

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO**

Alexandre Lenzi da Silva

**A EVOLUÇÃO DAS TECNOLOGIAS DA
INFORMAÇÃO E O DIREITO AUTORAL
CONSTRUINDO A PRESERVAÇÃO DIGITAL DE ACERVOS**

**Porto Alegre
2010**

Alexandre Lenzi da Silva

**A EVOLUÇÃO DAS TECNOLOGIAS DA
INFORMAÇÃO E O DIREITO AUTORAL
CONSTRUINDO A PRESERVAÇÃO DIGITAL DE ACERVOS**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito para
graduação de Bacharel em
Biblioteconomia da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dra. Sônia Elisa
Caregnato

Coorientadora: Prof^a. Ms. Rita do
Carmo Ferreira Laipelt

Porto Alegre

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Prof^o. Dr. Carlos Alexandre Netto

Vice Reitor: Prof^o. Dr^o. Rui Vicente Oppermann

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretor: Prof^o. Ricardo Schneiders da Silva

Vice-diretora: Prof^a. Dr^a. Regina Van der Lann

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO

Chefe: Prof^a. Dra. Ana Maria Mielniczuk de Moura

Vice-substituta: Prof^a. Dr^a. Helen Beatriz Frota Rozados

COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DA BIBLIOTECONOMIA

Coordenadora: Prof^a. M^a. Glória Isabel Sattamini Ferreira

Coordenadora Substituta: Prof^a. Dr^a. Samile Vanz

CIP. Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

S586e SILVA, Alexandre Lenzi da

A evolução das tecnologias da informação e o Direito Autoral: construindo a preservação digital de acervos / Alexandre Lenzi da Silva; orientado por Sônia Elisa Caregnato e por Rita do Carmo Ferreira Laipelt. – Porto Alegre, 2010.

82 f.

Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

1. Monografia. 2. Tecnologia da Informação. 3. Direito Autoral. 4. Preservação Digital. I. Caregnato, Sônia Elisa. II. Rita do Carmo Ferreira Laipelt. III. Título.

CDU 025.17:347.78

Departamento de Ciências da Informação

Rua Ramiro Barcellos, 2705, sala 507

CEP: 90.035-007 - Porto Alegre/RS

Tel.: (51) 3308.5067

Fax: (51) 3308.5435

E-mail: dci@ufrgs.br

Alexandre Lenzi da Silva

A EVOLUÇÃO DAS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E O DIREITO AUTORAL:
construindo a preservação digital de acervos

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito para
graduação de Bacharel em
Biblioteconomia da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sônia Elisa
Caregnato

Coorientadora: Prof^a. Ms^a. Rita do
Carmo Ferreira Laipelt

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sônia Elisa Caregnato
Departamento de Ciências da Informação - UFRGS

Prof^a. Ms^a. Rita do Carmo Ferreira Laipelt
Departamento de Ciências da Informação - UFRGS

Prof^a. Ms^a. Glória Isabel Sattamini Ferreira
Departamento de Ciências da Informação – UFRGS

Ms^a. Patrícia Mallmann Souto Pereira
Departamento de Ciências da Informação – UFRGS

RESUMO

Esta pesquisa bibliográfica e documental tem por objetivo analisar a minuta do anteprojeto de alteração da Lei do Direito Autoral do Brasil, elaborado pelo Ministério da Cultura. Apresenta o histórico das leis de Direito Autoral no mundo e no Brasil, a partir da Roma antiga quando o Direito Autoral era apenas um direito moral. A seguir vieram os privilégios dos editores até resultar na primeira lei de direitos autorais no mundo. Busca verificar a influência do desenvolvimento tecnológico sobre o Direito Autoral. Aborda de forma resumida o desenvolvimento tecnológico da xerografia, da Internet e da digitalização. Explana sobre impacto das tecnologias desenvolvidas no pós-guerra, na sociedade atual e no Direito Autoral. Apresenta a digitalização como forma de preservação de documentos analógicos frágeis. Descreve conceitos de digitalização, de preservação digital e estratégias de preservação digital. Relaciona a preservação digital com o Direito Autoral no que diz respeito à cópia. Por fim apresenta os resultados positivos do Anteprojeto de reforma da Lei do Direito Autoral.

Palavras-chave: Tecnologias da Informação. Direito Autoral. Preservação Digital.

ABSTRACT

This bibliographic and documental research intends to verify if the Brazil's copyright law draft alteration project made by Cultural elaborated by the Ministry of Culture. It presents a short history of copyright law in the world and in Brazil, starting from to old Rome when the copyright was just a moral right. Then came the privileges of the editors and after the privileges came the first copyright law in the world. It intends to verify the influence of the technological development upon the copyright law. It approaches in a summarized way the technological development of the xerography, and the Internet and the digitization. It explains about of impact of the technologies developed in the postwar period, in the current society and in the copyright. It presents the digitization as solution for fragile analogical documents preservation. It describes digitization concepts, and of digital preservation, and reports strategies of digital preservation. It matches the digital preservation with the copyright law in copy relationship. Finally it presents the positive results about the copyright law draft Project.

Keywords: *Information Technologies. Copyright Law. Digital Preservation.*

SUMÁRIO

1	A EVOLUÇÃO DAS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E A TENSÃO ENTRE OS INTERESSES ECONÔMICOS E SOCIAIS MEDIADOS PELO DIREITO AUTURAL.....	6
2	METODOLGIA	10
3	LINHA DO TEMPO: Direito Autoral, tecnologias da informação e outros acontecimentos correlatos	13
3.1	Antes de Gutenberg	14
3.2	O Plágio	16
3.3	A Imprensa e os Privilégios.....	17
3.4	Inglaterra e o Ato da Rainha Anne	19
3.5	O Direito Autoral na França e em Diversos Países.....	22
3.6	A Necessidade de Internacionalização dos Direitos de Autor	27
3.7	Guerra: destruição e avanço Científico e Tecnológico (C&T)	28
3.8	Pós Segunda Guerra Mundial, a vida Continua	29
3.8.1	XEROGRAFIA, UMA TÉCNICA DE REPROGRAFIA.....	30
3.8.2	A TECNOLOGIA DIGITAL.....	33
3.8.2.1	<i>Computação</i>	33
3.8.2.2	<i>Digitalização</i>	35
3.8.2.3	<i>Internet</i>	39
3.9	Contemporaneidade, e o Impacto do Desenvolvimento Tecnológico no Brasil.....	42
3.9.1	Proteção ao Direito Autoral Vigente no Brasil	42
3.9.2	Repositórios Digitais, Acesso livre e <i>Creative Commons</i>	46
3.9.3	Digitalização e a Preservação Digital.....	53
3.9.4	Preservação Digital e o Direito Autoral	62
3.9.5	Projeto de Reforma da LDA	64
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
	REFERÊNCIAS.....	69
	APÊNDICE A – Modo de Licenciamento.....	79
	ANEXO A – Lei no 9.610/98 – consolidada com proposta de revisão em consulta pública	84

1 A EVOLUÇÃO DAS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E A TENSÃO ENTRE OS INTERESSES ECONÔMICOS E SOCIAIS MEDIADOS PELO DIREITO AUTORAL

A evolução da humanidade está ligada ao desenvolvimento tecnológico, desde os mais rudimentares, como um pedaço de galho usado como tacape nos primórdios da espécie humana aos mais sofisticados aparelhos eletrônicos, dentre os quais se destacam os computadores.

Esta evolução só foi possível através da acumulação e transmissão do conhecimento adquirido até então. A necessidade de transmissão do conhecimento e de registro (memório) levou o homem a desenvolver uma das características que o diferencia dos demais animais, a capacidade de representar a realidade através de símbolos. A linguagem é o aprimoramento da capacidade de representação da realidade com o emprego de símbolos. Essa representação pode ser oral, gestual, gráfica ou empregada em conjunto.

Inicialmente a forma mais importante de transmissão do conhecimento foi a oralidade e desta surgiu a necessidade de registro. A idéia era de eternidade, como os suportes eram duráveis, como pedras, cerâmicas, pergaminhos, entre outros, aparentemente não se perderiam.

No entanto, o crescente volume de conhecimento registrado, associado ao desenvolvimento da linguagem e de sua representação gráfica, a escrita, levou a necessidade de tornar o suporte mais prático e portátil, surgindo o livro. Este teve também sua evolução. A invenção da imprensa por Gutenberg contribuiu para um grande incremento na produção de registro da memória da humanidade, popularizou o livro e consagrou o papel como o principal suporte da informação.

A sociedade evoluiu tecnologicamente e outras formas de suportes de registro foram surgindo, como a fotografia, o cinema e, a forma mais recente, a digital. Essa é usada, como outros, tanto para registro do conhecimento como para a arte que é uma das mais antigas formas de expressão humana.

Antes de Gutenberg já existia a preocupação com os direitos autorais e plágio, embora se restringisse a uma questão moral. Na esteira da Revolução Industrial, a invenção da imprensa possibilita a reprodução literária em grande escala, gerando a primeira explosão informacional da história da humanidade, o que

desperta interesses econômicos. A concorrência faz com que os editores busquem proteger seus interesses. Então surge o primeiro esboço do que hoje viriam a ser as leis de Direito Autoral. Esses privilégios eram concedidos apenas aos editores, não levando em conta os direitos do autor e muito menos as questões sociais no que diz respeito ao direito à informação.

As reproduções ficaram muito simples, primeiro com a xerografia, um dos métodos de reprografia, depois com as tecnologias digitais, que propiciam grande facilidade, agilidade e baixo custo. A Internet, também uma tecnologia digital, mas que propicia a divulgação, distribuição e o acesso à informação de forma fácil e, por que não dizer, barata, estimula uma variedade de atividades ligadas à informação. Dentre elas se destacam a recriação e a produção colaborativa, nas quais a autoria se torna coletiva ou dispersa. Nesse âmbito, a colaboração pode ser uma simples reestruturação do texto. Entretanto é complicado tipificar estas formas de autoria nas atuais leis de Direito Autoral.

Para contornar o monopólio dos editores, principalmente quanto à informação científica, surge a Iniciativa dos Arquivos Abertos. Foram criados repositórios digitais e licenças alternativas como a GPL – GNU *General Public License*¹ e, com inspiração nesta, a *Creative commons*². A primeira dedicada ao *Software Livre* e a segunda está ligada principalmente a produção textual e intelectual. Estas licenças e a atuação da sociedade no ciberespaço são uma resposta ao poder econômico, que deverá se adaptar a uma nova realidade.

Ao propiciar facilidade de cópias, a tecnologia digital tornou-se uma ferramenta de grande utilidade na preservação de acervos em bibliotecas. O texto que não puder ser restaurado ou que deva ser protegido dos meios físicos que o deteriora, pode ser digitalizado e preservado para o futuro, bem como os acervos digitais, cuja preservação depende de cópias, de segurança e para atualização tecnológica.

Os livros (ou documentos) que podem ajudar a preservar a memória da humanidade estão protegidos pelo Direito Autoral, servindo ele, em muitos casos, de empecilho ao processo de preservação. Alguns países já atualizaram parcialmente

¹O movimento de *software* livre utiliza o *copyleft* que “é um método geral para tornar programas de computador (ou outro trabalho) livre, bem como as modificações, extensões e versões destes programas também serão livres.” (GNU, 2010, *online*, tradução nossa).

²“[...] projeto sem fins lucrativos que disponibiliza licenças flexíveis para obras intelectuais.” Disponível em: (*CREATIVE COMMONS/BR*, 2101, *online*).

suas legislações de direitos autorais para propiciar a preservação, mas apresentando é claro, com um grande arsenal de considerações.

No Brasil a Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, conhecida como a Lei de Direitos Autorais é bastante restritiva quanto a cópias. Ela dificulta muito, tanto cópias para preservação e segurança, quanto cópias privadas para fins de estudos, permitindo apenas a cópia de pequenos trechos, sem deixar claro o que considera “pequenos trechos”.

Para corrigir esta e outras distorções na Lei de Direitos Autorais (LDA) brasileira o Ministério da Cultura (MinC) discute, desde de 2007, no Fórum Nacional de Direito Autoral uma proposta de alteração da referida lei. Esta proposta vai além dos pontos especificados, como o direito à cópia privada e para preservação, pois pretende recolocar o Estado como regulador da matéria. Este ponto levanta questionamentos quanto à possibilidade de supervisão estatal sobre sociedades de gestão coletiva como o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD).

A proposta de reforma da LDA foi divulgada pelo MinC, e está disponível para consulta popular. Os pontos a serem reformados neste anteprojeto de reforma da lei nº 9.610/98, caso se consolidem em lei, atenderão aos anseios da sociedade no que diz respeito à preservação digital de acervos em bibliotecas? Essa é a pergunta norteadora da investigação aqui apresentada.

Este trabalho se justifica na medida em que posiciona o profissional da informação diante do atual cenário jurídico no qual seu trabalho se desenvolve. Além disso, a relação com a preservação de acervos através de cópias digitais e o Direito Autoral atual é de relevância fundamental. A busca de um melhor entendimento da atual legislação através do contexto histórico e análise da proposta de reforma da LDA poderão contribuir para posicionar o profissional no que poderá ser um futuro melhor para preservação de acervos em forma digital.

Os objetivos deste trabalho estão relacionados ao Direito Autoral e sua relação com à preservação digital de acervos.

O objetivo geral desta investigação é analisar a proposta de reforma da LDA elaborada pelo MinC com vistas a preservação digital de acervos.

Os objetivos específicos são aqueles necessários para atingir o objetivo geral e são elencados a seguir:

- a) analisar a história do Direito Autoral e das tecnologias da informação para melhor compreensão das atuais Leis de Direito Autoral;
- b) identificar na atual LDA brasileira a(s) dificuldade(s) para a preservação digital de acervos;
- c) verificar se a proposta de reforma da LDA elaborada pelo MinC, atenderá aos propósitos de preservação digital de acervos.

A seguir será descrita a metodologia utilizada para esta pesquisa.

2 METODOLGIA

Esta pesquisa se pauta pelo enfoque de pesquisa qualitativa, Esta metodologia permite ao pesquisador inferir conceitos a partir dos fenômenos e captar a subjetividade dos sujeitos da pesquisa, ou seja, a “[...] a expressão metodologia qualitativa se refere, em seu sentido mais amplo, a investigação que produz dados descritivos: as próprias palavras das pessoas, de forma oral ou escrita e a conduta observável.” (TAYLOR, BOGDAN, 1987, p. 19-20, grifo do autor, tradução nossa). Strauss e Corbin (2008, p. 23) definem pesquisa qualitativa como:

[...] qualquer tipo de pesquisa que produza resultados não alcançados através de procedimentos estatísticos ou de outros meios de quantificação. Pode se referir à pesquisa sobre a vida das pessoas, experiências vividas, comportamentos, emoções e sentimentos, e também à pesquisa sobre funcionamento organizacional, movimentos sociais, fenômenos culturais e interação entre nações. Alguns dados podem ser quantificados, [...] mas o grosso da análise é interpretativa.

A despeito do método e da forma como os dados são coletados, o que poderia parecer uma forma imprecisa ou descuidada de pesquisa, segue de forma rigorosa e responsável na busca pela precisão dos dados Taylor e Bogdan (1987, p. 22, tradução nossa) esclarecem:

Isso não significa dizer que os investigadores qualitativos não se preocupam com a precisão de seus dados. Um estudo qualitativo não é uma análise impressionista, informal, baseado em uma visão superficial de um cenário ou pessoas. É uma peça de investigação sistemática conduzida com procedimentos rigorosos, ainda que não necessariamente padronizados.

Uwe Flick (2009, p. 62) sugere que em uma pesquisa qualitativa podem ser utilizados diversos tipos de literatura:

[...] teórica sobre o tema do estudo; literatura empírica sobre pesquisas anteriores na área do estudo ou em áreas similares; literatura metodológica sobre como realizar a pesquisa e sobre como utilizar os métodos escolhidos; literatura teórica e empírica para contextualização, a comparação e a generalização das descobertas.

O que delimita uma pesquisa é o método utilizado para coleta de dados. “Aqueles das chamadas fontes de ‘papel’ [...] [compõem] [...] a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental.” (GIL, 1999, p. 65)

Para a revisão histórica e conceitos Preservação Digital deste trabalho, utilizou-se o método de pesquisa bibliográfica que é “[...] desenvolvido a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos.” (GIL, 1999, p. 65).

Para Gil (1999, p. 65) a vantagem da pesquisa bibliográfica é “[...] permitir ao pesquisador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente.”

As fontes utilizadas foram livros, artigos de periódicos, teses e dissertações disponíveis em bibliotecas ou na Internet em repositórios digitais e outras fontes fidedignas. A respeito da Internet Flick (2001, p. 67) coloca que a mesma “[...] oferece muitos serviços de apoio que auxiliam o pesquisador ao longo do processo de busca da literatura.” E conclui: “[...] a realização de uma boa revisão de literatura consistirá em uma parte fundamental do relatório de pesquisa.”

Para os direitos autorais e, principalmente para a proposta de revisão da LDA (brasileira), foi utilizada a pesquisa documental, que diferentemente da pesquisa bibliográfica, pauta-se pelo uso de “[...] materiais que não receberam ainda um tratamento analítico, ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com os objetivos da pesquisa.” (GIL, 1999, p. 66). Como complementa Silva e Grigolo (2002³ *apud* RAUPP; BEUREN, 2009, p. 89) “[...] esse tipo de pesquisa visa, assim,

³SILVA, Marise Borba da; GRIGOLLO, Tânia. **Metodologia para iniciação à prática da pesquisa e da extensão II**. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. CEAD, 2002. 98 p.

selecionar, tratar e interpretar a informação bruta, buscando extrair dela algum sentido e introduzir-lhe algum valor [...].” Gil (1999, p. 66) discorre sobre as fontes:

Existem, de um lado, os documentos de primeira mão, que não receberam qualquer tratamento analítico, tais como: documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, [...]. De outro lado, existem os documentos de segunda mão, que de alguma forma já foram analisados, tais como: relatórios de pesquisa, relatórios de empresas, tabelas estatísticas, etc.

Neste trabalho foram utilizados dois documentos oficiais, Lei Nº 9.610, a proposta de reforma da LDA elaborada pelo MinC, entre outros.

Dessa forma a coleta e a análise de dados foram elaboradas de forma abrangente e responsável, utilizando os métodos atuais e procurando, sempre que possível, valer-se de arquivos abertos em repositórios de acesso livre.

