



DEPARTAMENTO DE DIREITO
MESTRADO EM DIREITO
ESPECIALIDADE EM CIÊNCIAS JURÍDICO-POLÍTICAS
UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
“LUÍS DE CAMÕES”

**A TUTELA DOS DIREITOS DE AUTOR NA INTERNET À LUZ DO
ORDENAMENTO JURÍDICO PORTUGUÊS**

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Direito

Autora: Mariana Djandira Félix Ambrósio Ferreira

Orientador: Professor Doutor Ruben Bahamonde Delgado

Número da candidata: 20160150

Fevereiro de 2024

Lisboa

CITAÇÃO

“Talita cumi!”

Marcos 5:41

AGRADECIMENTOS

A Deus por tudo o que tem feito e por tudo o que vai fazer.

Aos meus pais por todo cuidado e suporte concedido.

Ao meu marido cujo apoio e carinho tem sido fundamental.

A todos os meus amigos e familiares por sempre me desejarem sucessos.

Ao Dr. Ruben Bahamonde pela zelosa orientação e por me apresentar o campo da propriedade intelectual no primeiro ano do mestrado.

RESUMO

As novas leis de combate à pirataria de obras protegidas na internet estabelecem uma alta utilização de dispositivos de controlo eletrónicos no ciberespaço. Analisaremos então o seu impacto na proteção da inovação cultural digital.

Palavras-chave: Direitos de autor; Internet; Dispositivos de proteção jurídico-tecnológicas; Inovação Cultural.

ABSTRACT

The new laws that combat piracy of protected works on the Internet establish the high use of electronic control devices in cyberspace. We will then analyze its impact on the protection of digital cultural innovation.

Keywords: Copyright; Internet; Legal-technological protection devices; Cultural Innovation.

RESUMEN

Las nuevas leyes que combaten la piratería de obras protegidas en Internet establecen el elevado uso de dispositivos de control electrónico en el ciberespacio. A continuación analizaremos su impacto en la protección de la innovación cultural digital.

Palabras clave: Derechos de autor; Internet; Dispositivos de protección jurídico-tecnológica; Innovación Cultural.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11
1. A FUNDAMENTAÇÃO HISTÓRICA.....	12
1.1 A história do direito de autor.....	12
1.2 As origens do direito de autor português.....	17
1.3 As categorias do direito de autor.....	23
2. AS CRIAÇÕES LITERÁRIAS E ARTÍSTICAS PROTEGIDAS PELOS DIREITOS DE AUTOR.....	31
2.1 Exploração das obras cinematográficas.....	31
2.1.1 A exploração de obras teatrais.....	32
2.2 A exploração de fotografias.....	34
2.3 A exploração de obras musicais.....	37
3. A PROTEÇÃO AUTORAL NA INTERNET V.S. INOVAÇÃO CULTURAL.....	38
3.1 A prévia autorização do autor na Internet.....	38
3.2 A utilização abusiva da obra protegida no ambiente digital.....	51
3.3 A aplicação da exceção da paródia na legislação portuguesa.....	60
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	96
FONTES DOCUMENTAIS.....	104

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Suske en wiske - De wilde weldoener.....	72
Figura 2 - Adaptação da obra original.....	73
Figura 3 - Paródia da obra original de Mona Lisa.....	85

Siglas e abreviaturas

ACAPOR - Associação do Comércio Audiovisual de Portugal

Art. - Artigo

CDADC - Código do Direito de Autor e dos Direitos conexos

CEDH - Convenção Europeia dos Direitos do Homem

CE - Comunidade Europeia

CP- Código Penal

IA - Inteligência Artificial

IP - Protocolo de Rede

MP - Ministério Público

MUD - Mercado Digital Único

WPPT- WIPO performances and phonograms treaty

INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da sociedade informática tem estimulado a produção e a divulgação massiva das obras artísticas dos utilizadores nas diversas plataformas digitais. Do mesmo modo, os utilizadores, inspirados pela cultura remix, modificam as obras protegidas, que apreciam, em bens culturais. O que tem resultado numa série de adversidades em relação aos seus direitos na Internet.

Novos mecanismos de proteção para autores de obras originais no ciberespaço foram fortemente contestadas por ciberativistas e pela sociedade civil. Pois temiam que tais medidas resultassem na restrição da criatividade e da liberdade de expressão na Internet através de memes. Sendo pertinente a intervenção da ciência jurídico-política nas situações mais desafiantes da sociedade, realizaremos uma análise do conflito de interesses. Objetivando responder como proteger a inovação cultural no ambiente digital num Estado democrático como Portugal.

O primeiro capítulo define as modalidades dos direitos de autor. O segundo capítulo analisará determinadas obras literárias e artísticas e a proteção autoral das mesmas na Internet. Por fim, o terceiro capítulo aprofundará o estudo sobre a proteção autoral na internet em paralelo com a inovação cultural.

1. A FUNDAMENTAÇÃO HISTÓRICA

Em razão da constante evolução da proteção autoral, torna-se relevante analisar as primeiras jurisdições do direito autoral e como as mesmas influenciaram as concepções das leis autorais da atualidade.

1.1 A história do direito de autor

“Antes da época da Roma antiga, não existia a garantia do autor poder recorrer a um instrumento jurídico que defendesse as suas obras¹”. “O reconhecimento do domínio do autor sobre as suas obras ainda estava em fase de desenvolvimento²”.

“Na Grécia antiga, as obras clássicas, como a poesia, a prosa, o teatro e a escultura já eram imitadas³”. “Mas só na época da Roma antiga, o Direito Romano definiu o autor da obra como *"dominus"* da sua obra. E punia com delito de furto todo aquele que apresentasse as obras de outrem, como se estas lhe pertencessem⁴”. “Ainda assim, faltava uma verdadeira tutela das obras intelectuais no Direito Romano, pois não existia qualquer reconhecimento da tutela da obra ao criador intelectual⁵”. “E os autores sobreviviam através do pagamento dos mecenas, recebido pelo seu trabalho e pelo intuito dos mecenas de estimularem a criação intelectual⁶”.

“Na Idade Média, era difícil reproduzir uma obra, os manuscritos eram copiados à mão e o número de exemplares eram limitados⁷.” “As canções de amor, os textos bíblicos e os cantos litúrgicos já eram objetos fáceis de serem parodiados⁸”. No entanto, no final da Idade Média, verificava-se uma maior preocupação com a proteção das obras, principalmente para as situações em que um discípulo decidisse furto as obras do seu mestre⁹.” “As contrafações de esculturas e pinturas, assim como o plágio, eram severamente condenados pela opinião

¹VOORHOOF, Dirk — **La Parodie et Les Droits Moraux. Le Droit Au Respect de l'auteur d'une Bande Dessinée: Un Obstacle Insurmontable Pour La Parodie ?** Droit d'auteur et bande dessinée. 1997, p.238

²LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**. 2021.

³VOORHOOF, *Op. cit.*, p.238

⁴LEITÃO, *Op. cit.*, p.17-18

⁵*Idem*, p.20-21

⁶LEITÃO, *Op. cit.*, p.17-18

⁷UNESCO — **Abc do Direito de Autor**. (trad. do inglês), 1984, p.14

⁸VOORHOOF, *Op. cit.*, p.238

⁹DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspectiva histórica do direito de Autor(es)**, p.320

pública¹⁰”. “Muitas universidades também foram criadas, o que também ampliou a demanda pelo trabalho dos reprodutores de livros¹¹”.

“Antigamente as obras de criação intelectual eram redigidas pelas leis sobre a propriedade. O autor de uma obra manuscrita era considerado o proprietário de um objeto material que podia vender a outra pessoa¹²”.

“A impressão da Bíblia representou uma autêntica revolução histórica e cultural. Este impacto é considerado como o paradigma do nascimento da impressão moderna. É um episódio que, para muitos, marca o início da Idade Moderna e inaugura a era da comunicação e divulgação em massa dos livros¹³”.

“Com base em critérios políticos, assegurou-se que somente os impressores podiam comercializar e imprimir obras¹⁴”. “Tais regras geraram, também, a constituição de um regime de privilégios, conhecido como a fase do “ciclo dos monopólios. Estes privilégios eram concedidos pelos governantes e funcionavam para controlar a difusão das doutrinas consideradas perigosas¹⁵”. “O poder secular e o clero, serviram-se do privilégio da impressão para controlar e censurar a imprensa¹⁶”. “Existia, então, a prevalência dos interesses da Igreja, do Estado e dos editores¹⁷”.

“As leis relativas ao ‘Copyright’ que, inicialmente, eram atribuídas aos ‘Stationers’ (livreiros e iluminadores) na Inglaterra, passaram a ser reconhecidas ao autor¹⁸”. “E em 1709, atribuiu-se aos autores o direito exclusivo de reprodução. Esta produção estava condicionada ao registo da obra que estabelecia a presunção de propriedade em favor do autor¹⁹”. “No século XVIII, um advogado argumentava que, através da criação dos livros, os autores deveriam ser considerados proprietários absolutos das suas obras²⁰”.

¹⁰UNESCO — **Abc do Direito de Autor**. (trad. do inglês), 1984, p.14

¹¹ZANINI, *Op. cit.*, p.1136

¹²UNESCO, *Op. cit.*, p.13-14

¹³NAVARRETE, Mónica; *et al.* — **La biblia de Gutenberg de la biblioteca de la universidad de Sevilla y su conservación-Restauración**, p.165

¹⁴DIAS, *Op. cit.*, p. 321

¹⁵ZANINI, *Op. cit.*, p.1040

¹⁶UNESCO, *Op. cit.*, p.35

¹⁷ZANINI, Leonardo — **Direito de autor em perspectiva histórica**, p.1143

¹⁸DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspectiva histórica do direito de Autor(es)**, p.327

¹⁹ASCENÇÃO, Oliveira — **Direito Penal de Autor**, 1993, p.32-33

²⁰LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.26-27

“Posteriormente, em 1761, foi a época em que também foi consagrada a Doutrina da admissão da transmissão do direito sobre as obras por sucessão²¹”. “Uma carta também concedeu o direito dos autores receberem o pagamento pelos seus trabalhos. Na sequência desta mesma carta, duas decisões do conselho do rei reconheceram aos autores e seus herdeiros perpétuo de editarem e venderem as suas obras²²”. “Ainda assim, considerava-se um monopólio contrário às regras de concorrência. Houve então a abolição de privilégios que ocorreu na Assembleia Constituinte e, quatro anos depois, o Decreto cria a Lei para a proteção dos autores que foi alargada para todas as categorias de obras, isto é, para a escultura, arquitetura, música, literatura, pintura, desenho, gravação de quadros, gravação de desenhos e todas as suas formas de reprodução²³”.

“Apesar das conquistas referentes ao reconhecimento de direitos de autor ao titular da obra, havia desigualdades relativamente às questões sociais de género, onde as mulheres sofriam uma massiva rejeição por parte das editoras. No século XVIII, a onda europeia de ficção incentivou as mulheres a escreverem e, conseqüentemente, a tornarem-se mais numerosas na literatura²⁴”.

“As mulheres, tendo iniciado a carreira artística mais tarde do que os homens, tiveram dificuldades em serem aceites pelas editoras e em ganhar a sua vida com esta profissão, pois as leis estipulavam que as mulheres não podiam possuir propriedades. As escritoras tiveram então de submeter-se às leis que exigiam a autorização do marido para poderem negociar com as editoras em nome do cônjuge. Não poderiam assim dispor livremente da propriedade intelectual se a corporação de livreiros/editores não tivesse uma autorização jurídica por escrito²⁵”. Com isto, podemos analisar como as obras já eram percebidas da mesma maneira que uma propriedade, mesmo que não fossem estendidas para todos.

“No início da internacionalização da proteção autoral, as obras dos autores estrangeiros não dispunham da mesma proteção concedida às obras dos autores nacionais. Essa situação só veio a ser alterada no século XIX, no momento em que a França deu um passo importante na internacionalização dos direitos de autor, pois passou a punir, em território francês, a contrafação de obras estrangeiras²⁶”.

²¹*Idem.*

²²*Idem*, p.27

²³LEITÃO, *Op. cit.*, p.27-28

²⁴MOLLIÉ, Jean — **Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIXe siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains**. *Revue historique*. (2006), p.321

²⁵*Idem.*

²⁶LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.29-30

“A França, além de ter uma forte produção cultural, dispunha de uma rede de tratados bilaterais com pelo menos 25 Estados, os quais eram todos obrigados a conceder tratamento nacional às obras estrangeiras. Tanto as leis internas como os tratados bilaterais, assentavam no princípio da reciprocidade. Pelo que começaram a surgir tratados bilaterais celebrados entre diversos países, onde concediam a proteção autoral de um Estado aos nacionais de outro Estado. Esta multiplicação de tratados bilaterais fez surgir a necessidade da elaboração de um tratado multilateral direcionado a esta área²⁷”. “A Convenção de Berna, que dispunha apenas de um cariz mais europeu, não superava os obstáculos resultantes de sistemas legislativos divergentes²⁸”.

“A Convenção de Berna foi aprovada em 1886 para a proteção de obras literárias e artísticas. E padroniza o direito de autor a nível internacional. Foi revista em mais diversas vezes em várias ocasiões, como em Paris (1896), Berlim (1908), Berna (1914), Roma (1928), Bruxelas (1948), Estocolmo (1967), e outra vez em Paris (1971). Portugal aderiu pelo decreto nº73/78 em 26 de Julho de 1978²⁹”. Foram os primeiros passos rumo a formação do direito internacional privado³⁰”. “A difusão da Internet e o seu impacto na tutela dos direitos de autor e conexos resultaram na aprovação de dois novos tratados habitualmente designado por WPPT³¹”.

“Todos os Estados se comprometem a assegurar a proteção dos direitos dos autores e dos outros titulares de obras literárias, científicas e artísticas, incluindo as obras musicais, dramáticas e cinematográficas, os escritos, as pinturas, as gravuras e as esculturas³²”.

“Com o surgimento das Nações Unidas, após a Segunda Guerra Mundial, ocorreram significativas transformações para as verdadeiras necessidades intelectuais³³”. “Foram introduzidas alterações significativas nas Uniões de Paris e de Berna, pois já eram consideradas arcaicas e não respondiam às necessidades reais de proteção da propriedade intelectual³⁴”. “Em 1948 é adotada a Declaração Universal dos Direitos do Homem pela Organização das Nações Unidas e a Convenção Universal sobre Direito de Autor é assinada

²⁷*Idem.*

²⁸*Idem*, p.333

²⁹DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspetiva histórica do direito de Autor(es)**. Biblos. 2012, p.332

³⁰LIMA, Sarah; RODRIGUES, Kadma — **Direitos autorais versus pirataria virtual: Polêmicas e divergências no campo dos direitos culturais**. Políticas Culturais em Revista. (2013), p.212

³¹LEITÃO, *Op. cit.*, p.17-18

³²LIMA, *Op. cit.*, p. 212

³³LIMA, Sarah; RODRIGUES, Kadma — **Direitos autorais versus pirataria virtual: Polêmicas e divergências no campo dos direitos culturais**. Políticas Culturais em Revista. (2013), p.212

³⁴*Idem.*

em 1952 em Genebra. Foi revista em Paris (1971) e em 1979 foi aprovada em Portugal pelo decreto nº140-A/79, de 20 de Dezembro³⁵. “Mas esta não dispunha apenas de um cariz mais europeu como a Convenção de Berna. Este já começava a superar os obstáculos dos sistemas legislativos divergentes³⁶”.

“Ainda no âmbito das legislações internacionais, o tratado da Organização Mundial da propriedade Intelectual com a ‘Organização Mundial do Comércio’³⁷ busca diminuir as distorções e os entraves ao comércio internacional, pela necessidade de que a proteção eficaz dos direitos de propriedade intelectual não sejam obstáculos ao comércio internacional³⁸”.

“O Acordo TRIPS consagra a cláusula da nação mais favorecida, segundo a qual “qualquer vantagem, favor, privilégio ou imunidade concedida por um membro aos nacionais de qualquer outro país será imediata e incondicionalmente concedida aos nacionais de todos os outros membros”³⁹”.

“ ‘Todo criador tem o desejo de que as obras tenham um reconhecimento que não seja limitado a um só Estado, mas que tenham um maior alcance por toda a humanidade’⁴⁰. Logo, a utilização da Internet é transfronteiriça e gera específicas dificuldades à tutela dos direitos de autor⁴¹. “Pois uma rede informática global dificulta a determinação do local da primeira publicação da obra, e do local onde ocorre a violação⁴²”.

“Como existem muitas diferenças entre os ‘diferentes sistemas nacionais’⁴³, pelo disposto no art. 6.o-bis/3 e também pelo tratado de Berna, observamos que o Estado de proteção será o local onde a obra é utilizada e/ou onde ocorre um ato de violação de direitos⁴⁴”. “De acordo com o regulamento Roma II, o Direito português será aplicável quando estiver em causa a lesão de um direito por meio de uma conduta que ocorra em território português⁴⁵”.

1.2 As origens do direito de autor português

³⁵DIAS, *Op. cit.*,p.332

³⁶*Idem*, p.333

³⁷DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspectiva histórica do direito de Autor(es)**, p.334

³⁸*Idem*.

³⁹PINHEIRO, *Op. cit.*,p.29

⁴⁰LIMA, Sarah; RODRIGUES, Kadma — **Direitos autorais versus pirataria virtual: Polêmicas e divergências no campo dos direitos culturais**. Políticas Culturais em Revista. (2013), p.211

⁴¹PINHEIRO, Luís — **Algumas considerações sobre a lei aplicável ao direito de autor na Internet**. Revista da Ordem dos Advogados. vol. 1., (2014), p.35

⁴²*Idem*, p.16

⁴³PINHEIRO, *Op. cit.*,p-17

⁴⁴PINHEIRO, *Op. cit.*,p.21

⁴⁵PINHEIRO, *Op. cit.*, P.34

“Nenhum Estado pode permanecer fora da comunidade internacional⁴⁶”. “A amizade e abertura ao direito internacional é uma das dimensões que caracterizam o Estado de Direito⁴⁷”. “Ou seja, o Estado de direito é o que respeita e cumpre os direitos do homem consagrados nos grandes pactos internacionais, nas grandes declarações internacionais e noutras grandes convenções de direito internacional⁴⁸”.

“Em Portugal, o direito de autor insere-se numa tradição continental inspirada e influenciada sobretudo pelos franceses⁴⁹”. “As primeiras medidas de proteção dos direitos de autor em Portugal estavam ligadas aos impressores⁵⁰”. “Tal como ocorreu em França, a Revolução Liberal de 1820 determinou a extinção dos privilégios de impressão em Portugal, tendo os autores começado a defender o reconhecimento das suas obras artísticas⁵¹”.

“Assim, surgiram as primeira normas jurídicas que integraram a Constituição Política da Monarquia Portuguesa aprovada em 1822, a qual alicerça a importância dos direitos humanos, como a garantia de liberdade, da igualdade perante a lei, da segurança e da propriedade, e de certos direitos e deveres individuais. No título dos direitos e deveres individuais a propriedade foi considerada como um dos mais preciosos direitos do Homem⁵²”.

“Existiu a Doutrina unânime que concordava que a primeira consagração constitucional da liberdade de criação intelectual estivesse na Carta Constitucional de 1826. Porém, no texto constitucional de 1822 já encontramos a menção do que se chamaria “propriedade intelectual⁵³”. “O art. 7.º integrado no Capítulo Único do Título I previa a “liberdade de comunicação dos pensamentos” e o conceito de ‘direito individual’ da concepção liberal dos direitos fundamentais já representava o primeiro enunciado dessa consagração legislativa⁵⁴”.

“A Carta Constitucional de 1826 não assegurava a proteção da criação literária, mas limitou-se a reconhecer no art. 145.º n.º 24 a propriedade das descobertas e produções aos inventores⁵⁵”, com a expressão equivalente à dos “arts. 7.º e 8.º da Constituição de 1822: liberdade de comunicação oral ou escrita do pensamento e de sua publicação pela

⁴⁶CANOTILHO, José — **Estado de direito**, 1999, p.32

⁴⁷*Idem*.

⁴⁸CANOTILHO, José — *Op. cit.*, p.33-34

⁴⁹SILVA, Nuno — **O que muda nos contratos de Direito de Autor com a transposição da Diretiva 2019/790?** JURISMAT. n.º 17, (2023), p.199

⁵⁰DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspectiva histórica do direito de Autor(es)**. 2012, p.321

⁵¹LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.17-18

⁵²DIAS, *Op. cit.* p.321

⁵³MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, p.40

⁵⁴*Idem*.

⁵⁵LEITÃO, Luís Manuel — *Op. cit.*, p.32

imprensa⁵⁶”. “Estamos diante do reconhecimento verdadeiro do direito de autor como uma propriedade especial do autor sobre a sua produção intelectual⁵⁷”. “No art. 145.º, n.º 21, atribuía aos inventores a propriedade das suas produções ou das suas descobertas⁵⁸”.

“Em, 1838⁵⁹, a Constituição traçou os contornos sobre o que deveria ser definido como direito privativo dos autores às suas obras pela lei⁶⁰”. “Almeida, para consagrar 30 anos de proteção à propriedade literária após a morte do autor⁶¹”, “apresentou à câmara outra vez a proposta que apenas foi aprovada em 1851, o que resultou na constituição do Decreto de 8 de julho e instituiu a proteção das obras literárias⁶²”. “Neste ano, foi também aprovada uma convenção sobre propriedade literária com a França e atribuiu-se caráter perpétuo à proteção do autor⁶³”.

“A primeira lei portuguesa sobre direitos de autor manteve-se em vigor até 1867, e passou a ser abrangida pelo Código Civil, elaborado pelo Visconde de Seabra⁶⁴”. “Assim, em 1867, o decreto de 8 de julho foi revogado com a aprovação do Código Civil que reconhecia o direito de autor⁶⁵”. “Este código ainda regulava especialmente as obrigações dos autores nos art. 603.º e ss., os interesses dos editores no art. 582.º e ss., dos autores de obras artísticas no art.º. 602.º, dos autores dramáticos no art. 594.º e ss., e a responsabilidade pela usurpação e contrafação dos arts. 607.º em diante⁶⁶”.

“À medida a que o Código Civil de 1867 equiparou os autores estrangeiros aos portugueses, sob a condição de reciprocidade, o desenvolvimento do direito de autor português também ocorreu a nível internacional⁶⁷”.

“Em 1873, Portugal fez uma primeira tentativa de criar uma sociedade para defender os direitos dos autores e compositores, mas foi sem sucesso. E com a Primeira República, foi

⁵⁶MELLO, *Op. cit.*, p.41

⁵⁷*Idem*

⁵⁸DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspetiva histórica do direito de Autor(es)**, p.321-322

⁵⁹LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021,p.32

⁶⁰MELLO, *Op. cit.*,p.41

⁶¹LEITÃO, *Op. cit.*,p.32-33

⁶²*Idem.* P.32

⁶³LEITÃO, *Op. cit.*,p.32

⁶⁴DIAS, *Op. cit.*,p.322

⁶⁵LEITÃO, *Op. cit.*,p.33

⁶⁶LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021, p.33-34

⁶⁷LEITÃO, *Op. cit.*,p.34

consagrado o direito à propriedade intelectual. Em 1918, Portugal regulamentou o registo das obras literárias através do Decreto n.º 4114, de 17 de abril de 1918⁶⁸”.

“Em 1926, foi criada a Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, que em 1970 passou a designar-se Sociedade Portuguesa de Autores e a abranger todas as áreas da criação artística. Em 1984, a confederação foi reconhecida pelo governo português como pessoa colectiva de utilidade pública. Ao longo dos anos, a sua relevância na sociedade portuguesa foi notória, sendo a mais antiga entidade de gestão colectiva de direitos de autor⁶⁹”.

“Em 1927, o direito de autor começou a ser regulamentado e a perpetuidade do direito de autor foi restabelecida⁷⁰”. “Esta lei equiparou o direito de autor ao direito real. Abrangia disposições gerais, o direito de publicação, as transmissões, os ónus, a propriedade artística, a infração, etc⁷¹.” “O artigo 15.º deste decreto concedia ao criador direitos exclusivos como o direito de reprodução, publicação, venda e comércio. O autor era também titular dos direitos de tradução, de defesa da integridade e da personalidade intelectual da sua obra⁷².”

“Em 1927, foi publicado o Código do Direito de Autor pelo Decreto-Lei n.º 13725, de 27 de maio, que foi revogado pelo Decreto-Lei n.º 46980, de 27 de abril de 1966. No seu texto é referido que: “Procedeu-se à revisão deste projeto, na medida necessária à sua atualização e sempre com a preocupação, que também o domina, de procurar a mais equilibrada harmonização dos vários interesses em jogo neste sector fundamental da vida nacional [...]”⁷³.” “Este novo decreto estabeleceu o regime jurídico do direito de autor e vigorou até 1985, ano em que foi publicado um novo decreto-lei que institucionalizou o Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos⁷⁴”.

“No Código Civil de 1966, a legislação civil também inclui no seu texto a propriedade intelectual e o direito de autor é considerado como um direito de propriedade no capítulo dos bens em geral, com os artigos 1302º e 1303º a considerarem todas as coisas corpóreas, móveis

⁶⁸DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspetiva histórica do direito de Autor(es)**. Biblos. 2012, p.323. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/3230>

⁶⁹DIAS, *Op. cit.* p.323

⁷⁰LEITÃO, *Op. cit.* p.34-35

⁷¹DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspetiva histórica do direito de Autor(es)**. Biblos. 2012, p.324

⁷²MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**. 2020, p.45

⁷³DIAS, *Op. cit.* p.324

⁷⁴*Idem.* p.324-325

ou imóveis, como objeto de direitos de propriedade, e que tanto o direito de autor como a propriedade industrial devem ser objeto de legislação especial⁷⁵”.

“Anteriormente, Portugal era um dos países que não concedia um prazo de proteção do direito de autor superior ao previsto na Convenção de Berna. No entanto, a Convenção de Berna apenas prevê um prazo mínimo de proteção do direito de autor, permitindo aos Estados Membros alargar os prazos. A extensão do prazo de proteção do direito de autor não pode ser justificada como um incentivo à criação literária. Em Portugal, o anterior prazo de 50 anos foi criticado e foi mesmo defendida a sua redução. Conscientes de que esta extensão não é uma medida consensual, os representantes portugueses também se opuseram a ela⁷⁶”.

“O legislador comunitário alargou o prazo mínimo de 50 anos previsto na Convenção de Berna para 70 anos devido ao aumento da esperança média de vida na sociedade, mas também para proteger o autor do crime e duas gerações dos seus descendentes. O aumento da esperança média de vida teria tornado este período insuficiente para cumprir o seu objetivo. Este critério de cálculo do prazo não se aplica aos organismos de radiodifusão, uma vez que este deve começar com a primeira emissão de um determinado programa⁷⁷”.

“As posições a favor do alargamento do prazo de proteção do direito de autor argumentam que um período de mais de 50 anos após a morte do autor compensa os efeitos das guerras mundiais na exploração das obras. A Alemanha, em particular, argumentou que a harmonização da extensão do prazo do direito de autor responderia a uma necessidade mencionada pela Comissão de um “elevado nível de proteção” capaz de promover um clima jurídico benéfico para o desenvolvimento da criatividade literária e artística⁷⁸”.

