obras anteriores, da fase chamada *Pau-Brasil*, em que também se podem ver estruturas vegetais e solares semelhantes. O traço marcante dessa tela, porém, é a distorção da figura humana, de volumes surreais, aberta a várias interpretações¹.

Conforme a narrativa tradicional (AMARAL, 2015, p. 46), após aquele aniversário, Oswald de Andrade e o escritor Raul Bopp decidiram batizar a tela com o nome *Abaporu*, com base na junção de três palavras em tupi, significando “o homem que come gente”. Em torno dessa ideia, cria-se o movimento antropofágico, uma vertente do Modernismo, com a fundação do Clube de Antropofagia e a publicação, por Oswald de Andrade, do *Manifesto Antropófago*, metáfora desse processo criativo de “digerir” os elementos estrangeiros para a formação da arte nacional².

Nos anos seguintes, Tarsila participa desse projeto com uma sequência de obras, entre as quais a tela *Antropofagia*, de maior porte (126 por 142 cm), em que dá continuidade à criação desses elementos humanos e vegetais, previamente vertidos no *Abaporu*. Fala-se, então, da fase *antropofágica* da sua pintura, que se estenderia até a fase *social*, a partir da tela *Operários*, de 1933³. Conquanto não tenha participado da Semana de Arte Moderna de 1922 – por óbvia cronologia –, o *Abaporu* ficaria indelevelmente associado ao Modernismo paulista e, diante do histórico processo de sobreposição desse movimento aos modernismos regionais⁴, entronizado como peça-chave do Modernismo brasileiro.

Na sequência dos fatos, a pintora sofre um revés: descobre o envolvimento do marido com a escritora Patrícia Galvão, a Pagu, que os levaria ao divórcio em 1929. Como relata sua sobrinha-neta (AMARAL, 2015, p. 72), no processo de separação o escritor devolve-lhe o *Abaporu* em troca da obra *O enigma de um dia*, de Giorgio de Chirico, que hoje se encontra no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

¹ Por exemplo, um autorretrato da artista nua ou uma releitura de *O pensador*, de Rodin, deslocando-se a ênfase para os membros e as suas extremidades.

² “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. *Tupi, or not tupi, that is the question*” (ANDRADE, 2017, p. 45).

³ Há quem fale em uma fase intermediária, a *neo-Pau-Brasil*, mas os seus limites não nos parecem muito claros.

⁴ Mais amplamente sobre o tema, ver Azevedo (1996).

Décadas depois, Tarsila vende o *Abaporu* a Pietro Maria Bardi, um dos fundadores do Museu de Arte de São Paulo (Masp), que o repassa ao colecionador Érico Stickel. Deste, o quadro segue às mãos do galerista Raul Forbes, com quem permanece até ser levado em 1995 à casa de leilões Christie's, em que seria arrematado pelo empresário argentino Eduardo Constantini, fundador do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba) (AMARAL, 2015, p. 76).

Desde a arrematação e integração ao acervo do Malba, o *Abaporu* retornou algumas vezes ao Brasil, tendo sido exposto na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Masp e no Palácio do Planalto. Nessas idas e vindas, não raramente surge a pergunta: por que uma obra tão significativa para a cultura brasileira não permaneceu no País? É essa pergunta que se pretende responder no presente ensaio, mediante a análise da legislação vigente e de suas deficiências.

2 A plurivalência das obras de arte

As obras de arte possuem, obviamente, uma dimensão econômica⁵ e integram o universo de coisas submetidas ao comércio, inclusive o internacional. Diante do seu potencial de agregar significativos valores econômicos, prestam-se como instrumentos para a acumulação e a circulação de riquezas⁶. Entretanto, por integrarem

⁵O *Abaporu* foi arrematado em 1995 por cerca de US\$ 1,3 milhões, o que representou um recorde para obras brasileiras. Mais recentemente, em 2019, *A Lua*, também da fase antropofágica de Tarsila, foi adquirida pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) por cerca de US\$ 20 milhões, alcançando um novo recorde para a categoria.

⁶Pelas mesmas razões, prestam-se também à evasão de divisas e à lavagem de dinheiro, o que justifica a imposição de algumas obrigações às pessoas físicas e jurídicas que comercializam objetos de arte, como a identificação de seus clientes, o registro e a comunicação de operações ao Conselho de Controle de Atividades Financeiras, entre outras, nos termos da Lei nº 9.613/1998 (BRASIL, [2020]). Mais amplamente sobre o tema, ver Sanctis (2015).

o universo da cultura, outros valores lhes são atribuídos nos processos de troca simbólica na sociedade⁷.

A obra de arte, além dos efeitos produzidos por suas virtudes estéticas, pode ser lugar de memória de um povo; entronizar sentimentos religiosos, na relação entre o humano e o divino; funcionar como chave de acesso a determinado *status* social; servir como instrumento de exibição de poder, político, econômico e assim por diante⁸.

Fora, portanto, dos domínios econômico e estético, há uma série de outros valores que podem ser atribuídos às obras de arte, razão pela qual podemos falar – mais do que de sua ambivalência – de sua plurivalência⁹.

Não por acaso, durante a Revolução Francesa assistiu-se à vandalização de monumentos históricos e artísticos que simbolizavam valores e relações de poder associados ao Antigo Regime, como na célebre tomada da Bastilha. O mesmo espírito iconoclasta, que na Reforma Protestante se direcionara às imagens do culto católico, persistiu na supressão de objetos das culturas americanas durante o seu processo de catequização, na destruição de imagens de Buda pelo movimento

⁷ Conforme enfatiza Vilanova (2003, p. 284), “a cultura é, assim, um fato de três dimensões: aos objetos físicos se conferem significações, que partem de sujeitos (seus criadores ou receptores), que entre si, por causa ou consequência dessas significações, estendem uma teia de inter-relações sociais”.