3 LINHA DO TEMPO: Direito Autoral, tecnologias da informação e outros acontecimentos correlatos

A importância do Direito Autoral nos seus primórdios era o de reconhecimento da autoria de um texto. Reconhecimento este que, por vezes, implicava apenas em responsabilizar o autor pelo conteúdo e não raro com drásticas consequências para este. A importância econômica, nestes remotos tempos, era secundária. Assim mesmo já havia reclamações, por parte dos autores, para com a classe editorial, no sentido em que esta enriquecia a custa deles.

Somente após a invenção da imprensa, que possibilitou a produção industrial de cópias de texto – livros, periódicos, folhetos, etc. –, é que a importância econômica da produção textual ganhou corpo. A partir desse momento inicio-se o choque econômico entre os interesses dos autores, editores, impressores e a sociedade, no que diz respeito ao direito de acesso à informação. Esta tensão, existente até hoje, levou ao Estatuto da Rainha Anne, considerado como a primeira lei de direitos autorais. Este grande avanço tecnológico da informação, chamado imprensa, é responsável pela primeira explosão informacional da nossa história.

Outro grande marco na história das tecnologias da informação e, de forma adjacente, ao Direito Autoral, foi a segunda Grande Guerra Mundial. Esse acontecimento foi responsável tanto por estimular algumas tecnologias, dentre elas a Internet e a informação digital, quanto a atrasar outras, como a xerografia, que dentre as técnicas de reprografia, foi a que mais teve impacto sobre a questão autoral.

Considerando-se o Direito Autoral as tecnologias da informação não causaram um grande impacto num primeiro momento. Somente após o desenvolvimento e difusão das mesmas é que se pôde sentir suas verdadeiras forças. As tecnologias digitais como suporte da informação, produção direta, reprodução e cópias, tanto de si, quanto do que foi produzido em outros suportes, e a Internet como difusão e intercâmbio de informação, são causadoras de uma verdadeira revolução social e da maior explosão informacional até agora conhecida. Ainda é impossível perceber o alcance dessa revolução.

Na esteira do desenvolvimento da tecnologia digital e da Internet surgem iniciativas importantes para informação científica, tais como: Arquivos Abertos,

repositórios digitais e licenças autorais alternativas. Podemos ainda destacar a digitalização, processo pelo qual o conteúdo e/ou imagem de um suporte informacional analógico é convertido para suporte digital.

A linha do tempo aqui exposta procura ressaltar o desenvolvimento dos direitos autorais, frente ao desenvolvimento tecnológico da informação e comunicação.

3.1 Antes de Gutenberg

Antes da invenção da Imprensa, no século XV, atribuída a Johannes Gutenberg, a questão do número de cópias era incipiente. Na Roma antiga não havia leis específicas que protegessem os direitos dos autores enquanto propriedade Intelectual. Esta, atualmente, também engloba a propriedade Industrial.

Isso não significa que não havia proteção alguma. Esta se dava por meio das leis gerais:

Ademais, o fato de o Direito Romano, fonte do nosso Direito, não possuir qualquer disposição legal específica sobre as prerrogativas dos criadores intelectuais, não significa que os direitos de artistas plásticos, dramaturgos e escritores não fossem amparados dentro da lei geral, dispensando uma legislação especial. Como os princípios da propriedade só eram aplicáveis aos bens materiais, no caso da obra artística eles recaíam tão somente sobre o denominado "corpus mechanicum", ou seja, sobre a "res" corpórea em que se consubstanciava o conteúdo etéreo e incorpóreo da obra. (EBOLI, 2003a, [p. 2])

Quando se comprava uma obra, comprava-se apenas a matéria física da qual ela era feita ou sobre a qual era escrita, "[...] ao comprar uma estátua, o adquirente tornava-se possuidor do mármore, sendo considerado como acessório o trabalho do artista." (EBOLI, 2003a, [p. 2]). No entanto pagava-se, não pelo preço bruto do produto em si, mas pelo renome do artista. Dessa forma, não havia prejuízo algum para o artista, que, dependendo de sua fama, poderia ser muito bem remunerado.

As obras escritas, como as comédias, seguiriam outro caminho, “[...] a situação da obra teatral, cujo, ‘corpus mechanicum’ era um pergaminho de valor intrínseco ínfimo, concluiremos que a sua tradição tinha efeito meramente simbólico, já que o autor podia vender a obra mais de uma vez.” (EBOLI, 2003a, [p. 2]).

Parece simples, mas na verdade não era tão simples assim. O autor poderia vender quantas cópias pudesse vender, no entanto ele não era o único a poder fazer isso. Em Roma, como observado por Martins (2002, p. 393)

[...] nenhuma regulamentação havia quanto à propriedade literária: apenas se reconhecia aos autores o direito de publicar ou não sua obra. [...] Publicada a obra, separava-se do autor, subtrai-se ao seu domínio: *oratio publicata res libera est* (texto publicado é obra livre) (Symmachus, Epist. I, 31)⁴.

Consta ainda, segundo Martins (2002, p. 393, 394) que “[...] havia em Roma um importante comércio livresco, com grande circulação do livro.” No entanto alguns autores se queixavam por não ganharem nada com seus livros. Aparentemente, apenas os editores enriqueciam, com algumas exceções, como Pompílio Andrônio, Plínio, o Antigo e Estácio. Mas os livreiros também não possuíam documento algum que lhes desse algum privilégio, oficial ou por convenção. “Pode-se dizer, empregando uma terminologia moderna, que a obra publicada caía imediatamente no domínio público.” (MARTINS, 2002, p. 394).

⁴Q. Aurelijus Symmachus, quem tinha o cargo de magistrado chefe junto com o [gal] Aétius em 446 d.C., era, muito provavelmente, o filho do precedente [Q. Fabian Us Memmius symmachus], e conseqüentemente, neto de Orator. Foi o pai de [Q. AURELIUS MJSMMIUS SYMMACHUS] (*who held the consulship along with Aetius, in a. d. 446, was in all probability the son of the preceding, and there-fore the grandson of the orator. He was the father of*) (SMITH, 1843, v. 3, p. 961).

I. Epistolarum Libri X., publicado por seu filho [Q. AURELIUS MJSMMIUS SYMMACHUS] após sua morte. O último livro contém sua correspondência oficial, composta principalmente por pelas cartas compostas por ele quando magistrado chefe na cidade do Imperador ao qual ele servia. (*published after his death by his son. The last book contains his official correspondence, and is chiefly composed of the letters presented by him when praefect of the city to the emperors under whom he served.*) (SMITH, 1843, v.3 p. 959).

Temos então que na antiguidade o Direito Autoral, legalmente reconhecido, era de aspecto patrimonial, enquanto que o aspecto moral era reconhecido do ponto de vista cultural. No entanto, a publicação do primeiro livro ou texto tinha o caráter de concessão dos direitos autorais. Assim, era importante que o autor elaborasse diversas cópias de sua obra antes de torná-la pública.

3.2 O Plágio

Hoje conhecemos o plágio como a “[...] apropriação e publicação de obra literária alheia, no todo ou em parte, como se fosse verdadeiramente de quem praticou o ato criminoso [...]” (MOISÉS, 2004, p. 353). O dicionário da língua portuguesa, Houaiss traz: “[...] apresentação feita por alguém, como de sua própria autoria, de trabalho, obra intelectual etc. produzido por outrem [...]” (HOUAISS, c2001). Ao incluir “obra intelectual”, o Conselho Editorial proporcionou ao verbete uma abrangência maior.

Foi em Roma, com base numa lei do século II a.C. que o termo foi juridicamente associado à questão da autoria:

O vernáculo plágio, através do latim *plagium*, provém do grego *plágois* ou *plágion*. Na origem *plágios* tem o significado de oblíquo, transversal, tortuoso, ambíguo, astucioso e doloso. Posteriormente, no direito romano, *plagium* passou a significar seqüestro, ocultação, doação, compra e venda de escravo alheio sem autorização do dono, bem como ato consciente de manter em servidão um homem livre. (PRATA, 2002, p. 19).

Naquele tempo a sociedade romana era dividida em homens livres e escravos. Como forma de incentivar a produtividade dos escravos, seus donos concediam-lhes a liberdade, o que era feito através de um processo legal chamado

*manimissio*⁵. Manumitir dava prestígio ao proprietário de escravos e com escravos sobrando em Roma, esta passou a ser uma prática. Com isso, no final da República, Roma possuía muitos manumitidos. Estes eram cidadãos romanos e gozavam dos mesmos direitos, o que aumentava sua influência política e social. Homens livres eram roubados, ou se faziam de roubados, assim como escravos para serem manumitidos.

Para conter a desordem, a anarquia e a corrupção, a medida tomada foi a utilização da: lei *Lex Fabia de Parigiis* (CHRISTOFE, 1996, p. 17). O *plagium* era “O crime [que] se consumava mediante seqüestro de um homem livre, para fazê-lo passar por escravo e assim vendê-lo, ou simplesmente utilizá-lo, como se fosse escravo.” (MANSO, 1992, p 10).

A associação desta lei para com obras intelectuais foi proposta, pela primeira vez por Marcial⁶ no Epigrama 52 do livro I.

Devemos, portanto, o conceito jurídico atual de plágio aos romanos do século II a.C. e ao poeta Marcial.

3.3 A Imprensa e os Privilégios

Durante a Idade Média, após a queda de Roma e a ascensão da igreja, nada se alterou em termos de Direito Autoral. Conforme exposto por Martins (2002, p. 3940), “Na Idade Média, a raridade do livro e sua nenhuma circulação faz com que o problema não se coloque.”, ou o exposto por Eboí, que explana um pouco do que aconteceu neste meio tempo até a invenção da imprensa com tipos móveis por Gutenberg em 1455:

⁵A liberdade podia também ser concedida pelo senhor, através de um recurso legal, conhecido por *manimissio* ou *datio libertatis*. A manumissão assegurava ao escravo a condição de *libertus*, com a qual passava a ser considerado cidadão romano, sob a designação especial de *libertinus*. (CRETILLA JUNIOR. José. **Direito romano moderno**: introdução ao Direito Civil brasileiro. Rio de Janeiro: Florense, 1993. apud CHRISTOFE, 1996, P. 19.).

⁶MARTIALIS, M. VALERIUS, o epigramista. As poucas informações a respeito deste poeta são provenientes de seus próprios trabalhos e poucas de autores contemporâneos e posteriores. Nasceu em 1º de março de 43 d.C. em Bilbilis na Espanha e faleceu em 104 d.C. (SMITH, 1843, v.2 p. 964).

A cultura se encontrava nas abadias e nos mosteiros, onde monges anônimos se dedicam à leitura dos grandes autores latinos e lhes copiavam as obras. Também escrevem obras originais: hagiografias (vulgarmente conhecidas como vidas de santos), de valor literário por vezes duvidoso, poemas e crônicas, preciosas na reconstituição histórica da época. (2003a, [p. 3]).

Com o advento da imprensa, que possibilita a impressão de várias cópias de um mesmo livro ou texto, acirra-se a concorrência e com ela a procura de proteção para seus investimentos: “A concorrência entre os diversos editores devia forçosamente conduzi-los ao cuidado de resguardar seus interesses: nasce daí a instituição dos seus *privilégios*.” (MARTINS, 2002, p. 394, grifo do autor). De qualquer forma os privilégios não podiam ser chamados de Direito Autoral, pois não eram concedidos aos autores, mas sim aos editores.

Os privilégios, além de servir aos propósitos dos livreiros e impressores era também uma das formas do estado de exercer o controle político do que podia ser publicado, ou seja, censurar. A França e a Inglaterra são países cujas legislações possuem caráter jurisprudencial⁷ (já eram assim àquela época), isto somado à pressão dos autores e seus dependentes, que ganharam algumas causas na justiça, fizeram os privilégios evoluírem até o momento em que as leis de Direito Autoral foram criadas.

Enquanto na Europa discutia-se a quem os direitos pertenceriam, se a editores ou a autores, no Brasil o governo imperial tratava de aniquilar qualquer tentativa de instalação de imprensa. A primeira que se tem relato ocorreu em “[...] 1706, sob os auspícios do governador Francisco de Castro Morais, instalou-se no Recife pequena tipografia para impressão de letras de câmbio e orações devotas. A Carta Régia de 8 de junho do mesmo ano, entretanto, liquidou a tentativa.” (SODRÉ, 1999, p. 17). A Coroa temia o desenvolvimento intelectual na sua colônia da América do Sul. Soma-se a este motivo a pressão da Igreja Católica através da Santa Inquisição e não existe melhor forma de censura que não ter como publicar.

⁷Este sistema de Direito Jurisprudencial surgiu na Inglaterra, por volta de 1154, quando o Monarca Henrique II criou os juízes visitantes do rei, cujas decisões, revistas pelas Cortes Reais, foram dando origem a um corpo de julgados uniformes (conjunto de precedentes) que, a partir de 1800, vincularam todos os juízes. (BRAGA, [2009], p. 1).

3.4 Inglaterra e o Ato da Rainha Anne

A primeira Lei do Direito Autoral foi promulgada na Inglaterra:

“[...] Worthley fez passar na Câmara dos comuns, a 11 de janeiro de 1709, um *Bill* que estabelecia o *copyright* dos autores ou dos seus cessionários sobre qualquer obra, durante 14 anos a contar da primeira publicação, e por outros 14 anos se, expirado o primeiro prazo, o autor ainda estivesse vivo, sob a condição, toda via, que o livro fosse registrado na *Stationer's Company* (constituída em 1556 para registrar os títulos dos livros e regular a indústria tipográfica. A autoridade da *Stationer's Company*, que inaugura, assim, na Inglaterra, o sistema de *depósito legal*, foi legalmente reconhecida por Carlos I, em 1645). (MARTINS, 2002, p. 396).

Esta lei suscitou críticas e teorias que levaram a Rainha Anne a promulgar um ato que embasa o moderno, incluindo o pensamento filosófico de John Locke, como relata Ortellado e Machado (2006, p. 8):

Estatuto [da Rainha Anne] respondia às críticas de que o monopólio perpétuo da Companhia inflava o preço dos livros e impedia a livre concorrência. E, ao atribuir o direito não mais ao livreiro, mas ao autor, ele incorporava a tese, que tinha origem em certas interpretações do pensamento do filósofo John Locke, de que, assim como o trabalho das mãos deu origem à propriedade da terra, o trabalho do espírito deveria também dar origem a um tipo de propriedade (que foi chamado de ‘propriedade literária’ e também de ‘propriedade das idéias’).

O estatuto da Rainha Anne representou um grande avanço: além de quebrar o monopólio dos livreiros, coloca o conhecimento como um direito de todos. A “[...] lei conferiu direitos ao comprador da obra, impedindo que os editores limitassem o uso da obra por seus consumidores.” (ARAÚJO, 2008, p. [11]). Os livreiros continuaram a poder comprar o *copyright* dos autores, mas não como antes, em que

a aquisição lhes dava o direito perpétuo da obra, além do registro do *copyright* em nome de quem o comprava:

Essa limitação temporal (enunciada inclusive no título do ato) promove a criação de um domínio público de obras intelectuais, já que findo o prazo do monopólio, a obra vai para domínio público e pode ser utilizada por qualquer pessoa. [...] Por fim, os autores passaram a ter a possibilidade de registrar seus livros em seu nome pessoal, eliminando o anonimato e a prática antiga de registro no nome do detentor do *copyright* (que normalmente era o livreiro). Isso permitiu a criação de uma base de memória intelectual do país. (ARAÚJO, 2008, p. [11, 12]).

Após o ato, os livreiros não aceitaram passivamente e insistiam em ter a perpetuidade dos *copyrights*.

No Brasil, o governo imperial prosseguia reprimindo a implementação da imprensa. Em 1746, um antigo e renomado livreiro transfere-se à colônia, mais especificamente para o Rio de Janeiro e traz consigo o material tipográfico. “Recebeu, como a [tentativa] anterior, o bafejo da autoridade local, o governador Gomes Freire.” (SODRÉ, 1999, p. 17). Este, com ordem da Corte, liquidou, com o que teria sido, a segunda tentativa de instalar a imprensa no Brasil colonial.

Os livreiros continuavam a comprar os *copyrights*, uma vez que os autores tinham o direito de vendê-los. Isto fez com que os livreiros recorressem à justiça alegando que a *Common Law* lhes garantia o direito de perpetuidade e conseguiram importantes vitórias:

Depois da aprovação do Statute of Anne, a Stationers Company ignorou as suas restrições temporais, tendo-se iniciado nos tribunais uma batalha pela propriedade literária que se prolongou por mais de 50 anos. No caso *Millar vs. Taylor* (1769), um editor londrino pertencente à Stationers Company ganhou um veredicto que confirmava um direito de *common law* que estabelecia a perpetuidade do *copyright*, não obstante o Statute of Anne. (NIMUS, 2006, *online*).

O espírito de dar ao autor o seu respectivo direito prevalece em 1774 na contenda entre Donaldson versus Becket, onde, em fevereiro, a Casa dos Lordes rejeita o Common Law *copyright*, dando ganho de causa contra os editores (*HISTORY...*, online). Como relata Nimus (2006, *online*): “Esta decisão foi revogada no caso decisivo de Donaldson vs. Becket (1774); a sentença favorável ao livreiro escocês Donaldson rejeitou o argumento em favor da perpetuidade do copyright e manteve os limites estatuídos no *Statute of Anne*.”

Os Estados Unidos da América, colônia inglesa, estabeleceram, através de sua constituição, em 1787, que o “Congresso tem o poder de garantir o progresso da Ciência e das Artes, através da limitação do tempo de direito de exclusividade dos autores e dos inventores de suas publicações e invenções respectivamente”⁸ (tradução nossa), onde:

Não só os avanços obtidos com o *Statute of Anne* foram mantidos, como o instituto foi aprimorado. A cláusula do copyright, que ficou conhecida como a “cláusula do progresso” (*the progress clause*), previu expressamente a possibilidade de tal direito ser concedido pelo Congresso aos autores apenas com a finalidade de promover o progresso da ciência e das artes, positivando assim a função social a ser perseguida pelo instituto. A primeira lei americana sobre o copyright foi promulgada em 1790 e fixou como o prazo máximo de 14 anos, prorrogáveis por mais 14 anos para o copyright. (ARAÚJO, 2008, p. [12]).