“Na sequência das revisões da Convenção de Berna em 1967 e da dupla revisão da Convenção de Berna e da Convenção Universal pelo duplo Ato de Paris de 1971, tornou-se necessário proceder a uma nova revisão do Código do Direito de Autor. Portugal aderiu ao Ato de Paris relativo à Convenção de Berna pelo Decreto 73/78 de 26 de julho de 1978 e ao Ato de Paris relativo à Convenção Universal pelo Decreto 140-A/79 de 26 de dezembro de 1979⁷⁹”.

⁷⁵DIAS, *Op. cit.*, p.325

⁷⁶PEREIRA, Alexandre — **A duração dos direitos de autor e conexos**. Revista Científica da Universidade Católica. (2011), Disponível em: <https://journals.ucp.pt/index.php/direitojustica/article/view/11489/11069> p.111

⁷⁷*Idem.* p.114

⁷⁸PEREIRA, *Op. cit.*, p. 113

⁷⁹*Idem.*

“A Constituição da República Portuguesa de 1976, lei fundamental do ordenamento jurídico português, consagra novos princípios relativos à liberdade de criação artística. E, considerando a propriedade como um direito fundamental, o legislador constitucional manifestou o seu reconhecimento e proteção jurídica aos autores de direitos⁸⁰”.

“Em 1966, foi introduzido o Código do Direito de Autor, que voltou a fixar o prazo de vigência do direito de autor em 50 anos após a morte do autor. No entanto, este código elimina a ideia de propriedade intelectual. O artigo 7.º refere o direito de autor sobre as obras intelectuais como uma ‘coisa incorpórea’, independente dos direitos de propriedade sobre o seu suporte material⁸¹”.

“Em 1984, foi posto à discussão pública um Anteprojeto sobre Código do Direito de Autor e Conexos, que, apesar das críticas, chegou a ser objeto de revisão por Oliveira Ascensão⁸². Em 1985, através do Decreto-lei n.º 63/85, de 14 de março, é publicado um novo Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos⁸³. “Este Decreto foi alterado por ratificação pela Lei n.º 45/85, de 17 de Setembro⁸⁴”.

“A legislação do CDADC compreende fundamentalmente a obra protegida e o direito de autor, a utilização da obra, os direitos conexos e a possível violação e defesa do direito de autor e dos direitos conexos⁸⁵”. “As primeiras medidas de proteção dos direitos de autor em Portugal estavam ligadas aos impressores⁸⁶”. “O Direito de Autor, consagrado no art. 42.º da CRP, é um exclusivo de exploração económica da obra intelectual, que tem por objeto as obras do domínio literário, científico e artístico⁸⁷”.

“A perpetuidade era defendida por muitos autores como Lopes Praça, Dias Ferreira e Cunha Gonçalves. Os defensores dessa Doutrina mantinham uma resistência para com qualquer alteração neste aspecto⁸⁸”. “Apesar disso, em 1953, surge um projeto na Câmara Corporativa para eliminar a perpetuidade de proteção autoral⁸⁹”. “O projeto foi relatado por

⁸⁰DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspetiva histórica do direito de Autor(es)**. Biblos. 2012, p.325. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/3230>

⁸¹MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.47

⁸²LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021, p.35

⁸³DIAS, *Op. cit.*, p.325

⁸⁴MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.48

⁸⁵DIAS, *Op. cit.*, p.326

⁸⁶DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspetiva histórica do direito de Autor(es)**. Biblos. 2012, p.321. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/3230>

⁸⁷MELLO, *Op. cit.*, p.133

⁸⁸LEITÃO, *Op. cit.*, p.35

⁸⁹*Idem*

José Coelho, assessorado por Inocêncio Telles e Manuel Silva. Quando aprovado, não resultou em lei devido à oposição do grupo de pressão⁹⁰”.

“Em 1965, após Inocêncio Telles assumir a pasta do ministério da educação, promoveu a transformação do projeto de 1953, outrora sem efeito, em Lei⁹¹”. “E, assim, uma revisão é realizada por Oliveira Ascensão. A esta alteração seguiram-se outras novas revisões, muitas vezes impostas pelas Directivas Comunitárias, mas também devido à evolução tecnológica e à sua repercussão nos direitos de autor⁹²”.

“A União Europeia considerou a temática dos direitos de autor importante como um instrumento político necessário para o futuro da construção da sociedade da informação. E diversas diretivas foram publicadas e transpostas para o sistema jurídico de cada Estado Membro⁹³”.

“A lei n.º 50/2004 de 24 de agosto introduziu novas alterações e estabeleceu a transposição da diretiva 2001/29/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 22 de maio de 2001, relativa à harmonização de certos aspetos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação, para a ordem jurídica nacional. A lei n.º 24/2006 introduziu para a ordem jurídica nacional a diretiva 2001/84/CE do parlamento Europeu e do Conselho, de 27 de Setembro, relacionada ao direito de sequência em mercado de arte após a sua alienação inicial pelo seu autor. E a lei nº16/2008, de 1 de abril transpôs na jurisdição portuguesa a diretiva 2004/48/CE, do Parlamento Europeu e do conselho de 29 de Abril, relativa ao respeito dos direitos de propriedade intelectual⁹⁴”.

1.3 As categorias do direito de autor

“Quando um autor desenvolve algum artigo científico, um filme, um poema ou uma canção, esta criação tem proteção autoral⁹⁵”. “A Protecção autoral na convenção de Berna abrange normas de conflito que se referem ao Direito do Estado de proteção. Estas aplicam-se tanto aos direitos patrimoniais como aos direitos morais do autor⁹⁶”.

⁹⁰*Idem*

⁹¹*Idem*

⁹²LEITÃO, *Op. cit.*, p.36

⁹³DIAS, *Op. cit.*, p.326

⁹⁴DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspetiva histórica do direito de autor Autor(es)**, p. 318-319

⁹⁵MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.133

⁹⁶PINHEIRO, Luís — **Algumas considerações sobre a lei aplicável ao direito de autor na Internet**. Revista da Ordem dos Advogados. vol. 1., (2014), p.21

“A concepção doutrinária formulou-se por muitos anos, existem mais de uma dezena de teorias sobre este tema; iremos referir-nos apenas às que se consideram exemplares⁹⁷”.

“As teorias de concepção monista configuram que em uma mesma situação jurídica é combinada a tutela de interesses de diferente índole, desde que não apresentem características distintivas suficientes que justifique considerá-los como autónomos⁹⁸”.

“Almeida Garrett, que segue uma posição monista e defende a necessidade da propriedade ser transmissível dentro de um prazo determinado⁹⁹”. “Na posição de Almeida Garrett, a propriedade não cessa. Pois, segundo o mesmo, não basta que exista criação, é também necessário que exista a concorrência da sociedade¹⁰⁰”.

“As leis que têm em vista proteger os direitos de autor, estabelecem duas modalidades¹⁰¹”. “Na concepção monista de Cunha Gonçalves, o direito moral é chamado de “direito de criação ou paternidade literária” e defende a perpetuidade tanto do direito moral como do direito de fruição económica. Nesta concepção, o direito moral é um elemento necessário do direito pecuniário, porém, intransmissível, pois nenhuma obra humana pode ter dois autores sucessivos¹⁰²”.

“Segundo Cunha Gonçalves, a propriedade da obra pertence ao autor e desdobra-se em direito de paternidade ao autor, direito de publicação ou edição, de reedição, de tradução, de representação, ao nome literário ou artístico e direito de defesa contra usurpação e contrafações¹⁰³”.

“A concepção monista de Hubmann defende que ao lado do direito pecuniário do autor existe também o pessoal. Fundamento da jurisdição pecuniária, mas existe também a necessidade da autorização dada pelo autor para a circulação da obra¹⁰⁴”.

“Existem também doutrinas de direito unitário que salientam a parte pessoal. Como Almeida Santos, que defende a prevalência do direito moral sobre os interesses pecuniários

⁹⁷MELLO, *Op.cit*,p.435

⁹⁸*Idem*

⁹⁹GARRET, Almeida de, *apud*, MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.435

¹⁰⁰GARRET, *Op. cit*, P.436-437

¹⁰¹UNESCO — **Abc do Direito de Autor**. (trad. do inglês), 1984,p.35

¹⁰²GONÇALVES,Cunha de, *apud*, MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.436-437

¹⁰³*Idem*.p.437

¹⁰⁴HUBMANN de, *apud*, MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.439

em todos os casos de conflitos¹⁰⁵”. “Nos países predominantemente de jurisdições de ‘Civil Law’ do que de ‘Common Law’, especialmente em França, Alemanha e Itália, é inevitável que a doutrina jurídica busque proteger os direitos pessoais e pecuniários dos artistas¹⁰⁶”. “O conceito europeu de direitos morais difere dos modelos de direitos autorais inglês e americano. A ênfase da lei americana de direitos autorais está nos direitos económicos e protege os direitos pecuniários¹⁰⁷”. “E os Estados Unidos da América têm-se oposto sistematicamente à introdução de direitos morais no sistema de direitos de autor. Mas o Reino Unido, através do ‘Copyright, Designs and Patents Act 1988’, incorporou os direitos morais no seu Capítulo IV¹⁰⁸”.

“As doutrinas dualistas podem revestir diversas formas e formulam-se em torno de uma maior predominância dada às prerrogativas pessoais ou patrimoniais¹⁰⁹”. “O defensor monista Recht formulou críticas às concepções dualistas extremas que defendiam que a patrimonialização da obra dar-se-ia somente pela publicação da obra e não desde a consumação e exteriorização da criação intelectual¹¹⁰”.

“Na concepção dualista de Kohler, existem duas categorias complementares de direitos diferentes. Isto é, os de natureza pecuniária e os de natureza pessoal. Nesta concepção, o autor de uma produção intelectual e de um produto material têm o mesmo direito de exigir o respeito absoluto pela sua obra¹¹¹”.

“Desbois, com a sua posição dualista, defende que existe uma coexistência entre os direitos morais e patrimoniais. Contudo, nesta coexistência existe a predominância dos direitos morais, como os poderes conferidos ao autor de retirar a obra de circulação ou de recusar o cumprimento de um contrato já concluído¹¹²”.

“L. F. Rebello reconhece que existem sinais de complementaridade do direito moral e patrimonial. Pois ambos convergem para uma mesma finalidade, que o mesmo define como o respeito pelos direitos dos criadores intelectuais e a propagação da cultura. Portanto, existe,

¹⁰⁵SANTOS, Almeida de, *apud*, MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.435

¹⁰⁶*Idem*, p.87-88

¹⁰⁷*Idem*, p.86

¹⁰⁸LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.28

¹⁰⁹MELLO, *Op. cit.*, p.443

¹¹⁰RECHT de, *apud*, MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.438

¹¹¹KOHLER de, *apud*, MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.444

¹¹²DESBOIS de, *apud*, *Idem*, p.444

nesta concepção, uma equivalência e um equilíbrio entre os aspectos morais e patrimoniais do autor¹¹³.

“Valerio de Sanctis afirma que existe uma dupla estrutura, onde encontramos os pessoais, pelo qual o seu titular tem um privilégio exclusivo e temporário de exploração comercial, e os direitos patrimoniais destinados a garantir os interesses pecuniários ligados à utilização da obra¹¹⁴”.

“Dentro das teorias de concepção pluralistas sobre os direitos de autor, não encontramos apenas um ou outro que conservam-se autónomos como na teoria dualista¹¹⁵. “Predomina, nesta a presença de dois direitos distintos: o pessoal e os patrimoniais¹¹⁶”.

“O direito moral aqui compreendido é o que protege o autor em relação à sua obra, às ideias que estão na sua obra, ou seja, o respeito que devemos ter pelas ideias do autor inseridas na sua obra. Portanto, esses direitos morais do autor apresentam algumas características que os tornam peculiares em relação aos demais direitos, pois visam proteger a personalidade do autor, não como pessoa em si, mas como pessoa em relação à sua própria obra. O que não significa que o autor não possa permitir modificações ou adaptações quanto à sua obra¹¹⁷. “Logo, os direitos de carácter pessoal, designados por ‘direitos morais’¹¹⁸ estão então ligados à preservação da autenticidade e integridade da obra, enquanto o direito de autor é um princípio fundamental¹¹⁹”.

“O direito de autor tem como função a promoção do desenvolvimento económico, mediante a concessão de um direito exclusivo para a utilização e exploração de obras intelectuais por um prazo, findo o qual, a obra resulta em domínio público e pode ser utilizada livremente por terceiros¹²⁰”.

“Todas as leis de direitos de autor assentam no princípio fundamental de que o autor tem direito aos benefícios da exploração da sua obra¹²¹”. “Os direitos de propriedade são, portanto, os benefícios económicos inerentes aos direitos de autor¹²²”. “Atualmente, também podemos

¹¹³REBELLO, L de, *apud*, *Idem*, p.444

¹¹⁴SANCTIS, Valério de, *apud*, *Idem*, p.446

¹¹⁵MELLO, *Op. cit*, p.446

¹¹⁶CARBONI, Guilherme — **Aspectos gerais da teoria da função social do direito de autor**, p.2-3

¹¹⁷MALLMANN, Querino — **Os direitos morais do autor no mundo informático, mercado editorial e globalizado pelo mundo digital**. PIDCC. nº 8, (2015), p.282

¹¹⁸LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.28

¹¹⁹UNESCO — **Abc do Direito de Autor**. (trad. do inglês), 1984, p. 29-35

¹²⁰*Idem*.p.5

¹²¹UNESCO — **Abc do Direito de Autor**. (trad. do inglês), 1984, p. 29-35

¹²²UNESCO, *Op. cit*,p.35

observar como os direitos de carácter patrimonial se referem ao direito exclusivo de poder explorar economicamente a obra nos limites da lei. Existe a (total ou parcial) faculdade de fruir, utilizar, divulgar e autorizar a disposição ou utilização da obra por terceiros¹²³”. “E estes últimos são caracterizados pela alienabilidade, renunciabilidade e prescritividade¹²⁴”. “Ou seja, apenas as faculdades patrimoniais são transmissíveis¹²⁵”.

“Os direitos patrimoniais dividem-se em subcategorias com o fim de explorar a obra protegida¹²⁶”. “Têm como função a proteção das possibilidades de proteção dos produtos de criação artística e humana na ordem do património¹²⁷”. “Sempre tratamos de direitos de propriedade quando falamos em direitos patrimoniais de autor¹²⁸.”

“A lei portuguesa enumera faculdades fundamentais de utilização patrimonial das obras intelectuais. De acordo com o artigo. 40.º do CDADC, autor ou detentor pode explorar diretamente suas obras, como também pode onerar e, igualmente, autorizar a utilização da obra por terceiros¹²⁹”. “A lei prevê explicitamente e refere-se a cada uma das faculdades de utilização enumeradas na lei 68.º¹³⁰”.

“O direito de publicação de uma obra intelectual, seja pela imprensa ou por outro modo de reprodução, constitui uma das formas de divulgação elencadas no art. 68.º do CDADC e é a primeira componente das faculdades de utilização das obras enumeradas na lei. Não se resume à publicação em escrito. Basta realizar o registo que a divulgação e a publicação da obra intelectual correspondem à expressão do exclusivo jusautorais¹³¹”.

“Constituem, igualmente, faculdades patrimoniais, ambos regulados por dois preceitos legais na lei portuguesa (pela forma parcial 43.º ou total 44.º do CDADC¹³²)”. Oliveira Ascensão considera uma transmissão apenas o que a lei designa de transmissão total, pois garante toda a cessão de direitos de autor e considera urgente proceder a uma alteração legislativa que imponha a intransmissibilidade total do direito de autor, tal como sucede na Alemanha, pois argumenta que o regime atual coloca o autor em posição de fraqueza, pelo

¹²³MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p. 37-163

¹²⁴LEITÃO, *Op. cit.*, p.125

¹²⁵MELLO, *Op. cit.*, p.181

¹²⁶DRUMMONT, Victor — Direitos humanos e direitos de autor: elementos para uma melhor inter-relação temática. Revista da ABPI. (2011), nº113, p.4

¹²⁷*Idem*, p.14

¹²⁸*Idem*, p.15

¹²⁹MELLO, *Op. cit.*, p.164

¹³⁰MELLO, *Op. cit.*, p.185

¹³¹LEITÃO, *Op. cit.*, p.185-186

¹³²MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.181

risco da irreversível alienação do património jus aural”¹³³. “No art. 43.º, podemos observar que a transmissão é autenticada e que a transmissão total deve constar de uma escritura pública, como podemos analisar no art. 44.º¹³⁴”.

“O art. 45.º do CDADC, é exemplo de que a oneração, constituindo a titularidade de usufrutuário, confere os poderes de usar e fruir a obra, sem alienação de faculdade patrimonial. O usufruto de obras intelectuais é temporária. E a sua modificação atinge a essência criativa da obra. Quer a transmissão e a oneração parciais, podem estar na forma gratuita ou onerosa¹³⁵”. “O art. 43.º n.ºs 4 e 5, presumem que a oneração e transmissão transitórias, sem duração prevista, têm o prazo máximo de vinte e cinco anos (dez anos no caso da fotografia) e que o direito concedido caduca caso não seja usado pelo transmissário nos setes anos subsequentes à alienação”¹³⁶.

“O autor, no lugar de transmitir o seu direito, pode também limitar-se a licenciar a publicação, divulgação, ou qualquer outra forma de utilização a um terceiro. Neste caso, de acordo com o art. 41.º nº 1 do CDADC, considera-se que o autor concede faculdades de utilização isoladas, sem alienar. Pode licenciar as edições de uma obra sem assim abdicar de qualquer parcela. O artigo 43ºnº3 determina que, no acto de concessão de autorização, devem estar obrigatoriamente especificadas as faculdades de utilização patrimonial, pois, na falta de atribuição destas, devem considerar-se licenciadas as que se mostrem necessárias à prossecução dos fins da atribuição¹³⁷”.

“Os diferentes tipos de utilização de obras literárias ou artísticas são independentes entre si e a autorização concedida pelo autor ou pelo produtor, respetivamente, não é extensiva a nenhum dos outros¹³⁸”. “O artigo 68.º diz respeito à exploração económica da obra intelectual, que pode ser feita pessoalmente, sob a forma de exploração direta, ou por um terceiro, sob a forma de exploração indireta. Por exemplo, as obras podem ser publicadas pelo autor ou por um editor¹³⁹”.

“A base jurídica do direito aural continua a ser um tema de discussão. O direito moral é um direito inerente ao autor, inalienável e imprescritível; não pode ser transferido para

¹³³*Idem*.

¹³⁴MELLO, *Op. cit*, p.181-182

¹³⁵MELLO, *Op. cit*, p.181-184

¹³⁶MELLO, *Op. cit*, p.183

¹³⁷MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p. 167-168

¹³⁸FILHO, Plínio — **Direitos aerais na Internet**. (1998) vol. 27, nº2, p.185.

¹³⁹LEITÃO, *Op. cit*, p.127

outrem, mas apenas ser exercido pelo autor em vida. Neste direito reside o controlo da publicação e/ou apresentação da obra ao público, ou seja, estes são, economicamente, uma vantagem para o autor. Portanto, a expressão de “Direito Moral” não está desprovida de incidência patrimonial”¹⁴⁰.

“O direito pessoal de autor integra as faculdades de divulgação da sua obra, de formalizar inédito, de retirada, de reivindicação da sua paternidade, de defesa da sua integridade, de exigir a menção do nome na obra, de modificar a obra e de acesso à obra¹⁴¹. O criador intelectual, ao proteger a integridade, ao reivindicar a paternidade, está também a garantir que as utilizações patrimoniais da sua obra sejam conforme as que idealizou”¹⁴².

“A divulgação ou inédito, representam a faculdade do autor conservar a obra inédita, ou de a divulgar no momento e na forma que o autor entender. A retirada da obra de circulação é a faculdade do autor interromper a utilização em curso da obra. Reivindicar a paternidade da obra dispõe de reclamar a autoria da obra. Assegurar a integridade ou genuinidade da obra é impor sua identificação no decurso da utilização patrimonial da obra. Acessar a obra é a faculdade do autor requerer à mesma caso pretenda publicar ou preservar a obra¹⁴³”. “Finalmente, o direito de efetuar modificações na obra, estabelece que apenas o autor tem a faculdade de alterar a configuração original da obra¹⁴⁴”.

“A globalização levou à algumas aproximações dos diferentes sistemas de direitos de autor¹⁴⁵”. “No sistema de “*copyright*”, a remuneração é atribuída a quem arrisca economicamente a atividade de produção intelectual, tal como, os empregadores, produtores e os empresários¹⁴⁶”.

2. AS CRIAÇÕES LITERÁRIAS E ARTÍSTICAS PROTEGIDAS PELOS DIREITOS DE AUTOR

“Os memes visuais, como a fotografia ou um desenho, são muito mais propensos a serem protegidos por direitos de autor e a levantar uma série de questões legais¹⁴⁷”, “bem como as

¹⁴⁰UNESCO — **Abc do Direito de Autor**. (trad. do inglês), p.29-35

¹⁴¹LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.152

¹⁴²MELLO, *Op. cit.*, p. 134

¹⁴³MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.135-136

¹⁴⁴LEITÃO, *Op. cit.*, p.161

¹⁴⁵*Idem*

¹⁴⁶*Idem*

¹⁴⁷LATAGNE, Stacey — **Famous on the Internet: The Spectrum of Internet Memes and the Legal Challenge of Evolving Methods of Communication**. University of Richmond Law Review. Vol. 52. (2017), p.389-390

outras obras artísticas e literárias como a música¹⁴⁸”. Portanto, analisaremos em primeiro plano a proteção das obras originais na legislação portuguesa.

2.1 Exploração das obras cinematográficas.

“As primeiras artes em movimento foram criadas no século XIX com recurso a várias ilusões de ótica e jogos. William Dickson, por exemplo, desenvolveu uma tira de celulóide contendo uma sequência de imagens que viria a ser a base das fotografias e da projeção de imagens em movimento. Em 1891, Thomas Edison criou o cinetógrafo e também o kinetoscópio, que era uma caixa movida a eletricidade que continha a película inventada por Dickson, mas que ainda não projetava filmes¹⁴⁹”.

“Segundo Oliveira Ascensão, no direito comparado existem três correntes doutrinárias diferentes sobre o direito de autor da fotografia: a primeira considera que a fotografia é uma arte; a segunda doutrina defende que a fotografia é o resultado de um mero gesto mecânico, sem qualquer elemento artístico; e a terceira doutrina considera que algumas fotografias seriam protegidas e outras não, devendo ser analisado o preenchimento dos requisitos de criatividade e originalidade¹⁵⁰”.

“As obras cinematográficas estão definidas no art. 2.º a) da Lei 42/2004, de 18 de Agosto, como uma criação intelectual composta de expressões em movimento¹⁵¹”. “Muitas vezes a obra cinematográfica constitui uma obra derivada de outras categorias de obras, como as peças de teatro, as óperas, os romances, as biografias, obras de bandas desenhadas, ou de outras obras cinematográficas, tal Como os ‘spin-off’, ‘prequels’, ‘sequels’ e ‘reboot’¹⁵²”.

“Tem sido verificada uma distinção no sistema europeu e americano no que toca à autoria da obra cinematográfica¹⁵³”. “O modelo americano considera como autor da obra cinematográfica o produtor, no entanto, o modelo europeu atribui ao realizador e aos autores das diversas contribuições que proporcionaram a obra¹⁵⁴”.

¹⁴⁸ LEITÃO, *Op. cit.*, p.96

¹⁴⁹ NETO, Paulo — **Direitos Autorais e Internet: o streaming ilegal de obras audiovisuais**. Cadernos de Prospecção. Vol.. 12, nº5. p.1195. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/nit/article/view/30508/20662>

¹⁵⁰ ASCENÇÃO, Oliveira de, *apud*, GONÇALVES, Rafaella — **Diálogos em Direito: Uma abordagem luso-brasileira sobre o direito autoral da fotografia na era digital**. Vol.11, nº3, (2017), p.135-136. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6750387.pdf>

¹⁵¹ LEITÃO, *Op. cit.*, p.88

¹⁵² *Idem*, p.119

¹⁵³ LEITÃO, *Op. cit.*, p.88

¹⁵⁴ *Idem*, p.88

“A Atribuição sobre a autoria da obra cinematográfica foi deixada em aberto pela convenção de Berna, cujo art.14.º-bis, alínea 2-a), deixa ao critério dos Estados-membros a escolha da sua autoria¹⁵⁵”.

2.1.1 A exploração de obras teatrais

“O género lírico é o mais subjetivo. Hegel compara e diferencia, na sua obra *Estética*, a trilogia de géneros, e o que escolheu para definir a lírica foi: 'estado da alma particular', o que lhe confere o 'direito à expressão de estados' e reflexões internas puras, sem incluir situações concretas nessas descrições ou representá-las quanto ao seu aspecto externo. Como expressão de um estado emocional, o poema lírico não define o personagem central (conhecido como o 'eu lírico'), nem outros personagens. Qualquer configuração mais clara de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não estaria de acordo com a pureza ideal do género e as suas características¹⁵⁶”.

“O género épico é mais objetivo que o lírico; geralmente não expressa os seus próprios estados mentais, mas relata os estados de outros seres. A linguagem épica apresenta, aponta algo. 'Com a palavra, deixa de ser uma simples expressão como o 'grito emocional', agora é significativo, regista-se um objeto por vez para que eu possa reconhecê-lo ou alguém semelhante a ele a qualquer momento'. O ato de contar está sempre presente aqui. Mesmo quando os próprios personagens falam, é o narrador quem lhes dá a palavra, descreve as suas reações e aponta quem está a falar ('disse João', 'respondeu Maria, assustada', etc.)¹⁵⁷”.

“No drama, a ação apresenta-se tal como é, aparentemente não filtrada por qualquer mediador. Isto manifesta-se apenas nas rubricas que são absorvidas no palco pelos artistas intérpretes e pelos cenários. A ausência deste mediador impõe um encadeamento causal estrito. No trabalho artístico dramático estamos desde o início em uma expectativa entusiasmada do fim¹⁵⁸”.

“Os estudos sobre estilos literários originaram-se na Grécia Clássica com Platão e foram recuperados, meio século depois, pelo seu discípulo, Aristóteles, na 'Poética', sendo que as

¹⁵⁵LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021, p.119

¹⁵⁶BARRETO, Ana — **A encenação no teatro e o direito de autor**. Lisboa, 2016. Tese de Dissertação de Mestrado em Direito Intelectual, apresentada à Universidade de Lisboa, p.88

¹⁵⁷*Idem*, p.88-89

¹⁵⁸*Idem*, p.89

linhas de argumentação apresentadas nesta obra influenciaram tanto a teoria literária quanto a do teatro¹⁵⁹”.

“Cleise Mendes concorda que o texto dramático exhibe de forma mais nítida uma metáfora cénica, construída pela sua estrutura verbal, comparativamente às outras formas literárias¹⁶⁰”. “A recitação de obras literárias são equiparadas com a representação. Deve ser fixado no contrato de recitação ou execução artística da obra, o programa do espectáculo, não pode ser alterado sem conhecimento ou autorização. No artigo 123.º CDADC, a infração a essas regras corresponde a responsabilidade civil e criminal do infractor¹⁶¹”. “E, a exposição ou exibição ao público de obras de arte é exclusiva do seu autor¹⁶²”. “A representação é reservada ao autor ou a quem o autor autorize, quer seja em lugar público. A representação não autorizada de uma obra confere ao autor o poder de constituir o promotor do espectáculo como infractor, em responsabilidade civil ou criminal¹⁶³”.