⁸ Dessa forma, por exemplo, na Florença de Ferdinando de' Médici, “na virada do século XVII, [surgiu] uma lista de 18 pintores célebres cujas obras não podiam ser vendidas no exterior” (BENHAMOU, 2016, p. 28).

⁹ No plano das relações internacionais, essa plurivalência dos bens culturais se evidencia na inserção do tema tanto nos debates realizados no âmbito do GATT (General Agreement on Tariffs and Trade; em português, Acordo Geral de Tarifas e Comércio) e do GATS (General Agreement on Trade in Services; em português, Acordo Geral sobre Comércio e Serviços), ligados à WTO (World Trade Organization; em português, Organização Mundial do Comércio ou OMC), quanto nas conferências e convenções patrocinadas pela Unesco (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization; em português, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Sobre o tema, ver Amorim (2013).

Talibã e, numa versão laica e mais recente, na mutilação de estátuas de personagens associados ao escravagismo e ao colonialismo, em solo americano, africano e europeu. Esses movimentos têm como denominador comum o ataque ao suporte físico da obra com a finalidade de atingir algo que o transcende, algo que lhe foi atribuído nessa teia de relações humanas e que se pretende vilipendiar ou mesmo suprimir.

Em sentido inverso, a atribuição de valores que transcendem a sua substância física pode justificar a adoção de mecanismos excepcionais de proteção às obras de arte, repercutindo em sua circulação internacional. Historicamente, na experiência colhida a partir da Revolução Francesa, “o valor nacional é o primeiro, fundamental” (CHOAY, 2001, p. 116), a justificar esse tratamento conferido excepcionalmente a alguns objetos de caráter histórico ou artístico.

No contexto de criação e afirmação dos Estados nacionais, o culto a certa categoria de objetos culturais¹⁰ surge como elemento formador da identidade nacional: integram-se esses objetos a uma narrativa oficial destinada a reforçar o sentimento de nação, com base na construção de uma história comum.

Os objetos culturais, em razão dos sentidos que lhes são atribuídos nas relações sociais, contêm uma dimensão documental¹¹, ou seja, preservam sua capacidade de linguagem: são objetos que “falam”, que contam algo. Aproveitando-se dessa característica, que os delimita no confronto com os objetos naturais, o Estado nacional seleciona os objetos cujo depoimento se ajusta ao discurso oficial – de mártires, heróis e efemérides – e confere-lhes um regime de preservação e de fruição coletiva.

Mesmo com o declínio das identidades nacionais e o reconhecimento das diversidades (e de seus conflitos)¹², os objetos culturais permaneceram como ferramentas utilizadas para a construção de narrativas sociais. “Se as identidades se fazem mais flexíveis, obviamente os símbolos que as representam também. [...] Mas as identidades coletivas apresentam também um certo grau de persistência que consequentemente se dá também no campo dos bens culturais” (ARRIETA URTIZBEREA, 2018, p. 15, tradução nossa).

Essa pluralidade das obras de arte (como espécies do gênero dos objetos culturais) representa uma peculiaridade diante de outras mercadorias, submetidas às regras gerais do comércio, o que nos conduz

¹⁰ Tomados pelo gênero, do qual as obras de arte são espécie.

¹¹ Ver, por exemplo, Riegl (2014).

¹² Como resume Bauman (2013, p. 37), vivemos um “ponto de interrogação no vínculo incipiente e inquebrantável entre identidade e nacionalidade, o indivíduo e seu lugar de habitação, sua vizinhança física e sua identidade cultural (ou, de maneira mais simples, sua proximidade física e cultural)”.

ao tema das restrições à sua livre circulação no plano internacional.

3 A legislação brasileira: o tombamento

No Brasil, a importação de obras de arte foi objeto de preocupações antes mesmo dos debates sobre a sua exportação. Como lembra Miranda (2012, p. 199), no governo do marechal Deodoro da Fonseca, o Decreto nº 879, de 18/10/1890, isentou de tributos o ingresso de obras “de artistas nacionais fora do país”. O mesmo regime legal foi aplicado às obras de artistas estrangeiros, quando “introduzidas no país por estabelecimentos de instrução de belas artes, existentes na República”, e, no mais, àquelas que “pudessem servir de modelo e contribuir para o estudo, progresso e desenvolvimento da arte nacional”.

Quanto à restrição à circulação de obras de arte, percebe-se certo silêncio nas primeiras propostas legislativas destinadas à defesa do patrimônio histórico e artístico nacional. O anteprojeto de Alberto Childe, feito em 1920 a convite da Sociedade Brasileira de Belas Artes, enfatizou apenas a preservação dos bens arqueológicos e paleontológicos (CAMPOS, 2020, p. 1-4), ao passo que o projeto de lei apresentado ao Congresso Nacional em 1923 pelo deputado pernambucano Luiz Cedro se ateve ao patrimônio imobiliário (SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1963, p. 63-64).

A primeira proposta concreta para obstar a evasão de obras de arte do Brasil veio por iniciativa do deputado (e poeta) mineiro Augusto de Lima, em 1924, em caráter complementar ao projeto de Luiz Cedro. Conforme o art. 1º da proposta, seria “expressamente proibida a saída, para o estrangeiro, de obras de arte retrospectiva

nacional, sem permissão especial do Governo Federal”, conforme regulamentação a ser feita, “ouvido o Conselho Superior de Belas Artes”. Segundo a justificativa apresentada pelo autor, “o patrimônio artístico retrospectivo não deve desaparecer do país, como vem acontecendo, mormente quando são raros e escassos os elementos de representação de épocas passadas” (CAMPOS, 2020, p. 9-10).