Com relação ao desenvolvimento das Leis de Direito Autoral e, em especial ao Estatuto da Rainha Anne, existem críticas, algumas delas feitas por Nimus (2006, *online*), em parte aqui reproduzidas:

O *Statute of Anne* codificou a forma capitalista da relação autor-editor: desde o início, o copyright estava ligado ao autor, sendo contudo automaticamente assumido pelos editores através dos mecanismos ‘neutrais’ do mercado. Em teoria, os autores tinham o direito de possuir os frutos do seu trabalho, mas uma vez que

⁸Congress has the power to promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries.

criavam ideias imateriais e que careciam dos recursos tecnológicos para produzirem livros, tinham que vender os seus direitos a um indivíduo que dispusesse capital suficiente para explorá-los. Essencialmente, isso significava terem que vender o seu trabalho. A exploração do autor estava impregnada no regime de propriedade intelectual desde a sua concepção.

Naquele que é considerado o embrião das atuais leis de Direito Autoral, já renunciava-se a exploração por aqueles que detinham o capital e os meios de produção sobre os que realmente produzem, ou seja, os trabalhadores, no caso específico, os autores.

3.5 O Direito Autoral na França e em Diversos Países

Em diversos países, tanto da Europa quanto de outros continentes, o Direito Autoral já era discutido, e privilégios eram uma prática em toda a Europa. O tema era tão premente em outros países que Martins (2002, p. 395) tece o seguinte comentário: “Mas, a Inglaterra foi, inesperadamente, o primeiro país que reconheceu a propriedade literária.”

Assim, outros países seguem na esteira do desenvolvimento e aprimoramento da propriedade literária.

Na França a evolução também se deu por jurisprudência e, assim como na Inglaterra, por privilégios. “As decisões jurisprudenciais logo encontram consagração legislativa: O regulamento baixado a 30 de agosto de 1777 veio estabelecer melhor proteção à propriedade intelectual [...]” (MARTINS, 2000, p. 399).

O conceito de direito autoral francês é colocado por Araújo (2008, p. [13]):

A evolução do Direito Autoral teve influência do antropocentrismo e do individualismo, idéias que marcaram o Iluminismo e a Revolução Francesa. Nesse contexto, o direito autoral se desenvolveu como um direito ligado à personalidade humana, sendo considerado como propriedade do homem as idéias e obras criadas na individualidade

de cada intelecto humano, e cabendo ao ordenamento jurídico coibir usos indevidos que pudessem ferir a moral do indivíduo.

A França decretou a sua primeira lei de proteção ao direito de autor após a Revolução Francesa, com um viés um pouco diferente da Inglaterra:

Se o sistema anglo-saxão apontava para a proteção à obra, do outro lado do Canal da Mancha a Revolução Francesa pôs término ao sistema de privilégios, instituindo por Decreto de 24 de julho de 1793, uma proteção em favor do autor, fundada no direito de propriedade. Pela primeira vez um Decreto do governo francês regulou os direitos de propriedade dos autores de escritos de todos os gêneros, do compositor de música, dos pintores e dos desenhistas. É clara e inequívoca a intenção do legislador francês de 1793 de situar o direito autoral dentro do instituto romano da propriedade. (EBOLI, 2003a, p. [4]).

Essa lei também sofreu críticas, para Latournerie apud Araújo (2008, p. [14])⁹, “Os motivos que levaram à formulação desse projeto estão mais ligados à necessidade de responsabilizar os indivíduos pelo que escrevem do que à necessidade de tutelar o interesse dos autores [...]”, segue Araújo (2008, p. [14]): “o que demonstra mais uma vez a idéia de controle das idéias ligada ao desenvolvimento do Direito Autoral.”

Entremeios aos acontecimentos na Europa, em 1808, finalmente desembarca no Brasil a imprensa. Na narração de Oliveira:

[...] introduzida no Brasil com a chegada de D. João VI, tangido de Portugal pelas forças napoleônicas do general Junot. O material gráfico - que era pertencente à Secretaria dos Estrangeiros e da Guerra - foi colocado no porão do navio Medusa, pelo conde da Barca e, posteriormente, instalado em sua casa. Depois de um ato real, a casa passou a funcionar como Imprensa Régia e de lá saiu, a

⁹A. LATOURNERIE, *Petite Histoire des Batailles du Droit d'Auteur*. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/article168.html>>. Aceso em: 11 mai. 2007.

10 de setembro de 1808, o primeiro jornal editado no Brasil, a Gazeta do Rio de Janeiro. (1999, *online*).

Nas desafortunadas tentativas anteriores prevaleceu o medo da coroa portuguesa. Era o Brasil uma grande fonte de renda para Portugal e por isso deveria ser mantido na ignorância, dessa forma, evitar-se-iam as ideias de independência.

O Brasil, agora independente, começa a participar desse processo, ainda de forma tímida, se considerarmos o que acontecia na Europa e América do Norte. Como relata Manso (1992, p.16):

A primeira disposição legal que contém uma manifestação a respeito encontra-se na lei de 11 agosto de 1827, que instituiu os cursos jurídicos no Brasil. Os mestres nomeados deveriam encaminhar às Assembléias Gerais os seus compêndios das matérias que lecionavam, a fim de receberem ou não aprovação, com a qual gozariam, também, do privilégio de sua publicação, por dez anos.

Enquanto no restante do mundo já se pensava em reciprocidade das leis de *copyright*, o Brasil começava a olhar para o seu próprio umbigo, afinal, era “[...] um direito aplicável apenas *intra muros*, nas Faculdades de Direito de Olinda e de São Paulo, não alcançando os demais autores brasileiros.” (MANSO, 1992, p. 16).

Em 16 de dezembro de 1830 é promulgado o primeiro Código Penal brasileiro, “[...] era o decreto sobre o Código Criminal sancionado pelo imperador D. Pedro I, sendo a carta de lei, que mandou executá-lo, publicado pela Secretaria de Estados de Negócios da Justiça, em 8 de janeiro de 1831 [...]” (FREGADOLLI, 1997, p. 21). Nesta, “[...] surgiu a primeira regulamentação geral da matéria [Direito Autoral], não obstante de natureza penal. Suas normas visavam apenas à proibição da contrafação, sem conferir verdadeiros direitos autorais civis.” (MANSO, 1992, p.16). Ainda, estranhamente, muito aquém do que acontecia no mundo, visto os legisladores de então no Brasil, terem estudado, em sua maioria, na Europa.

Escoceses e irlandeses que migravam para as colônias inglesas, dentre elas os EUA, reimprimiam à vontade os *copyrighted* ingleses. Para resolver este

problema, em 1842 o governo inglês editou uma emenda ao próprio Estatuto de *copyright* proibindo qualquer impressão de *copyrighted* britânicos, tanto internamente quanto nas suas colônias. Ainda, em outra frente, começou o processo de acordos de reciprocidades com outros países, como a Irlanda em 1846 (*HISTORY...*, *online*).

Após o período em que as leis de defesa dos direitos do autor foram elaboradas e espalharam-se mundo afora, foi-se, aos poucos, incluindo outros meios que não texto em si. Na Alemanha “A lei de 11 de junho de 1870, concernente aos direitos dos autores sobre seus escritos, desenhos, composições musicais e obras dramáticas, [...]” (Martins, 2002, p. 401), por exemplo.

A grande batalha por parte dos editores e autores foi pelo prolongamento do prazo das restrições dos direitos autorais, antes que as obras caíssem em domínio público. Na Alemanha “[...] a lei de 19 de junho de 1845, a Dieta estendeu a proteção a toda vida dos autores e mais trinta anos após sua morte.” (MARTINS, 2002, p. 400). [Na França] [...] o decreto de 5 de fevereiro de 1810, que concedia à viúva do autor os direitos exclusivos de usufruto econômico enquanto vivesse e aos filhos pelo prazo de vinte anos, [...]”. Ou seja, tudo era feito do ponto de vista masculino e as mulheres eram colocadas sempre como dependentes. Na França, apenas em 15 de junho de 1866 a lei “[...] estendeu esses direitos a cinquenta anos após a morte do autor e deu ao cônjuge sobrevivente – e não mais apenas a viúva – o direito de gozá-los perpetuamente, salvo redução em favor de reservatórios, ou seções, doações e legados feitos pelo próprio autor.” (MARTINS, 2002, p. 402).

Dupont apud Martins (2002, p. 401)¹⁰ apresenta o argumento dos editores para a extensão dos prazos de manutenção dos direitos autorais: “[...] para muitas obras o prazo de 10 anos não é suficiente para esgotar a edição; era esse, entretanto, o termo fatal no qual a viúva e os filhos de um autor perdiam a propriedade do bem algumas vezes único que um homem de letras pode deixar à sua família”.

Em 24 de fevereiro de 1891 o Brasil, já republicano, promulga sua primeira Constituição, onde constam as primeiras garantias constitucionais aos direitos de autor e sobre marcas industriais. Diz o § 26 do Art. 72: “Aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las, pela imprensa ou por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse

¹⁰DUPONT, Paul. **Histoire de l’Imprimerie**. V. 2. Paris: Paul Dupont, 1854.

direito pelo tempo que a lei determinar.” E o § 27: “A lei assegurará também a propriedade das marcas de fábrica.” (BRASIL, 1891). Esta lei não reconhecia os direitos de obras científicas.

A referida lei mencionada no § 26, acima citada, só foi promulgada em 1º de agosto de 1898, na lei nº 496, que “Define e Garante os Direitos Autorais”.

Baseava-se em projeto de autoria de Augusto Montenegro e foi denominada “Medeiros e Albuquerque Albuquerque”, em homenagem ao seu relator. Garantia os direitos de brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil e considerava o registro da obra, que era feito na Biblioteca Nacional, como uma formalidade constitutiva do **Direito Autoral**. (NUNES, [200-?], grifo do autor).

Esta lei foi considerada retrógrada por Manso (1992, p. 17), se comparada ao Direito Autoral europeu, pois exigia o registro da obra, protegia por apenas 50 anos a contar da primeira edição e 10 anos para tradução e considerava o tradutor como titular dos direitos autorais, apesar da inconsciência destes para com seus direitos.

Em 17 de janeiro de 1912, o Decreto do Poder Legislativo (DPL) nº 2.577/1912, altera a Lei nº 496/1898 “[...] passando a proteger, também, além das nacionais, todas as obras estrangeiras. Essa Lei trouxe importantes e modernos dispositivos, muitos dos quais encontram-se presentes em nossa legislação atual.” (NUNES, [200-?]).

Em 1º de janeiro de 1916 é aprovado o Código Civil dos Estados Unidos do Brasil, que entra em vigor em 15 de janeiro de 1917. Ele “[...] consolidou o Direito de Autor, circunscrevendo-o entre o instituto do Direito das Coisas e do Direito das Obrigações. O registro tornou-se facultativo, convertendo-se em declarativo de direito e não mais constitutivo.” (NUNES, [200-?]). Para Manso (1992, p. 17) o DA brasileiro melhorou, mesmo perdendo sua autonomia legislativa, “porque passou a ser considerado uma espécie de: ‘Propriedade Literária, Científica e Artística’.” Assim permaneceu até 1973.

3.6 A Necessidade de Internacionalização dos Direitos de Autor

Os países que primeiramente desenvolveram suas leis sobre o assunto logo perceberam, o que os livreiros perceberam antes, ou seja, que produzir num país que não protegia o que estava protegido em outro era uma boa estratégia, ou produzir e vender em países que não tinham proteção ou tinham algum interesse em flexibilizar suas leis de proteção autoral. Este tipo de recurso foi empregado pelas “[...] empresas editoriais americanas [que] justificaram a publicação não-autorizada de escritores britânicos com o fundamento utilitarista de que o interesse do público em dispor de grandes obras ao preço mais barato possível prevalecia sobre os direitos dos autores [...]”, que alteravam a legislação, de forma oportuna quando lhes conviesse, observou Anna Nimus (2006, *online*) sobre os “regimes internacionais de propriedade intelectual”. Assim, para evitar que livreiros e países oportunistas se aproveitassem das leis dos países que protegiam os direitos de autor, surgiram os acordos internacionais:

[...] um alargamento cada vez maior e simultâneo da concepção jurídica e da base geográfica: inexistente nos primeiros tempos, passam a ser toscamente reconhecidos em certas cidades, depois melhor configurados em Estados da mesma nacionalidade, a seguir ainda mais rigorosamente definidos em países inteiros, mais tarde adotados por um grupo de nações que os protegiam reciprocamente, até chegar aos nossos dias em que a respectiva Convenção chama-se, significativamente, de *universal*. (MARTINS, 2002, p. 403-404, *itálico do autor*).

A primeira conferência internacional dos direitos de autor foi promovida pela Bélgica em 1856. Após, seguiram-se diversas conferências e congressos, que resultaram na reunião ocorrida em Berna em 7 de setembro de 1885. Esta elaborou “[...] novo projeto, afinal transformado na Convenção Internacional de Berna, assinada a 9 de setembro de 1886, revista em Paris (1896), Berlim (1908), Roma (1928), Bruxelas (1948), Estocolmo (1967) e Paris (1971, 1979).” (MARTINS, 2002,

p. 405). Também conhecida como União de Berna, trata da proteção das obras literárias e artísticas.

Apesar das diversas modificações e atualizações da Convenção de Berna, havia a necessidade de harmonização dos diversos sistemas de proteção autoral nos diversos países. Assim é gestada a Convenção Universal. Este projeto teve que ser interrompido pela ocorrência da Segunda Guerra Mundial.

3.7 Guerra: destruição e avanço Científico e Tecnológico (C&T)

Desde os mais remotos tempos a humanidade se envolve em conflitos bélicos. A despeito das motivações que levaram às guerras, é certo que grande parte do avanço em Ciência e Tecnologia (C&T) da humanidade é proveniente delas.

Nem tudo foi inventado ou descoberto com finalidades bélicas, no entanto, muitas das invenções e descobertas, feitas com as mais pacíficas das intenções, foram aproveitadas para obter alguma vantagem em estado de guerra. Muitos dos desenvolvimentos bélicos também tiveram largo emprego no campo civil. Muitas destas tecnologias já estavam sendo pesquisadas antes das guerras e, em alguns casos, as pesquisas foram interrompidas e só retomaram após a guerra, alguns iniciados em função desta. A partir da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), “[...] a comunidade científica iniciou sua colaboração com o esforço de guerra das grandes potências.” (CAVAGNARI FILHO, 2002, *online*). No espaço de tempo entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), “[...] os estados-maiores dessas potências já estavam convencidos da importância da pesquisa científica e tecnológica para as guerras futuras.” (CAVAGNARI FILHO, 2002, *online*). Vogt (2000, *online*) traduz bem o contraste entre o caos e a destruição causados pelas guerras e o avanço tecnológico por elas produzido:

O século XX traz consigo o fardo das guerras. Mas, de 1914 a 1945, em exatamente trinta e um anos, a humanidade presenciou também a maior revolução científica jamais vista. O homem fez, nesse período, o que não havia feito em dezenove séculos. Ao mesmo

tempo em que causaram uma enorme destruição no mundo, as duas grandes guerras trouxeram consigo o avanço científico e tecnológico.

É natural que queiramos ver a ciência associada à saúde, à educação, à segurança, ao conforto, etc. Mas é impossível não constatarmos esta íntima relação.

3.8 Pós Segunda Guerra Mundial, a vida Continua

Após a Segunda Guerra (SG) a vida continua, os países se acomodam em blocos, novos projetos e pesquisas começam e alguns são retomados. Destes podemos ressaltar o da Convenção Universal, interrompido pela guerra.

Após muitas tentativas a “[...] Unesco retomou, depois de 1945, a tarefa de elaborar a Convenção Universal [...]” (MARTINS, 2002, p. 408). Criou uma divisão especializada, submeteu documentação a grupos de especialistas, desses trabalhos saiu “[...] o anteprojeto da Convenção Universal, discutido e aprovado, em sua redação definitiva, com os protocolos anexos, na Conferência de Genebra, em [6 de outubro de] 1952.” (MARTINS, 2002, p. 408). A convenção foi modificada em Paris, juntamente com a Convenção de Berna, cuja missão é a de regular as legislações internas dos países participantes:

Desde já, a Convenção passará a substituir de *fato*, nos pontos que especificamente regula, os sistemas internacionais anteriores, tanto mais que ela dispõe de muito maior poder de interferência nas próprias legislações internas dos países aderentes. (MARTINS, 2002, p. 407, itálico do autor).

A Convenção Universal não se sobrepõe aos demais acordos internacionais, como a Convenção da União de Berna. As novidades introduzidas por ela são, como coloca Martins (2002, p. 409, itálico do autor) “os pactos de *lege ferenda*, isto é, os compromissos assumidos pelos Estados aderentes de instituírem ou modificarem as

suas respectivas legislações no sentido adotado pela Convenção em alguns pontos essenciais.”

O desenvolvimento tecnológico que sucede a SG estimulará outras convenções. Estas serão tratadas, para uma melhor organização dos assuntos, junto ao DA brasileiro.

Apesar da percepção anterior – período entre a Primeira e Segunda Guerra Mundial – da importância tecnológica para as guerras, foi no período pós Segunda Guerra Mundial “que os militares tomaram consciência do caráter estratégico da ciência e tecnologia(C&T) na guerra moderna.” (CAVAGNARI FILHO, 2002, *online*). Outra decorrência da guerra que impulsionou de forma impressionante os avanços tecnológicos foi a divisão do mundo em dois blocos, o capitalista, liderado pelos EUA, então elevado à condição de superpotência e o comunista liderado pela então União Soviética, também uma superpotência. “Mas essa mesma tensão gerada pela queda de braço entre capitalistas e comunistas também impulsionaria a ciência e a tecnologia de um modo jamais visto durante toda a história humana.” (REYNOL, 2000, *online*). Tensão que foi conhecida como Guerra Fria.

Dos avanços tecnológicos do pós-guerra vamos focalizar aqueles que se relacionam a cópias, reprodução, distribuição, incluído como disseminação da informação e publicação. Podemos dividir estas tecnologias em dois grupos: reprografia, aqui no sentido de reprodução mecânica; e digital.

A intenção é apenas de colocar as tecnologias dentro do processo histórico, portanto, não haverá, um aprofundamento do processo tecnológico de funcionamento destas.