2.2 A exploração de fotografias.

“No século XV, Leonardo da Vinci criou a Camera Obscura, que era uma caixa fechada na qual a luz produzida por objectos externos gerava uma imagem reflectida no seu interior¹⁶⁴”. “Atualmente, o ambiente digital é o meio predominante de divulgação de fotografias e muitas destas são disponibilizadas na Internet, como uma vitrine do fotógrafo¹⁶⁵”.

“A fotografia tem regulação específica pelos artigos 164.º e as fotografias capturadas mecanicamente não são alvo de proteção. Para que a fotografia seja considerada uma obra intelectual, exige-se que a mesma corresponda a uma verdadeira criação artística do autor¹⁶⁶”. “A fotografia é protegida ainda que exista alguma modificação posterior da imagem capturada pelo seu autor. Tal como sucede nas montagens fotográficas e alteração digital de fotografias¹⁶⁷”.

¹⁵⁹BARRETO, Ana — **A encenação no teatro e o direito de autor**. Lisboa, 2016. Dissertação de Mestrado em Direito Intelectual, apresentada à Universidade de Lisboa, p.87

¹⁶⁰*Idem*, p.90

¹⁶¹LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021, p.186-187

¹⁶²*Idem*, p.188

¹⁶³LEITÃO, *Op. cit.*, p.186-187

¹⁶⁴NETO, Paulo — **Direitos Autorais e Internet: o streaming ilegal de obras audiovisuais**. Cadernos de Prospeção. v. 12, n. 5, p.1195. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/nit/article/view/30508/20662>

¹⁶⁵GONÇALVES, Rafaella — **Diálogos em Direito: Uma abordagem luso-brasileira sobre o direito autoral da fotografia na era digital**. Vol.11, nº3, (2017), p.144

¹⁶⁶LEITÃO, *Op. cit.*, p.91

¹⁶⁷LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021, p.91

“A legislação Portuguesa dos direitos de autor assemelha-se à terceira doutrina descrita pelo jurista Oliveira Ascensão. Neste sentido, em Portugal, uma fotografia só é passível de proteção jus autoral caso resulte de uma criação intelectual e original. Segundo o professor Ascensão, a criatividade é o que o direito do autor vem a tutelar. No entanto, originalidade não se confunde com criação, pois a originalidade sem criação intelectual, não confere direitos de autor a um fotógrafo¹⁶⁸”.

“A proteção à obra fotográfica está elencada no artigo 2.º h) CDA, e as fotografias são consideradas criações intelectuais. A respeito disso, a criatividade da obra resulta da sua concepção como criação intelectual, no art. 1.º do CDA. Nesse sentido, a fotografia possui um diferencial quanto às outras obras e, como a fotografia resulta da criação de objetos ou lugares pré-existentes, para o direito português, um retrato só é passível de proteção jus autoral caso ele resulte de criação intelectual com unicidade¹⁶⁹”.

“A este respeito temos o caso de uma macaca fêmea em que estando a câmara de Slater, sem qualquer vigilância numa viagem, devido a um descuido seu, um primata fêmea tomou-a e resultou numa famosa selfie. A selfie em questão foi assim utilizada em diversas páginas da internet. Então, Slater solicitou a retirada da mesma do portal colaborativo. Porém o pedido foi denegado¹⁷⁰”. “Em razão disto, a famosa selfie pode ser usada livremente, ou seja, pode ser copiada, reeditada, adaptada e também pode ser utilizada para fins comerciais. Pois, apesar da obra fotográfica ter sido considerada original, considerou-se que não houve conteúdo criativo por parte do fotógrafo, ao contrário do que fora relatado pelo mesmo¹⁷¹”. “Conclui-se, portanto, que a criação intelectual e originalidade são os elementos principais que delimitam a originalidade da obra¹⁷²”.

“A partilha de fotografias na Internet tornou-se numa prática adotada por milhares de fotógrafos, dando concreta abertura à sua reprodução por terceiros e de percorrerem todo o ciberespaço da Internet. O que é preocupante quanto ao seu uso ilegal. O mesmo sempre aconteceu na história da fotografia, ainda que a fotografia nem sempre tenha sido protegida no domínio do direito do autor em comparação com as restantes manifestações artísticas¹⁷³”.

¹⁶⁸ *Idem*, p.136

¹⁶⁹ GONÇALVES, Rafaella — **Diálogos em Direito: Uma abordagem luso-brasileira sobre o direito autoral da fotografia na era digital**. Vol.11, nº3, (2017), p.134

¹⁷⁰ GONÇALVES, Rafaella — **Diálogos em Direito: Uma abordagem luso-brasileira sobre o direito autoral da fotografia na era digital**. Vol.11, nº3, (2017), p.138-139

¹⁷¹ *Idem*, p.138

¹⁷² *Idem*, p.139

¹⁷³ *Idem*, p.124

“Com a propagação de fotografias na Internet os fotógrafos estão expostos à livre disponibilização das suas fotos e ao uso não autorizado das suas obras fotográficas. Por tal prática ter-se tornado habitual, a legislação portuguesa adotou algumas medidas protetivas que conferem proteção jurídica à criação do registro fotográfico pela propriedade intelectual, mas que não asseguram o autor por absoluto. Existem alguns softwares com processos simples de bloqueio para que fotografias não possam ser utilizadas por terceiros. E surgiram empresas especializadas em combater tais práticas, como a ‘Universal Photographic Digital Imaging Guidelines’. Promovendo assim a proteção de imagens digitais¹⁷⁴”.

“Tornou-se necessário trazer em evidência o conceito legal sobre a autoria das fotografias digitais. O artigo 11.º da Lei 16/2008, o criador intelectual tem direitos autorais sobre a obra, cada site providencia a sua política no ciberespaço. Temos, o exemplo, da rede social Instagram que serve como meio de prova da autoria da fotografia e funciona e presume que o autor não renunciou seu direitos sobre a obra fotográfica¹⁷⁵”.

“A obra fotográfica dispõe de um direito moral, de caráter perpétuo, inalienável e irrenunciável. Já em relação ao dano patrimonial, o lesado deve provar com caso concreto que o dano sofrido é mensurado ao ponto de emergir a indemnização reparatória¹⁷⁶.” “Ocorrendo uma violação por um terceiro, sem autorização para publicar a fotografia, ou que omita o nome, existe o direito a indemnização pelo dano moral e patrimonial causado¹⁷⁷”.

2.3 A exploração de obras musicais

“Desde a antiguidade as músicas eram condutoras de conhecimento e do tempo. Dessa forma, o canto teria nascido da memória com o poder de transpor as barreiras espaciais e temporais. Além disso, as músicas têm sido usadas para refletir os costumes e tradições de uma comunidade, o contexto social, político e histórico da sociedade¹⁷⁸”.

“Segundo Luís Menezes Leitão, a composição musical é constituída por três elementos: melodia, harmonia e ritmo. A melodia é a sequência de sons e silêncios combinados, seguindo as regras da composição. ‘A disposição desses sons e silêncios no tempo é o que caracteriza e diferencia uma melodia de outra’. A melodia é protegida por direitos de autor como elemento

¹⁷⁴GONÇALVES, *Op. cit.*, p.145

¹⁷⁵*Idem.*

¹⁷⁶*Idem*, p.147

¹⁷⁷*Idem*, p.140

¹⁷⁸CUNHA, Rose — **Uma análise histórica da proteção do direito de autor e os novos mecanismos de proteção de obras musicais na era digital**. Vol.12, n.º13, p.248

básico da obra; a harmonia é a consequência da fusão de sons e o ritmo é a duração e os intervalos no momento em que se dá a sucessão de sons. O ritmo não é protegido por direitos de autor por ser considerado uma simples regra de expressão. Por conseguinte, apenas a melodia é elegível para proteção por direitos de autor, uma vez que é o único elemento que preenche o pré-requisito da criação¹⁷⁹”.

“Embora a indústria da música ainda esteja enraizada no pensamento de propriedade física da obra, devido ao desenvolvimento da Internet nas últimas décadas, muitos artistas têm-se aproximado mais aos seus fãs e adaptado à distribuição de música. Passou-se a compartilhar conteúdos virtuais, e os compartilhamentos de conteúdos tornaram-se num comportamento habitual na era digital¹⁸⁰”.

“Segundo Luís Menezes Leitão, o ‘Peer to Peer’ é a partilha de ficheiros informáticos resultante de uma ligação em rede de diversos computadores pessoais para aproveitar a memória, a velocidade e também os recursos de todos os computadores ligados em rede¹⁸¹.” “O problema das redes ‘Peer to Peer’ para o direito surge quando há violação dos direitos de autor¹⁸²”. “Tal como a rede Napster, um software que permitia que os seus utilizadores partilhassem cópias digitais das suas músicas, mas, sem ter uma licença das companhias fonográficas para o fazer; ainda assim, compartilhava as músicas no meio digital. Então, por determinação judicial retirou vários ficheiros do software e pagou multas às empresas discográficas, e assim encerrou a sua atividade em 2001¹⁸³”.

“Apesar do encerramento da Napster e de uma forte pressão da indústria discográfica para combater a distribuição de obras musicais na Internet, foram criadas outras empresas de partilha gratuita de música, tais como a Spotify, LastFm, PlayMusic e Rhapsody e todas estas com sites e aplicativos próprios, para que, por meio destes, o pagamento de licenças mensais ou a compra de uma música fosse possível, tal como a disponibilização das mesmas nos computadores, telemóveis e tablets dos consumidores¹⁸⁴”.

¹⁷⁹LEITÃO, Luís de, *apud*, *Idem*, p.248

¹⁸⁰CUNHA, *Op. cit.*, p.250

¹⁸¹LEITÃO, Luís de, *apud*, CUNHA, Rose — **Uma análise histórica da proteção do direito de autor e os novos mecanismos de proteção de obras musicais na era digital**. Vol.12, n.º13, p.249

¹⁸²BATIMARCHI, Paulo ; FREITAS, Cinthia ; PAMPLONA, Anne — **O modelo econômico do grátis na Internet e o direito de autor: O caso K-Lite Nitro**. Research gate. Vol. 2, n.º7, (2015), p.2

¹⁸³CUNHA, Rose — **Uma análise histórica da proteção do direito de autor e os novos mecanismos de proteção de obras musicais na era digital**. Vol.12, n.º13, p.249-250

¹⁸⁴*Idem*, p.250

“A blockchain é um exemplo de tecnologia que inicialmente foi criada para as criptomoedas, mas que passou a ser usada para a música posteriormente, desvinculando-se da sua finalidade inicial, devido à sua característica disruptiva e pública. Esta nova tecnologia permite a criação de um arquivo de dados compartilhado e exclusivo, no qual as informações de direitos autorais podem ser mencionadas, o que também simplifica o processo de pagamento de royalties. E, por meio de Smart Contracts, a blockchain viabiliza a distribuição de royalties e torna o pagamento aos autores mais célere e eficiente. Os Smart Contracts representam uma programação desenvolvida para facilitar e proteger os pagamentos realizados dentro da blockchain com a formalização de uma negociação entre duas partes, sem interferência de um intermediário¹⁸⁵”.

3. A PROTEÇÃO AUTORAL NA INTERNET V.S. INOVAÇÃO CULTURAL

Diante das leis de reforço dos dispositivos de proteção jurídico-tecnológica na Internet, analisaremos a promoção da inovação cultural à mesma medida que os direitos do autor são protegidos.

3.1 A prévia autorização do autor na Internet

“As condições de vida e de criação cada vez mais precárias dos artistas-autores reforçaram as desigualdades sociais. Com efeito, devido às dificuldades crescentes em viver da sua atividade criativa, os autores que não podiam contar com o apoio da família ou de um cônjuge assalariado encontravam-se em grande dificuldade, senão mesmo excluídos de facto. Nestas condições, em que o aumento da oferta não era acompanhado pelo aumento da procura, e em que as carreiras estavam muito dependentes de parâmetros externos, as pessoas economicamente mais fracas sempre foram as mais afectadas e excluídas da profissão¹⁸⁶”.

“Perante a fragilidade, o isolamento e a dependência dos autores às novas tecnologias, foi necessária uma maior autonomia para os autores. Os autores podem eventualmente ser tentados a recorrer mais à publicação ou à distribuição diretamente na internet das suas obras, através de plataformas dedicadas à divulgação de obras. De um modo geral, o domínio das novas tecnologias é visto como uma forma de adaptação dos artistas-autores, que passam de um meio de difusão para outro (vídeo, multimédia, digital). O que pode ser visto, pelo menos a curto prazo, como uma forma de emancipação. Pois, permite que uma obra exista e seja

¹⁸⁵*Idem*.p.251

¹⁸⁶RACINE, Bruno. *et. al* — L’auteur et la création. Rapport. (2020), p.24

distribuída sem qualquer intermediação para além da plataforma. Além disso, o artista-autor recebe geralmente a totalidade dos rendimentos da sua obra, em vez de uma percentagem que é muitas vezes considerada insuficiente¹⁸⁷”. “O desenvolvimento de plataformas de partilha de conteúdos online, das quais o YouTube é o exemplo emblemático, tem sido acompanhado por um aumento de pequenas produções de vídeos criados e colocados online pelos utilizadores¹⁸⁸”.

“A produção online continuou a ser refinada para enfrentar esta concorrência¹⁸⁹”. “As organizações culturais mais experientes já não se contentaram em não colocar os seus conteúdos online”.¹⁹⁰ “O uso de uma mistura de presencial e virtual difundiu-se para muitos eventos e organizações. Isso se reflete, por exemplo, na escolha de certos festivais que agora se oferecem para eventos on-line ou pessoalmente¹⁹¹”.

“Em 2020, Quebec e o restante do mundo detectam seu primeiro caso de COVID-19. Duas semanas depois, o governo Legault decretou um confinamento de duas semanas para tentar impedir a propagação do vírus. Sabemos agora que estas duas semanas prolongaram-se. Em 14 de março de 2022, a quinta onda atingiu seu pico e o governo decidiu suspender a maioria das medidas de saúde, incluindo o uso do passaporte de vacinação. A partir de abril de 2022, o uso de máscara torna-se opcional, com exceção do ambiente de saúde, último local onde será mantido. Em 14 de março de 2020, o governo de Quebec anunciou o fechamento de todos os espaços de encontro, incluindo locais culturais¹⁹²”. “Em 22 de maio, museus, bibliotecas, parques cinematográficos reabriram e as atividades de gravação foram retomadas, as medidas de distanciamento foram aplicadas. Em 29 de setembro de 2020, as autoridades decretaram um segundo fechamento de lugares culturais na zona vermelha e entraram em vigor regras variáveis, que dependem da localização e da disciplina artística. Em 26 de março de 2021, as salas de espetáculos da zona vermelha reabriram, com capacidade reduzida e medidas de distanciamento¹⁹³”.

¹⁸⁷ *Idem*, p.49

¹⁸⁸ LÉGER, Pauline — **Les œuvres transformatrices, cause ou conséquence de la crise du droit d’auteur ?**. Journal open editions. (2022), p.149-150

¹⁸⁹ BOULIANE, Sandria — **La culture au Québec au temps de la pandémie**. Les Presses de l’Université de Montréal. (2020), p.14

¹⁹⁰ *Idem*, p.15

¹⁹¹ *Idem*, p.20

¹⁹² *Idem*, p.11

¹⁹³ *Idem*

“Em 10 de agosto, o passaporte de vacinação aplica-se a atividades não essenciais, incluindo cultura. Em 20 de dezembro de 2021, as salas de espetáculos foram fechadas novamente, mas museus, galerias e bibliotecas foram poupados. Em 25 de janeiro de 2022, as salas de espetáculos reabriram, desta vez com capacidade de 50% e com 1 metro de distância entre os espectadores. 28 de fevereiro de 2022 é o retorno à plena capacidade com a manutenção da máscara; foi autorizado o não uso do passaporte de vacinação duas semanas depois, então a máscara por sua vez cai depois de algumas semanas”¹⁹⁴. “A segunda fase corresponde ao primeiro desconfinamento (Maio-Setembro de 2020) e refere-se ao retorno de certas atividades presentes, mas que são implantadas de acordo com diferentes métodos. Estas práticas culturais devem ter em conta as regras impostas tanto pelas autoridades políticas como pela saúde pública. É o caso das filmagens e dos festivais, que devem funcionar num novo quadro e com regras precisas¹⁹⁵”.

A competição gerada pela pandemia levou muitos a desenvolverem projetos digitais cuja estética se destinava a enfrentar a concorrência”¹⁹⁶. “O musicólogo Louis Brouillette identificou 166 canções de Quebec entre o início do primeiro confinamento e o final de junho de 2021. Como ele explica em seu capítulo, essas paródias são compostas por cantores profissionais, bem como comediantes, letristas ou músicos amadores. Fazem parte da tradição da canção como objeto político, que se impõe tanto como formidável ferramenta de protesto quanto como instrumento de conscientização da população em torno de questões políticas. O autor também observa que a música foi objeto de uma recuperação política surpreendente e eficaz por parte do governo de François Legault. À procura de tendências, este último encomendou paródias e adaptações de canções para integrá-las no seu plano de relações públicas para anunciar as medidas de saúde impostas durante as festas de fim de ano¹⁹⁷”.

“O efeito da pandemia na indústria do livro foi duplo. Por um lado, trouxe à tona a questão da publicação digital e da distribuição de livros; por outro lado, os livreiros adaptaram-se rapidamente às necessidades renovadas dos leitores que desejam afastar-se dos seus ecrãs para redescobrir a materialidade familiar do livro impresso. Prune Lieutier, que já se interessava pela publicação digital e seus leitores, nos incentiva a observar como a crise permitiu construir pontes entre a evolução da publicação digital e de áudio antes da pandemia

¹⁹⁴*Idem*, p.12

¹⁹⁵*Idem*, p.14

¹⁹⁶*Idem*, p.15

¹⁹⁷BOULIANE, Sandria — **La culture au Québec au temps de la pandémie**. Les Presses de l’Université de Montréal. (2020), p.34

e seus efeitos no mercado de ebooks, particularmente entre leitores assinantes de bibliotecas. Como resultado, as vendas para livros digitais aumentaram claramente durante a pandemia¹⁹⁸”.

“Embora a COVID-19 também tenha ceifado muitas vidas, mesmo depois de quatro anos, ainda é muito cedo para saber até que ponto esta pandemia terá repercussões duradouras na cultura aqui e noutros lugares¹⁹⁹”.

“A questão da remuneração do trabalho deve estar no centro da proteção dos autores e exige que se tenha mais em conta a realidade do ato criativo²⁰⁰”. “Todas as obras intelectuais físicas como obras cinematográficas, fotografias, artes plásticas, ou digitalizadas, gozam de proteção intelectual ao estarem nelas presente o elemento da criatividade²⁰¹”. “E as novas tecnologias possibilitaram um novo tipo de proposta estética²⁰²”. “No nosso estudo, consideramos que o direito autoral é do criador intelectual, das pessoas colectivas, como também das singulares que administraram a criação de uma obra. Excepto nas situações em que a realização da obra foi desenvolvida ao abrigo de um contrato²⁰³”. “As paisagens e as coisas naturais não são criações humanas, logo não estão sujeitas a proteção dos direitos de autor²⁰⁴”.

“Em primeiro lugar, as escolas não preparam suficientemente os futuros artistas-autores para os aspectos jurídicos e comerciais da carreira a que tencionam dedicar-se. É igualmente necessário sensibilizá-los para a evolução do papel do artista-autor na sociedade e, nomeadamente, para a necessidade crescente de apresentarem o seu trabalho e de se dirigirem a todos os públicos²⁰⁵”. “Vale constatar que os autores se encontram muitas vezes no ângulo morto das políticas públicas, ao contrário dos actores que têm mais poder e estão mais bem organizados para se fazerem ouvir²⁰⁶”.

¹⁹⁸BOULIANE, Sandria — **La culture au Québec au temps de la pandémie**. Les Presses de l’Université de Montréal. (2020), p.31

¹⁹⁹*Idem*, p.9

²⁰⁰RACINE, Bruno: *et. al* — **L’auteur et la création**. Rapport. (2020), p.65

²⁰¹FILHO, Geraldo; MALLAMANN, Querino — **Os Direitos autorais na era digital: Desafios e novas perspectivas jurídicas**. Aracaju. Vol. 11., nº 01. ISSN ELETRÔNICO 2316-8080, p.187

²⁰²CARBONI, Guilherme — **Aspectos gerais da teoria da função social do direito de autor**, p.2

²⁰³MARQUES, João — **A tutela dos direitos de autor à luz da era digital no ordenamento jurídico português - com um olhar para o direito da União Europeia**. Revista Propriedade Intelectual. Mérida, 2017, p.203

²⁰⁴LEITÃO, *Op. cit.*, p.28

²⁰⁵RACINE, Bruno: *et. al* — **L’auteur et la création**. Rapport. (2020), p.77

²⁰⁶*Idem*, p.12

“Foram poucas as constituições que têm contemplado ou contemplam os direitos de autor²⁰⁷”. “Mas, o problema da propriedade de direitos patrimoniais, apareceu em todas as constituições. E a maior parte consagra-o como um direito de propriedade privada. Em Portugal, é regulado pelo CDADC, ao qual, subsidiariamente, também são aplicadas as regras do Código Civil²⁰⁸”.

“A questão do lugar dos artistas e autores na sociedade não é nova. Existe um sentimento de precariedade crescente que prevalece desde há vários anos . Afecta igualmente os artistas de outros países, como o Reino Unido e os Estados Unidos²⁰⁹”. “Para além dos problemas de remuneração, a questão da identidade profissional dos artistas-autores emergiu como uma preocupação fundamental, muitas vezes expressa através da exigência de um “estatuto”, ou seja, o reconhecimento de uma carreira artística como uma profissão e não apenas como uma vocação²¹⁰”.

“As formas como os utilizadores utilizam as obras protegidas têm criado incertezas sobre violações cometidas na internet quando os limites são excedidos²¹¹”. “Um questionário online realizado em língua portuguesa foi dirigido a utilizadores portugueses e brasileiros sobre músicas, filmes e livros no ambiente digital²¹²”. “E, especificamente no que diz respeito ao cenário português, os resultados dos utilizadores portugueses demonstraram que os utilizadores, ao encontrarem um ficheiro do seu interesse, compartilham o ficheiro sem investigar se é lícito ou ilícito fazê-lo²¹³”.

“De um modo geral, as carreiras dos artistas-autores são marcadas pela incerteza e por modelos de sucesso condicionados pela reputação, que tendem a reforçar as desigualdades à partida. A imprevisibilidade do sucesso é também um fator no mercado. Assim, a concorrência entre artistas-autores, com os seus resultados indeterminados, exige recursos, cuja ausência é suscetível de afastar os menos favorecidos. A aquisição por um artista-autor de uma reputação precoce é também um recurso decisivo²¹⁴”.

²⁰⁷MIRANDA, Jorge — **A Constituição e os direitos de autor**. Revistas Científicas da Universidade Católica Portuguesa. (1994), p.47

²⁰⁸*Idem*, p.199

²⁰⁹RACINE, *Op. cit.*, p.27

²¹⁰*Idem*, p.14

²¹¹CORRÊA, André — **Os utilizadores e os direitos autorais na Internet**. Centro de investigação do Direito Privado. nº 4, (2016), p.922

²¹²CAETANO, Miguel — **O Partilhador enquanto "Homo Reciprocans"**. (2017), p.171

²¹³*Idem*, p.174

²¹⁴RACINE, Bruno: *et. al* — *L’auteur et la création*. Rapport. (2020), p.24

“Uma política a favor dos artistas-autores não é um luxo. O Estado num sistema democrático, enquanto regulador e garante do equilíbrio entre os atores desiguais, enquanto apoiante direto da criação e enquanto ator exemplar em termos de boas práticas, deve enquadrar de forma duradoura a política a favor dos artistas-autores e o seu desenvolvimento futuro²¹⁵”. “O Estado tem um papel legítimo a desempenhar neste domínio. Porém, essa visão não é, no entanto, universal. Os Estados Unidos, por exemplo, oferecem um modelo diferente no qual, para simplificar um pouco, a crueldade do darwinismo social, que leva à eliminação da corrida de todos aqueles que não obtêm o reconhecimento do mercado²¹⁶”.

“O direito contratual de autor nos sistemas continentais protege o autor e o artista como a parte mais fraca pois a autonomia privada de ambas as partes tem sido pressionada pelo mercado, obrigando-os a aceitar contratos desequilibrados que não permitem uma justa remuneração dos seus esforços²¹⁷”. “Todas as receitas geradas com a exploração de uma obra devem ser contabilizadas”²¹⁸. “O princípio da remuneração adequada foca em garantir que autores e artistas beneficiem dos direitos conferidos²¹⁹”.

A remuneração do trabalho encomendado daria aos autores um poder de negociação suplementar e contribuiria para reequilibrar as relações contratuais, poderia também ser acompanhada de uma remuneração mais baixa. No entanto, seria do interesse dos editores reconhecerem melhor o valor do trabalho dos autores, numa altura em que o mundo criativo é cada vez mais competitivo e em que surgem novos atores alternativos que podem oferecer aos autores um novo método de remuneração²²⁰.

“Com o avanço da tecnologia e a multiplicação das reproduções não autorizadas de obras, surgiram também movimentos políticos de apoio à pirataria²²¹”. “Ainda que atualmente todos sejam simultaneamente autores, editores e distribuidores das suas próprias obras no

²¹⁵*Idem*, p.15

²¹⁶*Idem*, p.14

²¹⁷SILVA, Nuno — **O que muda nos contratos de Direito de Autor com a transposição da Diretiva 2019/790?** JURISMAT. n.º 17, (2023), p. 197-214. ISSN: 2182-6900, p.199

²¹⁸*Idem*, p.211

²¹⁹*Idem*, p.203

²²⁰RACINE, Bruno: *et. al* — L’auteur et la création. Rapport. (2020), p.66

²²¹LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021, p.15-16

ciberespaço²²²”, “a tecnologia deve impedir o acesso dos utilizadores não autorizados²²³”. “Charles Clark defende que a resposta para o que a máquina faz está na máquina²²⁴”.

“Caso a obra também seja utilizada ou exibida publicamente com intuito comercial, sem a expressa autorização do autor, caracteriza-se como pirataria²²⁵”. “Em qualquer forma de reprodução, o número de cópias deve ser controlado e comunicado ao autor, para que a exploração económica possa ser controlada²²⁶”. “Os dispositivos de proteção tecnológica foram reconhecidos internacionalmente pelo Tratado da OMPI sobre o Direito de Autor, como se pode ver no artigo 11º do Tratado de 1996²²⁷”.

“De acordo com Koelman e Helberger, existem quatro tipos de dispositivos tecnológicos de proteção²²⁸”: “Os dispositivos que têm por objetivo o controlo de acesso à obra²²⁹”. “O segundo atua no controlo de acesso ao conteúdo através do receptor. O terceiro realiza o controlo do acesso a uma obra já adquirida para impedir a reprodução. Finalmente, também temos as medidas que impedem o acesso subsequente, e o programa destrói-se após a primeira utilização²³⁰”.

“Relativamente aos dispositivos que controlam determinados usos da obra, estes são usados para impedir cópias excessivas e impedem que determinado conteúdo digital possa ser copiado, impresso ou colocado na Internet²³¹”. “Os dispositivos abrangidos pela lei portuguesa abrangem apenas as medidas que restringem o acesso à obra²³²”. “A última categoria que se destina a contabilizar as vezes que se teve acesso à obra cobra o utilizador nos casos em que seja feito uso desconforme com a licença²³³”.