Outro antecedente significativo remonta ao anteprojeto elaborado em 1925 por Jair Lins, como relator da comissão designada pelo governo de Minas Gerais para tratar do tema, o qual se mostra mais abrangente que o de Augusto de Lima, embora não tenha chegado a ser submetido ao Poder Legislativo. O ponto de partida do anteprojeto de Jair Lins consistia na catalogação dos bens “móveis e imóveis [...] cuja conservação [pudesse] interessar à coletividade” (art. 1º), ressalvados os bens de estrangeiros e das pessoas jurídicas de direito público externo (art. 2º) (SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1963, p. 65-68).

Uma vez catalogados esses bens, o anteprojeto atribuía à União ou ao estado (a depender da iniciativa da catalogação) o direito de preferência na sua aquisição (arts. 1º e 3º), condicionando-se a exportação à prévia notificação do ente público, oportunidade em que poderia exercer o direito de preferência ou mesmo desapropriar o objeto. Autorizava-se também o sequestro preventivo do bem (art. 9º), evitando-se a tentativa de evasão do território nacional (SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1963, p. 65-68).

Um dado relevante nessas iniciativas históricas relaciona-se ao estado de origem dos autores do projeto e do anteprojeto, ambos nascidos em Minas Gerais, o que denota a particular preocupação com a evasão de artefatos históricos e artísticos, sobretudo a partir do desmonte de

capelas, igrejas e outros locais constituídos por influxo barroco.

A primeira Constituição republicana, porém, representou um óbice ao andamento dessas propostas legislativas¹³, pois garantia de forma ampla o direito de propriedade (e, assim, a livre circulação dos bens), reservando ao Estado apenas a prerrogativa da desapropriação, muitas vezes prejudicada pela respectiva demanda financeira.

O caminho para a institucionalização de novas formas de atuação do Estado nesse setor foi aberto pela Constituição de 1934, que restringiu o direito de propriedade quando exercido “contra o interesse social ou coletivo” (art. 113, nº 17) (BRASIL, [1937]), reportando-se expressamente à proteção ao patrimônio histórico e artístico do País, concepção mantida pela Carta de 1937.

Na sequência, o governo Vargas editou o Decreto-lei nº 25, de 30/11/1937 (BRASIL, [2015a]), ainda em vigor, nitidamente inspirado naquelas propostas anteriores. Como mecanismo central de proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional, criou a figura do tombamento¹⁴, em tudo similar à catalogação prevista no anteprojeto de Jair Lins.

O tombamento, ou seja, a inscrição do bem cultural em Livros do Tombo e o regime jurídico daí decorrente, recai sobre os “bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (art. 1º)

(BRASIL, [2015a]), ressalvados os que pertencem às representações diplomáticas e consulares, e outros em poucas situações.

Uma vez tombados provisória ou definitivamente, os bens móveis não podem sair do País, “senão por curto prazo, sem transferência de domínio e para fim de intercâmbio cultural, a juízo do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional” (art. 14) (BRASIL, [2015a]). Não obstante a sua vetustez, o Decreto-lei nº 25/1937 foi recepcionado quase que integralmente pela Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (CRFB) (BRASIL, [2021])¹⁵, sendo norma geral aplicável também aos estados e municípios.

Em tese, o regime legal do tombamento mostra-se adequado para obstar a evasão de obras de arte nacionais e estrangeiras consideradas significativas para a preservação e a difusão da memória dos vários grupos integrantes da sociedade brasileira. Embora o Decreto-lei nº 25/1937 seja conciso, disciplina as tarefas básicas de: 1) localizar os bens culturais; 2) selecionar aqueles que apresentam elevada importância para a cultura brasileira; 3) dar efetiva publicidade a essa escolha; 4) vedar, em regra, a exportação dessas obras; e 5) autorizar, excepcionalmente, a sua saída do território nacional para fins de intercâmbio cultural.

Considerando que pelo menos desde o advento da CRFB se aplica o princípio da participação popular aos mecanismos de triagem inerentes à seleção de bens culturais¹⁶, haveria um filtro suficientemente permeável às neces-

¹³ Também houve outras, como o projeto de lei apresentado pelo deputado baiano José Wanderley de Araújo Pinho em 1930 (SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1963, p. 79-88).

¹⁴ A terminologia representa uma concessão ao anteprojeto elaborado pelo escritor Mário de Andrade em 1936, a convite do ministro Gustavo Capanema (SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 1963, p. 90-106). Desse anteprojeto, porém, pouco foi aproveitado na redação do Decreto-lei nº 25/1937.

¹⁵ O art. 216 da CRFB não reproduz expressões como *excepcional valor* ou *fatos memoráveis* ao qualificar os bens integrantes do patrimônio cultural, referindo-se a eles como “portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira” (BRASIL, [2021]). Desse modo, hoje, “patrimonializar é selecionar um bem cultural (objetos e práticas) por meio de atribuição de valor de referência cultural para um grupo de identidade” (CHUVA, 2012, p. 73).

¹⁶ Sobre o tema, ver Miranda (2006, p. 39).

sidades dos vários grupos sociais a permitir a livre circulação internacional dos objetos não tombados, ou seja, do restante desse universo de artefatos e obras de arte.

Entretanto – parafraseando-se Fernando Pessoa, em verso musicado por Chico Buarque –, a história do instituto demonstra uma grande “distância entre intenção e gesto”: há enorme descompasso entre a previsão legal do art. 14 do Decreto-lei nº 25/1937 e o efetivo óbice à circulação não autorizada de obras de arte significativas para o País.