3.8.1 XEROGRAFIA, UMA TÉCNICA DE REPROGRAFIA

É importante conceituarmos reprografia. Segundo Santos (1998, p. 140): “Em sentido amplo, reprografia designa qualquer processo ou técnica de reprodução mecânica de escritos, imagens e sons.” No dicionário Aurélio (2004, eletrônico) encontramos reprografia como: “O conjunto dos processos de reprodução que, em vez de recorrerem aos métodos tradicionais de imprimir, recorrem às técnicas de fotocópias, eletrocópia, termocópia, microfilmagem, heliografia, xerografia, etc.”

Com o desenvolvimento tecnológico a possibilidade de conectarmos os mais variados dispositivos a um computador, isolado ou em rede, levou, por parte de alguns órgãos públicos, a ampliar este conceito. A Corregedoria Geral da Justiça do Estado São Paulo (CGJSP) define reprografia como: “[...] processo de reprodução que recorre à técnica da fotocópia, xerocópia, eletrocópia, termocópia, microfilmagem, computação eletrônica, heliografia, eletrostática, etc.” (SÃO PAULO, 1989, cap. XIV, seção VI, item 51). O dicionário Houaiss torna o termo ainda mais abrangente: “conjunto de técnicas que permitem reproduzir um documento”. (HOUAISS, 2001, eletrônico). De certa forma vai ao encontro à definição da CGJSP, que procurou especificar todos os processos.

Para efeitos deste trabalho, consideraremos a definição de reprografia proposta por Santos (1998), acima citada. Por ser uma técnica mecânica de reprodução e por ter causado impacto no que se refere aos direitos autorais, apenas a xerografia será detalhada.

Algumas invenções são decorrentes de uma necessidade prática, este é o caso da máquina xerográfica. O físico Chester F. Carlson¹¹ que trabalhava num escritório de patentes, tinha a necessidade de fazer inúmeras cópias. Este era um processo dispendioso e demorado. Os representantes tinham que pegar os desenhos, levá-los, produzir a cópia e trazer de volta, o que poderia levar de doze a vinte e quatro horas. Outra forma de copiar era enviar os documentos a uma empresa externa especializada em cópias fotográficas. (OWEN, 2004, p. 24, tradução nossa)

O objetivo de Carlson era ter uma máquina copiadora, de pequeno porte, onde pudesse colocar o original em um escaninho de um lado e retirar a cópia de outro. Seria possível reduzir o tamanho das copiadoras fotográficas, no entanto, os inconvenientes deste processo permaneceriam, qual seja, o papel fotográfico, que deveria ser mantido isolado da luz e produtos químicos. (OWEN, 2004, p. 24, tradução nossa). Era muita coisa para um escritório convencional.

Carlson iniciou suas pesquisas no começo de 1937. Pensando a respeito do processo fotográfico ele queria saber se o único material fotossensível seriam os cristais de prata. “[...] retorna a biblioteca e logo encontra um livro chamado *Photoelectric Phenomena* (Fenômeno Fotoelétrico), o qual havia sido publicado

¹¹Nasceu em Seattle, Washington em 8 de fevereiro de 1906 e faleceu em Nova York em 9 de setembro de 1968.

poucos anos antes.” (OWEN, 2004, p. 25, tradução nossa). É aí que reside a diferença para com outros processos. Ele se valeu de dois processos, o de eletrostática¹² e de materiais fotossensíveis. O conhecimento acumulado teve seu valor, Carlson utilizou dois trabalhos anteriores, o do professor universitário alemão George Christoph Lichtenberg que em 1777 descreve o pó de sujeira da casa que adere a uma superfície eletrostaticamente carregada e o do físico húngaro Paul Selenyi, que tentava desenvolver uma maneira de transmitir (*scanner*) e imprimir fac-símile de imagens gráficas. (OWEN, 2004, p. 26, tradução nossa).

No final de 1937 Carlson registrava sua primeira patente. Com a ajuda de um assistente, o físico austríaco Otto Kornei, em 22 de outubro de 1938, obteve a primeira imagem xerográfica. No final de 1942 ele expande a sua patente, era experiente para proteger sua invenção. (OWEN, 2004, p. 28-31, tradução nossa).

Em 1944 ele assina um contrato com a Battelle *Memorial Institute*, que deixou o projeto a cargo do físico Roland M. Schaffert. Até o final da Segunda Guerra ele trabalhou sozinho, quando então recebeu um grupo de assistentes. Estes produziram alguns avanços. (PALHARES, 2002).

Em 1947 a Battele assinou um contrato de licença com a Haloid. A primeira máquina fotocopadora surgiu em 1949, mas era ainda ineficiente. O nome xerografia advém do fato de utilizar tinta seca, do grego xeros (seca) e graphos (escrita). Finalmente em 1959, a Haloid, já com o nome oficial de *Xerox Corporation*, lança a Xerox 914, aludindo ao tamanho do papel ofício que ela aceitava. Foi um grande sucesso e gerou muitos lucros. Dos 150 milhões de dólares que recebeu, Carlson doou 100 milhões para caridade.

De forma simplificada a xerografia funciona assim: uma superfície preparada com material fotoelétrico é carregada com eletricidade estática. Uma luz incide por determinado tempo sob o original e reflete sobre a superfície preparada; a luz drena a carga elétrica. Onde há imagem, permanece sombreada; nesta área a carga elétrica não muda. Sobre ela é pulverizado um pó (toner) de carga elétrica contrária que adere à superfície. O papel é pressionado contra esta superfície, o pó – e a imagem – é transferido para ele que é aquecido para fundir o pó e assim fixar a imagem. (OWEN, 2004, p. 27, tradução nossa; PALHARES, 2002).

¹²Um exemplo bem simples deste fenômeno é quando friccionamos uma régua plástica na roupa, ela fica carregada eletricamente e atrai pequenos pedaços de papel. Outro, ao pentearmos nosso cabelo com pente plástico, o mesmo acontece.

3.8.2 A TECNOLOGIA DIGITAL

Para entendermos o que é tecnologia digital, precisamos antes entender o que é digital.

A necessidade de contar vem antes do desenvolvimento da escrita, mesmo antes da representação dos números. Os dedos foram os primeiros instrumentos de contar. Como coloca Mano (1998, *online*): “[...] desde o princípio nosso entendimento de quantidades sempre foi digital (vem de "digitus" = dedos).” Como temos dez dedos nas mãos, consideramos como base dez.

Segundo o DicWeb-Dicionário de Informática digital: “Diz-se de todo o dispositivo que gera, armazena e transmite dados codificados pelo sistema binário. Os dados são numericamente representados pelos algarismos um e zero.” (2010, *online*). Binário é um sistema de base dois.

A base é importante para caracterizarmos a tecnologia digital, como diz Mano (1998, *online*): “os primeiros computadores eram decimais (por exemplo, o ENIAC) e hoje existem também computadores analógicos (para determinadas aplicações específicas).”

A utilização do sistema binário se justifica, segundo Mano (1998, *online*), devido “à simplicidade de projeto e construção, acarretando na redução de seu custo e maior confiabilidade, os circuitos eletrônicos que formam os computadores digitais atuais são capazes de distinguir apenas dois níveis de tensão – computadores digitais binários – [...]”.

Assim, Tecnologias Digitais são aquelas que utilizam circuitos eletrônicos que se valem do sistema binário para representação e processamento da informação. A informação neste estado é chamada de Informação Digital.

3.8.2.1 *Computação*

Os precursores dos atuais computadores foram as calculadoras, ou seja, advêm da necessidade, primeira de contar e depois de calcular, foi aí que nasceram os primeiros instrumentos extra corpo, os ábacos, considerados pais da calculadora

que por sua vez deram origem aos computadores. A idéia inicial era mesmo a de resolver rapidamente cálculos que levariam muito tempo para serem resolvidos por humanos. Necessidade que resultou no primeiro computador, “[...] o ENIAC, foi inaugurado em fevereiro de 1946, [...] construído na Universidade da Pensilvânia durante a Segunda Guerra Mundial, dentro de um programa do exército americano que procurava automatizar o cálculo de tabelas balísticas.” (MANDEL; SIMON; LYRA, 1997, *online*).

Os primeiros modelos eram a válvula. Com a intensificação do uso de resistores¹³ os computadores evoluem, diminuem e barateiam. Podemos observar este desenvolvimento nas considerações de Mandel, Simon e Lyra (1997, *online*):

Até 1960 todos os computadores eram baseados em válvulas, nos dez anos seguintes temos o predomínio de computadores transistorizados. A partir de 1970 aumenta o uso de circuitos integrados e por volta de 1978 inicia-se a era dos computadores baseados em microprocessadores que dominam o mercado até hoje [...]. Com a miniaturização do ‘*hardware*’ veio o barateamento dos computadores e a conseqüente disseminação dos mesmos. Inquestionavelmente um marco neste processo foi a introdução do computador pessoal que se consolidou definitivamente num curto espaço de cinco ou seis anos a partir do seu lançamento, em 1977, pela Apple.

Com exceção do tamanho do computador, que é reduzido cada vez mais, tudo aumentou nos computadores, a capacidade de processamento, armazenamento e qualidade de reprodução (vídeo, tela).

¹³O transistor é um componente eletrônico que começou a popularizar-se na década de 1950, tendo sido o principal responsável pela revolução da eletrônica na década de 1960. São utilizados principalmente como amplificadores e interruptores de sinais elétricos. O termo vem de *transfer resistor* (resistor/resistência de transferência), como era conhecido pelos seus inventores. Fonte: Wikipédia. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Trans%C3%ADstor>>. Acesso em: 9 jun. 2010.

3.8.2.2 Digitalização

Digitalizar segundo o Houaiss (2001, eletrônico) é “transformar (dados analógicos) em grandezas expressas no sistema binário. Codificar de modo a permitir o processamento por computador e armazenamento em arquivo”. Para Sawaya (1999, p. 133) o verbo significa converter “[...] qualquer fonte de entrada continuamente variável, como as linhas de um desenho ou um sinal de som, em uma série de unidades discretas representadas (no computador) pelos dígitos binários.”

Digitalização para o Houais, (2001, eletrônico) é o “processo através do qual um dado analógico é digitalizado.” Para Sawaya (1999, p. 133) codificar é um “[...] processo de conversão numa medida analógica de uma variável física para um valor numérico, expressando assim esta quantidade em forma digital.” O que nos leva a descrição de digitalização do TechNet (2010, online) da Microsoft um “[...] processo de digitalização é uma regra ou um conjunto de instruções que definem como um documento é digitalizado [...]”.

Um conjunto de instruções é a definição de programa de computador: “[...] plano completo para a solução de um problema, mais especificamente, a seqüência completa de instruções de máquina e rotinas necessárias para resolver um problema.” (SAWAYA, 1999, p. 375).

O processo de conversão exige um conversor ou digitalizador que, segundo Sawaya (1999, p. 133): “Converte qualquer fonte de entrada de fonte variável, como as linhas de um desenho ou um sinal de som, em uma série de unidades discretas representadas pelos dígitos binários 0 e 1.”

Podemos dizer então que digitalização é processo pelo qual um objeto ou sinal analógico é convertido, por meio de um conversor ou digitalizador, para um sistema digital ou binário e codificado por um codificador, ou seja, um programa de computador (*software*), para que possa ser armazenado, processado e manipulado por um computador.

O ciclo completo exige um *software* decodificador afim de que o resultado final possa ser observado pelo ser humano. O processo de codificar e decodificar é chamado de CODEC: “Expressão abreviada de *CODER/DECODER*. Dispositivo que converte um sinal analógico contínuo numa representação codificada em uma

corrente digital de bits e decodifica sinais de entrada digitais, devolvendo-os à [uma] forma analógica.” (SAWAYA, 1999, p. 83). O acréscimo ‘uma’ se deve ao fato de o objeto analógico, codificado pela digitalização, resultante da decodificação não corresponder exatamente ao anteriormente codificado. Será sempre uma representação digital deste.

A conversão de sinais analógicos para digital ou para sistemas binários é muito antiga e se intensificou com o desenvolvimento dos computadores.

Antes da metade dos anos 1950, conversores de dados foram primariamente desenvolvidos e utilizados em pouquíssimas e especializadas aplicações, como o trabalho da Bell System com PCM [Pulse Code Modulation] e sistemas de criptografia de mensagem durante a Segunda Guerra. Devido à tecnologia de tubos de vácuo os conversores eram muito caros, volumosos e dissipavam muita energia. Praticamente não existia uso comercial destes aparelhos. (KESTER, 2004, tradução nossa).

Com os circuitos migrando para o uso de transistores, surgem os primeiros computadores com as configurações que conhecemos, ou seja, entrada, saída, memória e dispositivo gráfico. Também já podiam armazenar a programação e um conjunto de dados. Um deles é particularmente importante, o SEAC – *Standards Electronic Eastern Automatic Computer* –, podia armazenar até 512 palavras. Como este computador, ao ser construído, tinha o propósito geral de reconhecer caracteres lógicos, ocorreu a Russell A. Kirsch que era necessário um dispositivo de entrada que pudesse converter a imagem de um caractere para ser armazenada na memória do computador.

O primeiro *scanner* foi conectado ao SEAC em 1957. O dispositivo era a válvula e funcionava com tambor rotativo. A primeira imagem digitalizada foi a do filho de Kirsch, então com três meses de idade. A fotografia era colorida, no entanto a imagem digitalizada era em preto e branco. (KIRSCH, [199-], *online*, tradução nossa).

Os scanners com tambor rotativo dominaram o mercado. Utilizavam o sistema PMT – Photo Multiplier Tubes¹⁴ – como sensor para capturar imagem. “Em 1995 havia um de principais empresas que manufacturavam *scanners* de tambor, incluindo: Danagraph (Scanview), Dupont/Fuji, Howtek, Isomet, Linotype-Hell (Heidelberg), Itek Colour Graphics (ICG), Optronics and Screen.” (RICH, 2003, *online*, tradução nossa).

A maioria dos modernos *scanners* se baseia no dispositivo de carga aplicada, do inglês CCD – *charge-coupled device* –, que foi apresentado no *Bell Systems Technical Journal* por Willard Sterling Boyle e seu colega norte-americano George Elwood Smith, em 1970, o qual lhes conferiu o prêmio Nobel em 2009. “O elemento básico do CCD é uma espécie de sanduíche. A primeira fatia é um semicondutor (por exemplo, silício dopado com boro), a segunda é um óxido de silício e a última fatia é uma placa metálica.” (SANTOS, 2009, *online*).

Devido a sua baixa resolução o CCD não substituiu de imediato, nem mesmo totalmente, a tecnologia anterior utilizada nos equipamentos ópticos de varredura. No entanto evoluiu rapidamente.

O primeiro CCD disponível no mercado foi construído pela empresa norte-americana Fairchild Imaging em 1973 e continha 10.000 pixels (área de 100x100 pixels), ou seja, 0,01 megapixel. Em 1975, Steve J. Sasson, engenheiro da Kodak, utilizou esse CCD para construir a primeira máquina digital, ainda em preto e branco. [...] No lugar do insignificante 0,01 megapixel, a Kodak desenvolveu, no final dos anos 1980, o seu famoso sensor de 1,3 megapixel, que foi utilizado em câmeras digitais de diversos fabricantes, incluindo a Nikon. Atualmente, máquinas ultracompactas são fabricadas com mais de 10 megapixels. (SANTOS, 2009, *online*).

¹⁴“Tubos fotomultiplicadores são membros da classe dos tubos a vácuo (como as válvulas), mais especificamente, foto tubos, são detectores extremamente sensíveis à luz ultravioleta, visível (ao ser humano) e valores próximos ao infravermelho do espectro eletromagnético. Estes detectores multiplicam em mais de 100 milhões de vezes a luz incidente (i. e., 160 dB), em múltiplos estágios do dínodo permitindo (por exemplo) detectar fótons individuais quando o fluxo de luz incidente for muito fraco.” Fonte Wikipedia, tradução nossa. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Photomultiplier>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

O Kepler, observatório espacial da NASA, foi lançado em março com um telescópio Schimidt de 1,4 m de comprimento que focaliza luz com um conjunto de 42 CCDs, cada um com 2200 x 1024 pixels, num total de 95 megapixels. Já existe um dispositivo com 111 megapixels. (IET, 2009, *online*, tradução nossa). É questão de tempo para que uma resolução deste tipo chegue ao consumidor comum.

Comercialmente os scanners de tambor continuam a desempenhar seu papel, por ainda terem uma resolução melhor que os de vidro plano – *flatbed* –, são empregados por fotógrafos, galerias de arte e negócios com uma extensa coleção de imagens. São empregados também para digitalizar filmes de fotografia, tipo 35 mm. A *National Geographic Magazine* é exemplo de uma instituição que prefere os *scanners* de tambor. (RICH, 2003, *online*, tradução nossa).

Existem *scanners* com emprego nas mais variadas áreas, desde a espacial até a medicina. Destes, nos interessam os utilizados para converter materiais impressos. Nestes, digitalização “é um componente de um sistema de imagens de documentos que inclui: captura de imagem, armazenamento, visualização gráfica (monitor, tela) e capacidade de recuperação (acesso ao armazenado). Os tipos mais comuns de sistema de imagem de documento diferencia, tipicamente, imagem da página de imagem do texto. [...] imagem da página se refere a bitmap enquanto imagem de texto se refere a reconhecimento óptico de caractere – **optical character recognition** (OCR).” (HENDERSON, 2010, *online*, grifo do autor, tradução nossa).

OCR é um software especializado que “reconhece texto ou faz reconhecimento óptico de caractere (OCR) que traduz símbolos alfabéticos em palavras digitais. Estas podem ser editadas ou manipuladas por um pacote de processador eletrônico de textos.” (HENDERSON, 2010, *online*, tradução nossa).

Embora não seja o objetivo deste trabalho será exemplificado apenas um modelo a fim de demonstrar o avanço nesta área. O Bookscan APT 2400RA¹⁵, desenvolvida pela *Kirtas Technologies Systems* vem equipada com duas câmeras 21.1 megapixel Canon EOS 1Ds Mark III, 36-bit RGB (5,616 x 3,744 pixels), 330–400 ppi, 600 ppi (interpolated), sensor de bordas de página, mesa para manter o livro aberto a apenas 110G^o, braço robótico que manipula as páginas automaticamente, dispensa intervenção humana, já que o operador apenas

¹⁵Fonte: *Kirtas Technologies Systems*. Disponível em:
<http://www.kirtas.com/images/APT_2400RA.pdf> e
<http://www.kirtas.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=40>.
Acesso em: 12 jun. 2010.

acompanha para verificar se não passou folha dupla. Acompanha uma estação de trabalho com dois processadores Quad Core 2.33 GHz Intel Xeon, além de 8 GB DDR2 ECC SDRAM, entre outros componentes, além de software especializado. Pode digitalizar até duas mil e quatrocentas páginas por hora e ainda promete nível mínimo de estresse para livros raros e frágeis.