“Segundo Francisco Balsemão, em virtude de muitos utilizadores usurparem os conteúdos digitais e atentarem contra a propriedade intelectual privada ou coletiva²³⁴ é importante criarem-se “regras que, por meios digitais, assegurem o pagamento dos autores

²²²IGLESIAS Filipa; *et al.* — **Direito de autor: Que futuro na era DIGITAL** , 2016, p.38

²²³LEITÃO, *Op. cit.*, p.376

²²⁴*Idem*, p.377

²²⁵FILHO, Geraldo; MALLAMANN, Querino — **Os Direitos autorais na era digital: Desafios e novas perspectivas jurídicas**. Aracaju. Vol. 11., nº1. ISSN ELETRÔNICO 2316-8080, p.183

²²⁶*Idem*, p.185.

²²⁷LEITÃO, *Op. cit.*, p.p.379.380

²²⁸*Idem*, p.378

²²⁹*Idem*, p.378

²³⁰*Idem*.

²³¹*Idem*, p.378-379

²³²*Idem*, p.382

²³³*Idem*, p.379

²³⁴IGLESIAS Filipa; *et al.* — **Direito de autor: Que futuro na era DIGITAL ?**, 2016, p.45

para serem protegidos contra piratarias²³⁵”. “O que importa na sociedade da informação é que o autor seja remunerado²³⁶”. “Os dispositivos tecnológicos estão previstos nos arts. 217.º e ss. do CDADC, onde entendemos como medida de proteção²³⁷”.

“O CDADC expressa disposições legais que prevêm os direitos de remuneração do autor, que na prática têm-se designado por “*royalties*” sobre as receitas obtidas pela exploração do licenciado²³⁸”. “Uma das dificuldades sentidas pelos autores das obras é a de assegurar uma remuneração justa²³⁹”.

“O conceito de remuneração adequada e proporcionada é um conceito de Direito da União Europeia. Nesta matéria, o legislador europeu impõe como mínimo comum três soluções substantivas: a correção de desequilíbrios remuneratórios, transparência e revogação por falta de exploração²⁴⁰”. Apesar de a Diretiva referir-se ao mecanismo de correção contratual, a correção só é possível ao autor ou artista. Isto significa que a contraparte apenas pode buscar por correção contratual através do próprio contrato ou das regras gerais do direito civil²⁴¹.

“Tendo em conta a falta de transparência em todos os sectores criativos, existem duas áreas-chave de progresso. Por um lado, a informação fornecida aos autores sobre os números da distribuição das suas obras poderia ser sistematizada, nomeadamente no que se refere às vendas no sector da edição literária. Por outro lado, a prestação de contas, que permite aos autores conhecer as remunerações ligadas à exploração das suas obras. Melhorar a informação sobre as vendas efectivas, em resposta a um pedido do autor, deve ser uma prioridade²⁴²”.

“O princípio da obrigação de transparência, consagrado pela Directiva MUD, é um princípio que estabelece a remuneração proporcional das obras²⁴³”. “Neste sentido, os licenciados devem prestar regularmente informações sobre as explorações das obras protegidas²⁴⁴”. “Os artigos 18.º a 23.º da Diretiva 2019/790 protegem esses valores²⁴⁵”.

²³⁵BALSEMÃO, Francisco de, *apud*, IGLESIAS Filipa; et al. — **Direito de autor: Que futuro na era DIGITAL ?**, 2016, p.46

²³⁶ASCENSÃO, Oliveira — **O Direito de Autor no Ciberespaço**. Revista da EMERJ. Vol.2, nº7. (1999),p.36

²³⁷*Idem*,p.382

²³⁸MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020,p.317

²³⁹*Idem*, p.326

²⁴⁰*Idem*, p.203

²⁴¹*Idem*,p.210

²⁴²RACINE, Bruno: *et. al* — L’auteur et la création. Rapport. (2020), p.64-65

²⁴³MELLO, *Op. cit*, p.327

²⁴⁴*Idem*.

²⁴⁵SILVA, *Op. cit*,p.198

“O legislador europeu impôs meios alternativos de resolução de litígios digitais²⁴⁶”. “E estabelece que as plataformas de partilha online devem canalizar parte das suas receitas publicitárias para autorizações de direitos de autor²⁴⁷”. “O art. 17.º da Directiva MUD visa precisamente que se a autorização não existir, a plataforma de partilha de conteúdos online é considerada autora e responsável²⁴⁸”.

“No Capítulo 3 do Título IV da Directiva, nos arts. o 18.º a 23.º, estabelecem-se normas relativas aos contratos de exploração para assegurar uma remuneração adequada e proporcionada e a proteção da parte mais fraca através de regras de transparência (art. 19.º), mecanismos de modificação contratual (art. 20.º) e direito de revogação por falta de exploração (art. 22.º)²⁴⁹”. “Podemos dizer que o art. 18.º da Directiva que enuncia o princípio de remuneração adequada, focado na justiça na distribuição de proveitos entre os vários titulares de direitos, evita que os proveitos se concentrem na esfera dos produtores²⁵⁰”.

“Se a autorização não existir, a plataforma de partilha de conteúdos online é considerada autora deste ato de comunicação sendo responsabilizada nos termos estabelecidos no art. 17.º, n.º 4²⁵¹”. “O art. 17.º da Directiva MUD visa precisamente os prestadores de um serviço da sociedade da informação que tem como um dos seus principais objetivos armazenar e facilitar o acesso ao público a uma quantidade significativa de obras protegidas por direitos de autor, carregados pelos seus utilizadores, que organizam e promovem com fins lucrativos (art. 2.º, n.º 6)²⁵²”.

“Alguns artistas alcançaram o sucesso que esperavam graças às plataformas e às comunidades virtuais. Nestes casos, adquirem um peso significativo em qualquer negociação com um editor ou distribuidor. Os intervenientes acompanham de perto o aparecimento desses autores de sucesso e propõem-lhes geralmente um contrato de edição. Nesta fase, é uma forma de os intervenientes minimizarem os seus riscos, onde os autores podem dar provas de sucesso antes mesmo de assinarem um contrato de edição. Para os escritores, por exemplo, oferece uma vasta gama de serviços, desde a revisão e paginação até à distribuição, promoção

²⁴⁶SILVA, *Op. cit.*, p.203-204

²⁴⁷*Idem*, p.48

²⁴⁸CARVALHO, Maria — **A tutela da propriedade intelectual na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia** (2022), n.º16, p.136

²⁴⁹SILVA, Nuno — **O que muda nos contratos de Direito de Autor com a transposição da Diretiva 2019/790?** JURISMAT. n.º 17, (2023), p.201-202. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/42456/1/75035955.pdf>

²⁵⁰*Idem*, p.202-203

²⁵¹CARVALHO, *Op. cit.*, p.136

²⁵²*Idem*, p.135

e venda, tanto em linha como através das livrarias parceiras da plataforma. O mesmo acontece com o sector musical. No entanto, esta prática coloca um encargo económico sobre os autores, ou tarefas que são tradicionalmente da responsabilidade do editor. Por exemplo, os custos de revisão e formatação da obra ou de produção de uma obra musical ficam a cargo do autor²⁵³”.

“A longo prazo, novos canais de reconhecimento e de notoriedade são susceptíveis de se desenvolverem, como podemos ver, por exemplo, com o Instagram, a par e mesmo em detrimento dos canais tradicionais, sobretudo porque um grande número de entidades são muito frágeis economicamente e, conseqüentemente, oferecem condições pouco favoráveis aos autores. No domínio da fotografia, o desenvolvimento muito rápido da *Meero* ilustra o potencial de crescimento destes novos actores. Nascida das necessidades dos agentes imobiliários em termos de imagens atractivas, a empresa é hoje um ator mundial e o seu sucesso permitiu-lhe criar uma Fundação orientada para a ação cultural²⁵⁴”.

“Os titulares dos direitos devem fornecer à plataforma o conteúdo na forma de arquivos de áudio ou vídeo sobre os quais possuem direitos. Depois do conteúdo ser enviado pelos detentores dos direitos, o mesmo é armazenado no banco de dados, que cria uma impressão digital desses arquivos. Todos os vídeos que já estão online, bem como aqueles que serão carregados no futuro, serão analisados para uma correspondência (total ou parcial) com as impressões digitais relativas ao conteúdo fornecido pelos detentores dos direitos²⁵⁵”.

“O risco de destruição de valor é real num contexto em que os conteúdos são maciçamente acessíveis gratuitamente ou, a exemplo das assinaturas legais de streaming, segundo fórmulas que esmagam a remuneração dos autores. De um modo geral, os direitos de autor são pouco respeitados nas plataformas de distribuição quando são utilizados conteúdos, imagens ou música de terceiros. Foram implementadas várias soluções, mas o seu alcance é limitado porque estão fragmentadas. O Content ID, por exemplo, permite identificar o conteúdo de um autor na plataforma Youtube. Neste tipo de situação, podem ser tomadas medidas para remover determinados vídeos por violação de direitos de autor. Além disso, foram postas à disposição dos videógrafos bibliotecas de conteúdos isentos de direitos de autor. Ao mesmo tempo, o valor da exploração de uma obra é consideravelmente reduzido

²⁵³RACINE, Bruno: *et. al* — L’auteur et la création. Rapport. (2020), p.49

²⁵⁴RACINE, *Op. cit*, p.50-51

²⁵⁵GIRY, Lucas — **La responsabilité des prestataires intermédiaires de l'Internet et la réforme de 2019 du régime du droit d'auteur dans le marché unique numérique Auteur**. Liège, 2020. Dissertação de mestrado em Direito apresentada à Universidade Liège Library, p.51

quando esta é efectuada em linha. Consequentemente, a remuneração de um compositor pode diminuir significativamente²⁵⁶”.

“Antes da entrada em vigor da Diretiva 2019/790, diversas plataformas que fornecem acesso a conteúdos carregados pelos seus utilizadores já tinham criado mecanismos para ter em conta os titulares de direito. Os sistemas implementados por estas plataformas foram, portanto, oferecidos de forma voluntária e, consequentemente, todas as condições de utilização foram definidas pelas próprias plataformas. O mais conhecido destes mecanismos é o utilizado pelo YouTube, nomeadamente, o Content ID. Foi em 2007 que o Content ID foi revelado pelo YouTube e imediatamente apresentado como uma ferramenta disponibilizada aos detentores de direitos para gerir conteúdos que poderiam ser carregados na plataforma sem autorização²⁵⁷”.

“No fornecimento das informações necessárias ao Content ID para identificar um conteúdo, os titulares dos direitos são obrigados a determinar o que desejam fazer no caso de ocorrer uma correspondência entre o seu conteúdo e um vídeo carregado por um dos utilizadores da plataforma. Existe então uma alternativa tripla: Ou 1) o titular dos direitos solicita o bloqueio do vídeo em questão, ou 2) solicita informações sobre esse vídeo, ou 3) pode solicitar a monetização do vídeo, o que envolve então a entrega de anúncios quando os usuários acessam o vídeo. Estas três opções não são exclusivas; é inteiramente concebível que, para o mesmo conteúdo, o detentor dos direitos monetize determinados vídeos enquanto bloqueia ou monitoriza outros. Se os detentores de direitos optarem pela monetização parte das receitas publicitárias vai para os mesmos²⁵⁸”.

“A Diretiva (EU) 2019/790 (MUD) também visa facilitar as licenças²⁵⁹”. “Ao observarmos as licenças negociadas pela empresa do YouTube, podemos distinguir dois tipos principais. Por um lado, os contratos de licenciamento celebrados com sociedades gestoras de direitos de autor, que impedem a distribuição de uma percentagem do negócio publicitário global do YouTube. E, por outro lado, o contrato de licença com acordos individuais entre a plataforma e os titulares dos direitos²⁶⁰”. “É necessário a requisição de uma autorização que pode assumir as diferentes formas, que na maioria das vezes são contratos de licenciamento:

²⁵⁶RACINE, Bruno: *et. al* — L’auteur et la création. Rapport. (2020), p.50

²⁵⁷*Idem*, p.59-60.

²⁵⁸*Idem*, p.60

²⁵⁹CARVALHO, Maria — **A tutela da propriedade intelectual na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia** (2022), n.º 16, p.239-240

²⁶⁰*Idem*. p.62

licenças diretas, licenças coletivas voluntárias, licenças coletivas obrigatórias, licenças legais e licenças híbridas²⁶¹”.

“A licença direta baseia-se num contrato de licença no qual o titular dos direitos autoriza o fornecedor online a conceder determinados direitos especificados no contrato de licença em troca de remuneração. É este tipo de licença que parece ser regularmente tomada como exemplo no texto da diretiva, nomeadamente nos nº 1, 2 e 8 do artigo 17º²⁶²”.

“O mecanismo para a concessão das licenças coletivas no art. 12.º da Diretiva (UE) 2019/790, permite, no território de um Estado-Membro, o alargamento dos efeitos dos acordos de licença coletiva celebrados com organizações de gestão coletiva. Este mecanismo só pode ser utilizado quando for demasiado caro ou difícil de obter licenças individuais, o que tornaria improvável a celebração destes contratos de licença²⁶³”.

“As licenças coletivas obrigatórias, ao contrário do artigo 12.º da Diretiva 2019/790, não impõem quaisquer condições de representação nem a possibilidade de os titulares de direitos se retirarem do mecanismo. Mas este sistema teria o efeito de impedir que os titulares de direitos explorassem eles próprios o seu trabalho, impondo-lhes a obrigação legal de conceder para organizações coletivas²⁶⁴”.

“As medidas tecnológicas de proteção são baseadas em criptografias destinadas a reduzir certas utilizações ou mesmo para impedir a sua modificação²⁶⁵”. “Como resultado dos sistemas tecnológicos de proteção dos direitos, temos assistido a uma crescente diminuição do nível de exigência da criatividade que começou a ser substituído pela exigência de originalidade²⁶⁶”. “Oliveira Ascensão chama a este movimento do direito de autor de ‘banalização’²⁶⁷”.

²⁶¹ *Idem*.p.67

²⁶² GIRY, Lucas — **La responsabilité des prestataires intermédiaires de l'Internet et la réforme de 2019 du régime du droit d'auteur dans le marché unique numérique Auteur**. Liège, 2020. Dissertação de mestrado em Direito apresentada à Universidade Liège Library. Disponível em: https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/9158/4/TFE_Droit-Gestion_GIRY_Lucas.pdf p.68

²⁶³ *Idem*.p.68-69

²⁶⁴ *Idem*.p.70

²⁶⁵ MARQUES, João — **A tutela dos direitos de autor à luz da era digital no ordenamento jurídico português - com um olhar para o direito da União Europeia**. Revista Propriedade Intelectual. Mérida, 2017. p.210. Disponível em: http://www.ulpiano.org.ve/revistas/bases/artic/texto/RPI/20/rpi_2017_20_197-229.pdf

²⁶⁶ ASCENSÃO, José — **Propriedade Intelectual e Internet**, p.17

²⁶⁷ *Idem*, p.19

“Na realidade, esta proteção destinam-se a empresas chamadas de “*copyright*” que fazem a exploração de obras intelectuais²⁶⁸”. “A razão para esta proteção do empresário está na necessidade de proteção do investimento, mas há uma distorção de todo o regime legal²⁶⁹”.

“Proteger o investimento através das leis de direitos de autor resulta em hiperproteção do empresário dentro da indústria de “*copyright*”, o que é apresentado como um destino de promoção da cultura, mas, pelo contrário, torna o acesso à cultura mais difícil e mais caro²⁷⁰. É importante que os investimentos sejam protegidos, mas segundo Oliveira Ascensão, não é justo que sejam protegidos pela proteção autoral²⁷¹”.

“A proteção da dignidade da pessoa humana não pode resultar em individualismos, uma vez que difere da conceção jurídica de indivíduo, pois tem de ser apreciada a partir da sua inserção no meio social e não como uma célula autónoma²⁷². São as soluções protetoras da dignidade que importam²⁷³”. “Pois protegem a forma como as ideias e informações são transmitidas, razão pela qual o Estado não deve limitar a liberdade de expressão²⁷⁴”. “Tal como, atualmente, podemos, também, observar no art. 75.º, nº 2, do CDADC da alínea x)²⁷⁵”.

“Estes dispositivos concedem uma gestão de direitos mais individualizada²⁷⁶”, como podemos observar “no art. 217.º, nº 2, do CDADC, que as medidas tecnológicas facilitam a exploração económica das obras através de sistemas de pagamentos eletrónicos²⁷⁷”.

“Mas o uso desenfreado de filtros de direitos de autor nas plataformas digitais podem conter a liberdade de criação na Internet²⁷⁸”, “o que restringe a liberdade de comunicação digital²⁷⁹. O CEDH reconhece que a liberdade de expressão não é absoluta²⁸⁰”.

“Podemos observar o caso da ACAPOR, que apresentou mais de mil denúncias contra desconhecidos para o crime de violação por correspondência ou telecomunicações nos termos

²⁶⁸ASCENSÃO, Oliveira — **O Direito de Autor no Ciberespaço**. Revista da EMERJ. Vol.2, nº7. (1999), p.28

²⁶⁹*Idem*, p.29

²⁷⁰*Idem*, p.18-19

²⁷¹*Idem*, p.18

²⁷²CARBONI, Guilherme — **Aspectos gerais da teoria da função social do direito de autor**, p.3

²⁷³*Idem*, p.12

²⁷⁴VOORHOOF, Dirk Voorhoof — **La liberté d’expression est-elle un argument légitime en faveur du non-respect du droit d’auteur? La parodie en tant que métaphore**. (2006) Droit, p.57

²⁷⁵**Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de Março**.

²⁷⁶PEREIRA, Alexandre — **Música e electrónica: sound sampling, obras de computador, e direitos de autor na Internet**. (2004), p.5

²⁷⁷MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.505

²⁷⁸PEREIRA, *Op. cit.*, p.49

²⁷⁹*Idem*, p.54

²⁸⁰RASCHEL, Evan — **”Peut-on rire de tout ? Réflexions sur les “ lois du genre ” des expressions humoristiques”**. Recueil Dalloz. (2022), nº 27, p.5

do art. 194.º do CP. Porque a denunciante foi alvo de um ataque pirata e considerava ter sido alvo de retaliação da comunidade pirata e apoiante da liberdade digital, em razão de um requerimento anteriormente realizado à Autoridade Geral de Supervisão das Atividades Culturais, relativo à erradicação de websites que partilham obras protegidas por direitos de autor²⁸¹”.

“Face à facilidade que os consumidores têm de extrair da Internet obras literárias e artísticas como músicas e filmes, a ACAPOR procurou também chamar a atenção dos cidadãos e das autoridades para combater e punir este tipo de crime e defendeu a criação de novas leis com meios técnicos de controlo para proteger os direitos dos seus associados. A ACAPOR, no entanto, não apresentou provas consistentes e a investigação do processo considerou que as denúncias tinham demasiadas presunções. O resultado da investigação também determinou que mesmo que o download de obras protegidas seja crime de usurpação, imputar o titular de um IP é erróneo. Tal liberdade deve ser ponderada se não estiver relacionada com atividades de lucro comerciais²⁸²”. “Pois, os dispositivos tecnológicos de proteção podem colocar em risco o direito de acesso à obra²⁸³”. “O utilizador não tem defesa e está sujeito às determinações de quem controla a obra em rede²⁸⁴”.

3.2 A utilização abusiva da obra protegida no ambiente digital

“A pirataria perpetrada por parte dos utilizadores na Internet é a prática ilegal de disponibilizar e reproduzir bens protegidos sem a permissão dos autores da obra original. Ou seja, nos casos em que os utilizadores vão além da utilização legal das obras protegidas, deparamo-nos com o fenómeno da pirataria²⁸⁵”.

“Somente o autor pode realizar as modificações no original da obra, pois esta implica a sua substituição por uma outra²⁸⁶”. A transformação de uma obra protegida por adaptação carece da autorização do titular, pois, igualmente, está incluída nos direitos morais do autor²⁸⁷.

²⁸¹MINISTÉRIO PÚBLICO — **Departamento de Investigação e Acção Penal de Lisboa**, 2012, p.1

²⁸²*Idem*, p.8

²⁸³*Idem*, p.386

²⁸⁴ASCENSÃO, Oliveira — **O Direito de Autor no Ciberespaço**. Revista da EMERJ. Vol.2, nº7. (1999),p.40

²⁸⁵CORRÊA, André — **Os utilizadores e os direitos autorais na Internet**. Centro de investigação do Direito Privado. nº 4, (2016), p.942

²⁸⁶CARBONI, Guilherme — **Aspectos gerais da teoria da função social do direito de autor**, p.4. Disponível em:

https://www.academia.edu/download/40999508/Aspectos_Gerais_da_Teoria_da_Funcao_Social_do_Direito_de_Autor.pdf

²⁸⁷MARQUES, João — **A tutela dos direitos de autor à luz da era digital no ordenamento jurídico português - com um olhar para o direito da União Europeia**. Revista Propriedade Intelectual. Mérida, 2017, p.208. Disponível em: http://www.ulpiano.org.ve/revistas/bases/artic/texto/RPI/20/rpi_2017_20_197-229.pdf

“O objetivo deve ser encontrar um equilíbrio entre os direitos dos utilizadores e os dos titulares de direitos de autor²⁸⁸”. “Existem diversos conceitos e critérios de originalidade que permitem reconhecer uma obra como original²⁸⁹”. “E um largo sector da doutrina está ligado ao conceito clássico²⁹⁰”.

“Temos o exemplo de Desbois, em que dois pintores que não se conheciam fixam um após outro o mesmo local nas suas telas, na mesma perspetiva e também com as mesmas cores. O segundo quadro, apesar de não ser novo, é original desde que ambos os pintores desenvolvam uma obra criativa independente. Portanto, as obras derivadas baseadas numa obra anterior não são impeditivo da originalidade²⁹¹”.

“Edelman defende que a criação é produto de um trabalho intelectual que exprime a personalidade do criador e que são encarnadas de uma forma original. E, ainda, que a originalidade é o conceito que permite revelar se um trabalho intelectual foi ou não criativo e se através dele o autor exprimiu a sua personalidade²⁹²”.

“Um sector da doutrina alemã colocou em causa a posição clássica francesa, exigindo, para além da personalidade do autor, um certo nível de criatividade: a “*Gestaltungshöhe*”. Só desta forma a obra pode ser considerada original e merecedora de proteção. Logo, há dois aspetos a serem considerados nesta doutrina: a individualidade e o grau de criatividade. A individualidade não basta, é necessário que cada obra atinja um suficiente grau de “*Gestaltungshöhe*” para merecer proteção²⁹³”.

“A infra-estrutura utilizada pela Internet era a rede global de telecomunicações. Em meados da década de 1980, a Internet começou a ser utilizada em Portugal, nas universidades e em algumas empresas. As primeiras utilizações foram feitas com terminais ligados por telefone a universidades europeias e universidades dos Estados Unidos da América, limitando-se, na maioria dos casos, à documentação de consultas e e-mails. A difusão da

²⁸⁸PEREIRA, Alexandre — **Filtros de conteúdos digitais para infrações ‘óbvias’ aos direitos autorais?** Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.Vol. 54, nº1, (2023). p.49 Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/62146/1/Alexandre-Libo%CC%81rio-Dias-Pereira.pdf>

²⁸⁹ROCHA, Maria — **A originalidade como requisito de protecção do Direito de Autor.** Verbo Jurídico. (2003), p. 3-4 Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/11918/1/originalidade.pdf>

²⁹⁰*Idem*, p.9

²⁹¹ROCHA, Maria — *A originalidade como requisito de protecção do Direito de Autor. Verbo Jurídico.* (2003), p.5

²⁹²*Idem*.p.6

²⁹³*Idem*.p.9

Internet em Portugal era feita pelas universidades, apoiadas na existência de um grupo denominado ‘PUUG’²⁹⁴”.

“A partir de 1991 o uso da Internet generalizou-se em todas as Universidades Portuguesas após a criação da Rede da Comunidade Científica Nacional. A criação do ‘Internet Service Provider’ em Portugal, a partir de 1994, popularizou a utilização da Internet. Os órgãos de comunicação social passaram, em 1995, a difundir a existência e utilidades da Internet. Esta difusão provocou uma explosão na utilização da Internet em Portugal. Os jornais mais populares editavam cadernos dedicados ao assunto ‘Internet’. Atualmente, existe o acesso gratuito à Internet²⁹⁵”.

“A propriedade intelectual, na vertente de direitos de autor e conexos, surge no século XXI para responder aos anseios que os autores e titulares de direitos têm enfrentado com a criação intelectual²⁹⁶”.

“A Carta Portuguesa de Direitos Humanos na Era Digital no art. 16.º determina que todos têm direito à proteção legalmente conferida aos conteúdos protegidos por direitos de propriedade intelectual, como as obras²⁹⁷”.

“O material disponibilizado na rede, sujeito a pirataria, vai desde livros, músicas, fotos, revistas e até filmes e seriados de TV. Dessa forma, o autor da obra dificilmente detém o controle sobre os meios de reprodução da mesma. E, neste contexto, observa-se expressamente que só as cópias autorizadas pelo titular dos direitos de autor não serão consideradas como pirataria virtual²⁹⁸”.

“Atualmente, com a massiva difusão de conhecimentos pela Internet, a Internet pode, assim, alçar os cidadãos comuns a um papel que ultrapasse o de mero consumidor de cultura para tornar-se também um produtor²⁹⁹”.

²⁹⁴ALMEIDA, Maria — **Breve história da Internet**. Repositorium. (2005), p.4-5. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/3396>

²⁹⁵*Idem*.p.5

²⁹⁶GONÇALVES, Rafaella — **Diálogos em Direito: Uma abordagem luso-brasileira sobre o direito autoral da fotografia na era digital**. v.11 n.º 03 (2017), p.123. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6750387.pdf>

²⁹⁷LEI n.º 27/2021, de 17 de maio. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/lei/2021-164870244>

²⁹⁸LIMA, Sarah; RODRIGUES, Kadma — **Direitos autorais versus pirataria virtual: Polêmicas e divergências no campo dos direitos culturais**. Políticas Culturais em Revista. (2013), p.215. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/8241/6131>

²⁹⁹DRUMMONT, Victor — **O Marco jurídico do direito de autor em Portugal: A doutrina da propriedade literária sob a ótica de Almeida Garrett e Alexandre Herculano**. Revista de Direito da Faculdade Guanambi. vol. 5, n.º1 (2018), p.89. Disponível em: <file:///C:/Users/maria/Downloads/Dialnet-OMarcoJuridicoDoDireitoDeAutorEmPortugal-7065448.pdf>.

“A oferta ao público de materiais carregados pelos utilizadores de conteúdo online é uma forma expressa de comunicação ao público, sujeita à autorização dos titulares de direitos³⁰⁰”. “Neste caso, o princípio é a proibição, uma vez que existe o direito exclusivo do autor de o fazer³⁰¹”. “Um terceiro que colocasse a obra em rede sem autorização estaria seguramente a invadir o direito reservado ao autor³⁰²”.

“O ciberespaço moldou a forma como vivemos, como nos correspondemos com os outros e de como nos entretemos³⁰³ e a digitalização permite a transmissão de vários bens juridicamente protegidos³⁰⁴”. “Pois, foi criada para ser fonte aberta e livre para a informação. No entanto, a Internet é um espaço onde os meios digitais e materiais multimídias são facilmente pirateados, copiados e alterados sem a autorização do autor³⁰⁵”. “A Internet pode ser como um mero veículo de transmissão e comunicação³⁰⁶”.