O enviesamento dos filtros adotados pelos órgãos de proteção contribuiu para o enfraquecimento desse mecanismo de controle, de que resultou uma ínfima gama de bens móveis sujeitos ao regime protetivo do tombamento. Conforme se pode observar da listagem dos bens tombados em nível nacional¹⁷, a grande maioria dos processos de qualificação foi aberta para a tutela do patrimônio imobiliário, inclusive aqueles em que, ao final, por uma razão ou outra qualquer, o tombamento não foi aprovado.

Várias hipóteses podem ser levantadas para explicar as causas desse fenômeno. Fenelon (1992, p. 30) sugere a possibilidade de um viés político, de modo a se enfatizarem simbolicamente as sedes de poder: “a predominância do patrimônio edificado é avassaladora: igrejas, capelas, quartéis, fortes, cadeias, palácios, casas de câmara, imponentes casarões”; assim, teriam sido “consagrados e definidos os elementos simbólicos dignos de preservação e de integrarem este patrimônio – as sedes do poder político, religioso, militar, da classe dominante com seus feitos e modos de vida”.

Dantas (2010, p. 151), por outro lado, sugere que a primazia atribuída pelos órgãos de

proteção aos bens imóveis, em detrimento dos móveis, coaduna-se “com a tradição que remonta ao Direito Romano de que os ‘bens de raiz’ são mais importantes”.

Outra conjectura gira em torno da própria seleção e formação do quadro de pessoal dos órgãos ligados à proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Conforme Chuva (2017, p. 209), “os anos iniciais de consolidação do SPHAN [(Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)] foram também fundamentais para o reconhecimento ou mesmo para a naturalização da ideia de que seriam os arquitetos os profissionais mais ‘adequados’ ao trabalho de seleção de bens para tombamento”. Inclusive, um dos grandes responsáveis pela definição dos marcos teóricos aplicáveis ao processo de tombamento foi o arquiteto Lúcio Costa, por muitos anos diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan)¹⁸. Como “Narciso acha feio o que não é espelho”, a própria formação profissional do grupo pode ter contribuído para o enviesamento de seus processos de escolha, deslocando o foco dos trabalhos para a defesa do patrimônio arquitetônico, edificado.

Outra hipótese plausível é a da intuitiva criação de uma ordem de prioridades para fins de atuação daqueles órgãos de proteção. Uma vez que o patrimônio imobiliário estava diretamente ameaçado pelo processo de urbanização com a abertura de ruas, a construção de estacionamentos e de edifícios de elevado gabarito, além de outros marcos da modernidade – o que ensejou o tombamento *in extremis* de vários imóveis sob o risco iminente de demolição –, os bens móveis em geral como pinturas, gravuras, esculturas, mobiliário etc. poderiam ser integrados diretamente ao acervo de instituições museu-

¹⁷ Ver Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) (2015) para a relação dos bens tombados pelo Iphan desde a criação do serviço.

¹⁸ Sobre a influência de Lúcio Costa na definição das diretrizes do tombamento em nível federal, ver Pessoa (2004).

lógicas, gozando de (alguma) proteção contra a destruição imediata, independentemente de seu tombamento.

Registre-se que o tombamento das edificações implicou acessoriamente o tombamento dos chamados *bens integrados*, assim entendidos aqueles aplicados à estrutura física do imóvel (painéis, esquadrias, talhas etc.), além de, por vezes, outros bens móveis que se encontravam vinculados ao seu uso tradicional (por exemplo, imagens, alfaias, turíbulos e objetos semelhantes nas igrejas), mesmo que nem sempre inventariados¹⁹. Essa possibilidade, porém, não trouxe qualquer proteção aos objetos previamente destacados do patrimônio imobiliário, nem obviamente aos que nunca guardaram referência ao seu acervo. Com a ressalva desses bens móveis e integrados, em dezenas de anos de atuação do Iphan (e dos órgãos que o antecederam), foram tombados em nível nacional apenas os acervos de algumas instituições e outros (poucos) objetos esparsos.

Em síntese, o tombamento, como prática administrativa, cobriu apenas pequena parte do universo de obras de arte que, diante de sua relevância para a cultura nacional, são dignas da proteção do Estado.

4 A legislação brasileira: as Leis nºs 4.845/1965 e 5.471/1968

Nos anos seguintes ao Golpe de 1964, o tema voltou ao cenário jurídico nacional²⁰ com a edição de dois diplomas normativos destinados a

¹⁹Sobre o conceito de bens móveis e integrados, ver Costa (1987, p. 146).

²⁰O art. 20 da Lei nº 3.924/1961 vedou a transferência ao exterior, sem autorização da Dphan, de objetos que apresentassem “interesse arqueológico ou pré-histórico, numismático ou artístico” (BRASIL, 1961). Entretanto, como a Lei se destinava a dispor sobre os “monumentos arqueológicos e pré-históricos”, tal vedação não se aplicava às obras de arte em geral, mas apenas àqueles gêneros.

restringir a circulação internacional de objetos históricos e artísticos relevantes para o Brasil: as Leis nºs 4.845/1965 e 5.471/1968.

A primeira delas proíbe a saída “de quaisquer obras de artes e ofícios tradicionais, produzidas no Brasil até o fim do período monárquico, abrangendo não só pinturas, desenhos, esculturas, gravuras e elementos de arquitetura, como também obra de talha, imaginária, ourivesaria, mobiliário e outras modalidades” (art. 1º) (BRASIL, 1965).