Este é um *scanner* que utiliza tecnologia mista com câmeras fotográficas ao invés de sensores, ainda que as câmeras devam ser equipadas com CCD.

3.8.2.3 Internet

Os militares Norte Americanos desejavam um sistema de comunicação que não pudesse ser interrompido por problemas locais, como avarias e ataques (em caso de guerra). Surgiu então, em 1962, o projeto da *Advanced Research Projects Agency* – ARPA, para criação de uma rede de computadores que pudessem trocar informações entre si, mesmo estando geograficamente distantes.

A primeira experiência da ARPANET, em 1970, conectou quatro universidades, a Universidade da Califórnia em *Los Angeles*, o *Stanford Research Institute*, a Universidade da Califórnia em Santa Bárbara e a Universidade de *Utah*, todos beneficiários de contratos com a ARPA, além da comunidade militar. Em 1972 foi feita a primeira apresentação pública da rede, que já contava com correio eletrônico e *login* remoto. Em janeiro de 1973 a rede tinha trinta e oito computadores interconectados. Para conexão utilizavam linha telefônica dedicada à velocidade de 56 Kbps¹⁶. (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*).

O sucesso da ARPANET logo despertou interesse em outras comunidades, com apoio e participação da ARPA e da *National Science Foundation* – NSF, a CSnet surgiu como ideia em 1979, mas entrou em atividade em 1982, interligando todos os Departamentos de Ciência da Computação dos EUA. Utilizou toda a experiência e desenvolvimento da ARPANET com a intenção de interligar as duas redes. (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*).

¹⁶Kilo bits por segundo.

Por volta de 1978 surge a USENET. Era muito simples, não teve financiamento centralizado como anteriores, utilizava um programa que vinha embutido em todos os sistemas Unix, muito popular então. Disponha apenas de correio eletrônico e troca de arquivos e é precursora da conferência mundial. As conexões eram feitas por linha discada utilizando *modems* de 300 a 2400 bps. Precisava apenas de uma linha que servisse de ponto intermediário. “Assim, a rede cresceu de forma absolutamente descentralizada, anárquica mesmo, chegando a centenas de milhares de usuários em 1986”. A EUnet valeu-se da mesma arquitetura. (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*).

Para o surgimento da Internet devemos agradecer, embora ainda não tivesse essa designação, ao *software* livre. A *Berkeley System Distribution* implantou a pilha de protocolos TCP/IP¹⁷ na sua versão de sistema operacional Unix e a distribuía gratuitamente às universidades. A inclusão deste protocolo num sistema operacional de grande distribuição tornou-o padrão. Isto levou a Microsoft a incluir esta pilha de protocolos em seu sistema operacional. Poderia falir se não o fizesse. (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*).

Contribuições importantes também foram o surgimento da SUN em 1982, que popularizou o Unix versão BSD e da CISCO, em 1984, que se especializou em *hardwares* para rede que utilizavam o protocolo TCP/IP. Com a facilidade deste protocolo e padronização dos sistemas de arquivos muitas redes independentes surgiram. (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*).

Por volta de 1987 a ARPANET já estava saturada. A NSF então criou a NSFNET, uma rede de alta velocidade 1,5 Mbps¹⁸, que absorveu a ARPANET de 56 Kbps, desativada em 1990. A NSFNET, por ter financiamento público não podia ser usada com fins lucrativos. No entanto foi operacionalizada através de empresas privadas. (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*).

A fácil interligação das redes independentes pelo padrão TCP/IP e os modelos da ARPANET e da NSFNET, resultou numa mega rede chamada de Internet. Em 1994 a NSF percebeu que poderia se retirar e o fez em 1995. (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*). Com o fim da subvenção pública, a rede estava aberta para exploração comercial. Nasce a Internet.

¹⁷Transmission Control Protocol / Internet Protocol – Protocolo de Controle de Transferência.

¹⁸Mega bits por segundo.

Hoje dispomos da *World Wide Web* a WWW como todos conhecemos. A existência da mesma se deve ao esforço de muita gente, inclusive estudantes de graduação que trabalharam em projetos de milhões de dólares. Na verdade o desenvolvimento da WWW corre paralelo ao desenvolvimento dos computadores e da rede mundial.

Em 1965 Ted Nelson cunha o termo “Hipertexto”. Em 1989 Tim Berners Lee elabora uma proposta para CERN – European Organization for Nuclear Research – de informações conectadas (*linked*), baseadas em hipertexto. Em 1990 Tim recebe sinal verde e começa a trabalhar no desenvolvimento de um Browser (navegar ou interface gráfica de acesso à Internet) com editor baseada em hipertexto (GUI). Projeto que nomeou de WorldWideWeb. Em 1990 é instalado o primeiro servidor de rede e disponibilizada a primeira página de rede. Em abril de 1993 o diretor da CERN declara que a tecnologia WWW está livremente disponível para qualquer um. A partir de 1994 ela está disponível para os computadores pessoais. (CONNOLLY, 2000, *online*; BERNERS-LEE, 1998, *online*).

No Brasil, desconsiderando-se tentativas isoladas anteriores, de acordo com Mandel, Simon e Lyra (1997, *online*):

A primeira ligação nacional em TCP/IP foi realizada pela FAPESP em fevereiro de 1991. A FAPESP conseguiu disponibilizar o TCP/IP no seu VAX, e se encarregou da administração do domínio br e da distribuição dos números IP em todo o País, áreas em que colabora com o Comitê Gestor da Internet/BR até hoje.

Neste mesmo ano a RNP – Rede Nacional de Pesquisa – começou a instalar o seu backbone¹⁹. “Até agosto de 1996 a ligação da RNP ao exterior era feita através das linhas mantidas pela FAPESP; nesta data a RNP obteve uma linha própria que ligava o Distrito Federal aos EUA.” (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*).

Em 1995 viu-se a criação do Comitê Gestor da Internet no Brasil. Em função disto a RNP abre sua rede ao tráfego comercial, antes exclusivo para universidades e centros de pesquisa. “Assim, ela passou a constituir a espinha dorsal da rede

¹⁹Em uma rede remota, um meio veloz de alta capacidade capaz de transferir dados através de milhares de quilômetros. (SAWAYA, 1999, p. 39).

Internet no Brasil. Até hoje, o “backbone” da RNP é o único de alcance nacional no País.” (MANDEL; SIMON; LYRA 1997, *online*).

Com a conexão mundial o Brasil passou a fazer parte da WWW.

3.9 Contemporaneidade, e o Impacto do Desenvolvimento Tecnológico no Brasil

A maioria das tecnologias desenvolvidas após a Segunda Guerra Mundial, assim como a maioria das tecnologias, não causam um grande impacto imediatamente ao seu lançamento. É necessário algum tempo até que o custo benefício e confiança do mercado estejam equilibrados. Para causar impacto é preciso que faça parte do cotidiano das pessoas. Algumas influenciam no cotidiano e inclusive podem influenciar na cultura. Esse é o caso das tecnologias digitais.

3.9.1 PROTEÇÃO AO DIREITO AUTORAL VIGENTE NO BRASIL

A proteção à propriedade intelectual vem no bojo da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. O Capítulo I - Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos, possui, com relação aos direitos de autor e conexos, as disposições a seguir:

Art. 5o. - Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

[...]

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;

[...]

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas.

Também encontramos proteção no Código Penal Brasileiro, que inclui as penalidades para os contraventores do Direito Autoral no seu Título III - Dos Crimes Contra A Propriedade Imaterial, Art. 180, 184 e 530b.

Em 14 de dezembro de 1973 entra em vigor a lei nº 5.988, que regula os direitos autorais e dá outras providências. Revogada pela lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Como exceção tem-se o do Art. 17 e seus §§ 1º e 2º, relativos ao registro das obras intelectuais e as instituições oficiais para tal registro.

O escopo da lei em vigor é definido no Art. 1º, “[...] regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos.” Esta lei também se refere a programas de computador, no Cap. I - Das Obras Protegidas -, Art. 7º, inciso XII, e no § 1º, “Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.” Que trata-se da lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998, que “Dispõe sobre a proteção de propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências”.

Uma das modificações particularmente importante, referente às limitações aos direitos de autor que se refere ao disposto na lei nº 5.988, Art. 49, inciso II a, “[...] reprodução, em um só exemplar, de qualquer obra, contando que não se destine à utilização com intuito de lucro; [...]”. Enquanto a lei nº 9.609, Art. 46, inciso II, dispõe que: “a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro; [...]”.

Na lei em vigor houve um recrudescimento no que diz respeito à cópia para uso pessoal que não fosse para comercialização. Além dos problemas inerentes a

fiscalização, esta questão, acarreta outros problemas, segundo Branco Júnior (2009, p. 24):

[...] talvez o mais grave, a lei não distingue obras recém publicadas de obras científicas que só existem em bibliotecas e que ainda estão no prazo de proteção autoral. Nesse caso, torna-se a lei extremamente injusta, por não permitir a difusão do conhecimento por meio de cópia integral de obras raras cuja reprodução não acarretasse qualquer prejuízo econômico a seu autor, nem mesmo lucro cessante.

Outra questão mal resolvida na referida lei, é a definição de “pequenos trechos”. Nas universidades alguns consideram a possibilidade de que 10% ou 20% da obra poderiam ser copiados sem incorrer em violação a LDA, no entanto, Branco Júnior (2009, p. 24) adverte:

[...] não há qualquer dispositivo legal que limite a autorização de cópias a 10% (dez por cento) da obra e fazer tal exigência é incorrer em ilegalidade. Não é a extensão da cópia que deve constituir o critério mais relevante para autorizar-se sua reprodução, mas certamente o uso que se fará da parte copiada da obra.

Ou seja, para Branco Junior a ilegalidade da cópia deveria ser determinada por outros critérios como o lucro cessante (para quem copia) ou o prejuízo econômico ao autor e a distinção do que poderia ser copiado em benefício da disseminação da informação no que diz respeito a obras raras e científicas de exemplar único.

A cópia xerográfica, muito utilizada nas universidades brasileiras, que ficou popularmente conhecida pelo nome da empresa que a popularizou, Xerox, também é alvo de discussões pelos juristas especializados na área. Abrão (2006, *online*) coloca a esse respeito:

Atire a primeira pedra o estudante de direito, o advogado, o juiz, o promotor, o delegado, ou seus filhos, que nunca estudaram em cópia xerox. E donos, e filhos de donos, de editoras também. A pergunta é: eram ou não as reproduções indispensáveis para a realização dos trabalhos escolares, exames, teses ou pesquisas? A resposta, indubitavelmente positiva, sempre se deveu tanto à dificuldade de se localizar o livro solicitado pelo mestre em livrarias, como pelo alto preço do exemplar, considerando a importância, para aquele determinado trabalho, de trechos específicos oriundos de exemplares diversos.

Após interessante arguição pelos meandros da lei, a autora chega a conclusão de que “não há ilícito algum praticado por qualquer estudante, ou estudioso, que entregue ao xeroqueiro livro pertencente ao acervo da biblioteca da faculdade, ou, a algum amigo, para a extração de cópias de pequenos trechos.” (ABRÃO, 2006, *online*). A autora conclui seu artigo deixando uma questão que vai de encontro às idéias, acima citadas, de Branco Junior:

A cópia está ocupando o espaço destinado ao do original pela ausência de ações visando ao barateamento de livros destinados ao ensino. Ou será que o livro customizado (edição especial com mercado reservado), ou o impresso em edição simplificada não seria o preferido pelos estudantes e estudiosos ao invés das folhas soltas e irregulares de uma xerox que vai desaparecendo com o tempo? (ABRÃO, 2006, *online*).

Estas questões aqui abortadas constituem alguns dos motivos pelo qual a atual Lei dos Direitos Autorais está em discussão no MinC.

As convenções internacionais, referentes ou que incluam o Direito Autoral, as quais o Brasil é signatário, serão apresentadas pela data do respectivo decreto ou ato que as referendou. São elas:

- a) Convenção Interamericana sobre os Direitos de Autor em Obras Literárias, Científicas e Artísticas, firmada em Washington, a 22 de junho de 1946. Promulgada pelo decreto n° 26.675, de 18/05/49.
- b) Convenção Internacional para Proteção aos Artistas, Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de

Radiodifusão de 26/10/1961. Incorporada pelo decreto nº 57.125 de 19/10/1965.

- c) Convenção de Berna para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas, de 9 de setembro de 1886, revista em Paris, a 24 de julho de 1971. Promulgada pelo Decreto nº 76.905 de 24/12/1975.
- d) Convenção Universal sobre o Direito do Autor, revista em 24/07/1971. Promulgada pelo decreto nº 76.906 de 24/12/1975.
- e) Ata Final que Incorpora os Resultados da Rodada Uruguai de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT²⁰. Promulgado pelo decreto nº 1355 de 30/12/1994.

3.9.2 REPOSITÓRIOS DIGITAIS, ACESSO LIVRE E *CREATIVE COMMONS*

A necessidade de um ambiente onde pesquisadores, estudantes e educadores pudessem pesquisar e depositar o conhecimento construído nas instituições, aliada às condições técnicas oferecidas pela tecnologia digital, culmina no surgimento do que podemos chamar de repositório digital. Chamados genericamente de base de dados.

Um repositório é um sistema distribuído em rede que provê serviços pertinentes a uma coleção de objetos digitais. São exemplos de repositórios: institucional, de editores, de estatística, de objetos de aprendizagem, de herança cultural ou memória social, etc. (BEKAERT; VAN DE SOMPEL, 2006, p. 4, tradução nossa).²¹

²⁰ Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (ADPIC), mais conhecidos pela sigla em Inglês, TRIPS. [*Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*]. Fonte: MinC. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2008/01/30/acordos-e-tratados/print/>>. Acesso em: 13 jun. 2010.

²¹ *A repository is a networked system that provides services pertaining to a collection of digital objects. Example repositories include: Institutional repositories, Publisher's repositories, Dataset repositories, Learning Object repositories, Cultural Heritage repositories, etc.*

Assim os repositórios “[...] são conjuntos de documentos coletados, organizados e disponibilizados eletronicamente.” (TOMAÉL; SILVA, 2007, p. [3]). Um conjunto de documentos em um repositório é tratado como coleção de objetos digitais, que devem ser armazenados de forma organizada, estruturada, recuperável e preservada. Objetos digitais são:

[...] uma estrutura de dados cujos principais componentes são o dado digital e um conjunto de metadados. O dado digital pode ser um conjunto de bits ou um objeto digital, i.e. um objeto digital pode ser composto de um ou vários objetos digitais. Deve conter um identificador para o objeto digital nos metadados [que o representam]. (BEKAERT; VAN DE SOMPEL, 2006, p. 4, tradução nossa)²².

Metadados, na definição de Takahashi (2000, p. 172) são:

Dados a respeito de outros dados, ou seja, qualquer dado usado para auxiliar na identificação, descrição e localização de informações. Trata-se, em outras palavras, de dados estruturados que descrevem as características de um recurso de informação.

Para a comunicação científica moderna, caracterizada principalmente por periódicos, que costumam ser especializados por áreas do conhecimento, o impacto do avanço tecnológico foi muito positivo. A disponibilização da informação científica em Repositórios Digitais (RP) reduziu ou até mesmo eliminou as barreiras do distanciamento geográfico, reduziu o custo, ampliou os espaços para publicação e proporcionou o surgimento de alternativas à publicação convencional, onde os editores detêm os direitos autorais, além do poder de decisão sobre o que será publicado ou não.

²² *A digital object is a data structure whose principal components are digital data and key-metadata. Digital data can be a datastream or a digital object, i.e. a digital object may have one or more other digital objects as nested components. Key-metadata must include an identifier for the digital object.*

Uma dessas iniciativas foi o *Open Archives Initiative* [OAI], a partir do qual foram estabelecidos alguns padrões tecnológicos e ideais que se integraram em um processo, visando a facilitar o acesso à informação científica por parte da comunidade científica. Como consequência dessa iniciativa, surgiu o movimento denominado *Open Access to Knowledge and Information in Sciences and Humanities*. (KURAMOTO, 2008, p. 865).

Se antes a comunidade científica possuía dificuldades no acesso ao que ela mesma produzia, com esta iniciativa os pesquisadores passaram a ter acesso a trabalhos publicados, que antes não tinham, ou tinham a um alto custo.

Várias instituições de pesquisa e países aderiram a esse movimento por meio do estabelecimento de declarações, como a *Declaration of Berlin*, a *Declaration of Bethesda*, na Europa, e o Manifesto Brasileiro de Apoio ao acesso livre à Informação Científica no Brasil, lançado em setembro de 2005 pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia [IBICT]. Esse movimento surgiu em função das dificuldades encontradas para se ter acesso à informação produzida pela própria comunidade científica. Em outras palavras, o trabalho publicado pelos pesquisadores nem sempre é acessível à comunidade, [...]. (KURAMOTO, 2008, p. 865).

A idéia central deste processo está relacionada ao financiamento público. Tudo que é produzido com recursos públicos deve estar disponível para o acesso público.

Este processo de disponibilização da informação científica recebe uma designação abrangente, movimento de Acesso Livre à Informação (ALI). Em entrevista a revista *Encontros Bibli*²³, Harnad (2007, p. X) diz que o ALI:

[...] tem o objetivo de tornar todos os resultados de pesquisa científica e acadêmica publicados em revistas com revisão pelos

²³ENCONTROS BIBLI: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação. Florianópolis: CDI – UFSC, 1996-. ISSN 1518-2924.

pares^[24] (c. 24.000 revistas, c. 2,5 milhões de artigos por ano) acessíveis livremente, em linha, para todos os potenciais usuários da web, a fim de maximizar o acesso aos resultados de pesquisa, uso, aplicações, impacto, e conseqüentemente, a produtividade na pesquisa e o progresso.

O Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), salienta que:

Por definição, o conceito de Acesso Livre diz respeito a informação digital, em tempo real, e que deve acontecer de forma gratuita, livre da maior parte das restrições relativas aos direitos autorais e licenciamento. Isso é possível graças à Internet e ao consentimento do autor ou do detentor dos direitos intelectuais. (IBICT, 2009, *online*).

A definição do IBCTI mostra que esta iniciativa só é possível devido às tecnologias digitais e é dela dependente. É necessário acrescentar que *Open Access* e *Open Archives*, não são sinônimos. Enquanto o primeiro se refere ao Acesso Livre, o segundo diz respeito à organização dos dados. Trata-se, na verdade, de um protocolo criado pela *Open Archive Initiative* (OAI), pelo qual os dados são descritos e armazenados para, posteriormente, serem localizados. Como Harnad (2007, p. X) descreve:

[...] (A OAI estabeleceu um protocolo para a coleta de **metadados**. Esse protocolo permite que todos os arquivos em conformidade com esse modelo possam expor os metadados dos registros neles depositados, permitindo a sua coleta por outro arquivo. Esse processo permite, assim, que os conteúdos de um arquivo em conformidade com o referido modelo sejam coletados, tratados e pesquisáveis, como se todos os conteúdos de todos os arquivos estivessem em um arquivo global). (grifo nosso).

²⁴Todo artigo é submetido, antes de sua publicação, à avaliação por seus pares. O autor, portanto, assume, uma vez que se submete ao regime da reputação científica, a qual guia o funcionamento do sistema de edição científica, o papel de avalista da ciência oficial. (KURAMOTO, 2008, p. 863).

A OAI utiliza o padrão de descrição criado pela *Dublin Core Metadata Initiative* como modelo de interoperabilidade. Este permite a coleta e localização de objetos digitais, através de um protocolo, o *Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting* (OAI-PMH)²⁵. Com este protocolo, através de uma aplicação chamada *harvester* (colhedor) é possível identificar, coletar e disponibilizar em repositórios de referências os objetos digitais armazenados em repositórios de fontes (contém textos completos) e em repositórios de referências. Dessa forma, a utilização do protocolo possibilita a consulta centralizada de muitos repositórios em apenas um lugar. Hoje o Google é capaz de localizar estes objetos, nos remetendo a repositórios para obtenção do documento ou a um repositório de referência.

Para publicação no ALI existem duas estratégias para os autores:

Existem duas vias para o acesso livre: a via verde e a via dourada. O movimento do acesso livre à literatura científica propõe duas estratégias para alcançar os seus objetivos: 1) via verde; 2) via dourada. A via verde refere-se ao auto-arquivamento, pelos autores ou seus representantes, de uma cópia de seus *papers* em um repositório, institucional ou temático, de acesso livre. A via dourada refere-se à publicação de artigos em revistas científicas de livre acesso. (KURAMOTO, 2008, p. 865).

O ALI hoje é parte de projetos governamentais que visam ampliar o acesso e, conseqüente, a produção intelectual no país. Para que este processo possa ocorrer de forma satisfatória é preciso, como colocado na definição de Acesso Livre do IBICT, estar “[...] livre da maior parte das restrições relativas aos direitos autorais e licenciamento [...]”.

Como alternativa ao Direito Autoral, sem, no entanto, ofendê-lo, foi fundado em 2001 o *Creative Commons*. Lançado em dezembro de 2002, o primeiro projeto consistiu da liberação de um conjunto de licenças de Direito Autoral para livre uso público. Nasceu com inspiração na *Free Software Foundation's GNU General Public License* (GNU GPL), ou seja, nas licenças de *Software* livre. (*CREATIVE COMMONS*, 2007, *online*, tradução nossa).

²⁵Protocolo de Colheita de Metadados da Iniciativa de Arquivos Abertos. Tradução nossa.

O *Creative Commons* é “[...] um novo sistema, construído com a lei atual de direitos autorais, que possibilita a você compartilhar suas criações com outros e utilizar música, filmes, imagens, e textos online que estejam marcados com uma licença *Creative Commons*.” (*CREATIVE COMMONS/BR, 2010, online*).

De acordo com o *Creative Commons* BR são disponibilizadas licenças que:

[...] abrangem um espectro de possibilidades entre a proibição total dos usos sobre uma obra - todos os direitos reservados - e o domínio público - nenhum direito reservado. Nossas licenças ajudam você a manter seu direito autoral ao mesmo tempo em que permite certos usos de sua obra - um licenciamento com "alguns direitos reservados. (2010, *online*).

O objetivo do *Creative Commons* é desenvolver licenças que vão desde a total cessão de direitos a todos os direitos reservados. Estas são desenvolvidas com base na legislação sobre Direito Autoral específica de cada país.

O *Creative Commons* está presente em 40 países. No Brasil ele é mantido com recursos e pessoal do Centro de Tecnologia e Sociedade da Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas. Não existe um patrocínio oficial, governamental, por isso aceita doações.

A mais recente versão de licenças *Creative Commons* BR é a 3.0. AS licenças são o resultado da tradução, feita pelo Centro de Tecnologia e Sociedade em 2009. A substancial mudança advinda com esta versão é descrita pela própria *Creative Commons* BR abaixo:

A partir da versão 3.0, as seis licenças CC passam a ser traduzidas de um conjunto genérico e internacional de licenças chamado Unported, em alusão ao termo port e à portabilidade entre licenças de diferentes países, redigido com base no texto de tratados internacionais como a Convenção de Berna e TRIPs. Todos os países envolvidos no projeto agora derivam suas licenças dos termos das licenças Unported, ao invés de simplesmente adaptar o texto das licenças americanas ao direito doméstico, como ocorria anteriormente [...]. (2010, *online*).

A logomarca registrada do *Creative Commons* o “CC” dentro de um círculo, que significa “alguns direitos reservados”, foi criada para se opor ao tradicional símbolo “C”, também dentro de um círculo, que significa “todos os direitos reservados”. Dentre os muitos motivos para justificar a criação do *Creative Commons*, escolhemos o redigido por Ronaldo Lemos, representante do mesmo no Brasil:

A razão para o surgimento do Creative Commons é o fato de que o direito autoral possui uma estrutura que protege qualquer obra indistintamente, a partir do momento em que a obra é criada. Em outras palavras, qualquer conteúdo encontrado na Internet ou em qualquer outro lugar é protegido pelo Direito Autoral. Isso significa que qualquer utilização depende da autorização do autor. Muitas vezes isso dificulta uma distribuição mais eficiente das criações intelectuais, ao mesmo tempo em que impede a realização de todo o potencial da Internet. (LEMOS, 2005, *online*).

Também é importante ressaltar que a adesão ao projeto é totalmente facultativa, nenhum autor é obrigado a licenciar suas produções criativas por ele. A licença *Creative Commons* também se difere da cessão de direitos a terceiros, como Lemos (2007, *online*) esclarece:

Quando um artista licencia sua obra através do Creative Commons, ele não abdica de maneira alguma dos direitos sobre ela. Ele permanece a todo momento como dono da totalidade dos direitos sobre a sua criação. Essa situação é diferente, por exemplo, do modelo em que criadores intelectuais transferem a totalidade dos seus direitos para um intermediário. Nessa situação, sim, o criador deixa de ser o dono de sua obra. A partir desse momento, nada mais pode fazer com ela. É inegável que autores e criadores têm o direito de optar sobre como explorar sua obra. Mas é claramente do seu interesse poder conjugar a manutenção dos seus direitos com a distribuição e exploração de suas obras.

Existem seis modalidades de licença CC e de combinação entre elas, a saber: Atribuição; Não a obras derivativas; Uso Não Comercial; Compartilhamento pela

mesma licença; Recombinação (Sampling); CC-GPL e CC-LGPL. Sendo as duas últimas desenvolvidas no Brasil. Maiores especificações disponíveis no APÊNDICE A – Modos de Licenciamento.

As licenças *Creative Commons*, bem como outras licenças alternativas existentes, são decorrentes da velocidade do desenvolvimento tecnológico, principalmente das Tecnologias da Informação e da morosidade da legislação em compreender os novos conceitos e possibilidades por estas oferecidas.

3.9.3 DIGITALIZAÇÃO E A PRESERVAÇÃO DIGITAL

Através da digitalização, um dos impactos positivos da evolução tecnológica, podemos preservar para as futuras gerações o conteúdo de objetos analógicos que, de outra forma, ficariam ou restritos a um pequeno grupo que os custodia ou estariam perdidos para sempre. De forma ampla, segundo o *Online Dictionary for Library and Information Science*²⁶ preservação é:

Prolongar a existência de uma biblioteca ou de materiais arquivados, mantendo-os em condições apropriadas de uso, tanto no formato original quanto em uma forma mais durável, através da manutenção em condições ambientais apropriadas ou de ações tomadas depois que, um livro ou coleção, estiverem deteriorados, com a finalidade de prevenir novas deteriorações. (REITZ, 2010, *online*, tradução nossa).

Segundo Conway (2001, p. 14) preservação significa “[...] aquisição, organização e distribuição de recursos a fim de que venham a impedir posterior deterioração ou renovar a possibilidade de utilização de um seletivo grupo de materiais.” Dentre as formas de preservação mais tradicionais, como condições de iluminação, temperatura, entre outras, principalmente nas tomadas de decisão quando da irreversibilidade do estado de deterioração pode-se optar por “uma forma mais durável” ou “renovar a possibilidade de utilização”, valendo-se da

²⁶Disponível em: <http://lu.com/odlis/odlis_P.cfm#preservation>. Acesso em: 15 jun. 2010.

digitalização²⁷. Essa, segundo o *Online Dictionary for Library and Information Science*, para sistemas de informação, usualmente:

[...] se refere à conversão de texto impresso ou imagens (fotografia, ilustrações, mapas, etc.) em sinais binários, utilizando algum tipo de *scanner* que possibilite o resultado ser visualizado numa tela de computador. [...]. A *Association of Research Libraries* (ARL) endossa a digitalização a reformatação como uma técnica de preservação aceitável para um escopo de materiais. (REITZ, 2010, *online*, tradução nossa).

Reformatar, para o mesmo dicionário,²⁸ “é converter um documento com um formato em outro formato sem alterar o conteúdo [...]” (REITZ, 2010, *online*, tradução nossa). Assim percebemos que na literatura especializada o conceito de preservação de acervos bibliográficos físicos ou analógicos, através da digitalização é uma técnica recomendada. A digitalização coloca o documento, antes restrito a um determinado espaço, numa nova dimensão, numa nova existência, na qual o compartilhamento não tem fronteiras, ou seja, o torna acessível a um público maior.

O documento, que antes sofria das agressões inerentes aos acervos analógicos, uma vez digitalizados, requerem agora cuidados específicos a este tipo suporte. Esses documentos digitalizados se juntam aos documentos produzidos eletronicamente através de editores de texto. Agora digitais, embora o acesso seja facilitado, é totalmente dependente de equipamentos para o acesso.

[...] este tipo de material é geralmente acompanhado de um problema estrutural que coloca em risco a sua longevidade. Embora um documento digital possa ser copiado infinitas vezes sem perder qualidade, este requer um contexto tecnológico, hardware e software, que possibilite a sua apresentação de forma inteligível ao ser humano. Esta dependência tecnológica torna-o vulnerável à rápida obsolescência a que a tecnologia está sujeita. (FERREIRA; BAPTISTA; RAMALH, 2005).

²⁷Disponível em: <http://lu.com/odlis/odlis_d.cfm#digitization>. Acesso em: 15 jun. 2010.

²⁸Disponível em: <http://lu.com/odlis/odlis_r.cfm#reformat>. Acesso em: 15 jun. 2010.

Apesar de vulnerável, a tecnologia digital é cada vez mais utilizada para armazenar o patrimônio intelectual da humanidade. Isso torna imperativa a preservação deste patrimônio. Para Arellano (2004, p.16) com :

[...] o aumento da produção de informação em formato digital, tem sido questionada cada vez mais a importância de se ter garantida a sua disponibilização e preservação por longos períodos de tempo. Essa preocupação envolve tanto os produtores dos dados quanto os órgãos detentores dessa informação. [...] Especificamente essa preocupação parte das comunidades responsáveis pelas bibliotecas e pelos arquivos, para as quais o desenvolvimento de padrões e de mecanismo legais para lidar com arquivos eletrônicos precisa de estratégias metodológicas bem definidas.

Para preservarmos um material analógico, em muitos casos a única solução era o isolamento deste. Na preservação digital se “descarta toda e qualquer noção dúbia que entenda preservação e acesso como sendo atividades distintas.” (CONWAY, 2001, p. 15).

HEDSTROM (1996, *online*) entende Preservação Digital (PD) como o “planejamento, alocação de recursos e aplicação de métodos e tecnologias para assegurar que a informação digital de valor contínuo permaneça acessível e utilizável”. Ferreira (2006, p. 20) complementa:

A preservação digital consiste na capacidade de garantir que a informação digital permanece acessível e com qualidades de autenticidade suficientes para que possa ser interpretada no futuro recorrendo a uma plataforma tecnológica diferente da utilizada no momento da sua criação.

Isto significa que a informação digital, deve, sempre que necessário, migrar de suporte e formato para que possa ser interpretada pela tecnologia que venha a surgir, ou seja, o importante é o conteúdo intelectual do objeto digital.

No contexto da PD os objetos digitais são classificados em dois tipos: a informação nascida em um contexto digital (objetos nado-digitais) e a informação digital obtida a partir de suportes analógicos (objetos digitalizados). (FERREIRA, 2006, p. 21). Os objetos textuais digitalizados por sua vez podem ter apenas sua imagem representada ou em caso de ter sido submetido a um programa de reconhecimento de caracteres (OCR), terá também o seu conteúdo representado e manipulável por editores de texto. Também é possível manter as duas representações.

Tecnologicamente dependente, a informação digital é composta de três elementos: físico, lógico e intelectual. O elemento físico, *hardware* e o elemento lógico, *software* são interdependentes. Podemos visualizar o *hardware*, a máquina ou um CD-ROM, mas não podemos compreender o seu conteúdo sem o uso um *software* e de um computador, este por sua vez, não funciona sem um sistema operacional. No entanto, para PD, algumas medidas são tomadas especificamente num ou noutro elemento.

O elemento físico corresponde à máquina e aos suportes da informação. São exemplos os: “conteúdos armazenados em mídia magnética (fitas cassete de áudio e de rolo, fitas VHS e DAT etc.) e discos óticos (CD-ROMs, WORM, discos óticos regraváveis).” (ALLERANO, 2004, P.15). Estão sujeitos aos “[...] efeitos da temperatura, umidade, nível de poluição do ar e das ameaças biológicas; os danos provocados pelo uso indevido e o uso regular, as catástrofes naturais e a obsolescência tecnológica.” (ALLERANO, 2004, P.17). Se buscarmos na memória os disquetes de 5 ¼ polegadas, já não são suportados pela grande maioria dos computadores atuais. Alguns computadores ainda possuem dispositivos de leitura de disquetes de 3.5 polegadas, os novos *notebooks* no entanto, já não ostentam este dispositivo.

O elemento lógico, ou seja, é composto dos programas de computador capazes de codificar e decodificar a informação digital armazenada. Os arquivos de computador são apresentados de acordo com princípios estruturais e organizacionais predefinidos. Estes princípios são, usualmente, descritos em um documento chamado especificação de formato. Com base nesta especificação que uma aplicação de software pode codificar e decodificar estes arquivos. (KENNEY, et al., 2010, *online*, tradução nossa). “À medida que o software vai evoluindo, também os formatos por ele produzidos vão sofrendo alterações.” (FERREIRA, 2006, p. 19).

Um arquivo que não tenha sido migrado pode não ser interpretado pela versão atual de um *software* e uma versão antiga pode não estar disponível. Ou o *software* pode não rodar num computador atual ou sobre a versão corrente do sistema operacional. (KENNEY, et al., 2010, *online*, tradução nossa).

O elemento intelectual se refere ao conteúdo interpretável pelo ser humano, aquilo que um autor pretende transmitir.

No caso da preservação intelectual, o foco são os mecanismos que garantem a integridade e autenticidade da informação nos documentos eletrônicos. [...] a importância da preservação intelectual torna-se maior no caso dos materiais digitais devido principalmente à capacidade de o objeto digital ser passível de modificação no seu desenho (leiaute), apresentação ou interação no formato de publicação. Com isso, a perda do conteúdo intelectual original pode ser declarada inaceitável pelo autor. (ALLERANO, 2004, P.17).

De forma bastante sucinta será apresentado o Modelo de Referência OAIS para preservação digital.

ISO 14721:2003 especifica um modelo de referência para sistemas de arquivos abertos. O propósito desta norma é estabelecer um sistema de arquivamento, tanto para arquivos digitalizados quanto físicos, com um sistema organizacional composto por pessoas que aceitam a responsabilidade de preservar a informação e torná-la disponível a uma determinada comunidade. (ISO, *online*, tradução nossa)²⁹.

O modelo de gestão de repositórios digitais, descritos no *Blue Book* da *Consultative Committee for Space Data Systems* (CCSDS), desenvolvido para ser compatível com o padrão Dublin Core metadados da OAI, traz uma padronização do

²⁹Disponível em: <http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=24683>. Acesso em: 16 jun. 2010.

fluxo e funções do objeto digital a partir do exterior ao repositório. De forma sumariíssima será descrito o processo.

O **produtor** submete sua produção intelectual ao repositório, que o recebe, receber é uma entidade específica que tem a função de verificar a integridade e o formato de dados, identificar e descrever de acordo com os padrões vigentes para localização do arquivo e armazenamento.

O **armazenamento** é responsável pela manutenção do arquivo, promover o refrescamento de mídia, checagem de erros, capacidade de recuperação em caso de desastres, entre outros.

O **gerenciamento** de dados é responsável pela população, manutenção e acesso a descrição e identificação dos documentos. Verifica a integridade da base de dados.

A **administração** negocia as submissões com os produtores, controla e provê recursos para todas as outras funções.

O **planejamento** de preservação é responsável pelas políticas de preservação. Monitora o ambiente e faz recomendações para assegurar que os dados estejam acessíveis a determinada comunidade de usuários por longo tempo, mesmo que o ambiente computacional se torne obsoleto. Responsável por monitorar tendências tecnológicas e de necessidades informacionais da comunidade.

O **acesso** é o intermediário entre o repositório e sua comunidade. É responsável manter as condições que possibilitem a descoberta e localização dos objetos digitais e garantir a entrega aos seus usuários.