“Dois computadores de diferentes utilizadores têm a capacidade de se comunicarem entre si, pois cada dispositivo na rede precisa de ter a capacidade de interpretar os protocolos dos outros dispositivos³⁰⁷”. “As redes “Peer to Peer” permitem o compartilhamento e transmissão de dados ou arquivos na Internet³⁰⁸”. “Nestes meios de comunicação entre computadores, as obras intelectuais protegidas pelo direito de autor podem ser intercomunicadas³⁰⁹”. “Portanto, as formas como os utilizadores utilizam as obras protegidas têm criado incertezas entre os titulares de direitos sobre os limites exercidos pelos utilizadores e as violações cometidas pelos utilizadores quando os limites são excedidos³¹⁰”.

³⁰⁰PEREIRA, Alexandre — **Filtros de conteúdos digitais para infrações ‘óbvias’ aos direitos autorais?** Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.Vol. 54, nº1, (2023). p.50. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/62146/1/Alexandre-Libo%CC%81rio-Dias-Pereira.pdf>

³⁰¹ASCENÇÃO, Oliveira — **Sociedade da informação e liberdade de expressão.** Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Vol. 58, nº1 e 2, (2007), p.22. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/59742/1/RFDUL_XLVIII_2007_1_2%20-%20J.%20Oliveira%20Ascens%cc3%a3o.pdf

³⁰²*Idem*.p.23

³⁰³SAAVADERA,Rui — **A proteção jurídica de software e a Internet**, 1998, p.319

³⁰⁴MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020, p.499

³⁰⁵SAAVADERA, *Op. cit*,p.371

³⁰⁶ASCENSÃO, José — **Propriedade Intelectual e Internet**, p.3

³⁰⁷FREITAS, Cinthia ; *et al* — **O modelo económico do grátis na Internet e o direito de autor: O caso K-Lite Nitro.** Research gate. v. 2, n.º7, (2015), p.2

³⁰⁸FREITAS, *Op. cit*,p., p.2

³⁰⁹ASCENSÃO, *Op. cit*,p.22

³¹⁰CORRÊA, André — **Os utilizadores e os direitos autorais na Internet.** Centro de investigação do Direito Privado. nº 4, (2016), p.922

“A Internet é composta por milhões de utilizadores que formam uma sociedade virtual descentralizada e auto-regulada. Não dispõe de uma entidade que efetue regras jurídicas com força impositiva e coativa³¹¹”.

“A tecnologia tem-se tornado cada vez mais sofisticada, e as ameaças contra a Propriedade Intelectual na Internet também aumentaram³¹²”. “Surgiram igualmente duas correntes que distinguem-se em duas concepções. Por um lado, os apóstolos da tecnologia perceberam a internet como um espaço livre de direitos, onde as regras da Terra não devem chegar ao ciberespaço com obstáculos jurídicos à sua comunicação. E a segunda concepção, dos profissionais do Direito Intelectual, sustenta que a internet é um veículo sujeito ao Direito³¹³”.

“Neste estudo, defendemos que existem duas categorias possíveis de utilizadores no tocante à forma como usufruem das obras: o passivo e o ativo. O primeiro utilizador adquire e utiliza os bens com o único intuito de fazer uso da obra. Mas o utilizador ativo, de outra maneira, não apenas utiliza a obra como também a utiliza para a criação de outras novas obras. Este torna-se, então, um utilizador que é um autor das suas próprias obras através da inspiração e influência de outras obras já existentes³¹⁴”.

“Segundo David Nimmer, a Internet é uma “gigantesca máquina copiadora”³¹⁵. Portanto, todas as obras intelectuais, tais como as fotografias, música, vídeos, filmes cinematográficos, continuam a ser protegidas quando digitalizadas³¹⁶”.

“Quando falamos em criminalidade informática em sentido amplo, podemos abranger também os crimes previstos no CDADC em que a utilização da Internet está incluída³¹⁷. O autor pode opor-se à imitação ilícita da sua obra ou impedir a violação dos seus direitos de autor³¹⁸”.

“Em caso de denúncia, a IGAC notifica num prazo de 10 dias o responsável pela disponibilização ilícita de conteúdos protegidos pelo direito de autor e no prazo de 48 horas

³¹¹ SAAVADERA, Rui — **A proteção jurídica de software e a Internet**, 1998, p.325

³¹² HOLANDA, Francisco; *et al.* — **As principais ameaças digitais e suas formas de mitigação no contexto da segurança da propriedade intelectual**. Conjecturas. Vol. 22., n.º8 (2022), p.148

³¹³ ASCENSÃO, José — **Propriedade Intelectual e Internet**, p.2

³¹⁴ CORRÊA, *Op. cit.*, p.924-925

³¹⁵ NIMMER, David de, *apud*, SAAVADERA, Rui — **A proteção jurídica de software e a Internet**, 1998, p.343-344

³¹⁶ SAAVADERA, Rui — **A proteção jurídica de software e a Internet**, 1998, p.363

³¹⁷ SAAVADERA, *Op. cit.*, p.343-344

³¹⁸ VOORHOOF, Dirk — **La Parodie et Les Droits Moraux. Le Droit Au Respect de l’auteur d’une Bande Dessinée: Un Obstacle Insurmontable Pour La Parodie ?** Droit d’auteur et bande dessinée, 1997, p.239

deve remover o conteúdo da Internet. Decorrido o prazo de 48 horas, sem que tenha cessado a disponibilização de conteúdos protegidos, a IGAC notifica os prestadores intermediários de serviços de rede para que no prazo de 48 horas após a notificação retirem ou dificultem o acesso, disponibilização e utilização desses conteúdos, nomeadamente impedindo o acesso a um determinado URL ou DNS associado ou acesso a conteúdo disponibilizado por um determinado protocolo de rede³¹⁹”.

“O procedimento previsto na Lei n.º 82/2021 de 30 de setembro não afeta a responsabilidade criminal dos agentes que disponibilizam ilicitamente conteúdos protegidos por direitos de autor sem autorização do titular do direito. Em termos penais, estas condutas poderão constituir-se na prática de crime de usurpação nos termos do art. 195.º, n.º 1, da alínea j) e do art. 68.º, n.º 2. A violação pelos prestadores intermediários de serviços em rede será punida a título contraordenacional. O CDADC prevê no seu art. 209.º a viabilidade de solicitar a implementação de medidas administrativas com vista à cessação imediata da atividade em caso de violação de direitos de autor ou quando é reconhecido o lugar onde tal violação poderá ocorrer³²⁰”.

“O CDADC prevê a tutela contraordenacional nos termos do art. 205.º a 207.º, cabendo a competência para o seu tratamento à IGAC. Este regime sofreu algumas alterações devido à entrada em vigor do Decreto-Lei n.º 9/2021, que estabeleceu o regime jurídico das Contraordenações Económicas. Portanto, o artigo 205.º enumera um conjunto de regras cuja violação constitui uma infração financeira menor ou grave. As infrações menores previstas nestes artigos referem-se à falta de identificação do nome (ou pseudónimo) do autor, produtor ou tradutor da obra³²¹”. “Estas situações serão punidas tanto na forma de negligência como em situações de tentativa³²²”.

“Por fim, a consagração da tutela penal dos direitos de autor foi uma opção do legislador português³²³ prevista pela “fundamentação do relevo moral da criação literária e artística³²⁴”. “Ora, foi neste sentido que Portugal decidiu introduzir a proteção penal a par da proteção civil, administrativa e contraordenacional. No âmbito da proteção penal dos direitos de autor, nomeadamente no CDADC, nos arts. 195.º, 196.º, 198.º e 199.º, foram estabelecidos quatro

³¹⁹WECKER, *Op. cit.*, p.21

³²⁰WECKER, Inês — **A Tutela penal no direito de autor em especial, o crime de usurpação na era digital**. Lisboa, 2022. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa, p.21-22

³²¹*Idem.* p.23

³²²*Idem.* p.23

³²³*Idem.* p. 27

³²⁴ASCENÇÃO, Oliveira — **Direito Penal de Autor**, 1993, p.12

factos ilícitos distintos: usurpação, contrafação, violação de direitos morais e utilização de obras contrafeitas ou usurpadas³²⁵”.

“A violação do direito moral desdobra-se em duas violações distintas: a) Alguém arrogar a paternidade de uma obra que sabe que não lhe pertence; b) Alguém atentar contra a genuidade ou integridade da obra, praticando um ato que afete a honra ou reputação do autor³²⁶”.

“Na experiência europeia os direitos morais incluem, para além do direito à integridade, o direito à capacidade exclusiva de decidir quando ou se a obra deve ser divulgada publicamente (divulgação), o direito à capacidade exclusiva, após a publicação da obra, de retirar todas as cópias existentes da obra (retirada), e o direito de evitar críticas excessivas quando o seu único objetivo seja abusar do autor³²⁷”. “Ou seja, proteger os direitos morais de um artista, especificamente os direitos de integridade³²⁸”.

“O CDADC prevê o crime de usurpação e de contrafação para o uso indevido da obra protegida³²⁹”. “O tipo legal da contrafação abrange a cópia servil e o plágio. A cópia servil corresponde a uma duplicação grosseira da obra original. No entanto, o plágio é a reprodução de uma obra com uma alteração na forma em como esta é apresentada, sem atribuir-lhe individualidade própria³³⁰”. “Também haverá contrafação sempre que existir a adaptação, alteração ou modificação da obra sem autorização do autor³³¹”.

“Transformar uma obra exige não apenas a autorização do autor mas também que seja mencionado que se trabalha sobre obra alheia³³²”. “Conforme acima foi salientado, a lei prevê que é necessário que a utilização da obra seja apresentada como sua e sem individualidade própria para que sejam preenchidos os pressupostos de crime de contrafação³³³”. “Portanto, se não existir apropriação e houver violação da integridade ou genuidade da obra, sem produção de um ou mais exemplares, será violação do direito moral, previsto no artigo 198.º do CDADC³³⁴”.

³²⁵LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.314

³²⁶LEITÃO, *Op. cit.* p.311

³²⁷YONEVER, Geri — **The Precarious Balance: Moral Rights, Parody, and Fair Use**. Cardozo Arts & Entertainment law journal. Vol. 14 (1996), p.87

³²⁸*Idem*, p.80

³²⁹LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.311

³³⁰*Idem*.

³³¹LEITÃO, *Op. cit.*, p.312

³³²MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, p.227

³³³LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.310-311

³³⁴*Idem*, p.311

“Os procedimentos criminais pela violação do direito moral dependem da queixa do ofendido. O que fundamenta a ideia de que o criador intelectual é o fiel intérprete do que a sua obra foi idealizada para ser³³⁵”. “Com o art. 198.º do CDADC estamos diante de uma situação em que há violações de direitos pessoais, independentemente de haver também violação de direitos patrimoniais, pois esta não é constitutiva nem excludente do tipo³³⁶”.

“A Convenção de Berna e as demais convenções deste domínio deixam por escolha dos países membros a determinação dos meios de tutela dos princípios consagrados e não impõe uma tutela penal³³⁷”. “A internacionalização do contencioso penal da internet torna complexa a prevenção dos crimes cometidos por intermédio das redes³³⁸”. “Com o regulamento Roma II³³⁹”, “a maior parte da legislação internacional de direito privado estabelece normas de conflito que apontam para a competência do Direito do Estado de Proteção. Em Portugal, as obras estrangeiras gozam da proteção prevista na lei portuguesa, sujeita a reserva de reciprocidade, e a cláusula de reciprocidade deve ser combinada com a norma de conflito que atribui jurisdição à lei do Estado de Proteção³⁴⁰”.

“O principal objetivo da propriedade intelectual é, então, impedir que terceiros utilizem abusivamente as produções e expressões originais de determinados indivíduos ou entidades³⁴¹”.

3.3 A aplicação da exceção da paródia na legislação portuguesa

“Os mash-ups consistem na combinação de elementos visuais ou sonoros de diferentes fontes. Eles também são frequentemente comparados a remixes ou práticas de colagem. Em termos concretos, isso pode envolver modificar a edição de um trailer para mudar a sequência de cenas e o ritmo da apresentação: a comédia então se torna uma tragédia, ou vice-versa. O objetivo ao criar estas combinações de imagens e sons é provocar no público uma certa reflexão sobre as obras associadas propondo uma nova narração ou reunindo dois universos diferentes. Mash-ups são na maioria das vezes engraçadas ou paródicas³⁴²”.

³³⁵MELLO, *Op. cit.*, p.161

³³⁶ASCENÇÃO, Oliveira — **Direito Penal de Autor**, 1993, p.43

³³⁷*Idem*, p.11

³³⁸SAVADERA, Rui — **A proteção jurídica de software e a Internet**, 1998, p. 347

³³⁹PINHEIRO, Luís — **Algumas considerações sobre a lei aplicável ao direito de autor na Internet**. Revista da Ordem dos Advogados. vol. 1., (2014), p.34

³⁴⁰*Idem*, p.21

³⁴¹GODINHO, Manuel; PEREIRA, Tiago, MENDONÇA, Sandro — **Propriedade intelectual: uma temática na ordem do dia**. OBSERVARE. Universidade Autónoma de Lisboa (2008). P 2-7, p.4

³⁴²LÉGER, Pauline — **Les œuvres transformatrices, cause ou conséquence de la crise du droit d’auteur ?**. Journal open editions. (2022), p.149-150

“Há alguns anos, o Canadá adotou uma solução específica para o aumento de mash-ups na Internet. Mais precisamente, uma lei de modernização de direitos autorais adotada em 2012, e estabeleceu uma exceção específica para conteúdo não comercial gerado por usuários, ou seja, uma disposição específica para legalizar essas novas práticas. Esta exceção implica que a utilização da totalidade ou de parte da obra de outrem para a criação de novos conteúdos distribuídos em linha já não carece da autorização do autor da obra assim utilizada. Este benefício esteve sujeito a diversas condições. Primeiro, o conteúdo gerado pelo usuário deveria assumir a forma de uma obra ou outro objeto protegido por direitos autorais³⁴³”. “Era, então, necessário criar um novo objecto de direitos de autor ou de direitos conexos para beneficiar da exceção. Em seguida, o referido conteúdo não deveria ser utilizado nem distribuído para fins comerciais, nem deveria ter um efeito negativo significativo, pecuniário ou não, na exploração da obra utilizada para a criação ou em qualquer mercado atual ou possível para a mesma, nomeadamente porque a obra ou objeto recém-criado não pode substituí-lo. Finalmente, o conteúdo gerado pelo usuário não deveria ter sido projetado a partir de um trabalho preexistente que o usuário sabia ou que estava infringindo, falamos de uma fonte legal. Esta fonte deve ser mencionada³⁴⁴”.

“A arte muda de acordo com as sensibilidades conscientes ou mesmo inconscientes do artista. De acordo com Geri Yonever, a arte é tanto evolucionária como revolucionária”³⁴⁵ e precisamos dos “pai e filho da arte, isto é: o primeiro artista e o parodista. A tensão entre o primeiro artista e o segundo nunca desaparecerá. Segundo Gery Yonever, o nosso objetivo deve ser equilibrar os seus interesses económicos e pessoais³⁴⁶”.

“A concepção tradicional da paródia insistia na ideia da paródia como uma reprodução rebaixadora com sentido burlesco, guiada pela intenção de divertir mas sempre com o espírito de transgressão ou deformação cômica autorizada³⁴⁷”. “Muitas das paródias da época da reforma no século XVI eram escarnecedoras da obra e do autor³⁴⁸”.

³⁴³*Idem*, p.156

³⁴⁴*Idem*

³⁴⁵YONEVER, Geri — **The Precarious Balance: Moral Rights, Parody, and Fair Use**. Cardozo Arts & Entertainment law journal. Vol. 14 (1996), p.80

³⁴⁶*Idem*.

³⁴⁷MARTINS, JOSÉ — **Paródia e literatura portuguesa: Da revisão teórica às potencialidades didáticas**. CEFH. (2013), p.140

³⁴⁸VOORHOOF, Dirk — **La Parodie et Les Droits Moraux. Le Droit Au Respect de l’auteur d’une Bande Dessinée: Un Obstacle Insurmontable Pour La Parodie ?** Droit d’auteur et bande dessinée, 1997,p.238-239

“Foi especificamente durante a era do iluminismo que a paródia popularizou-se, e continuou a desenvolver-se no século XIX³⁴⁹”. “No século seguinte, a teoria literária redefiniu a natureza e a função da paródia, enriquecendo-a e conferindo-lhe um papel mais relevante, e a antiga noção da paródia foi reconfigurada pela teoria literária contemporânea, que estabeleceu uma função crítica para a paródia³⁵⁰”.

“O compartilhamento da criatividade de outras pessoas na Internet é frequentemente chamado de “memes”³⁵¹. “Richard Dawkins, em 1976, originalmente definiu o meme como “qualquer ‘unidade de transmissão cultural’ que permanece viva ‘pulando de cérebro em cérebro”³⁵²”.

“Os memes são formas de expressão do pensamento com imagens ou vídeos e de terceiros³⁵³”. “A revolução tecnológica permitiu a sua partilha de diversas maneiras³⁵⁴”. “Quando uma obra é colocada em rede ela pode alcançar um número indeterminado de pessoas³⁵⁵”. “A transformação de textos, personagens, imagens e vídeos a partir de criações de terceiros também são, então, formas de expressão de memes³⁵⁶”. “Para muitos o meme da Internet é resultado de um trabalho realizado pela própria criatividade. Para outros um meme da internet é um ato de infração³⁵⁷”.

“D. Voorhoof referiu-se aos famosos usos honestos que foram descritos como muito imprecisos³⁵⁸. Os termos ‘usos honestos’, um tanto imprecisos, seriam inspirados na legislação relativa às práticas comerciais. Permitiam excluir do âmbito da exceção uma paródia tudo o que distorceria excessivamente ou prejudicaria a obra da qual se inspira.³⁵⁹ “ B. Michaux, por sua vez, parece preferir tomar como ponto de referência a noção de dano injustificado causado aos legítimos interesses do autor, que tem origem no artigo 9º nº2 da

³⁴⁹*Idem.*

³⁵⁰MARTINS, *Op. cit.*, p.140

³⁵¹LATAGNE, Stacey — **Famous on the Internet: The Spectrum of Internet Memes and the Legal Challenge of Evolving Methods of Communication**. University of Richmond Law Review. Vol. 52. (2017), p.389

³⁵²*Idem.*

³⁵³CAPELOTTI, João — **Memes e direitos de autor: Enquadramento legais e perspectivas numa visão comparada entre Brasil e União Europeia**. In XIII Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, 2019. Paraná: Grupo de Estudos de Direito Autoral e Industrial, Universidade Federal do Paraná, 2019, p.758

³⁵⁴NETO, Paulo — **Direitos Autorais e Internet: o streaming ilegal de obras audiovisuais**. Cadernos de Prospeção. v. 12, n. 5, p.1197

³⁵⁵ASCENSÃO, Oliveira — **O Direito de Autor no Ciberespaço**. Revista da EMERJ. Vol.2, nº7. (1999), p.23

³⁵⁶CAPELOTTI, *Op. cit.*, p.758

³⁵⁷LATAGNE, *Op. cit.*, p.387

³⁵⁸BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.15

³⁵⁹*Idem*, p.14

Convenção. A última palavra ia para o juiz que estimaria soberanamente até que nível o autor parodiado teria de assumir antes de poder fazer valer os seus direitos morais violados³⁶⁰”.

“Havia autores que acreditavam que sem crítica não havia paródia, enquanto aqueles que parecem mais conciliatórios com o gênero satírico acreditavam que a incidência da presença ou ausência de caráter crítico acaba sendo particularmente mínima na qualificação, ou mesmo que esta condição pode até ser posta de lado sem pôr em causa a legitimidade da sátira. Do lado da jurisprudência, notamos muito logicamente as mesmas tendências³⁶¹”. “O Tribunal de Recurso de Antuérpia, num caso relativo a uma banda desenhada adulta com o personagem do autor Jef Nys, Jommeke, descreveu a alegada paródia como falsa, alegando que não fornecia elementos suficientes específicos do autor para serem originais e que não respondia à função crítica inseparável do gênero paródia conteúdo para aproveitar a reputação da história em quadrinhos original com fins lucrativos, confirmando assim a sentença proferida pelo Tribunal Penal de Mechelen de 3 de fevereiro de 1999³⁶²”.

“O acórdão de 14 de Junho de 2007 acima citado ilustra a tendência mais conciliatória que Alguns autores mudam radicalmente a sua posição sobre o assunto ao longo dos anos. As opiniões evoluíram para estar de acordo com as expectativas da sociedade neste domínio, isso tornou a tarefa muito mais difícil quando se trata de distinguir o significado em que é necessário interpretar os critérios da paródia. O exemplo mais marcante é o de A. Berenboom, cujos jurados citam regularmente o livro *The New Copyright* em suas decisões sobre paródia. Na verdade, A. Berenboom escreveu em 1984 que o propósito da paródia era muitas vezes polêmico ou crítico, mas que não era obrigatório e que a paródia poderia perfeitamente ser uma homenagem ao autor que teve a obra sujeita a pastiche³⁶³”.

“Michaux, que seguiu o movimento em favor de uma aceitação mais ampla das condições da paródia e até se tornou um de seus defensores mais ardentes, como na sua contribuição em 1997 em que considerou que não só o pastiche deveria zombar da obra parodiada, mas, além disso, deveria ser uma antítese crítica, mudou de opinião dez anos depois, quando ele aprovou, no caso ‘Ahlberg’ a decisão do juiz de não impor a presença de uma forma de

³⁶⁰*Idem*, p.15

³⁶¹BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.29

³⁶²*Idem*.

³⁶³*Idem*.

crítica dentro da paródia³⁶⁴”. “Strowel, por sua vez, afirma na sua análise da jurisprudência, que os juízes franceses raramente aceitam o argumento da zombaria, ao mesmo tempo que enfatizavam que a exceção paródica da lei belga deveria ser recusada a uma obra que não integrasse o factor crítico. Seis anos depois, Strowel retomou parte do artigo que co-escreveu, concluindo a sua análise da jurisprudência belga com: ‘Sem críticas, sem paródia [...]: esta é a lição desta decisão’ , que parece confirmar sua posição primária³⁶⁵”.

Em 2009, A. Strowel pareceu muito menos determinado quanto à questão, uma vez que os autores afirmavam que a dimensão crítica presente numa paródia tornaria os juízes mais brandos, mas que nem sempre seria essencial para a qualificação da legalidade. Diante dessa situação em que nem todos analisavam esse critério de maneira uniforme e não lhe atribuíam igual importância, foi difícil para os juízes saberem o que esperar nessa matéria, o que, levou a um impacto negativo na expressão artística ao restringir a liberdade criativa dos autores³⁶⁶”.

“As obras transformadoras podem destacar uma crise que afeta os direitos autorais. Se a tecnologia digital tem contribuído para o crescimento exponencial e aumento da visibilidade de obras transformadoras, o fenômeno de apropriação das obras de outros com vistas à criação de uma nova obra existe há um longo tempo. Desde a década de 1970, alguns artistas afirmavam fazer parte de um movimento artístico chamado “apropriacionista”. Eles compartilhavam o desejo de usar objetos preexistentes para projetar novas obras³⁶⁷”.

“Larousse definiu a paródia como sendo uma imitação satírica de uma obra séria cujo sujeito ou processos de expressão são transpostos comicamente³⁶⁸. Deve surgir do esforço intelectual e conter a personalidade do autor. Uma vez que a paródia é uma obra por direito próprio, é essencial que também satisfaça esta característica para poder beneficiar da protecção conferida pelos direitos de autor. O parodista deve, portanto, trazer elementos novos e originais à sua obra, refletindo sua própria personalidade. Como salienta D. Voorhoof, quanto mais elementos criativos o trabalho de paródia incluir, melhor será legalmente aceite.

³⁶⁴BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.30

³⁶⁵*Idem*.

³⁶⁶*Idem*.

³⁶⁷LÉGER, Pauline — **Les œuvres transformatrices, cause ou conséquence de la crise du droit d’auteur ?**. Journal open editions. (2022), p. 158

³⁶⁸BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.7

A jurisprudência condena sistematicamente as paródias que se contentam em fazer uma cópia quase exata da obra original sem acrescentar nada”³⁶⁹.

“Uma das características do trabalho de paródia é possuir uma faceta crítica. Mas este atributo tem significados diferentes dependendo dos comentaristas. Há quem utilizava os termos ‘critique’ e ‘mockery’ para designar uma única noção, mas alguns a subdividem e estabelecem um critério baseado na função crítica da paródia e outro no objetivo de zombar da obra parodiada. Para alguns comentadores é inevitável que a paródia seja um meio de zombar da obra original ou do seu autor³⁷⁰”. “Mas esta posição não é compartilhada por todos. O Tribunal Superior de Paris, na disputa relativa ao filme ‘Tarzoon’, a Vergonha da Selva, foi nessa direção e considerou que ‘os empréstimos paródicos da obra original são para o autor um pretexto para zombar de vários aspectos do mundo contemporâneo’. Outros ainda chegaram ao ponto de negar essa necessária presença de crítica dentro da obra paródica. Na disputa entre O. Ahlberg aos herdeiros de Moulinsart e Magritte, o Tribunal argumentou que não era necessário que a paródia constituísse crítica ou mostrasse desprezo pela primeira obra³⁷¹”.

“Segundo alguns autores, a paródia estaria, portanto, ligada ao campo musical, enquanto o pastiche estaria mais relacionado à literatura. A caricatura estaria, por sua vez, associada a obras gráficas. Outros preferiram ver a paródia como um exercício de estilo mais sutil do que a caricatura e consideravam que o pastiche se concentraria mais em imitar um estilo do que uma obra específica. Mas nenhum destes conceitos teriam impacto na análise da lei. Permaneceu então a condição de respeito pelas regras da sociedade. Esta situação deixava mais espaço para flexibilidade e permitia que a exceção da paródia estivesse em sintonia com os tempos, por outro lado, resultava numa imprecisão jurídica desconfortável para os parodistas na Europa”³⁷².

“Antes da harmonização europeia no TJUE os direitos dos autores não foram harmonizados a nível europeu³⁷³”. “Estávamos, então, diante de um conceito de direito

³⁶⁹*Idem*, p.23

³⁷⁰*Idem*, p.28

³⁷¹*Idem*

³⁷²BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.14

³⁷³DÍEZ, Ignacio — **El equilibrio entre los derechos a la libertad de expresión y a la propiedad y a la propiedad intelectual en la carta de derechos fundamentales de la unión europea: El caso de la parodia con finalidad de crítica política**. AFDUAM. (2017), p.286

autônomo que precisava de um sentido concreto³⁷⁴”. “O primeiro exemplo que podemos apresentar é o caso do pintor alemão Klasen. O pintor Peter Klasen tinha incorporado fotografias em várias das suas obras sem autorização. O fotógrafo que detinha os direitos de autor intentou uma ação por infração. Peter Klasen invocou, de forma autônoma, a liberdade de expressão. O Tribunal de Recurso rejeitou esse argumento. Do mesmo modo, tivemos casos de processos no Tribunal de Recurso de Paris. Um diz respeito a uma escultura de Jeff Koons, muito inspirada numa fotografia de um fotógrafo francês chamado Bauret. Jeff Koons também invocou a liberdade de expressão para justificar a ausência de autorização ao abrigo dos direitos de autor, independentemente de qualquer exceção aos direitos de autor³⁷⁵”. “Foi regularmente inspirado pelas criações de outros. Produziu assim uma série de obras inspiradas em outros artigos que intitulou Banalidade para, segundo ele, desencadear a reação do público sobre este tema³⁷⁶”.