A vedação foi estendida às “obras da mesma espécie oriundas de Portugal e incorporadas ao meio nacional durante os regimes colonial e imperial” (art. 2º) e às “obras de pintura, escultura e artes gráficas que, embora produzidas no estrangeiro no decurso do período mencionado nos artigos antecedentes, representem personalidades brasileiras ou relacionadas com a História do Brasil, bem como paisagens e costumes do País” (art. 3º) (BRASIL, 1965).

A saída desses objetos apenas se permite “para fins de intercâmbio cultural”, de modo a participarem de “exposições temporárias”, mediante autorização do órgão competente e fixação do prazo máximo para retorno (art. 4º) (BRASIL, 1965)²¹. À semelhança do anteprojeto de Jair Lins, autorizou-se, em caso de tentativa de evasão, o sequestro das obras e a sua reversão “em proveito dos respectivos museus” (art. 5º) (BRASIL, 1965)²². Diante da possibilidade de

²¹A Portaria nº 262/1992 do então Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural ([1994]) regulamentou o dispositivo e fixou o prazo máximo de seis meses para o retorno do bem cultural ao Brasil, salvo quanto às exposições itinerantes, nas quais o limite foi elevado para dois anos. Previu também a necessidade de avaliação das obras, de apólice de seguro “paredes e parede” e de acompanhamento por técnico habilitado.

²²Observe-se que o sequestro não se confunde com a medida preventiva prevista no art. 676, I, do Código Nacional de Processo de 1939, então em vigor, nem com a cautelar regulada pelos arts. 822 a 826 do Código de Processo Civil de 1973, embora utilizem a mesma terminologia. Cuida-se de providência administrativa, no âmbito do poder de polícia dos órgãos de controle, de modo a dispensar a atuação do Poder Judiciário.

dúvidas sobre a classificação dos bens, previu-se que “a respectiva autenticação será feita por peritos designados pelas chefias dos serviços competentes da União, ou dos Estados se faltarem no local da ocorrência representantes dos serviços federais” (art. 6º) (BRASIL, 1965).

O segundo diploma normativo proíbe especificamente “a exportação de bibliotecas e acervos documentais constituídos de obras brasileiras ou sobre o Brasil, editadas nos séculos XVI a XIX” (art. 1º), estendendo-se a vedação às “coleções de periódicos que já tenham mais de dez anos de publicados, bem como quaisquer originais e cópias antigas de partituras musicais” (BRASIL, 1968).

Confrontando-se esses diplomas legais com o Decreto-lei nº 25/1937, percebe-se que adotaram técnica distinta: dispensaram o procedimento prévio de qualificação dos bens, baseado na análise de sua relevância, fazendo incidir a proibição de exportação sobre gêneros de objetos, identificados com base na sua tipologia, data e local de produção. Essa técnica torna prescindível a inscrição dos bens em cadastros públicos ou qualquer outro tipo de prévio registro. Embora à primeira vista, justamente por sua maior abrangência, a solução se mostre potencialmente mais eficaz que a sistemática do tombamento, na delimitação dos gêneros submetidos à restrição está o calcanhar de aquiles da redação desses diplomas.

Quanto à Lei nº 5.471/1968, não está claro se a vedação se reporta apenas aos bens tomados como universais (bibliotecas, acervos, coleções) ou também aos livros e periódicos individualmente considerados, sendo certo que a evasão de volumes importantes para a História nacional deve ser proibida *de per se*, independentemente de sua pertinência a determinado acervo.

Embora se utilize da cláusula “e outras modalidades” ao se referir a “obras de artes e ofícios tradicionais”, a tipologia descrita na Lei

nº 4.845/1965 não arrolou itens das chamadas *artes menores*, como o vestuário, a tapeçaria e a produção de objetos cotidianos, inclusive os dotados de funções decorativas (copos, pratos, talheres etc.), o que pode gerar ruídos na sua aplicação.

De modo ainda mais grave, o dispositivo legal não impôs restrições à exportação de obras de arte “não erudita”, como o acervo dos mestres populares, incidindo em eloquente silêncio, também, sobre objetos que não se inserem na tradição europeia, como os referentes às culturas de matriz indígena e africana, cujas características podem não se ajustar adequadamente à previsão legal.

Além da escolha das tipologias submetidas à restrição, outra chave de leitura problemática desses diplomas consiste em delimitar a proteção segundo a data de produção dos objetos. A proibição de circulação abrange apenas os fabricados até a Proclamação da República (1889), no caso da Lei nº 4.845/1965, e os editados até o final do século XIX (1900), segundo a Lei nº 5.471/1968²³.

À semelhança do projeto de Augusto de Lima, que se dedicava à “arte retrospectiva nacional”, entendida como “representação de épocas passadas”, predominou nesses diplomas o valor de antiguidade, que não se confunde necessariamente com o valor cultural, apto a justificar o regime protetivo.

A adoção de uma idade mínima para a proteção legal, quando não se encontra associada a outros critérios de seleção, presta-se a graves inconvenientes. De um lado, nem todo objeto “antigo” se mostra necessariamente digno de regime diferenciado de tratamento. Diante das peculiaridades da sua produção e do seu uso, é

²³ Ressalvadas as coleções de periódicos com mais de “dez anos de publicados” e os “originais e cópias antigas de partituras musicais”, conforme dantes mencionado.

possível, em abstrato, que tenham sobrevivido quantidades relevantes de objetos dotados de características semelhantes, o que recomenda a incidência da técnica da exemplaridade (ou seja, estender-se a proteção apenas a algumas amostras do respectivo grupo).