Algumas das principais estratégias de preservação, de acordo com Ferreira (2006), de forma sucinta serão descritas a seguir.

Preservação de tecnologia. Consiste em preservar o objeto digital original e toda tecnologia a ele associada, incluídos o *hardware* e o *software*. É a criação de museus de tecnologia. A grande desvantagem é o alto custo de manutenção e o espaço necessário.

Refrescamento. Consiste em transferir o objeto digital de um suporte físico que esteja danificado para outro, ou no caso de obsolescência para outro atual, antes que o anterior se torne obsoleto. A integridade destes suportes deve sempre ser verificada.

Emulação. Consiste na utilização de um emulador. É usado para simular uma plataforma de *hardware* e/ou *software* que a princípio seria incompatível. Tem a vantagem de preservar o objeto digital, mas pode ter um alto custo.

Migração / conversão. Consiste em periodicamente transferir o objeto digital para outra tecnologia de *hardware* e *software* ou para uma geração atual. Neste caso a configuração digital original é modificada. Esta estratégia se concentra em manter o conteúdo intelectual do documento. Tem a vantagem de manter a compatibilidade com as tecnologias atuais. A desvantagem é que algumas propriedades dos OD originais podem não ser transferidas ao formato de destino.

“Existem diversas variantes de migração que poderão ser consideradas: migração para suportes analógicos, atualização de versões, conversão para formatos concorrentes, normalização, migração a-pedido e migração distribuída.” (FERREIRA, 2006, p. 37).

Migração para suportes analógicos. “Esta estratégia consiste, essencialmente, na reprodução de um objecto digital em papel, microfilme ou qualquer outro suporte analógico de longa duração e concentrar os esforços de preservação em torno do novo suporte.” (FERREIRA, 2006, p. 37). Alguns ODs, como os interativos não podem ser migrados, (e.g. documentos baseados em hipertexto). Outra desvantagem é a redução da possibilidade de acesso.

Atualização de versões. Consiste em atualizar o OD pelo próprio *software* que o criou, portanto no mesmo formato, apenas numa versão atual. Esta é largamente utilizada, inclusive para usuários pessoais.

Conversão para formatos concorrentes. Os formatos podem, a qualquer momento, ser descontinuados, isto depende unicamente do fabricante. Para assegurar a longevidade do OD utiliza-se a migração para o formato de um fabricante concorrente.

Normalização. Consiste em limitar o número de formatos aceitos em um repositório digital. Isto facilita a estratégia de preservação e favorece a interoperabilidade entre sistemas.

Migração a pedido. Esta estratégia visa evitar a degradação que o OD sofre com sucessivas conversões. Consiste em manter o objeto original e fazer as conversões a partir deste. A vantagem é construir apenas um módulo de desconversão, ou seja, capaz de ler as propriedades do formato original. A desvantagem é criar um conversor para cada nova versão.

Migração distribuída. Trata-se da migração distribuída em rede. “Neste tipo de migração, existe um conjunto de serviços de conversão que se encontram acessíveis através da Internet e que poderão ser invocados remotamente recorrendo a uma pequena aplicação-cliente.” (FERREIRA, 2006, p. 41).

Encapsulamento. Consiste em preservar o OD original “junto com a aplicação de *software* utilizada na sua criação, assim como uma descrição do ambiente de *software* e *hardware* requerido para seu funcionamento.” (ARELLANO, 2004, p. 21).

A Pedra de Rosetta digital. Aplicável a formatos que não estão suficientemente descritos para que seja possível uma conversão. A proposta é colocar, de forma inteligível ao ser humano, amostras representativas do formato que se pretende preservar. A partir destas, assim como na Pedra de Rosetta, seria possível inferir as regras para sua conversão.

Autenticidade. Este é um dos pontos bastante discutidos. Do ponto de vista do usuário é necessário que este tenha confiança de que o conteúdo é exatamente o que se propõe ser. Do ponto de vista do autor é a garantia de que o conteúdo não será alterado. Graham³⁰, 1995 apud Hedstrom (1997, p. 192, tradução nossa)³¹:

Mecanismos que permitam aos usuários definir a autenticidade exigiram de arquivistas e bibliotecários muito mais que o conteúdo digital dos documentos. Atributos como as estruturas formais do documento, metadados que documente o histórico de uso e manutenção do documento, data e hora e uma série de referências a respeito dos documentos são essenciais para determinar a autenticidade e para compreender o histórico das fontes, colocando-os em um largo contexto.

Ou seja, os Metadados devem conter todas as informações necessárias para identificar, não apenas o documento, mas todo seu histórico, desde sua criação, migrações, atualizações de versão, entre outros, que garantam sua autenticidade.

³⁰Graham, Peter S. (1995). "Requirements for the Digital Research Library," *College and University Research Libraries*, July 56, No. 4: 331-39.

³¹A data de Copyright do endereço eletrônico desta referência é diferente da fonte original. A preferência foi pela fonte de Acesso Livre. Foi mantida a data da fonte original na referência.

Metadados já são largamente utilizados para descrever ODs. A OCLC/RLG (2001, p. 2, *itálico do autor, tradução nossa*) considera-os como a chave para preservação digital:

[...] podem documentar o processo técnico associado à preservação, especificar informações sobre o direito autoral e estabelecer a autenticidade do conteúdo digital. Pode gravar a cadeia de custódia de um OD, é necessário um identificador único, tanto externo quanto interno ao repositório em que ele reside. Resumindo, a criação e o emprego de *metadados de preservação* é certamente o componente chave para a maioria das estratégias de preservação digital.

Não é o objetivo deste trabalho se estender às especificações de metadados, especialmente porque ainda não existe um consenso a respeito de toda informação que deve conter um conjunto de metadados para PD. No entanto convém ressaltar que o CONARQ – CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS –, que tem por finalidade definir a política nacional de arquivos públicos e privados, está desenvolvendo um padrão de metadados que contemplam a preservação digital.

Os documentos digitais são cada vez mais empregados na vida cotidiana das pessoas, inclusive documentos oficiais. Torna-se imperativo solucionar todas as questões ligadas a PD a fim de permitir a autenticidade e interoperabilidade destes documentos.

As necessidades de PD são diferentes para arquivos, bibliotecas e repositórios, mas poderiam partilhar de um padrão de metadados de preservação, no qual cada um pudesse escolher o conjunto que lhes conviesse.

Um ponto importante que deve ser especificado pelos metadados de preservação está relacionado aos Direitos Autorais e será discutido a seguir.

3.9.4 PRESERVAÇÃO DIGITAL E O DIREITO AUTORAL

A preservação digital, em última análise, implica em cópia. A lei nº 9610 é muito restritiva a cópias, conforme visto anteriormente. Ainda não vimos a definição de reprodução desta lei, que no Art. 5, inciso VI entende como:

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

Para que um computador possa reproduzir um documento ele produz cópias. Como apropriadamente colocado por Samuel e Davis ([200-], p.8):

O acesso à informação digital fazendo cópias temporárias é, obviamente, profundamente enraizado na maneira como os computadores funcionam: ao usar o computador para ler um livro, ver uma fotografia, assistir um filme ou ouvir uma música, você inevitavelmente fez uma ou mais cópias disso, seja assistindo um filme ou ouvindo uma música. (tradução nossa).

À letra fria da lei, toda vez que utilizamos um computador para ver ou ouvir uma obra protegida pelo Direito Autoral, estamos infringindo este direito. Em princípio seriam cópias temporárias, no entanto, se pensarmos no trabalho da polícia federal especializada em informática ou em *softwares* especializados em recuperação de arquivos disponíveis ao consumidor, veremos que, mesmo depois de apagados, muitos destes arquivos temporários podem ser recuperados. Esta possibilidade de recuperação coloca sob suspeita o caráter temporário dos mesmos.

Se olharmos para questão da estratégia de preservação lógica, “associada à necessidade de garantir a conversão dos formatos originais que tem se convertido

em obsoletos ou de custosa manutenção [...]” (ARELLANO, 2004, p.17), que por definição implica em alteração em sua cadeia de *bits*, ainda que seja mantido o conteúdo intelectual do mesmo, o OD pode “ser passível de modificação no seu desenho (leiaute), apresentação ou interação no formato de publicação. Com isso, a perda do conteúdo intelectual original pode ser declarada inaceitável pelo autor [...]” (ARELLANO, 2004, p.18).

O Art. 29, da referida lei, estabelece que: “Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como: I – a reprodução parcial ou integral;” e para obras digitalizadas o inciso “IX – a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;” Esse artigo reforça o estabelecido no Art. 33: “Ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la, sem permissão do autor.”

Para arquivos produzidos eletronicamente, uma saída para contornar este problema é colocar no “Termo de autorização” ou equivalente, necessário para submissão de documentos digitais em bibliotecas e repositórios, uma cláusula que expresse especificamente a cópia para fins de preservação. As licenças do *Creative Commons* também constituem uma boa estratégia de aceite do documento para resolver esta questão.

A Convenção de Berna – Revisão de Paris, de 1971 –, Art. 9 2), prevê a possibilidade de isenção conforme segue:

Às legislações dos países da União reserva-se a faculdade de permitir a reprodução das referidas obras em certos casos especiais, contanto que tal reprodução não afete a exploração normal da obra nem cause prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor.

Essa permissão em “certos casos especiais” poderia ser especificada na lei brasileira de Direitos Autorais para o fim específico da preservação digital sem ferir a convenção internacional de Berna. A seguir vamos analisar a proposta de reforma da LDA pelo MinC com o intuito de verificar se esta contempla as condições necessárias à preservação digital.

3.9.5 PROJETO DE REFORMA DA LDA

Percebendo que a atual Lei de Direito Autoral não mais corresponde aos anseios da sociedade, agora fortemente influenciada pelas tecnologias digitais da informação, o MinC lançou em 2007 o Fórum Nacional de Direito Autoral, com o propósito de abrir a discussão com a sociedade brasileira. Os objetivos do Fórum são “[...] discutir com a sociedade a Lei de Regência dos Direitos Autorais (9610/98) e o papel do Estado nessa área e subsidiar a formulação da política de direitos intelectuais do governo federal.” (MinC, 2010, *online*).

Notícia do dia 17 de junho de 2010, da Agência Câmara de Notícias³², salienta que o “Governo inicia consulta para projeto sobre Direito Autoral”. Depois de três anos de debate, o texto está disponível no *site* do MinC³³ para consulta popular. Disponível no ANEXO A – Lei no 9.610/98 – consolidada com proposta de revisão em consulta pública.

Ele é apresentado como minuta do Anteprojeto que altera a Lei nº 9.610/98. “como não se trata de uma nova Lei, mas de uma revisão, é este o formato da norma que será encaminhada ao Congresso.” (MinC, 2010, *online*). O Anteprojeto é apresentado em cinco artigos: “Art. 1º que apresenta os dispositivos da 9610/98 que sofrerão alteração na redação; Art. 2º que apresenta os novos dispositivos; Arts. 3º e 4º que define prazos para entrada em vigor das alterações; e Art. 5º que revoga dispositivos.” (MinC, 2010, *online*). Diz ainda que devem ater-se ao “Art. 1º da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que passa a vigorar com as seguintes alterações [...]” (MinC, 2010, *online*). Dos artigos a serem alterados vamos focar os de interesse da preservação digital.

³²Disponível em: <<http://www2.camara.gov.br/agencia/noticias/EDUCACAO-E-CULTURA/148961-GOVERNO-INICIA-CONSULTA-PARA-PROJETO-SOBRE-DIREITO-AUTORAL.html>>. Acesso em: 18 jun.2010.

³³A consulta se encontra em três formatos diferentes: Texto em consulta, <<http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautor/consulta/>>. Lei consolidada, <<http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautor/lei-961098-consolidada/>>. Lei consolidada em formato PDF, <http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautor/wp-content/uploads/2010/06/Lei9610_Consolidada_Consulta_Publica.pdf>. Todos com acesso em: 18 jun. 2010.

O Art. 1 possui interesse geral por definir o escopo da lei, nota-se com este acréscimo o redirecionamento da lei para o equilíbrio e o interesse público. As modificações estarão em sublinhado:

Art. 1o Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos, e orienta-se pelo equilíbrio entre os ditames constitucionais de proteção aos direitos autorais e de garantia ao pleno exercício dos direitos culturais e dos demais direitos fundamentais e pela promoção do desenvolvimento nacional.
Parágrafo único. A proteção dos direitos autorais deve ser aplicada em harmonia com os princípios e normas relativos à livre iniciativa, à defesa da concorrência e à defesa do consumidor.

O Art. 5, que não foi modificado “Para os efeitos desta Lei, considera-se:” no inciso VIII “contrafação – a reprodução não autorizada, ressalvados os casos em que a Lei dispensa a autorização;” Este inciso abre caminho para o que vem disposto no Capítulo IV “Das Limitações aos Direitos autorais”.

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais a utilização de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, nos seguintes casos:
I – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, desde que feita em um só exemplar e pelo próprio copista, para seu uso privado e não comercial;
II – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, quando destinada a garantir a sua portabilidade ou interoperabilidade, para uso privado e não comercial;
XIII – a reprodução necessária à conservação, preservação e arquivamento de qualquer obra, sem finalidade comercial, desde que realizada por bibliotecas, arquivos, centros de documentação, museus, cinematecas e demais instituições museológicas, na medida justificada para atender aos seus fins;

Das modificações acima citadas o Art. 46 sofreu importante mudança ao dispensar a prévia e “expressa autorização do titular”. Os incisos I recupera o

exposto na Lei nº 5.988 e como diz Abrão, a “[...] única implicação era a de que não se destinasse, a cópia única, à utilização com intuito de lucro (na verdade, um contra-senso: a venda de um único exemplar não é exatamente uma “atividade lucrativa”) [...] (ABRÃO, 2006, *online*). Inclusive este termo foi modernizado e ficou como “não comercial”. O inciso II liberta o consumidor para ouvir suas músicas nos seus dispositivos portáteis, computador, etc.

Para preservação digital a “cereja do bolo” é o inciso XIII, nada poderia ser melhor que a explícita autorização pra instituições em que trabalham profissionais da informação.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivemos numa sociedade tecnológica, dependemos de tecnologia para tudo. A produção de alimentos é tecnológica, assim como o vestuário, o transporte, as comunicações. Tente se imaginar sem um telefone celular. Desde os tempos em que apenas sabíamos falar e isso já era um avanço, até os dias de hoje, quanto progresso. No suporte da escrita o papel reinou absoluto por quase meio século e agora divide espaço com as tecnologias digitais da informação. É claro que num país com tantas desigualdades como o nosso, nem todos estão no mesmo patamar tecnológico.

Durante este processo de evolução, a tensão entre o capital econômico e o interesse público se cristalizou no Direito Autoral. No início a balança pendeu apenas para o lado dos editores. Aos poucos os autores foram “engordando a sua fatia neste bolo”. Enquanto isso os que não eram editores e nem autores se viravam como podiam.

As tecnologias foram alterando a relação entre autores, editores e interesse público. A primeira a influenciar profundamente esta relação foi à cópia xerográfica. Principalmente no meio acadêmico, ela propiciou que estudantes tivessem acesso a uma série de pequenos trechos, muitas vezes de obras esgotadas, sem ter que dividir o livro na biblioteca com outros que tinham o prazo de entrega do trabalho para o mesmo dia. A Lei de Direito Autoral vigente de 1973 até 1998 permitia a cópia de um único exemplar para uso próprio sem uso comercial. Talvez por este motivo e, quiçá pela pressão do poder econômico dos editores, a Lei nº 9.610 de 1998 proibiu a cópia para uso privado, em quaisquer meios, permitindo apenas a cópia de pequenos trechos. De nada adiantou, o Xerox, como ficou popularmente conhecido, continua presente nas universidades e outras instituições de ensino.

O Direito Autoral ainda lidava com a questão da reprografia quando o documento eletrônico entrou com muita força. Na verdade o seu desenvolvimento foi paralelo ao da xerografia, no entanto, a necessidade de um equipamento mais sofisticado e caro, retardou a sua disseminação. Agora as cópias não perdem qualidade, podem ser feitas na quantidade que se quiser, o custo tornou-se praticamente desprezível. Ainda há a possibilidade de produzir a informação eletronicamente.

A Internet propiciou a eliminação de barreiras geográficas ao acesso à informação. Grupos sociais e de estudo trocam informações em tempo real. A comunicação científica se tornou mais ágil. Para enfrentar a questão da visibilidade e contornar o monopólio dos editores foram criados repositórios digitais. Surge o Movimento de Acesso Livre à Informação. Em conformidade com este e com inspiração no movimento do *Software* Livre, foi criado o Creative Commons, o qual disponibiliza licenças alternativas ao Direito Autoral, mas com base na legislação vigente em cada país onde está presente. Nestas o autor escolhe os direitos que está disposto a abrir mão, sem no entanto, abrir mão da propriedade intelectual.

Além de produzir informação no universo digital também é possível converter informação do universo analógico para o digital. A digitalização propicia ao objeto analógico a entrada no mundo do acesso fácil. Também utilizada para preservar documentos em avançada fase de deterioração e tirá-los do isolamento.

O objeto analógico não é o único a necessitar de preservação. O objeto digital também precisa ser preservado. A preservação digital, assim como a digitalização, pressupõe cópia. Esta por sua vez é objeto do Direito Autoral que, como visto, a proíbe pela lei vigente.

A solução é reformar a lei vigente. Para isso o MinC lançou o Fórum de Direito Autoral e seu resultado é uma minuta de Anteprojeto para alterar a Lei nº 9.610/98. Este Anteprojeto traz em seu Art. 49, inciso XIII o que faltava na lei brasileira, ou seja, o “sinal verde” para preservação digital em bibliotecas, arquivos, museus, repositórios e afins.

Se a reforma for aprovada na forma como está, ou pelo menos o Art. 46, inciso XIII, atenderá aos anseios da sociedade no tocante a preservação digital. Dessa forma será possível desenvolver programas de preservação digital sem o entrave legal. Ainda assim, trata-se de um trabalho de grande monta, com necessidade de alocação de recursos humanos e financeiros, fora do âmbito deste trabalho.