Como Jeff Koons praticava particularmente o apropriação e nunca escondeu a sua inspiração de criações anteriores, para criar diversos conjuntos de esculturas. O artista foi condenado diversas vezes por violação dos direitos autorais ou direitos autorais da obra anterior utilizada como matéria-prima. Segundo ele, não se tratava de obras compostas, mas de criações inteiramente originais. O argumento, no entanto, nunca foi recebido pelos tribunais que tiveram de julgar litígios relativos às obras.³⁷⁷

“Podemos apelar a uma decisão do Supremo Tribunal francês relativamente a uma paródia musical onde novas letras foram cantadas com a música original. Nesta situação, apesar da cópia (de certo modo) integral da obra musical, o Tribunal permitiu-a, alegando que o público poderia facilmente distinguir a paródia do original. O Tribunal comparou ‘música’ com ‘música’, em vez de considerar separadamente as obras subjacentes aos direitos de autor³⁷⁸”.

“Ao contrário do que defendem alguns autores, a paródia não substitui a obra original e, portanto, não rouba o seu público. Em primeiro lugar porque uma paródia não engana

³⁷⁴*Idem*, p.269

³⁷⁵VARET, Vincent — **Droit d’auteur et liberté d’expression : de la balance des intérêts au conflit de juridictions ?**. L’Égipresse. (2020), p.107

³⁷⁶LÉGER, Pauline — **Les œuvres transformatrices, cause ou conséquence de la crise du droit d’auteur ?**. Journal open editions. (2022), p. 158

³⁷⁷MOURON, Philippe — **La “matière première” artistique et le droit d’auteur**. Revue Lamy Droit de l’immatériel. (2020), p.3

³⁷⁸HENRIQUES, *Op. cit.*, p.92

ninguém quanto ao criador da obra original, e em segundo lugar, porque uma paródia exige a suposição de que a obra original já é conhecida pelo público-alvo³⁷⁹”.

“Para apoiar esta afirmação, há um estudo que concluiu que não há evidências de que a paródia cause danos económicos. Na verdade, pode até beneficiar a audiência da obra original, tornando-a familiar e conhecida, como aponta o mesmo estudo. Este estudo apresenta uma análise estatística que sugere que a presença da paródia está positivamente correlacionada com o tamanho da audiência de videoclipes: ‘Copyright and the Economic Effects of Parody’³⁸⁰”.

“A paródia deve necessariamente incluir uma referência à obra objeto da paródia, incluindo ao mesmo tempo ‘diferenças perceptíveis’ em relação à mesma. No entanto, a paródia não tem de mencionar a sua fonte. Pode ser utilizada como um meio e fazer parte de uma mensagem humorística destinada a outro fim. Além disso, a paródia constitui uma ‘manifestação de humor’, bem como um ‘meio adequado para exprimir uma opinião’, o que corresponde ao elemento moral da intenção humorística³⁸¹”.

“Pela sua própria natureza, a paródia transforma uma obra existente numa nova para comentar ou criticar um autor, um tema, um determinado assunto, um tipo de comportamento ou mesmo interesses, muitas vezes — mas nem sempre — de forma humorística, como parte da obra original é copiada sem autorização do seu autor³⁸²”. “São obras inspiradas em obras anteriores sujeitas a proteção jusautoral³⁸³”.

“É necessário voltar aos acórdãos de 2013, *Ashby Donald contra França e Nejj contra Suécia*. Estes foram os dois primeiros acórdãos em que o Tribunal Europeu dos Direitos do Homem se pronunciou sobre o conflito entre os direitos de autor e a liberdade de expressão. Nestes acórdãos, o Tribunal aceitou que a liberdade de expressão poderia justificar um

³⁷⁹*Idem.*

³⁸⁰HENRIQUES, Adriana — **The Parody exception: Can it justify a 100 percent copy if it happens in the context of a composite work such as Music Videos?** De Legibus - Revista de Direito da Faculdade de Direito - Universidade Lusófona. n.º1 (2021), p.93

³⁸¹MOURON, Philippe — **De la parodie à la métaphore humoristique : L’exception de parodie au prisme de la balance des intérêts.** Revue Lamy Droit de l’immatériel. (2019), p.5

³⁸²HENRIQUES, Adriana — **The Parody exception: Can it justify a 100 percent copy if it happens in the context of a composite work such as Music Videos?** De Legibus - Revista de Direito da Faculdade de Direito - Universidade Lusófona. n.º1 (2021),p.87

³⁸³LEITÃO, *Op. cit.*, p.96

“limite” aos direitos de autor, embora neste caso não tenha considerado que tal limite se devesse aplicar³⁸⁴”.

“Podemos também analisar o caso Deckmyn, sobre uma paródia para fins de crítica política³⁸⁵”. “Por ocasião do Ano Novo organizada pela cidade de Gand em 2011, Johan Deckmyn distribuiu calendários em que figurava como editor responsável e em cuja capa, entre outros elementos, figurava o então presidente da câmara dessa cidade, com uma túnica branca atada à cintura com a bandeira belga. Segundo os recorrentes, a capa era da cor das capas da banda desenhada Suske en Wiske e, por baixo do desenho, figurava a legenda manuscrita³⁸⁶”:

“Em 13 de janeiro de 2011, Johan Deckmyn e Vrijheidsfonds compareceram como demandados no Rechtbank van Eerste Aanleg (Tribunal de Primeira Instância) de Bruxelas. Os demandantes alegaram a violação dos direitos de autor da capa de um episódio da série Suske en Wiske, criada em 1961 por J. Vandersteen e intitulada ‘De Wilde Weldoener’ (literalmente traduzida por ‘O benfeitor compulsivo’)³⁸⁷”:



(Figura 1- fonte:European court of justice)

“Segundo os queixosos, a capa do calendário distribuído coincidia em grande parte com a do referido episódio da banda desenhada e, além disso, na capa contestada, o benfeitor de

³⁸⁴VARET, Vincent — **Droit d’auteur et liberté d’expression : de la balance des intérêts au conflit de juridictions ?**. L’Égipresse. (2020), p.106

³⁸⁵*Idem*, p.292

³⁸⁶CONCLUSÕES DO ADVOGADO-GERAL n.º-201/13 (2014-05-22).

³⁸⁷*Idem*

Suske en Wiske é transposto para uma figura política real, enquanto as pessoas que recebiam o dinheiro distribuído pelo benfeitor ou usavam uma burca ou eram pessoas de cor morena³⁸⁸”:



(Figura 2 - fonte:European court of justice)

“O juiz de recurso decidiu suspender a decisão e submeter ao Tribunal de Justiça da União Europeia as seguintes questões prejudiciais: 1) A paródia é uma noção autónoma de direito da União? 2) Se a primeira questão exigir uma resposta afirmativa, uma paródia deve satisfazer às seguintes condições ou satisfazer as seguintes características: - apresentar o seu próprio carácter original (originalidade); - apresentar este carácter de tal forma que a paródia não possa razoavelmente ser atribuída ao autor da obra original; - pretender criar humor ou zombaria sem que seja importante que qualquer crítica emitida a este respeito afete a obra original ou algo ou outra pessoa; - mencionar a fonte da obra parodiada? 3) Uma obra ainda precisa atender a outras condições ou atender a outras características para ser qualificada como paródia?³⁸⁹”

“O artigo 5.o, n.o 3, k) da Diretiva n.o 2001/29/CE, também denominada Infosoc, previa que os Estados-Membros tivessem a opção de prever exceções ou limitações ao direito de reprodução e ao direito de comunicação de obras ao público quando se trata de utilização para fins de caricatura paródia ou pastiche³⁹⁰”. “Esta era, portanto, uma exceção opcional que foi adoptada em particular pela Bélgica, França, Países Baixos, Espanha e Suíça, mas que não

³⁸⁸Idem

³⁸⁹BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licencieuse**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.41

³⁹⁰Idem

pareceu ter tido muito sucesso nos outros Estados-Membros, estes - estes últimos preferindo outros métodos de protecção da liberdade de expressão. O Tribunal respondeu, portanto, afirmativamente à primeira questão prejudicial que lhe foi colocada: Dado que a directiva não continha qualquer referência expressa ao direito nacional, a noção de "paródia" que aparecia nesta disposição constituía uma noção autónoma de direito da União. Esta posição inscrevia-se na tendência que o TJUE parecia adoptar nas suas decisões relativas³⁹¹”.

“Os direitos de autor desde a originalidade, a compensação justa no contexto das cópias privadas e a comunicação ao público já tinham beneficiado desta qualificação de ‘noção autónoma’ na sequência, respetivamente, dos acórdãos. O próprio título da Directiva nº 2001/29 também sublinha a intenção de harmonizar os conceitos de direitos de autor nos Estados-Membros³⁹²”. “O Tribunal rejeitou imediatamente as críticas relativamente ao carácter facultativo da exceção. Na verdade, pode parecer surpreendente que seja imposto um conceito uniforme para um elemento que os Estados-Membros podem decidir livremente se devem ou não incorporar na sua legislação. Especialmente porque se poderia pensar que um Estado que desejasse estar a meio caminho entre a recusa e a aplicação da exceção poderia ter integrado esta exceção na sua legislação nacional, mas de uma forma mais restritiva. No considerando 16, o TJUE afastou o argumento ao justificar esta opinião pelo facto de o objetivo da Diretiva Infosoc ser a harmonização nos Estados-Membros. Um sistema onde estes últimos pudessem adaptar os parâmetros da exceção de formas variadas iria na direção oposta a esta procura de harmonização³⁹³”.

“No entanto, a fim de garantir a liberdade de expressão, o legislador estabeleceu exceções. A exceção da paródia permite ao satírico explorar a sua obra sem ter de obter autorização prévia do autor da primeira obra. Para escrever seu artigo estabelecendo a exceção de paródia, a Bélgica copiou seu vizinho francês palavra por palavra, uma pena ao lidar com direitos autorais. Note-se também que os Países Baixos também tiveram um mecanismo na sua lei de direitos de autor, integrando assim a exceção da paródia no seu corpus legislativo³⁹⁴”. “A disposição belga é o antigo artigo 22, 6º da lei sobre direitos autorais e direitos conexos de 30 de junho de 1994, que recentemente se tornou o artigo XI, 190, 10º do Código de Direito

³⁹¹BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.41

³⁹²*Idem*

³⁹³*Idem*

³⁹⁴BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.13

Econômico Belga. Afirma que ‘quando a obra for publicada legalmente, o autor não pode proibir caricatura, paródia ou pastiche, levando em consideração o uso honesto’. O legislador francês tinha, no seu artigo L 122-5, 4º do Código de Propriedade Intelectual, implementado esta exceção aos direitos de autor nestes termos: Quando a obra for divulgada, o autor não pode proibir a paródia, o pastiche e a caricatura, levando em consideração as leis. Seu homólogo holandês autoriza o uso de paródia, pastiche e caricatura, desde que cumpram as regras³⁹⁵.

“Em primeiro lugar, afirma-se que uma paródia só pode ser aceite se a obra original tiver sido legalmente publicada ou divulgada. Mas, como podemos imaginar uma paródia piscando ou criticando uma obra completamente desconhecida do público? A utilização das expressões ‘paródia, pastiche e caricatura’ levantou questões porque os legisladores francês, belga e neerlandês não consideraram adequado definir o significado a dar a estes termos. A doutrina parecia, no entanto, unânime neste ponto ao analisar estes três³⁹⁶”.

“Na ausência de uma definição de paródia no direito europeu, o Tribunal considerava que era necessário atribuir-lhe o significado habitual que tem na linguagem quotidiana. Iniciamos nossa análise estabelecendo que nem todos traziam necessariamente o mesmo significado para esse termo. O Tribunal optou por defini-la da seguinte forma: ‘Paródia tem as características essenciais, por um lado, de evocar uma obra existente, ao mesmo tempo que apresenta diferenças perceptíveis em relação a ela, e, por outro lado, 'por outro lado, constituir uma manifestação de humor ou uma zombaria’³⁹⁷”. “Esta definição difere um pouco daquela proposta pelo Advogado-Geral nas suas conclusões, que viu na paródia, uma obra que combina elementos de uma obra anterior claramente reconhecível e elementos suficientemente originais para não serem razoavelmente confundidos com a obra original. Deste modo, o TJUE responde à segunda e terceira questões prejudiciais rejeitando uma série de critérios que lhe são propostos pelo Tribunal de Recurso de Bruxelas. A sátira não deve, portanto, ser original, embora seja necessário que apresente divergências suficientemente claras em relação à obra da qual deriva. Também não é necessário que o risco de o público atribuir esta paródia ao autor da primeira obra esteja ausente. Risco de confusão com o trabalho³⁹⁸”.

³⁹⁵*Idem*

³⁹⁶*Idem*, p.13

³⁹⁷*Idem*

³⁹⁸BRASSEUR, *Op. cit*, p.42

“Também não era necessário que a paródia mencionasse a sua fonte de inspiração. O TJUE continuava recordando o importante lugar que a paródia ocupava como meio de liberdade de expressão. Por esta razão, é imperativo respeitar um justo equilíbrio entre os direitos dos autores e o direito fundamental à liberdade de expressão manifestado através do género satírico. Para estabelecer este equilíbrio de interesses, pede-se aos juízes que tenham em conta todas as circunstâncias do caso³⁹⁹. “O que nos leva, portanto, a recordar que os herdeiros de W. Vandersteen tinham argumentado que a paródia disputada associava a obra do autor de Suske en Wiske a uma mensagem discriminatória. No entanto, observa o Tribunal, reconhecemos um interesse legítimo em não ser assimilado a tal mensagem. Sem decidir em substituição do juiz belga, o TJUE, ao agitar a importância do princípio da não discriminação com base na raça, estava claramente a avançar no sentido de recusar a legalidade desta paródia⁴⁰⁰”.

“Por acórdão de 17 de fevereiro de 2011, proferido no âmbito de um processo de urgência, o Rechtbank van Eerste Aanleg julgou procedente o pedido e considerou que a distribuição não autorizada do calendário constituía uma violação dos direitos de autor, condenando os demandados a cessar a utilização, sob qualquer forma, dos calendários e da capa modificada e a pagar uma coima de 5 000 euros por cada violação da injunção, com um máximo de 500 000 euros por cada dia de violação da injunção⁴⁰¹”. “O juiz observou que a chamada paródia demonstra pouca originalidade no que diz respeito ao primeiro trabalho, na medida em que ocupa mais elementos do que o necessário. Além disso, o tribunal considera que o humor divulgado pelo desenho contestado não é consequência de uma crítica ao álbum De Wilde Weldoener, mas por outro lado prossegue um objetivo político. Por estas razões, J. Deckmyn e os Vrijheidsfonds foram obrigados a cessar todo o uso deste desenho sob pena de penalidade. Na apelação, embora Deckmyn afirme que seu trabalho, como caricatura política, se enquadra na exceção da paródia, os herdeiros de Vandersteen acreditam que ele não atende às condições para uma paródia legal⁴⁰²”.

“Antes do TJUE ter-se pronunciado no processo Deckmyn sobre a definição da paródia, o mesmo já declarava a necessidade de uma harmonização europeia para determinar o seu

³⁹⁹BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.43

⁴⁰⁰*Idem*

⁴⁰¹**CONCLUSÕES DO ADVOGADO-GERAL** n.º-201/13 (2014-05-22).

⁴⁰²BRASSEUR, *Op. cit*, p.40-41

significado⁴⁰³”. “O Tribunal Europeu dos Direitos Humanos (TEDH) não tinha desenvolvido uma jurisprudência sobre o conflito entre os direitos de autor e a liberdade de expressão, acreditando que já havia suficiente espaço para os indivíduos expressarem-se livremente. O Tribunal explicou que uma condenação baseada na lei de direitos de autor poderia ser considerada uma violação da liberdade de expressão e informação nos termos do artigo 10.º da Convenção Europeia para a Proteção dos Direitos Humanos. Logo, uma sanção que restringe a liberdade de expressão de uma pessoa deve ser motivada de forma pertinente como sendo necessária para uma sociedade democrática⁴⁰⁴”.

“Na decisão do caso Deckmyn, o TJUE estabeleceu um conceito muito amplo de paródia. No caso específico de Deckmyn, a paródia é utilizada para expressar críticas ao facto de as políticas sociais da sua cidade terem como principais destinatários os estrangeiros e, principalmente, a comunidade muçulmana. No entanto, apesar de estabelecer este princípio geral de tolerância, o TJUE também estabelece certos limites: não podem ser toleradas paródias que, pela sua forma de expressão, sejam contrárias aos valores centrais dos Estados-Membros. Em particular, a Corte salienta que neste caso deve-se levar em conta se a paródia “transmite uma mensagem discriminatória”, o que seria contrário aos valores do art. 21.º do CDFUE. A delimitação da paródia não podia ser imposta pelo Tribunal aos diferentes Estados⁴⁰⁵”.

“As propostas de regras digitais geraram uma série de disputas jurídicas sobre os memes na Internet⁴⁰⁶”. “O tratado ‘Anti Counterfeiting trade Agreement’, destinado a reprimir a contrafação e a pirataria no âmbito dos bens intelectuais, foi assinado no dia 1 de outubro de 2011. Mas não entrou em vigor, pois foi rejeitado pelo Parlamento Europeu na sessão plenária de 4 de Julho de 2012⁴⁰⁷”.

⁴⁰³BARBU, Ana — **Parody in European copyright law and the two sides of the coin**. stockholm intellectual property law. (2018), p.37

⁴⁰⁴BARBU, Ana — **Parody in European copyright law and the two sides of the coin**. stockholm intellectual property law. (2018), p.39. Disponível em: https://stockholmiplawreview.com/wp-content/uploads/2019/01/Parody-in-European-copyright-law_IP_nr-2_2018.pdf

⁴⁰⁵DÍEZ, Ignacio — **El equilibrio entre los derechos a la libertad de expresión y a la propiedad y a la propiedad intelectual en la carta de derechos fundamentales de la unión europea: El caso de la parodia con finalidad de crítica política**. AFDUAM. (2017), p.271

⁴⁰⁶LATAGNE, Stacey — **Famous on the Internet: The Spectrum of Internet Memes and the Legal Challenge of Evolving Methods of Communication**. University of Richmond Law Review. Vol. 52. (2017), p.389

⁴⁰⁷LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021, p.17-18

“A Proposta de Lei n.º 114/XIV não avançou por motivos políticos em novembro de 2022, mas apareceu uma nova proposta de transposição da Diretiva 2019/790 que visava alterar o CDADC⁴⁰⁸”. “O Decreto-Lei n.º 47/2023, de 19 de Junho altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE⁴⁰⁹”. “Por fim, o Decreto-Lei no 47/2023 de 19 de junho transpõe para ordem jurídica interna a Diretiva (UE) 2019/790. Uma paródia passou, assim, um integrar o elenco de utilizações livres do artigo 75 o no 2 do CDADC, tendo sido incluída na aliança x)⁴¹⁰”.

“O artigo 17º n.º7 estipula que os utilizadores podem efectuar carregamentos e parte de obras em rede para efeitos de caricatura, paródia ou pastiche. Encontrando-se abrangidos por exceções ou limites, não existindo violação do direito de autor e, por esse motivo, seriam utilizados os conteúdos protegidos divulgados⁴¹¹”.

“As paródias podem ser, por exemplo, textos literários que parodiam o estilo de um escritor reconhecido ou podem ser filmes que humoristicamente ridicularizam um sucesso do cinema ou canções que imitem obras musicais comicamente⁴¹²”. “Os três termos da paródia, caricatura e pastiche foram retirados da lei francesa de direitos autorais no Art. 41.º, n.º 4, de 11 de março de 1957⁴¹³”. “O pastiche é a imitação aberta e descarada da obra de outro(s) artista(s), geralmente mediante colagem de elementos⁴¹⁴”. “A caricatura é a representação humorística de uma pessoa com o exagero de determinados traços. A respeito da transformação de obras de literatura, os termos mais utilizados são pastiche e paródia. No setor das artes plásticas é a caricatura, enquanto na música, no teatro e no cinema os termos mais utilizados são a paródia ou sátira⁴¹⁵”. “Por uma questão de simplicidade, a doutrina também decidiu reunir estas três formas de humor sob o termo genérico “paródia⁴¹⁶”.

⁴⁰⁸SILVA, Nuno — **O que muda nos contratos de Direito de Autor com a transposição da Diretiva 2019/790?** JURISMAT. n.º 17, (2023), p. 197-214. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/42456/1/75035955.pdf>. p.206

⁴⁰⁹DECRETO LEI No n.º 47/2023, de 19 de Junho. Disponível em: https://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?tabela=leis&nid=3662&pagina=1&ficha=1

⁴¹⁰ARAÚJO, Ana — **Paródia e Direito da Propriedade Intelectual: Inovação ou Apropriação?**. Porto, 2023. Tese de dissertação de Mestrado em Direito, apresentada à Universidade católica portuguesa, p.35

⁴¹¹ARAÚJO, *Op. cit.*, p.33

⁴¹²LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, 2021, p.96

⁴¹³VOORHOOF, Dirk — **La Parodie et Les Droits Moraux. Le Droit Au Respect de l'auteur d'une Bande Dessinée: Un Obstacle Insurmontable Pour La Parodie ?** Droit d'auteur et bande dessinée, 1997, p.243

⁴¹⁴CAPELOTTI, João — **Memes e direitos de autor: Enquadramento legais e perspectivas numa visão comparada entre Brasil e União Europeia**. (2019), p.765. Disponível em: https://www.academia.edu/43248947/MEMES_E_DIREITOS_DE_AUTOR_ENQUADRAMENTOS_LEGAIS_E_PERSPECTIVAS_NUMA_VIS%C3%83O_COMPARADA_ENTRE_BRASIL_E_UNI%C3%83O_EUROPEIA

⁴¹⁵VOORHOOF, *Op. cit.*, p.239

⁴¹⁶BOUCHENARD, *Op. cit.*, p.590

“Se dúvidas existiam sobre as leis internas, com o aparecimento desta nova direita não restariam mais. Os Estados têm mesmo de adotar a exceção da paródia nos seus ordenamentos jurídicos, podendo fazer para os efeitos do artigo 17^{o417}”. “O direito de autor português insere-se numa tradição continental inspirada e influenciada sobretudo pelos franceses⁴¹⁸”. “E, como país comunitário, Portugal faz a transposição das diretrizes europeias para a lei nacional⁴¹⁹”.

“O Estado democrático de direito responde à exigências de domínio legitimada pelo povo e cumpre a exigência de limitação do poder político⁴²⁰”. “Logo, poder democrático é o poder do povo que reside ou está sujeito à soberania do Estado⁴²¹”. Antes da aprovação final da “Diretiva 2019/790, que contém o artigo 17.º com múltiplas alterações feitas sobre a sua versão inicial do art. 13.^{o422}, a proposta da diretiva foi objeto de um processo legislativo em que passou por uma filtragem⁴²³”.

“Todos os críticos do antigo art. 13.º uniram-se a profissionais de diversas áreas com o movimento ‘save your internet’, rótulo que foi utilizado em diversas redes sociais como Twitter, Facebook, Instagram, YouTube, entre outras, como uma campanha que mostrava o descontentamento dos usuários sobre a influência negativa da aplicação do art. 13.º. Da mesma forma, foram utilizadas as expressões ‘Stop Censorship Copyright’, uma iniciativa da Plataforma em Defesa da Liberdade de Informação quanto ao conteúdo; outro dos temas abordados por esses grupos de grandes críticas à proposta do art. 13.º foi que o uso de memes seria proibido. Os artigos não o proibiam diretamente, mas a lacuna a este respeito na sua redação deu origem à interpretação de que o fez indiretamente⁴²⁴”.

“Portugal é um Estado de direito democrático como podemos observar no art. nº2 da Constituição da República Portuguesa⁴²⁵.” “A Diretiva (EU) 2019/790 (MUD) existe meramente para atribuir uma maior harmonização sobre o conceito de direitos de autor entre

⁴¹⁷ARAÚJO, Ana — **Paródia e Direito da Propriedade Intelectual: Inovação ou Apropriação?**. Porto, 2023. Tese de dissertação de Mestrado em Direito, apresentada à Universidade católica portuguesa, p.34

⁴¹⁸SILVA, Nuno — **O que muda nos contratos de Direito de Autor com a transposição da Diretiva 2019/790?** JURISMAT. n.º 17, (2023), p.199

⁴¹⁹ASCENSÃO, Oliveira — **Direito cibernético: a situação em Portugal**. Revistas Científicas da Universidade Católica Portuguesa, p.10

⁴²⁰CANOTILHO, José — **Estado de direito**, 1999, p.27

⁴²¹*Idem*, p.32

⁴²²URIBE, Nicole — **Análisis del régimen de responsabilidad de los prestadores de servicios para compartir contenidos en línea establecido por el artículo 17 de la Directiva 2019/790**. Ars Iuris Salmanticensis. Vol. 10, (2022), p.153

⁴²³*Idem*, p.159

⁴²⁴*Idem*, p.158

⁴²⁵CANOTILHO, José — **Estado de direito**, 1999, p.35

os Estados-Membros⁴²⁶”. “Esta Diretiva visa regular os prestadores de serviços de partilha de conteúdos em linha, e também estabelece a hipótese de partilha de conteúdos em linha, com uma autorização concedida pelos titulares de direitos, através de um acordo de concessão de licenças. No entanto, os titulares de direitos não são obrigados a concedê-la⁴²⁷”.

“As leis duras não podem aniquilar a dignidade da pessoa humana, as liberdades e garantias⁴²⁸”. O Estado de direito é um Estado de justa medida porque em torno de um princípio material chamado de *princípio da proibição do excesso*⁴²⁹”. Este princípio limita os poderes públicos quando medidas restritivas de direitos, liberdades e garantias⁴³⁰. Está vinculado ao princípio da proibição do excesso o próprio legislador⁴³¹. Recorrendo a ideia de uma lei não excessiva e não desnecessária⁴³².

“A Convenção Europeia dos direitos do homem reconhece que a liberdade de expressão não é absoluta⁴³³”. “Pois, a liberdade de expressão é o limite do direito de autor e os interesses económicos dos titulares de direitos de autor não prevalecem sobre a liberdade de expressão artística garantida constitucionalmente⁴³⁴”. “A preocupação dos críticos com o sistema de proteção digital da União Europeia era de que na tentativa das plataformas bloquearem um upload ilícito impedirem a partilha de um conteúdo legítimo, considerado ilícito até prova em contrário⁴³⁵”.

“O artigo 10º da CEDH estabelece um princípio e também uma exceção. O nº1 enuncia o princípio da liberdade de expressão em termos muito gerais. Em especial, não é feita qualquer distinção entre as formas de expressão protegidas. No entanto, o princípio assim estabelecido não é desprovido de limites. Estes limites são enunciados no nº 2, que prevê que

⁴²⁶CARVALHO, Maria — **A tutela da propriedade intelectual na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia** (2022), n.º 16, p.239-240

⁴²⁷CARVALHO, Maria — **A tutela da propriedade intelectual na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia** (2022), n.º 16, p.240. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/82255/1/2022_A-TUTELA-DA-PROPRIEDADE-INTELECTUAL.pdf

⁴²⁸CANOTILHO, *Op. cit.*p,42

⁴²⁹*Idem*, p,59

⁴³⁰*Idem*, *Op. cit.*p,61

⁴³¹CANOTILHO, *Op. cit.*p,60

⁴³²*Idem*

⁴³³RASCHEL, Evan — “Peut-on rire de tout ? Réflexions sur les “ lois du genre ” des expressions humoristiques” Recueil Dalloz. (2022), n° 27, p.5.