De outro lado, produzindo consequências ainda mais gravosas, a adoção isolada da idade mínima nega proteção às peças recentes, sem qualquer consideração sobre as trocas simbólicas de que participam, como se o valor histórico ou artístico pudesse habitar apenas no passado distante. Não há dúvidas de que a atribuição de valores e sentidos às obras de arte é fruto de um processo social, que demanda tempo e não se faz de imediato²⁴. Entretanto, qualquer intervalo temporal previamente estabelecido como condicionante dessa atribuição mostra-se artificial.

Registre-se o caso paradigmático de Brasília, erigida a Patrimônio Cultural da Humanidade quando a sua fundação ainda não havia sequer completado trinta anos. Não fosse o tombamento do seu conjunto urbano e dos bens integrados às suas edificações monumentais, seria lícita, por exemplo, a exportação das esculturas de Alfredo Ceschiatti ou dos vitrais de Marianne Perreti, uma vez que produzidos em data recente, segundo os parâmetros estabelecidos pela Lei nº 4.845/1965.

5 A legislação brasileira: o Estatuto dos Museus

Mais recentemente foi aprovada a Lei nº 11.904/2009, que instituiu o Estatuto dos Museus, assim entendidas as instituições sem

fins lucrativos, de natureza pública ou privada (art. 1º),

que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, [2015b]).

No que interessa ao tema deste ensaio, os bens culturais integrados aos museus podem ser “declarados como de interesse público, no todo ou em parte”, quando sua “proteção e valorização, pesquisa e acesso à sociedade representar um valor cultural de destacada importância para a Nação, respeitada a diversidade cultural, regional, étnica e linguística do País” (art. 5º, § 3º) (BRASIL, [2015b]).

A Lei não estabeleceu o regime jurídico desses bens de interesse público, o que foi feito apenas quando da regulamentação pelo Decreto nº 8.124, de 2013. Em síntese, cabe ao proprietário: 1) adotar medidas de proteção e preservação do bem, comunicando ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) possíveis dificuldades de ordem econômica ou material; 2) informar anualmente ao Ibram sobre o seu estado de conservação; 3) informar de imediato os casos de danos, furto, extravio, entre outros sinistros; 4) solicitar prévia anuência ao Ibram antes de intervir no bem; 5) assegurar ao Ibram direito de preferência em caso de alienação onerosa do bem; 6) não proceder “à saída permanente do bem do país, exceto por curto período, para fins de intercâmbio cultural”, salvo mediante prévia autorização do Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico ou, em caso de alienação, “comprovada a observância do direito de preferência do Ibram” (art. 40, VI) (BRASIL, 2013).

²⁴ Não se olvide, porém, que o serviço do patrimônio histórico já opinou favoravelmente ao tombamento “preventivo” de edificações ainda não concluídas, como no caso da Igreja de São Francisco da Pampulha, em Belo Horizonte/MG, e da Catedral de Brasília/DF (PESSOA, 2004, p. 67-212).

Percebe-se um nítido paralelo entre o regime instituído para esses bens, integrantes do acervo de instituições museológicas e declarados de interesse público, e o previsto para os bens tombados, na forma do Decreto-lei nº 25/1937. Entretanto, aos primeiros foi permitida a “saída permanente do país” (leia-se: em caráter não transitório nem eventual) quando forem alienados e o Ibram não exercer oportunamente o seu direito de preferência. Trata-se, portanto, de uma restrição menos rigorosa no que diz respeito à circulação internacional dessas peças.

De um modo ou de outro, é de se criticar a instituição desse regime jurídico mediante decreto regulamentar, quando a matéria se submete à reserva legal, nos termos do art. 5º, II, da CRFB. Considerando que a Lei nº 11.904/2009 não trouxe qualquer restrição à livre circulação das peças integrantes dos acervos museológicos, a norma regulamentar tende a ser alvo de controle jurisdicional, o que pode resultar em sua inépcia para atingir a finalidade proposta.

6 A legislação brasileira: últimas considerações

O tema da restrição à evasão de obras de arte significativas para a memória nacional não finda com o exame da estrutura do Direito brasileiro, sendo necessário refletir sobre o cenário de aplicação dessas normas.

Como visto, duas categorias são protegidas pela lei: as obras tombadas pelo Poder Público (ou declaradas de interesse público, se admitida a validade do Decreto nº 8.124/2013) e as inseridas nos gêneros delimitados pelas Leis nºs 4.845/1965 e 5.471/1968. A eficácia desses comandos legais está condicionada a pelo menos dois fatores: 1) a existência de controle em todos os níveis de acesso ao território *extramuros*, inclusive pela via postal; e 2) a disponibilidade dos recursos humanos e materiais necessários à identificação e ao sequestro das obras sujeitas à permanência obrigatória no território nacional.

É hora, enfim, do *lasciate ogni speranza*. Qualquer um que tenha passado pela Tríplice Fronteira, entre o Brasil, Paraguai e Argentina, sabe que o controle é praticamente inoperante. Pessoas entram e saem a pé do território nacional sem qualquer tipo de abordagem, normalmente limitada à movimentação de cargas ou de grupos. Um livro antigo, uma pequena escultura, várias telas sem a respectiva moldura, tudo isso pode circular livremente, digamos assim, naquele espaço fronteiriço.

Mesmo nos portos e aeroportos, onde se presume que o controle é exercido com maior rigor, o cenário é preocupante. Não existe no Brasil um inventário completo dos bens móveis sujeitos ao tombamento, inclusive no nível federal. A par das mudanças na forma de catalogação dos bens,

da década de 1930 ao presente, e dos esforços dos setores administrativos competentes, a inscrição nos Livros do Tombo muitas vezes se deu com o mero registro da universalidade (acervo de determinada instituição, por exemplo) ou da edificação (ainda que no escopo de abranger acessoriamente os seus bens integrados), sem a indicação individual de cada objeto digno de proteção. Quando se recorda que o tombamento também pode resultar da atividade de cada um dos estados e municípios, a insuficiência de registros avulta-se.