⁴³⁴ASCENÇÃO, *Op. cit.*p.24

⁴³⁵CAPELOTTI, João — **Memes e direitos de autor: Enquadramento legais e perspectivas numa visão comparada entre Brasil e União Europeia**. In XIII Congresso de Direito de Autor e interesse Público, 2019. Paraná: Grupo de Estudos de Direito Autoral e Industrial, Universidade Federal do Paraná, 2019, p.795

o exercício destas liberdades, que implica deveres e responsabilidades, pode estar sujeito a certas formalidades, condições, restrições ou sanções previstas⁴³⁶”.

“Os precedentes europeus eram encontrados em países cujas constituições continham princípios fundamentais equivalentes, cujo incumprimento era sancionado pelos tribunais. Na Alemanha, por exemplo, a questão da relação entre os direitos de autor e o direito à liberdade de expressão foi colocada muito cedo. Por diversas vezes, os tribunais inferiores decidiram que o princípio da liberdade de expressão, consagrado no artigo 5.º da Constituição Federal, poderia constituir um limite externo ao direito de autor⁴³⁷”. “O Supremo Tribunal alemão (*Bundesgerichtshof*) decidiu que os objetivos de proteção da liberdade de expressão já se encontravam contemplados nas exceções legais reservando, aparentemente, a hipótese de circunstâncias excepcionais. O mesmo raciocínio foi adotado pelo Supremo Tribunal austríaco em 1996, com base no princípio da liberdade de expressão consagrado no artigo 13º da Constituição austríaca, mas também no artigo 10º da CEDH⁴³⁸”.

“A doutrina geralmente separa os direitos de propriedade, ou pecuniários, dos direitos morais. Os direitos económicos, previstos no Código de Direito Económico belga, são o direito de reprodução e o de comunicação ao público. Conferem ao autor o direito exclusivo de autorizar ou não um terceiro a reproduzir ou comunicar a sua obra ao público. Isto abrangia adaptações como um todo⁴³⁹. Os jornalistas poderiam assim, em princípio, ser sistematicamente proibidos de praticar a sua arte, uma vez que, em essência, qualquer paródia retoma elementos de outras obras. Os direitos morais, também localizados no Artigo XI, 165, mas no §2, incluem o direito de divulgação, o direito de paternidade e o direito à integridade. Esta última interessar-nos-á mais precisamente no contexto da nossa análise. Este direito ao respeito pela obra permite ao autor opor-se a qualquer modificação da sua obra, seja ela qual for. Este princípio deveria normalmente autorizar o autor de uma obra parodiada a opor-se a um pastiche que considerava prejudicial⁴⁴⁰”.

“Em 1995, o Supremo Tribunal dos Países Baixos confirmou que os direitos de autor podem constituir uma restrição ao direito do público à informação, pelo artigo 10º da CEDH,

⁴³⁶KAMINA, Pascal — **Droit d’auteur et article 10 de la convention européenne des droits de l’homme**. LÉGICOM. n.º 25 (2001), p.8

⁴³⁷KAMINA, Pascal — **Droit d’auteur et article 10 de la convention européenne des droits de l’homme**. LÉGICOM. n.º 25 (2001), p.10

⁴³⁸*Idem*

⁴³⁹BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licencieuse**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.12

⁴⁴⁰*Idem*

e que é possível impor certos limites ao exercício dos direitos de autor fora da lista de exceções legais. Numa decisão mais recente relativa à reprodução não autorizada de páginas do diário de Anne Frank numa revista, o Tribunal de Recurso de Amesterdão decidiu, após ponderação dos interesses em causa, que o artigo 10º da CEDH não podia constituir uma exceção ao direito de autor neste caso⁴⁴¹”.

“É neste contexto geral que surgiram dois casos que põem diretamente em causa o exercício dos direitos de autor à luz do artigo 10º da CEDH. Trata-se dos processos Fabris contra ‘France 2’, em França, e Ashdown contra ‘Telegraph Group Lt’, no Reino Unido. O processo ‘FABRIS/FRANÇA’ teve origem numa exposição de pinturas de Utrillo no ‘Musée de Lodève’ em 1997. O conservador tinha obtido as autorizações necessárias para a exposição junto do Sr. Fabris, que detinha metade dos direitos económicos sobre as obras, e da ADAGP, que geria a outra metade⁴⁴²”. “Em 18 de agosto de 1997, a ‘France 2’ difundiu, no seu noticiário das 20 horas, uma reportagem de 2 minutos sobre a exposição do Museu de Lodève, constituída por uma entrevista com o conservador, uma apresentação de uma dezena de quadros expostos e uma cena do filme de Sacha Guitry, que mostra Maurice Utrillo a pintar uma das suas telas na Place du Tertre em Montmartre. Alguns dos quadros que figuram na reportagem foram reproduzidos na íntegra. O Sr. Fabris, que não tinha sido consultado pelo canal, pediu à ‘France 2’ uma cópia da gravação da reportagem para poder calcular os montantes devidos pela ‘France 2’ pela reprodução e representação dos quadros. Perante a recusa da ‘France 2’, o Sr. Fabris intentou uma ação contra a *France 2* por violação dos direitos de autor⁴⁴³”.

“Em sua defesa, a ‘France 2’ invocou o direito do público à informação e, nomeadamente, as disposições do artigo 10º da CEDH. Para surpresa de todos, o tribunal não respeitou o critério formal imposto pelo artigo 10º-2 e a *France 2* ganhou o seu processo com base neste fundamento⁴⁴⁴”. “O Tribunal de Paris referiu-se ao argumento da *France 2* segundo o qual o direito do público à informação ‘constituía uma exceção às disposições do Código da Propriedade Intelectual’. Assim, deduziu um considerando redigido em termos de uma verdadeira exceção ao direito de autor: “Considerando que, por conseguinte, uma reportagem

⁴⁴¹KAMINA, Pascal — **Droit d’auteur et article 10 de la convention européenne des droits de l’homme**. LÉGICOM. n° 25 (2001), p.10

⁴⁴²*Idem*, p.11

⁴⁴³*Idem*

⁴⁴⁴KAMINA, Pascal — **Droit d’auteur et article 10 de la convention européenne des droits de l’homme**. LÉGICOM. n° 25 (2001), p.11

que retrata a obra de um artista, difundida unicamente no âmbito de um curto programa noticioso, não viola os direitos de propriedade intelectual de outrem, uma vez que se justifica pelo direito do telespectador a ser informado de forma rápida e adequada sobre um acontecimento cultural que constitui uma novidade imediata em relação à obra do seu autor; que não entra em concorrência com a exploração normal da obra⁴⁴⁵”.

“A decisão do tribunal de Paris foi anulada pelo Tribunal de Recurso de Paris, num acórdão de 30 de maio de 2001. Este acórdão é importante por duas razões. Em primeiro lugar, o Tribunal de Recurso confirma que o exercício dos direitos de autor pode constituir uma restrição ao direito à liberdade de expressão no artigo 10º nº1 da CEDH. A outra contribuição da decisão diz respeito ao artigo 10º nº2. O Tribunal considerou que a restrição constituída pelo exercício dos direitos de autor era legítima e proporcionada como previsto no artigo 10º nº2 da CEDH, sendo a principal razão penalizar os abusos dos direitos de autor⁴⁴⁶”.

“O caso ‘Ashdown v. Telegraph Group Ltd’ tem a sua fonte na reprodução não autorizada por um jornal inglês do relatório confidencial de uma reunião política secreta realizada entre o Partido Trabalhista e o Partido Liberal Democrata na sequência das eleições gerais de Maio de 1997. Na ausência de exceções legais aplicáveis aos fatos do caso na Lei de Direitos Autorais, o jornal invocou o direito à liberdade de expressão e o Artigo 10º da Convenção Europeia de Direitos Humanos. Em 11 de janeiro de 2001, a Divisão de Chancelaria do Tribunal Superior de Londres decidiu que o Artigo 10º da CEDH não poderia justificar novas exceções aos direitos autorais além daquelas criadas pela Lei de Direitos Autorais. O Tribunal admitiu que os direitos de autor constituem uma restrição ao direito do público à informação decorrente do artigo 10º da CEDH e que as disposições deste artigo eram aplicáveis ao caso⁴⁴⁷”.

“Considerou, no entanto, que não era necessário examinar os factos de cada caso para determinar se a restrição imposta por lei é proporcional como é previsto no artigo 10º.nº2, com o fundamento de que o equilíbrio de interesses dos titulares dos direitos de autor e dos interesses públicos foi alcançado satisfatoriamente na própria lei de direitos autorais: “O artigo 10.º da CEDH não pode ser invocado para criar novas defesas a uma ação por infracção, para além das previstas na Lei dos Direitos de Autor de 1988”⁴⁴⁸. “O equilíbrio entre os direitos do proprietário dos direitos autorais e os do público foi encontrado pelo

⁴⁴⁵*Idem*

⁴⁴⁶*Idem*, p.11

⁴⁴⁷ KAMINA, Pascal — **Droit d’auteur et article 10 de la convention européenne des droits de l’homme**. LÉGICOM. n° 25 (2001), p.12

⁴⁴⁸*Idem*

próprio órgão legislativo do Estado democrático na lei que adotou”. No seu acórdão de 18 de Julho de 2001, o Tribunal de Recurso de Londres, após uma análise pormenorizada do artigo 10º da CEDH e da jurisprudência do Tribunal de Estrasburgo, concluiu pelo contrário “que em raras circunstâncias o direito à liberdade de expressão entra em conflito com a protecção conferida pela Lei dos Direitos de Autor, não obstante as expressões nela contidas”- Ela acrescenta: « nestas circunstâncias, consideramos que um tribunal deve, se puder, aplicar a Lei dos Direitos de Autor de uma forma que acomode o direito à liberdade de expressão⁴⁴⁹”.

De acordo com a jurisprudência do Tribunal Europeu, a resolução do conflito entre o direito do público à informação e os direitos de autor exige que determinemos: se o seu exercício pode ser considerado como uma restrição prevista na lei ao direito público à informação; se esta restrição visa uma finalidade legítima de proteger os direitos de terceiros, de acordo com o art. 10º nº2 ; e até que ponto a restrição pode ser considerada necessária à protecção dos direitos de autor numa sociedade democrática⁴⁵⁰.

“O Estado de direito é, por definição, um Estado de justiça⁴⁵¹”. “A contraposição da justiça ao Estado de direito pode ser apenas um grito de alarme contra conglomerados e intermináveis leis, regulamentos, parágrafos produzidas pelos atores visíveis do direito — políticos, juízes, professores e advogados⁴⁵²”. “O que o cidadão quer acentuar é o bom direito com sentenças de tribunais proferidas por bons juízes⁴⁵³”.

“Estamos a lidar aqui com dois direitos fundamentais de igual valor: a liberdade de expressão protegida pela Convenção ao abrigo do artigo 10º, mas também o direito de autor, um direito de propriedade no artigo 1º do Primeiro Protocolo Adicional⁴⁵⁴”. “Os utilizadores das redes sociais consideram a livre utilização de obras protegidas por direitos de autor como parte do exercício da sua liberdade de expressão e de informação⁴⁵⁵”. “Existe a necessidade de manter um justo equilíbrio entre os interesses do autor e dos seus sucessores e a liberdade de expressão dos utilizadores de obras protegidas. O que implica uma distância necessária entre a obra original e a paródia. Muitos autores e titulares de direitos encontrariam uma

⁴⁴⁹*Idem*

⁴⁵⁰*Idem*, p.14

⁴⁵¹CANOTILHO, *Op. cit.*,p.41

⁴⁵²CANOTILHO, *Op. cit.*,p.40

⁴⁵³*Idem*

⁴⁵⁴VARET, Vincent — **Droit d’auteur et liberté d’expression : de la balance des intérêts au conflit de juridictions ?**. L’Égipresse. (2020), p.109

⁴⁵⁵LIMA, Sarah; RODRIGUES, Kadma — **Direitos autorais versus pirataria virtual: Polêmicas e divergências no campo dos direitos culturais**. Políticas Culturais em Revista. (2013),p.215

oportunidade para se oporem a utilização paródica que simplesmente não se coadunam com a obra parodiada⁴⁵⁶”.

“O legislador da UE estabeleceu, no artigo 17.º da Diretiva 2019/790, um regime destinado a alcançar o equilíbrio certo entre as partes envolvidas⁴⁵⁷”. “A conciliação faz-se através da criação das exceções⁴⁵⁸”. “A exceção da paródia, do pastiche e da caricatura encontram na sua base a liberdade de expressão, uma liberdade associada a qualquer sociedade democrática. Estas três formas de humor constituem, de facto, meios de expressão que conseguem transmitir eficazmente uma ideia, uma crítica, uma convicção política, ideológica ou social⁴⁵⁹”.

Ao abrir desta forma o âmbito da exceção da paródia, podemos interrogar-nos se esta não se aproxima de uma nova exceção de “uso legítimo”. Embora seja louvável que a intenção da paródia não se limite ao humor “puro”, ela deve continuar a ser apoiada por um efeito material que seja inquestionavelmente humorístico⁴⁶⁰.

“A exceção da paródia inclui obras compostas, como vídeos musicais, os videoclipes que são compostos por músicas, letras e imagens. Normalmente, as paródias mudam as letras e as imagens, mas mantêm a música. A questão levantada está relacionada com a cópia digital exata da música, que constitui em si uma obra protegida por direitos de autor⁴⁶¹”. “Logo, os memes são formas de expressão do pensamento⁴⁶²”.

“Todo aquele que cria, representa, distribui ou expõe uma obra artística contribui para a troca de ideias e opiniões que são necessárias para uma sociedade democrática. Posto isto, a CEDH admitiu com presteza que a liberdade de expressão poderia justificar um “limite externo” aos direitos de autor⁴⁶³”.

⁴⁵⁶ MOURON, Philippe — **De la parodie à la métaphore humoristique : L’exception de parodie au prisme de la balance des intérêts**. Revue Lamy Droit de l’immatériel. (2019), p.5-6

⁴⁵⁷ PEREIRA, Alexandre — **Filtros de conteúdos digitais para infrações ‘óbvias’ aos direitos autorais?** Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Vol. 54, nº1, (2023), p.48-49

⁴⁵⁸ ASCENSÃO, *Op. cit.*, p.32

⁴⁵⁹ BOUCHENARD, Claire; DARCEL, Julia — **Le droit à l’humour à l’aune du droit de la propriété intellectuelle**. (2013). Vol. 25º, nº2, p.589

⁴⁶⁰ MOURON, Philippe — **De la parodie à la métaphore humoristique : L’exception de parodie au prisme de la balance des intérêts**. Revue Lamy Droit de l’immatériel. (2019), p.14

⁴⁶¹ HENRIQUES, *Op. cit.*, p.90-91

⁴⁶² CAPELOTTI, João — **Memes e direitos de autor: Enquadramento legais e perspectivas numa visão comparada entre Brasil e União Europeia**. In XIII Congresso de Direito de Autor e Interesse Público, 2019. Paraná: Grupo de Estudos de Direito Autoral e Industrial, Universidade Federal do Paraná, 2019, p.758

⁴⁶³ VARET, Vincent — **Droit d’auteur et liberté d’expression : de la balance des intérêts au conflit de juridictions ?** Légipresse. Nº 63, (2020), p.106

“Só existe paródia se existir uma criação original⁴⁶⁴”. “A obra parodiada não pode ser exagerada, pois, caso contrário, torna-se uma cópia direta; deve haver alguma semelhança mas não exagerada, se o público não conseguir ver a diferença, isso prejudicará seu autor⁴⁶⁵. Logo, a paródia exige uma antítese da obra⁴⁶⁶”. “Também não podem consistir numa simples adaptação, imitação ou mesmo transformação de uma obra. Caso contrário, seria uma obra derivada, cuja exploração requer a autorização prévia do autor da primeira obra, a menos que esta obra tenha caído no domínio público⁴⁶⁷”.

“Podemos tomar o exemplo de Marcel Duchamp, autor que desenhou um bigode e uma barba em Gioconda na obra de L. Da Vinci⁴⁶⁸”. “A princípio, a obra de Da Vinci é altamente conhecida como a nível planetário e ninguém poderia reclamar pela falta de autenticidade na obra de Duchamp⁴⁶⁹”. “Somando a isso, não procederia a um atentado à integridade da obra de Da Vinci pois é uma paródia aceite pela liberdade de criação constitucionalmente protegida⁴⁷⁰, pois foi criada com finalidade crítica e revisionista⁴⁷¹”.

“Marcel Duchamp lançou instigantes provocações com vista à renovação conceitual do artístico⁴⁷²”. “Suas obras apresentaram-se como negação da moderna noção de obra⁴⁷³”. “O gesto de interpor um bigode nas cópias de cartões postais baratos do quadro de Mona Lisa, tornou-se um ícone de rebeldia contra a banalização da arte tradicional pela sociedade de consumo⁴⁷⁴”:

“No século XIX, e mais ainda no século XX, novas formas de poder haviam sido instaladas⁴⁷⁵”. “Um novo modelo de controle foi estabelecido sobre os indivíduos e grupos sociais, as formas de poder reapropriadas pelos novos sistemas políticos⁴⁷⁶”. “A grande

⁴⁶⁴Idem,p.97

⁴⁶⁵HENRIQUES, Adriana — **The Parody exception: Can it justify a 100 percent copy if it happens in the context of a composite work such as Music Videos?** De Legibus - Revista de Direito da Faculdade de Direito - Universidade Lusófona. nº1 (2021),p.90

⁴⁶⁶LEITÃO, *Op. cit.*,p. 97

⁴⁶⁷BOUCHENARD, Claire; DARCEL; Julia — **Le droit à l'humour à l'aune du droit de la propriété intellectuelle.** (2013). Vol. 25º, nº2, p.591

⁴⁶⁸MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**, 2020,p.228

⁴⁶⁹Idem.

⁴⁷⁰Idem.

⁴⁷¹Idem.

⁴⁷²BARROS, José — **Rebeldia e modernidade em Marcel Duchamp:uma redefinição do objeto e do sujeito artísticos.** Palíndromo. (2014), p.74

⁴⁷³Idem

⁴⁷⁴Idem, p.88

⁴⁷⁵Idem, p.72

⁴⁷⁶Idem,p.73

política não tardou em oferecer novas formas de democracia que teriam de conviver com as propostas e regimes totalitários que surgiram na terceira década do século XX”⁴⁷⁷.

“A arte foi um campo de expressão associado a liberdade criadora na civilização ocidental⁴⁷⁸”. “Uma das funções mais importantes que os artistas assumiram nesse contexto político complexo, foi a de criticar a realidade dos sistemas políticos que atormentavam e aprisionavam o povo de sua época⁴⁷⁹”. “A vitória franquista na guerra civil de Espanha constituiu o ensaio para o Nazismo na Alemanha. E a liberdade humana foi cada vez mais controlada pela violência explícita nos países em que os regimes totalitários estavam instalados⁴⁸⁰”.

“O papel crítico do artista foi sendo cada vez mais realçado à medida que surgiam as diversas correntes de arte moderna num novo cenário político e económico das sociedades contemporâneas⁴⁸¹”. “Na ocasião em que aviões nazistas alemães foram mobilizados em apoio do ditador Francisco Franco, o pintor Pablo Picasso retratou todo o horror aéreo sofrido em razão do bombardeio sofrido pela pequena cidade de (1937)⁴⁸²”. “E o gesto de desafiar as definições tradicionais da arte foi exercida por diversos artistas⁴⁸³”.

“O jornalismo satírico surgiu, assim, nesta época de fragmentação do espaço público, como uma forma de criticar a situação política nacional e granjeou de um enorme sucesso. Um dos artistas que mais se notabilizou nesta área foi Rafael Bordalo Pinheiro, que teve uma intensa produção artística satírica na segunda metade do séc. XIX e no princípio do séc. XX⁴⁸⁴”.

“A Monarquia, ao enfrentar graves problemas em Portugal, como a desagregação económica, política, social, ideológica, teve um forte descontentamento social, e a crescente oposição do republicanismo, ‘fez da imprensa uma das melhores armas de combate ao sistema vigente’. Segundo Matos, ‘muitos foram os jornais apreendidos ou suspensos, muitos foram os jornalistas presos, muitos foram os jornalistas obrigados a fugir do país’. Bordalo Pinheiro,

⁴⁷⁷*Idem.*

⁴⁷⁸*Idem*, p.74

⁴⁷⁹*Idem*, p.73

⁴⁸⁰*Idem*

⁴⁸¹*Idem*

⁴⁸²*Idem*

⁴⁸³BARROS, *Op. cit.*, p.74

⁴⁸⁴GUIMARÃES, João — **A Paródia no espaço público e na censura**. Repositório comum. (2012), p.14

foi perseguido pelas suas caricaturas e desenhos, que tanto pânico causavam aos políticos e notáveis da terra, foi objeto de vários processos judiciais⁴⁸⁵”.

“Para alguns intelectuais, a exceção aos direitos de autor significa um mecanismo que permite considerar lícitos os actos de contrafação. Estas são hipóteses em que os direitos de autor deveriam, em princípio, ser aplicados, porque é realizado um acto de exploração da obra. No entanto, a lei considera que, excepcionalmente, há atos que não necessitam de autorização do autor por terem sido praticados para outros fins. Esses objetivos incluem preservar a liberdade de expressão sobre as obras de terceiros. É, portanto, possível que uma pessoa utilize livremente a totalidade ou parte do trabalho de terceiros porque esse uso serve à expressão do conteúdo, desde que os direitos morais do autor sejam respeitados. Duas exceções poderiam, em particular, conduzir a uma legalização das práticas transformadoras: a exceção de citação e a exceção de paródia⁴⁸⁶”.

A exceção de paródia também pode abranger as obras transformadoras. Pois, a paródia consiste em distorcer o trabalho do outro, com o objetivo de provocar risos. A obra deve ser suficientemente diferente para que o público compreenda imediatamente que se trata de uma paródia e não de uma simples restituição da obra parodiada: não deve haver confusão na mente do público entre paródia e obra parodiada. No entanto, as formas de discrepância assumidas pelas obras transformadoras revelam-se muito mais diversas do que aquelas que provavelmente serão abrangidas pela exceção de paródia. Pode, por exemplo, ser uma homenagem ou uma crítica. O humor não participa de todas as ocorrências⁴⁸⁷.

“O parodista também tem interesses que devem ser protegidos, nomeadamente a sua liberdade de expressão. Tendo isto em mente, o legislador da UE tentou criar um equilíbrio entre estes dois interesses, incluindo a paródia na sua lista de exceções, permitindo-lhe, assim, em determinadas circunstâncias, ir além do que as regras normais permitiriam⁴⁸⁸”. “Isto significa que a exceção já é está autorizada por lei⁴⁸⁹”.

“Existem argumentos que justificam a existência desta exceção: 1) Quem não concede uma licença para que a sua obra seja parodiada está assim a inibir ativamente a criação de futuros (direitos autorais); 2) A própria paródia também pode ser original devido à sua

⁴⁸⁵*Idem*, p.12

⁴⁸⁶LÉGER, Pauline — **Les œuvres transformatrices, cause ou conséquence de la crise du droit d’auteur ?**. Journal open editions. (2022), p. 154

⁴⁸⁷*Idem*, p. 155

⁴⁸⁸MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos.**, 2020,p.228

⁴⁸⁹*Idem*.

natureza transformadora, o que justifica, também, uma exceção; e, 3) pode-se destacar a já mencionada liberdade de expressão: a exceção da paródia é uma forma de proteger e promover a liberdade artística⁴⁹⁰”.

“Como foi possível observar, a paródia pode ser artística ou política⁴⁹¹”. “Esse tipo de crítica seria mais comum em algumas correntes artísticas do século XX⁴⁹²”. “O direito ao humor goza de um lugar excepcional no direito de propriedade literária e artística, desde que seja exercido de forma precisa⁴⁹³”. “Logo, a licitude da paródia não é uma fuga ao exclusivo do direito de autor⁴⁹⁴”.

“Os apelos ao ódio, à discriminação ou à violência não são tolerados em nome do humor. Quanto à violência, foi condenado, por exemplo, um artigo do Charlie Hebdo, associado a desenhos que representavam o papa a ser guilhotinado ou espancado por uma bala de canhão. Os apelos ao ódio deram origem a litígios mais significativos, tais como a apologia ao terrorismo mediante uma caricatura que representava os ataques ao ‘World Trade Center’, acompanhada da legenda: ‘Todos sonhámos com isso... O Hamas fê-lo’. Esta constitui uma apologia ao terrorismo não justificada pelo seu alegado caráter satírico⁴⁹⁵”.

“Ataques sucessivos reativam regularmente controvérsias sobre a liberdade de expressão, ao mesmo tempo em que criam um clima que não é propício a uma discussão lúcida sobre isso. Favorecem o enrijecimento simbólico, quer este consista em estabelecer este princípio como um valor nacional que não pode ser discutido, quer pelo contrário o veja apenas como um pretexto ao serviço de fins repreensíveis⁴⁹⁶”. “Alimentam também a tentação de recrutar a liberdade de expressão para uma nova forma de conflito civil, onde se trataria de expulsar, em partidos, sindicatos ou universidades, os supostos cúmplices intelectuais do terrorismo, a fim de silenciar. No entanto, face à ameaça terrorista, é importante não ceder ao pânico. Devemos persistir em pensar e debater abertamente o significado, os limites e as razões da liberdade de expressão. A questão dos limites que o respeito aos crenes deve impor à liberdade de

⁴⁹⁰HENRIQUES, *Op. cit.*, p.88

⁴⁹¹VOORHOOF, Dirk Voorhoof — **La liberté d’expression est-elle un argument légitime en faveur du non-respect du droit d’auteur? La parodie en tant que métaphore.** (2006) Droit, p.61

⁴⁹²BARROS, *Op.cit.*, p.73

⁴⁹³BOUCHENARD, Claire; DARCEL, Julia — **Le droit à l’humour à l’aune du droit de la propriété intellectuelle.** (2013). Vol. 25º, nº2. p. 585-619, p.588

⁴⁹⁴*Idem*, p.27

⁴⁹⁵RASCHEL, Evan — “Peut-on rire de tout ? Réflexions sur les “ lois du genre ” des expressions humoristiques” Recueil Dalloz. (2022), nº 27. halshs-03767582f, p.10

⁴⁹⁶GIRARD, Charles — **Pourquoi a-t-on le droit d’offenser ?**.La vie des idées. (2020), p.1-2

expressão é mais uma vez colocada em referência às caricaturas publicadas por Charlie Hebdo”⁴⁹⁷.