Um adequado sistema de controle pressupõe o acesso imediato e remoto, pela autoridade competente, ao cadastro eletrônico de todos os bens sujeitos à permanência obrigatória em território brasileiro, com registro fotográfico e descrição de suas características²⁵, auxiliado por ferramentas capazes de detectar similaridades e divergências com o objeto que se pretende deslocar para fora do território nacional. Sistemas similares existem em outros países, mas não há no Brasil algo equivalente.

Quanto à aplicação da Lei nº 4.845/1965, os problemas não são menores. Parte expressiva dos objetos indicados não costuma mencionar a data de produção. Isso vale para as pinturas e esculturas antigas, imagens religiosas, itens de ourivesaria, talha, mobiliário etc. Como dificilmente se encontrará o registro de data em algum desses objetos, ou o agente responsável pelo controle recebe treinamento adequado para identificar características que associem a peça ao período colonial ou imperial (fabricante, detalhes do acabamento, material empregado etc.), ou se confiará apenas na pátina, na aparência de antiguidade que o objeto vier a despertar em seus sentidos. Sem isso, não há sequer o sentimento de dúvida, que pode justificar o envio da peça ao quadro de peritos (se houver).

Fatos recentes demonstram que o treinamento desses agentes está longe do adequado. Tatiana Alves Torres, então chefe do Departamento de Repressão aos Crimes contra o Meio Ambiente e o Patrimônio Histórico, da Polícia Federal, narra o resultado de um teste aplicado junto aos agentes de proteção da aviação civil treinados pela Empresa Brasileira de Infraestrutura Aeroportuária (Infraero) e supervisionados pela Polícia Federal:

chegamos ao aeroporto com o professor Luiz Souza, da Escola de Belas-Artes da UFMG, e alguns colegas da computação, juntamente com técnicos do IPHAN. O professor Luiz Souza levava uma maleta com alguns objetos e uma imagem. Passamos pelo aparelho de raios X e perguntamos à mocinha que estava na inspeção, o que ela via. Ela afirmou: “um broche!” Essa foi,

²⁵ Nesse sentido, “jamais se enfatizará o suficiente a importância e a utilidade de se estabelecer uma documentação completa e detalhada dos objetos que se consideram bens culturais. A existência desse tipo de documentação se relaciona diretamente com o êxito na proteção dos bens culturais de um país” (ASKERUD; CLÉMENT, 1999, p. 37, tradução nossa).

portanto, a percepção. Agora, imagine uma pessoa que passa com uma mala cheia, é tranquilo demais (TORRES, 2012, p. 108).

Enfim, ainda que se conclua pela irregularidade de sua saída do território nacional e se possam acionar os mecanismos jurídicos para a busca, apreensão e devolução, após a evasão da obra de arte não há qualquer garantia do seu retorno²⁶.

7 Conclusões

O *Abaporu* habitou um limbo, formado pelo espaço além dos limites dos diplomas legais e das práticas administrativas de restrição à circulação internacional de obras de arte: não era suficientemente antigo para ser amparado pelas leis da década de 1960, nem despertou a atenção dos órgãos encarregados do tombamento de bens culturais, quer no nível federal, quer nos níveis estadual e municipal. Assim como ele, outras obras significativas para a identidade das várias culturas brasileiras que hoje integram acervos e coleções particulares podem ser alienadas e livremente remetidas ao exterior.

A legislação brasileira parou no tempo, como se tivesse sido, ela mesma, alvo de tombamento e pretendesse, assim, tornar-se imune ao passar dos anos. As práticas administrativas também não foram além, bem como as estratégias de controle e os cenários de aplicação das normas em vigor.

O caso nos lembra aquele pássaro fantástico, o *Goofus Bird*, descrito por Borges (2008, p. 100), que “constrói seu ninho ao inverso” e “voa para trás”, porque não se importa em saber para onde vai, mas apenas onde esteve.

Sobre o autor

Francisco Antônio de Barros e Silva Neto é doutor e mestre em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, Brasil; professor associado dos programas de graduação e pós-graduação (mestrado e doutorado) da Faculdade de Direito do Recife da UFPE, Recife, PE, Brasil; juiz federal, Recife, PE, Brasil.
E-mail: francisco.barros@jfpe.jus.br

²⁶ É possível que, de mão em mão, o ordenamento jurídico do seu endereço atual atribua primazia à defesa dos interesses do adquirente de boa-fé, negando a apreensão e a devolução da obra de arte. Nesse sentido, ver Ody (2018, p. 223).

Como citar este artigo

(ABNT)

SILVA NETO, Francisco Antônio de Barros e. O caso *Abaporu* e as restrições à livre circulação de obras de arte no Direito brasileiro. *Revista de Informação Legislativa: RIL*, Brasília, DF, v. 58, n. 231, p. 71-86, jul./set. 2021. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/58/231/ril_v58_n231_p71

(APA)

Silva, F. A. de B. e, Neto (2021). O caso *Abaporu* e as restrições à livre circulação de obras de arte no Direito brasileiro. *Revista de Informação Legislativa: RIL*, 58(231), 71-86. Recuperado de https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/58/231/ril_v58_n231_p71

Referências

AMARAL, Tarsila do (Tarsilinha). *Abaporu: uma obra de amor*. São Paulo: A&A Comunicação, 2015.

AMORIM, Fernando Sérgio Tenório de. *O direito internacional privado e os desafios do mercado global: a proteção da diversidade cultural no comércio eletrônico de bens e serviços culturais*. Curitiba: Juruá, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e outros textos*. Organização e coordenação editorial de Jorge Schwartz e Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Grandes Ideias).

ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki. Patrimonios semilíquidos. In: _____ (ed.). *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2018. p. 11-20. Disponível em: <https://web-argitalpena.adm.ehu.es/pdf/UHPDF189349.pdf>. Acesso em: 1^o jun. 2021.

ASKERUD, Pernille; CLÉMENT, Etienne. *La prevención del tráfico ilícito de bienes culturales: un manual de la Unesco para la implementación de la Convención de 1970*. Traducción de Víctor Valembos. México, DF: Unesco, 1999. Disponível em: http://www.lacult.unesco.org/docc/Manual_de_la_UNESCO.pdf. Acesso em: 1^o jun. 2021.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. João Pessoa: Ed. UFPB; Recife: Ed. UFPE, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Cultura: da construção da nação ao mundo globalizado*. In: _____. *A cultura no mundo líquido moderno*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 34-50.

BENHAMOU, Françoise. *Economia do patrimônio cultural*. Tradução de Fernando Kolleritz. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Com a colaboração de Margarita Guerrero. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRASIL. [Constituição (1934)]. *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (de 16 de julho de 1934)*. [Brasília, DF]: Presidência da República, [1937]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm. Acesso em: 1^o jun. 2021.

_____. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, [2021]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 1^o jun. 2021.

_____. *Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937*. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. [Brasília, DF]: Presidência da República, [2015a]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 1^o jun. 2021.

_____. *Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013*. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Brasília, DF: Presidência da República, 2013. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2013/Decreto/D8124.htm. Acesso em: 1º jun. 2021.

_____. *Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961*. Dispõe [sobre] os monumentos arqueológicos e pré-históricos. Brasília, DF: Presidência da República, 1961. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/13924.htm. Acesso em: 1º jun. 2021.

_____. *Lei nº 4.845, de 19 de novembro de 1965*. Proíbe a saída, para o exterior, de obras de arte e ofícios produzidos no país, até o fim do período monárquico. Brasília, DF: Presidência da República, 1965. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/14845.htm. Acesso em: 1º jun. 2021.

_____. *Lei nº 5.471, de 9 de julho de 1968*. Dispõe [sobre] a exportação de livros antigos e conjuntos bibliográficos brasileiros. Brasília, DF: Presidência da República, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15471.htm. Acesso em: 1º jun. 2021.

_____. *Lei nº 9.613, de 3 de março de 1998*. Dispõe sobre os crimes de “lavagem” ou ocultação de bens, direitos e valores; a prevenção da utilização do sistema financeiro para os ilícitos previstos nesta Lei; cria o Conselho de Controle de Atividades Financeiras – COAF, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2020]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19613.htm. Acesso em: 1º jun. 2021.

_____. *Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [2015b]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/11904.htm. Acesso em: 1º jun. 2021.

CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de (comp.). *Fontes documentais e a lei de tombamento*: (ante)projetos coligidos. Belo Horizonte: Arraes, 2020.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Ed. Unesp: Estação Liberdade, 2001.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2017. (Risco Original).

_____. Preservação do patrimônio cultural no Brasil: uma perspectiva histórica, ética e política. In: CHUVA, Márcia Regina Romeiro; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos (org.). *Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2012. p. 67-78.

COSTA, Lygia Martins. A defesa do patrimônio cultural móvel. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 145-153, 1987. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat22_m.pdf. Acesso em: 1º jun. 2021.

DANTAS, Fabiana Santos. *Direito fundamental à memória*. Curitiba: Juruá, 2010.

FENELON, Déa Ribeiro. Políticas culturais e patrimônio histórico. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. p. 29-33.

INSTITUTO BRASILEIRO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. *Portaria nº 262, de 14 de agosto de 1992*. [S. l.]: Iphan, [1994]. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Portaria_n_262_de_14_de_agosto_de_1992.pdf. Acesso em: 1º jun. 2021.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Bens tombados e processos de tombamento em andamento*. [S. l.]: Iphan, 2015. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Tombados%20por%20Estado.pdf>. Acesso em: 1º jun. 2021.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. Evolução histórica da legislação protetiva do patrimônio cultural no Brasil. In: RODRIGUES, José Eduardo Ramos; MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *Estudos de direito do patrimônio cultural*. Belo Horizonte: Fórum, 2012. p. 195-216.

_____. *Tutela do patrimônio cultural brasileiro: doutrina, jurisprudência, legislação*. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

ODY, Lisiane Feiten Wingert. *Direito e arte: o direito da arte brasileiro sistematizado a partir do paradigma alemão*. São Paulo: Marcial Pons, 2018.

PESSÔA, José (org.). *Lucio Costa: documentos de trabalho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Iphan, 2004. (Edições do Patrimônio).

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANCTIS, Fausto Martin de. *Lavagem de dinheiro por meio de obras de arte: uma perspectiva judicial criminal*. Belo Horizonte: Del Rey, 2015.

SERVIÇO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília, DF: MEC, 1963.

TORRES, Tatiana Alves. Atuação da Polícia Federal na repressão ao tráfico ilícito de bens culturais. In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 1., 2009, Ouro Preto. *Anais [...]*. Brasília, DF: Iphan, 2012. v. 2, p. 104-110. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_vol2_ForumPatrimonio_m.pdf. Acesso em: 1^o jun. 2021.

VILANOVA, Lourival. Notas para um ensaio sobre a cultura. In: _____. *Escritos jurídicos e filosóficos*. São Paulo: Axis Mundi: IBET, 2003. v. 2, p. 277-323.