“O assassino de Samuel Patty afirmou querer vingar o profeta indignado. Acções, que no entanto, fazem parte de uma longa série de atentados, cujas vítimas na sua maioria não têm qualquer ligação com estes desenhos, nem mesmo com a liberdade de expressão. O discurso do Presidente da República durante a homenagem nacional ao Professor: ‘não desistiremos das caricaturas’, foi seguido, em vários países de maioria muçulmana, por grandes manifestações, apelos ao boicote aos produtos franceses e críticas virulentas do governo”⁴⁹⁸. “Estas reacções obedecem em grande parte a questões políticas e geopolíticas. É neste contexto nacional e internacional que o Arcebispo de Toulouse, em outubro de 2020, denunciou a liberdade de blasfemar nas ondas da França Bleu: ‘não zombamos das religiões’. Assumiu assim um discurso já proferido pelo Papa Francisco há cinco anos em janeiro, após o ataque à redação do jornal: a liberdade de expressão deve ser exercida ‘sem ofender’, porque ‘não podemos provocar, não podemos insultar a fé dos outros, não podemos zombar disso’⁴⁹⁹”.

“O crime de blasfêmia desapareceu num grande número de democracias secularizadas. Para alguns, a blasfêmia, que consiste em um ultraje contra a divindade ou o sagrado, na verdade só poderia ser definida do ponto de vista de um dogma religioso particular. Esta não poderia ser uma categoria relevante para a lei estadual secular. E defendem que a blasfêmia pode muito bem existir para o crente ou teólogo, mas não para o legislador ou para o juiz”⁵⁰⁰. Porém, os defensores de uma proibição do desprezo pela religião vêm, no entanto, tentando há várias décadas classificá-la como constituindo um ataque à sensibilidade”⁵⁰¹.

“Debates sobre o manuseio ou ensino da liberdade de expressão levaram, no entanto, a perguntas sobre os fundamentos da proteção de comentários e imagens ofensivas. As figuras intelectuais estavam, portanto, preocupadas com a possibilidade de isso fazer parte de uma visão intolerante desta liberdade. François Héran julga assim, em carta aos professores de história-geografia, que a interpretação da liberdade de expressão que estende a palavras ou imagens ofensivas constitui uma leitura ‘ofensiva’ e ‘paternalista’, ao invés de “tolerante”, e que entraria em tensão com o ‘respeito pelas crenças’⁵⁰²”. “Em outro nível, o filósofo Olivier

⁴⁹⁷*Idem*

⁴⁹⁸*Idem*

⁴⁹⁹*Idem.*

⁵⁰⁰GIRARD, Charles — **Pourquoi a-t-on le droit d'offenser ?**.La vie des idées. (2020), p.4

⁵⁰¹*Idem*, p.4

⁵⁰²GIRARD, *Op. cit*,p.2-3

Mongin e o sociólogo Jean-Louis Schlegel ficam alarmados, em coluna no *Le Monde*, ao ver a liberdade ‘de caricaturar’., tornando-se um fator de regressão, implicando uma atitude intolerante em relação a outros povos desde que a globalização das comunicações aboliu fronteiras, porque “o que não é mais blasfêmia para nós, permanece eminentemente blasfêmia para outros”⁵⁰³.

“A reprodução por meio de fotografia ou gravura feita com o único objetivo de documentar a crítica artística não constitui uma infração penal⁵⁰⁴”. “ ‘Pepe’ também é um meme exemplo de como a transformação de imagens visuais podem impactar completamente a obra original⁵⁰⁵”. “Começou no formato de uma história em quadrinhos e tornou-se, posteriormente, num meme para representar uma variedade de emoções. Mas, um grupo de pessoas decidiu minar a sua popularidade⁵⁰⁶”, “associando ‘Pepe’ à supremacia branca, o que resultou logo em que os supremacistas brancos usassem ironicamente o meme para ser um símbolo⁵⁰⁷”. “O criador de ‘Pepe the Frog’ pretendia que ‘Pepe’ fosse um personagem divertido para adolescentes. Em invés disso, ‘Pepe’ passou a representar “discurso de ódio e intolerância⁵⁰⁸”.

“Assim, caso o objetivo da paródia for o de prejudicar a obra original ou o seu autor, ela é considerada uma violação dos direitos autorais ou dos direitos de personalidade do autor⁵⁰⁹”. “Paralelamente à violação dos direitos morais, é possível que o autor também sofra danos devido à paródia⁵¹⁰”. “Se a crítica é essencial ao gênero satírico, não pode, no entanto, ser um pretexto para malícia. Este é um fator muito frequentemente levado em conta ao recusar a legalidade da paródia”⁵¹¹.

“Não só o autor pode opor-se a qualquer modificação, mas também, não obstante qualquer renúncia, pode opor-se a qualquer distorção, mutilação ou qualquer outro ataque, prejudicial à sua honra ou reputação. Esta afirmação parece implicar extrema proteção concedida ao autor em relação ao seu direito à integridade. Mas os direitos morais do autor

⁵⁰³ *Idem*

⁵⁰⁴ LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**, p.311

⁵⁰⁵ LATAGNE, Stacey — **Famous on the Internet: The Spectrum of Internet Memes and the Legal Challenge of Evolving Methods of Communication**. University of Richmond Law Review. Vol. 52. (2017), p.393

⁵⁰⁶ *Idem*, p.392

⁵⁰⁷ *Idem*.

⁵⁰⁸ *Idem*, p.392-393

⁵⁰⁹ VOORHOOF, *Op. cit.*, p.243

⁵¹⁰ BRASSEUR, Guillaume — **L’exception parodique en matière de bande dessinée licenciée**. Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain, p.33

⁵¹¹ *Idem*, p.30

não poderiam impedir o autor de proibir a divulgação de uma paródia que ridicularizasse uma das suas obras. Trata-se, pois, de estabelecer um equilíbrio de interesses entre por um lado o direito do autor a garantir o respeito pela sua obra, e através deste, a sua honra e a sua reputação, e por outro lado a paródia que deve poder desenvolver-se sob o princípio da liberdade de expressão artística. Esse equilíbrio pode ser encontrado permitindo que a paródia faça o que existe para fazer, que é criticar, mas até certo ponto⁵¹².

A paródia foi frequentemente considerada como plágio repreensível pelo autor parodiado, pois a paródia também pode afetar os direitos morais do autor pela finalidade que lhe tiver sido empregada⁵¹³. “Existem determinados tipos de paródias que não são consideradas como formas de liberdade de expressão, como as que são obscenas nos EUA ou as que incitam ao racismo e discriminação baseada na religião, género, nacionalidade e raça, tal como também sucede na Europa⁵¹⁴”.

⁵¹²*Idem*, p.15

⁵¹³VOORHOOF, Dirk — **La Parodie et Les Droits Moraux. Le Droit Au Respect de l’auteur d’une Bande Dessinée: Un Obstacle Insurmontable Pour La Parodie ?** Droit d’auteur et bande dessinée, 1997, p.239

⁵¹⁴*Idem*, p.61.

CONCLUSÃO

Este estudo permite refletir sobre um debate acerca da liberdade de inovação cultural no ambiente digital. Tornou-se necessário para o Direito revelar os limites dados aos utilizadores e aos casos de modificação ilegal de obras literárias e artísticas no ciberespaço.

A proteção dos direitos de autor na internet não compromete a inovação artística no meio digital. Logo, a utilização de dispositivos de controlo eletrónicos no ciberespaço é conforme o princípio consagrado pelo art. 18º da Diretiva MUD, que estabelece que sejam garantidos os direitos de remuneração equitativa e justa com atribuição de ‘royalties’ aos autores.

O direito é em essência um fato social, intimamente ligado ao ambiente em que atua. Não pode, portanto, abstrair-se da realidade correndo o risco de perder legitimidade. No entanto, não deve limitar-se a sofrer passivamente o jogo de forças externas. Para manter a coerência do sistema, o mundo jurídico deve analisar os factos e determinar aqueles cuja consideração é legítima, tendo em conta a construção e as finalidades do sistema.

O desenvolvimento de dispositivos tecnológicos têm permitido um melhor controlo sobre a exploração económica de uma obra. Contudo, concordamos também ser injustificável privar a comunidade digital de utilizar as obras literárias e artísticas através destas tecnologias. Quando existe uma utilização abusiva de uma obra protegida haverá crime de usurpação ou contrafação. Ainda assim, consideramos que o direito à propriedade intelectual não deve ser limitado.

A ausência de uma definição concreta do conceito da paródia na jurisprudência europeia, resultava na imprecisão jurídica para os parodistas. Quanto à legalidade da paródia, não havia um consenso jurídico definido, e cabia aos juízes e à doutrina identificar por si mesmos o sentido que lhes deveria ser conferido. Foi necessária a criação de condições favoráveis à democracia para alcançar um eficiente equilíbrio dos interesses dos utilizadores do ciberespaço e dos titulares de direitos de autor na Europa e em Portugal.

Em suma, a solução, por sua vez, passou pela ponderação entre o direito do autor e do parodista. Entendemos que a aplicação da norma da Exceção da Paródia na legislação portuguesa, através da Diretiva (MUD), foi um passo fundamental para iniciar a solução deste conflito de interesses e promover a inovação, desde que o mesmo não desonre ou deprecie a obra original ou o autor da obra. No entanto, é imprescindível superar a ausência de

transparência do processo de verificação da legitimidade das obras artísticas pelos dispositivos digitais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria — **Breve história da Internet**. Repositorium. (2005). Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/3396>

ARAÚJO, Ana — **Paródia e Direito da Propriedade Intelectual: Inovação ou Apropriação?**. Porto, 2023. Tese de dissertação de Mestrado em Direito, apresentada à Universidade católica portuguesa. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/44384/1/203550757.pdf>

ASCENSÃO, Oliveira — **Direito cibernético: a situação em Portugal**. Revistas Científicas da Universidade Católica Portuguesa. p.9-26. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/direitoejustica/article/view/11150/10789>

ASCENÇÃO, Oliveira — **Direito Penal de Autor**. Lousã: Edições Jurídicas, 1993. ISBN: 972-9495-07-6

ASCENSÃO, Oliveira — **O Direito de Autor no Ciberespaço**. Revista da EMERJ. Vol.2, nº7. (1999). p.21-43. Disponível em: https://www.emerj.tjrj.jus.br/revistaemerj_online/edicoes/revista07/revista07_21.pdf

ASCENSÃO, Oliveira — **Propriedade Intelectual e Internet**. p.2-25. Disponível em: <https://www.fd.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2014/12/Ascensao-Jose-PROPRIEDADE-INT ELECTUAL-E-INTERNET.pdf>

ASCENÇÃO, Oliveira — **Sociedade da informação e liberdade de expressão**. Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Vol. 58, nº1 e 2, (2007). p. 10-28. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/59742/1/RFDUL_XLVIII_2007_1_2%20-%20J.%20Oliveira%20Ascens%c3%a3o.pdf

BARRETO, Ana — **A encenação no teatro e o direito de autor**. Lisboa, 2016. Tese de dissertação de Mestrado em Direito Intelectual, apresentada à Universidade de Lisboa. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/32562/1/ulfd134527_tese.pdf

BOUCHENARD, Claire; DARCEL, Julia — **Le droit à l'humour à l'aune du droit de la propriété intellectuelle**. (2013). Vol. 25°, nº2. p. 585-619. Disponível em:

<https://cpi.openum.ca/files/sites/66/Droit-%C3%A0-l%E2%80%99humour-%C3%A0-l%E2%80%99aune-du-droit-de-la-propri%C3%A9t%C3%A9-intellectuell.pdf>

BARBU, Ana — **Parody in European copyright law and the two sides of the coin.** stockholm intellectual property law. (2018). p.36-51 Disponível em: https://stockholmiplawreview.com/wp-content/uploads/2019/01/Parody-in-European-copyright-law_IP_nr-2_2018.pdf

BARROS, José — **Rebeldia e modernidade em Marcel Duchamp: uma redefinição do objeto e do sujeito artísticos.** Palíndromo. (2014), p.68-93. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5451/3905>

BOULIANE, Sandria — **La culture au Québec au temps de la pandémie.** Les Presses de l'Université de Montréal. (2020), p.403-415. Disponível: <https://carleton.ca/profbrouard/wp-content/uploads/LivreCultureQCPandemiePUM2024GuayLerouxBoulianelivrecomplet.pdf#page=403>

BRASSEUR, Guillaume — **L'exception parodique en matière de bande dessinée licencieuse.** Louvain, 2015. Dissertação de Mestrado apresentada à Université Catholique de Louvain. Disponível em: https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis:3300/datastream/PDF_01/view

CAETANO, Miguel — **O Partilhador enquanto "Homo Reciprocans".** (2017), p. 157-190. Disponível em: https://www.academia.edu/32315923/O_Partilhador_enquanto_Homo_Reciprocans_

CANOTILHO, José — **Estado de direito.** Lisboa: Gradiva publicações, 1999. ISBN: 972-662-656-0.

CAPELOTTI, João — **Memes e direitos de autor: Enquadramento legais e perspectivas numa visão comparada entre Brasil e União Europeia.** In XIII Congresso de Direito de Autor e interesse Público, 2019. Paraná: Grupo de Estudos de Direito Autoral e Industrial, Universidade Federal do Paraná, 2019, p.758-774. Disponível em: https://www.academia.edu/43248947/MEMES_E_DIREITOS_DE_AUTOR_ENQUADRAMENTOS_LEGAIS_E_PERSPECTIVAS_NUMA_VIS%C3%83O_COMPARADA_ENTRE_BRASIL_E_UNI%C3%83O_EUROPEIA

CARBONI, Guilherme — **Aspectos gerais da teoria da função social do direito de autor.** p.1-16. Disponível em: https://www.academia.edu/download/40999508/Aspectos_Gerais_da_Teoria_da_Funcao_Social_do_Direito_de_Autor.pdf

CARVALHO, Maria — **A tutela da propriedade intelectual na Carta dos Direitos Fundamentais da União Europeia** (2022), n.º 16, p.123-142. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/82255/1/2022_A-TUTELA-DA-PROPR-IEDADE-INTELECTUAL.pdf

Convenção Europeia dos Direitos do Homem. Disponível em: https://www.echr.coe.int/documents/d/echr/convention_por

CORREIA, André — **Os utilizadores e os direitos autorais na Internet.** Centro de investigação do Direito Privado. n.º 4, (2016), p.922-952. ISSN 921-954. Disponível em: https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2016/4/2016_04_0921_0954.pdf

CUNHA, Rose — **Uma análise histórica da proteção do direito de autor e os novos mecanismos de proteção de obras musicais na era digital.** Revista da Esmam. (2018) v.12, n.13, p. 241-255, Disponível em: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=pt-PT&user=gtzDwIsAAA&AJ&citation_for_view=gtzDwIsAAAAJ:u-x6o8ySG0sC

CLÉMENT, Michèle — **Nom d’auteur et identité littéraire: Louise Labé Lyonnaise. Sous quel nom être publiée en France au XVIe siècle ?** Hal open science. (2010) p.73-101. Disponível em: <https://shs.hal.science/halshs-00579596v1/document>

DIAS, Maria do Carmo Branquinho — **Uma breve perspetiva histórica do direito de Autor(es).** Biblos. p.313-343. 2012. ISSN: 0870-4112. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/3230>

DÍEZ, Ignacio — **El equilibrio entre los derechos a la libertad de expresión y a la propiedad y a la propiedad intelectual en la carta de derechos fundamentales de la unión europea: El caso de la parodia con finalidad de crítica política.** AFDUAM. (2017). ISSN: 1575-8427 Disponível em: https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-A-2017-10026500292

DRUMMONT, Victor — **Direitos humanos e direitos de autor: elementos para uma melhor inter-relação temática.** Revista da ABPI. (2011), nº113. p.1-27 Disponível em: https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=pt-PT&user=jNouEmgAAAAJ&citation_for_view=jNouEmgAAAAJ:LkGwnXOMwfcC p.4

DRUMMONT, Victor — **O Marco jurídico do direito de autor em Portugal: A doutrina da propriedade literária sob a ótica de Almeida Garret e Alexandre Herculano.** Revista de Direito da Faculdade Guanambi. vol. 5, nº1 (2018). p.74-93. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/RDFG/article/view/13895>

FILHO, Geraldo; MALLAMANN, Querino — **Os Direitos autorais na era digital: Desafios e novas perspectivas jurídicas.** Aracaju. Vol. 11., nº 01, p.177-189. ISSN ELETRÔNICO 2316-8080. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6749121.pdf>

FILHO, Plínio — **Direitos autorais na Internet.** (1998) vol. 27, nº2, p.183-188, Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ci/a/P46qw5NNYhnyxNb8g7VFq6S/?format=pdf&lang=pt>

FREITAS, Cinthia ; *et al* — **O modelo econômico do grátis na Internet e o direito de autor: O caso K-Lite Nitro.** Research gate. Vol. 2, n.º7, (2015) p. 28-49. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338822971_O_modelo_economico_do_gratis_na_internet_e_o_direito_de_autor_O_caso_K-Lite_Nitro

GIRY, Lucas — **La responsabilité des prestataires intermédiaires de l'Internet et la réforme de 2019 du régime du droit d'auteur dans le marché unique numérique Auteur.** Liège, 2020. Dissertação de Mestrado em Direito apresentada à Universidade Liège Library. Disponível em: https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/9158/4/TFE_Droit-Gestion_GIRY_Lucas.pdf

GODINHO, Manuel; PEREIRA, Tiago, MENDONÇA, Sandro — **Propriedade intelectual: uma temática na ordem do dia.** OBSERVARE. Universidade Autónoma de Lisboa

(2008). p.2-7. ISBN: 978-989-619-135-1. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11144/1330>

GONÇALVES, Rafaella — **Diálogos em Direito: Uma abordagem luso-brasileira sobre o direito autoral da fotografia na era digital.** v.11 nº 03 (2017), p.120-150. ISSN ELETRÔNICO 2316-8080. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6750387.pdf>

GIRARD, Charles — **Pourquoi a-t-on le droit d'offenser ?**. La vie des idées. (2020), p.1-12. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/GIRPAL>

GUIMARÃES, João — **A Paródia no espaço público e na censura**. Repositório comum. (2012), p.1-16. Disponível: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/4115/1/Jo%c3%a3o%20Guimar%c3%a3es.pdf>

HENRIQUES, Adriana — **The Parody exception: Can it justify a 100 percent copy if it happens in the context of a composite work such as Music Videos?** De Legibus - Revista de Direito da Faculdade de Direito - Universidade Lusófona. nº1 (2021). Disponível em: <https://revistas.ulusofoa.pt/index.php/delegibus/article/view/7482>

HOLANDA, Francisco; *et al.* — **As principais ameaças digitais e suas formas de mitigação no contexto da segurança da propriedade intelectual**. Conjecturas. Vol. 22., n.º8 (2022), p.148-162. ISSN:1657-5830. Disponível em: <http://www.conjecturas.org/index.php/edicoes/article/view/1177/904>

IGLESIAS Filipa; *et al.* — **Direito de autor: Que futuro na era DIGITAL ?** Autores e Guerra e Paz Editores, S. A ., 2016. ISBN: 978-989-702-192-3.

KAMINA, Pascal — **Droit d’auteur et article 10 de la convention européenne des droits de l’homme**. LÉGICOM. n° 25 (2001), p.7-16. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-legicom-2001-2-page-7?lang=fr>

LATAGNE, Stacey — **Famous on the Internet: The Spectrum of Internet Memes and the Legal Challenge of Evolving Methods of Communication**. University of Richmond Law Review. Vol. 52. (2017). p.387-424. Disponível em: <https://lawreview.richmond.edu/files/2018/01/Lantagne-522.pdf>

LÉGER, Pauline — **Les œuvres transformatrices, cause ou conséquence de la crise du droit d’auteur ?**. Journal open editions. (2022), p.149-159. Disponível em: <https://journals.openedition.org/theoreme/647?file=1>

LEITÃO, Luís Manuel — **Direito de Autor**. 4.^aed. Coimbra: Edições Almedina, S.A. 2021. ISBN: 978- 972-40-9374-1.

LIMA, Sarah; RODRIGUES, Kadma — **Direitos autorais versus pirataria virtual: Polêmicas e divergências no campo dos direitos culturais**. Políticas Culturais em Revista.

(2013). p.207-219. Disponível em:
<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/8241/6131>

MALLMANN, Querino — **Os direitos morais do autor no mundo informático, mercado editorial e globalizado pelo mundo digital**. PIDCC. nº 8, (2015). p.277-291. ISSN: 2316-8080

MARQUES, João — **A tutela dos direitos de autor à luz da era digital no ordenamento jurídico português - com um olhar para o direito da União Europeia**. Revista Propriedade Intelectual. Mérida, 2017. ISSN 1316-1164. p.197-229. Disponível em:
http://www.ulpiano.org.ve/revistas/bases/artic/texto/RPI/20/rpi_2017_20_197-229.pdf

MARTINS, JOSÉ — **Paródia e literatura portuguesa: Da revisão teórica às potencialidades didáticas**. CEFH. (2013). p.136-139. ISSN: 2182-1526 Disponível em:
https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/34462/1/1980_Texto_do_Artigo_9877_1_10_20160302.pdf P.140

MELLO, Alberto de Sá — **Manual de Direito de Autor e Direitos Conexos**. 4.^a ed. Coimbra: Edições Almedina, S.A, 2020. ISBN: 978-972-40-8899-0.

MIRANDA, Jorge — **A Constituição e os direitos de autor**. Revistas Científicas da Universidade Católica Portuguesa. (1994). p.47-56. Disponível em:
<https://revistas.ucp.pt/index.php/direitoejustica/article/view/10850/10489>

MOURON, Philippe — **De la parodie à la métaphore humoristique : L'exception de parodie au prisme de la balance des intérêts**. Revue Lamy Droit de l'immatériel. (2019), p.21-27. Disponível em: <https://amu.hal.science/hal-02327007>

MOURON, Philippe — **La "matière première" artistique et le droit d'auteur**. Revue Lamy Droit de l'immatériel. (2020), p.8-15. Disponível em:
<https://amu.hal.science/hal-02488098v1/document>

MOLLIER, Jean — **Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIXe siècle : un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains**. Revue historique. (2006). p. 313- P.333. ISSN 0035-3264. Disponível em: <https://bahf-psl.obspm.fr/article/ext-000038840>

NAVARRETE, Mónica; *et al.* — **La biblia de Gutenberg de la biblioteca de la universidad de Sevilla y su conservación-Restauración**. Juan de Arguijo y la Sevilla del Siglo de Oro.

(2017). 2017, ISBN 978-84-472-1866-0. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=700722&orden=0&info=open_link_libro

NETO, Paulo — **Direitos Autorais e Internet: o streaming ilegal de obras audiovisuais.** Cadernos de Prospecção. v. 12, n. 5, p.1190-1205. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/nit/article/view/30508/20662>

PEREIRA, Alexandre — **A duração dos direitos de autor e conexos.** (2011), p.111-135. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/direitojustica/article/view/11489/11069>

PEREIRA, Alexandre — **Filtros de conteúdos digitais para infrações ‘óbvias’ aos direitos autorais?** Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa.Vol. 54, nº1, (2023). p.47-56. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/62146/1/Alexandre-Libo%CC%81rio-Dias-Pereira.pdf>

PEREIRA, Alexandre — **Música e electrónica: sound sampling, obras de computador, e direitos de autor na Internet.** (2004). p.1-18. Disponível em: <https://estudogeral.ucp.pt/bitstream/10316/28784/1/MUSICA%20E%20ELECTR%c3%93NICA.pdf>

PINHEIRO, Luís — **Algumas considerações sobre a lei aplicável ao direito de autor na Internet.** Revista da Ordem dos Advogados. vol. 1., (2014), p.13-34. Disponível em: <https://portal.oa.pt/upl/%7Bf2efdb8b-5322-46ad-8b40-f3cfb844ac46%7D.pdf>

RACINE, Bruno: *et. al* — **L’auteur et la création. Rapport.** (2020), p.2-141. Disponível em: <https://usopave.org/documents/docutheque/RapportRacine.pdf>

RASCHEL, Evan — **“Peut-on rire de tout ? Réflexions sur les “ lois du genre ” des expressions humoristiques”.** Recueil Dalloz. (2022), nº 27. p. 1-12. halshs-03767582f . Disponível em: <https://hal.science/halshs-03767582/>

ROCHA, Maria — **A originalidade como requisito de protecção do Direito de Autor.** Verbo Jurídico. (2003). P. 1-37. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/11918/1/originalidade.pdf>

SAAVADERA, Rui — **A protecção jurídica de software e a Internet.** 1ªed. Lisboa: Dom Quixote, 1998. ISBN: 972-20-1416-1

SILVA, Nuno — **O que muda nos contratos de Direito de Autor com a transposição da Diretiva 2019/790?** JURISMAT. n.º 17, (2023), p. 197-214. ISSN: 2182-6900. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/42456/1/75035955.pdf>

SILVEIRA, Raphael; *et al* — O direito autoral na sociedade da informação. Embrapa. (2017) p.62-68. ISBN: 978-85-7713-138-9. Disponível em: <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/64483/1/direito.pdf>

URIBE, Nicole — **Análisis del régimen de responsabilidad de los prestadores de servicios para compartir contenidos en línea establecido por el artículo 17 de la Directiva 2019/790.** Ars Iuris Salmanticensis. Vol. 10, (2022). p.145-180. ISSN: 2340-5155. Disponível em: <https://doi.org/10.14201/AIS2022101145180>

VARET, Vincent — **Droit d'auteur et liberté d'expression : de la balance des intérêts au conflit de juridictions ?** Légipresse. N° 63, (2020), p.105-110. ISSN 2681-6415. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-legipresse-2020-HS3-page-105.html>

VOORHOOF, Dirk — **La liberté d'expression est-elle un argument légitime en faveur du non-respect du droit d'auteur? La parodie en tant que métaphore.** (2006) Droit p.39-69. Disponível em: <https://biblio.ugent.be/publication/351692>

VOORHOOF, Dirk — **La Parodie et Les Droits Moraux. Le Droit Au Respect de l'auteur d'une Bande Dessinée: Un Obstacle Insurmontable Pour La Parodie ?** Droit d'auteur et bande dessinée. Bruxelles-Paris : Bruylant - L.G.D.J. 1997, p. 237–267. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1854/LU-276141>

WECKER, Inês — **A Tutela penal no direito de autor em especial, o crime de usurpação na era digital.** Lisboa, 2022. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Católica Portuguesa. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/40957/1/203270380.pdf>

YONEVER, Geri — **The Precarious Balance: Moral Rights, Parody, and Fair Use.** Cardozo Arts & Entertainment law journal. Vol. 14 (1996). p.79-126. Disponível em: <https://www.cardozoaelj.com/wp-content/uploads/2013/03/Yonover.pdf>

ZANINI, Leonardo — **Direito de autor em perspectiva histórica.** Centro de investigação de Direito Privado. nº2 (2015), p.1131-1164. Disponível em: https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2015/2/2015_02_1131_1164.pdf

FONTES DOCUMENTAIS

DECRETO - LEI n.º 63/85, de 14 de março. Disponível em: <https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/decreto-lei/1985-3447547>

CONCLUSÕES DO ADVOGADO-GERAL n.º201/13 (2014-05-22). Disponível em: https://curia.europa.eu/juris/document/document_print.jsf;jsessionid=AC3F4E3F9CF33AAECE12D6B5360CE9BF?docid=152656&text=&doclang=RO&pageIndex=0&cid=826311

MINISTÉRIO PÚBLICO — Departamento de Investigação e Acção Penal de Lisboa. 2012. disponível em: <http://static.publico.pt/docs/tecnologia/DespachoDIAP.pdf>

UNESCO — Abc do Direito de Autor. (trad. do inglês), Lisboa, Paris, 1984. ISBN: 0338000077275.