Este Anteprojeto altera profundamente a Lei nº 9.610, traz muitas modificações que devem ser observadas com atenção, pois prometem modernizar e finalmente equilibrar o uso comercial e o interesse público, especialmente no campo educacional e da produção intelectual científica.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Eliane Yachou. **A Questão das Cópias Xerox de Livros**. São Paulo: direitoautoral.com.br. Publicado no jornal Tribuna do Direito, out. de 2006. p. 20. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/direitoautoral/artigo0606.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

ARELLANO, Miguel Angel. Preservação de documentos digitais. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 33, n. 2, p. 15-27, maio/ago. 2004. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/download/305/271>>. Acesso em: 17 jun. 2010.

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo. **O Direito Autoral, a economia colaborativa e as licenças autorais Alternativas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, GPOPAI, 2008. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-57125.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2009.

AURÉLIO. Novo dicionário da língua portuguesa. Versão 5.0. [S.l.]: Positivo Informática, c2004. Edição eletrônica.

BEKAERT, Jeroen; VAN DE SOMPEL, Herbert. **Augmenting interoperability across scholarly repositories**. 2006. Relatório. Disponível em: <<http://msc.mellon.org/Meetings/Interop/FinalReport>>. Acesso em: 2 set; 2009.

BERNERS-LEE, Tim. **The original proposal of the WWW, HTMLized**. 1998. Disponível em: <<http://www.w3.org/History/1989/proposal.html>>. Acesso em: 13 jun. 2010.

BRANCO JÚNIOR, Sérgio Vieira. Direitos autorais: princípios gerais. In: LEMOS, Ronaldo (org.). **Direito Autoral**: roteiro de curso 2009.1. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Direito Rio, 2009. P. 5-18. Disponível em: <http://academico.direito-rio.fgv.br/ccmw/images/2/25/Propriedade_Intelectual.pdf>. Acesso em: 31 out. 2009.

_____. Direitos autorais: circulação da obra, limitações e exceções. In: LEMOS, Ronaldo (org.). **Direito Autoral**: roteiro de curso 2009.1. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Direito Rio, 2009. p. 19-32. Disponível em: <http://academico.direito-rio.fgv.br/ccmw/images/2/25/Propriedade_Intelectual.pdf>. Acesso em: 31 out. 2009.

BRAGA, Wladimir Flávio Luiz. **O sistema jurídico Anglo-Americano (Common Law)**. Campos dos Goytacazes: UNIFLU, Faculdade de Direito Campos, [2009]. 3 p. Disponível em:
<<http://www.fdc.br/Artigos/..%5C%5CArquivos%5CArtigos%5C14%5CSistJuridicoAngloAmericano.pdf>>. Acesso em: 29 mai. 2010.

BRASIL. Constituição (1891). Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao91.htm>. Acesso em: 5 de jun. 2010.

_____. Constituição (1988). Disponível em:
<http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_04.02.2010/index.shtml>. Acesso em: 5 de jun. 2010.

_____. Decreto nº 1.355, de 30 de dezembro de 1994. Promulgo a Ata Final que Incorpora os Resultados da Rodada Uruguaia de Negociações Comerciais Multilaterais do GATT. Disponível em:
<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/Antigos/D1355.htm>. Acesso em: 5 de jun. 2010.

_____. Decreto nº 57.125, de 19 de outubro de 1965. Promulga a Convenção Internacional para proteção aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas e aos organismos de radiodifusão. Disponível em:
<<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=122710>>. Acesso em: 15 de out. 2009.

_____. Decreto nº 26.675, de 18 de maio de 1949. Promulga a Convenção Interamericana sobre os Direitos de Autor em Obras Literárias, Científicas e Artísticas, firmada em Washington, a 22 de junho de 1946. Disponível em:
<<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-26675.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Decreto nº 76.905, de 12 de dezembro de 1975. Promulga a Convenção Universal sobre o Direito de Autor, Revisão de Paris, 1971. Disponível em:
<<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2007/10/decreto-76905.pdf>>. Acesso em: 28 de out. 2009.

_____. Decreto nº 76.906, de 24 de dezembro de 1975. Promulga a convenção sobre Proteção de produtores de Fonogramas contra a Reprodução não Autorizada de seus Fonogramas. Disponível em:
<<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=123195>>. Acesso em: 29 out. 2009.

_____. Lei nº 496, de 01 de agosto de 1898. Define e garante os Direitos Autorais. Disponível em:

<<https://legislacao.planalto.gov.br/LEGISLA/Legislacao.nsf/fraWeb?OpenFrameSet&Frame=frmWeb2&Src=%2FLEGISLA%2FLegislacao.nsf%2FviwTodos%2Fe8669b4d2567c6f8032569fa006fa101%3FOpenDocument%26Highlight%3D1%2C%26AutoFramed>>. Acesso em: 5 de jun. 2010.

_____. Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973. Regula os direitos autorais e dá outras providências. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L5988.htm>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998. Dispõe sobre a proteção da propriedade intelectual de programa de computador, sua comercialização no País, e dá outras providências. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9609.htm>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Lei nº 9.609, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9610.htm>. Acesso em: 18 jun. 2010.

_____. Ministério da cultura (MinC). Diretoria de Direitos Intelectuais (DDI). Debate sobre a Política e a Lei de Direitos Autorais. Brasília, DF: DDI, 2010. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2010/04/12/debate-direito-autoral/>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

CAVAGNARI FILHO, Geraldo Lesbat. A tecnologia e a estratégia do Império.

ComCiência, Campinas, n. 32, jun, 2002. Disponível em: <

<http://www.comciencia.br/reportagens/guerra/guerra08.htm>>. Acesso em: 7 jun. 2010.

CHRISTOFÉ, Lilian. **Intertextualidade e plágio**: questões de linguagem e autoria. 1996. 192 p. Tese (Doutorado em Linguística)--Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, São Paulo, 1996.

CONNOLLY, Dan. **A Little History of the World Wide Web**. 2000. Disponível em: <<http://www.w3.org/History.html>>. Acesso em: 13 jun. 2010.

CONVENÇÃO DE BERNA para a Proteção das Obras Literárias e Artísticas (Revisão de Paris, de 1971). Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/cv_berna.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2010.

CONWAY, Paul. **Preservação no universo digital**. 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001. 32 p. Disponível em: <http://www.arqsp.org.br/cpba/pdf_cadtec/52.pdf>. Acesso em 15 jun. 2010.

CONSULTATIVE COMMITTEE FOR SPACE DATA SYSTEMS (CCSDS). **Blue Book**. 2002. Disponível em: <<http://public.ccsds.org/publications/archive/650x0b1.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2010.

CREATIVE COMMONS. Sobre. **History**. 2007. Disponível em: <<http://wiki.creativecommons.org/History>>. Acesso em: 13 jun. 2010.

CREATIVE COMMONS/BR. Versão 3.0 das licenças *Creative Commons*: atualizações e aprimoramentos. 2010. Disponível em: <http://www.creativecommons.org.br/index.php?option=com_frontpage&Itemid=1>. Acesso em: 13 jun. 2010.

DICWEB-DICIONÁRIO. Disponível em: <<http://www.dicweb.com/index.htm>>. Acesso em: 6 jun. 2010.

EBOLI, Camargo de João Carlos (2003a). Direitos Intelectuais - Noções Gerais - Histórico. In: CICLO DE DEBATES DE DIREITOS DE AUTOR, 1., 2003. **De Gutenberg a Bill Gates**. Rio de Janeiro, 2003. Palestra. Disponível em: <<http://www.buscalegis.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/view/31268/30565>>. Acesso em: 19 out. 2009.

FERREIRA, Miguel. Introdução à Preservação Digital: Conceitos, estratégias e actuais consensos. Guimarães, Portugal: Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2006. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5820/1/livro.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2010.

FERREIRA, Miguel; BAPTISTA, Ana Alice; RAMALH, José Carlos. Avaliação Automática de Migração em Redes Distribuídas de Conversores. In: CONFERÊNCIA DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SISTEMAS DE INFORMAÇÃO (CAPSI), 6., 2005, Bragança, Portugal. **Anais...** Bragança: Escola Superior de Tecnologia e de Gestão de Bragança, 2005. Não paginado. Disponível em: <<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3616/1/CAPSI05-v0.10.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artimed, 2009. 405 p.

FREGADOLLI, Luciana. Antecedentes Históricos do Código Criminal de 1830. **Akrópolis**, Paraná, v. 5, n. 20, 1997. Disponível em: <<http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/1707/1479>>. Acesso em: 30 mai. 2010.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999. 206 p.

GNU *Operating System*. **What is Copyleft?** 2010. Disponível em: <http://www.gnu.org/copyleft/>. Acesso em: 15 jun. 2010.

HARNAD, Stevan. Entrevista com Stevan Harnad. **Enc. Bibli.: R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, n. Esp., 1º sem. 2007**. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/viewFile/647/518>>. Acesso em: 29 set. 2009.

HEDSTROM, Margaret. Digital preservation: a time bomb for digital libraries. **Computers and the Humanities**, v. 31, n. 3, 1997. p. 189-202. Disponível em: <http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/42573/1/10579_2004_Article_153071.pdf>. Acessado em: 15 jun. 2010.

HENDERSON, Tona. *Scanning systems*. In: **Reference for Business: Encyclopedia of Business**. 2nd ed. [S.l.]: Advameg, Inc., 2010. Disponível em: <<http://www.referenceforbusiness.com/encyclopedia/Res-Sec/Scanning-Systems.html>>. Acesso em: 12 jun. 2010.

HISTORY of copyright. In: WIKIPEDIA, *The Free Encyclopedia*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_copyright>. Acesso em: 23 out. 2009.

HOUAISS. Dicionário eletrônico da língua portuguesa. versão 1.0. [S.l.]: Editora Objetiva, c2001.

IBICT - Instituto Brasileiro de Informação e Tecnologia. Notícias. **14 de Outubro**: dia mundial do acesso livre ao conhecimento científico. Brasília, DF, 2009. Disponível em: <<http://www.ibict.br/noticia.php?page=1&id=549>>. Acesso em: 28 jun. 2009.

IET. Institution of Engineering and Technology. CCD turns 40. **Engineering & Technology**, London, n. 18, 8 aug. / 11 set. 2009. Disponível em: <<http://kn.theiet.org/magazine/issues/0914/ccd-turns-40-0914.cfm>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

ISO – *International Organization Standardization*. **ISO 14721:2003**. Disponível em: <http://www.iso.org/iso/catalogue_detail.htm?csnumber=24683>. Acesso em: 16 jun. 2010.

KENNEY, Anne R. et al. Digital Preservation Management. Tutorial. **Obsolescence: File Formats and Software**. [S.l.]: Inter-university Consortium for Political and Social Research (ICPSR), 2010. Disponível em: <<http://www.icpsr.umich.edu/dpm/dpm-eng/oldmedia/obsolescence1.html>>. Acesso em: 16. jun. 2010.

KESTER, Walt. **Analog-digital conversion**. [S.l.]: Analog Devices, 2004. Disponível em: <<http://www.analog.com/library/analogdialogue/archives/39-06/Data%20Converter%20Book%20Front%20F.pdf>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

KIRSCH, A. Russel. **SEAC and the Start of Image Processing at the National Bureau of Standards**. [S.l.]: NIST – *National Institute of Standards and Technology. Virtual Museum*, [199-]. Disponível em: <<http://museum.nist.gov/panels/seac/seacover.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

KURAMOTO, Hélio. Acesso Livre: caminho para maximizar a visibilidade da pesquisa. **RAC**, Curitiba, v.12, n. 3, p. 861-872, jul./set. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rac/v12n3/13.pdf>>. Acesso em: 27 jun 2009.

LEMOS, Ronaldo. Creative Commons BR. **O que é - e modo de usar**. 2005. Disponível em: <http://www.creativecommons.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=80>. Acesso em: 13 jun. 2010.

_____. **O Creative Commons e os Direitos Autorais**. Rio de Janeiro: Overmundo. Overblog, 2007. online. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-creative-commons-e-os-direitos-autorais>>. Acesso em: 13 jun. 2010.

MANDEL, Arnaldo; SIMON, Imre; LYRA, Jorge L. de. **Informação: computação e comunicação**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. Disponível em: <<http://www.ime.usp.br/~is/abc/abc/abc.html>>. Acesso em: 5 jun. 2010.

MANO, Rui. **Curso de Organização de Computadores**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1998. Disponível em: <<http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/rmano/index.html>>. Acesso em: 6 jun. 2010.

MANSO, Eduardo J. Vieira. **O que é Direito Autoral**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. 96 p. (Coleção primeiros passos).

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**. 3. ed. São Paulo (cidade): 2002. 519 p. (Série Temas).

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 353. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=0Pn4qAZ-QyoC&pg=PA354&lpg=PA354&dq=dicionario+etimol%C3%B3gico+plagio&source=bl&ots=3p_OHxZWNn&sig=CsoIlczftKwqHiDW_7obz7_OawM&hl=pt-BR&ei=Z-LeS9qKLYmSuAeP2Lj3Bg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=9&ved=0CCsQ6AEwCDgK#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 3 mai. 2010.

NIMUS, Anne. **Copyright, Copyleft e as Creative Anti-Commons**: uma genealogia dos direitos de propriedade do autor. Berlin: e-library, 2006. Este texto foi o resultado de uma série de conversas e de trocas de correspondência entre Joanne Richardson e Dmytri Kleiner. Disponível em: <http://www.openelibrary.info/autorsview.php?id_autore=745>. Acesso em: 26 out. 2009.

NUNES, Maria Elisabeth da Silva. **Direitos autorais**: a experiência brasileira na fundação biblioteca nacional. Rio de Janeiro, [200-?]. Apresentação de eslaides em PDF. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/arquivo/sijed/02.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2010.

OCLC/RLG. **Preservation metadata for digital objects**: a review of the state of the art - a white paper. Disponível em: <http://www.oclc.org/research/projects/pmwg/presmeta_wp.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2004.

OLIVEIRA, Lindoval G. F. A Comunicação pela imprensa. **Brasil Rotário online**, abr. 1999. <http://www2.brasil-rotario.com.br/revista/materias/rev922/e922_p18.html>. Acesso em: 17 mai. 2010.

ORTELLADO, Pablo; MACHADO, Jorge Alberto. Direitos autorais e o acesso às publicações científicas. **Revista Adusp**, ago. 2006, p. 6-15. Disponível em: <www.adusp.org.br/revista/37/r37a01.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2010.

OWEN, David. *Copies in seconds*. **ENGINEERING & SCIENCE**, Pasadena, v. LXVIII, n. 3, 2005. p. 24-31. Disponível em: <http://pr.caltech.edu/periodicals/EandS/articles/LXVIII_3/Owen.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2010.

PALHARES, Rogério Boucault. **Estudo do funcionamento de uma máquina fotocopadora**. 2002. Projeto de instrumentação de ensino F-809, Instituto de Física Gleb Wataghin, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Não paginado.

PRATA, Patricia. **O caráter alusivo dos Tristes de Ovídeo**: uma leitura do intertextual do livro I. 2002. 137 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, São Paulo, 2002.

RAUPP, F. M., BEUREN, I. M. Metodologia da Pesquisa Aplicável às Ciências Sociais. In. BEUREN, Ilse Maria (org.). **Como Elaborar Trabalhos Monográficos em Contabilidade**. São Paulo, Atlas. 2009. cap. 3. Disponível em:
<http://www.geocities.ws/cienciascontabeisfecea/estagio/Cap_3_Como_Elaborar.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2010.

REITZ, Joan M. ODLIS - **Online Dictionary for Library and Information Science**. [S.l.]: Libraries Unlimited, 2010. Disponível em: <<http://lu.com/odlis/about.cfm>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

REYNOL, Fábio. A corrida tecnológica: como a Guerra Fria impulsionou a ciência. **ComCiência**, Campinas, n. 32, jun, 2002. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/guerra/guerra07.htm>>. Acesso em: 7 jun. 2010.

RICH, Jim. **Is Drum Scanning really alive and well?**. [S.l.]: Digital Output, 2003. Disponível em: <<http://www.digitaloutput.net/content/ContentCT.asp?P=431>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

SAMUELSON, Pamela; DAVIS, Randall. **The digital dilemma: a perspective on intellectual property in the information age**. [200-]. Disponível em: <<http://buscalegis.ccj.ufsc.br/arquivos/m8-digitalDPIPI.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2010.

SANTOS, Carlos Alberto dos. Um Nobel tardio. **CH on-line**, 12 dez. 2009. Disponível em: <<http://cienciahoje.uol.com.br/colunas/do-laboratorio-para-a-fabrica/um-nobel-tardio-4>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

SANTOS, Newton Paulo Teixeira dos. COMUT, reprografia e Direito Autoral. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília, DF, a. 35, n. 140, out./dez., p. 139-143, 1998.

Disponível em: <

<http://www.buscalegis.ufsc.br/revistas/index.php/buscalegis/article/viewFile/6050/5619>>. Acesso em: 7 jun. 2010.

SÃO PAULO (Estado). Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. Corregedoria Geral da Justiça. Provimento Nº 58 de 28 novembro de 1989. Normas de Serviço da Corregedoria Geral da Justiça, destinadas aos cartórios extrajudiciais. In: _____.

Normas de serviço: cartórios extrajudiciais. Tomo II, cap. XIV, seção VI. Disponível em:

<<http://www.tjst.jus.br/Download/Corregedoria/NormasExtrajudiciais/NSCGJTomoll.pdf>>. Acesso em 7 jun. 2010.

SAWAYA, Márcia Regina. **Dicionário de Informática e Internet**. São Paulo: Nobel, 1999. 543 p. Entrada dos verbetes em inglês com tradução para português.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. 505 p. Disponível em: <

http://books.google.com.br/books?id=GmRTJgaQ1WkC&printsec=frontcover&dq=historia+da+impressao+no+brasil&source=bl&ots=x3nkXv6Mh-&sig=DMCiBoBEn2JzVQAdUMWHUaCPNR4&hl=pt-BR&ei=yXrxS47yC8eHuAeO8lieBg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CUDUQ6AEwBg#v=onepage&q=historia%20da%20impressao%20no%20brasil&f=true>. Acesso em: 30 mai. 2010.

STATUTE of Anne. In: WIKIPEDIA, *The Free Encyclopedia*. Disponível em:

<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Statute_of_Anne&oldid=288018620>. Acesso em: 21 out. 2009.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. **Pesquisa qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada**. 2. ed. Porto Alegre: ARTMED e BOOKMAQN, 2008. Tradução de Luciane de Oliveira da Rocha.

TAKAHASHI, Tadao (org). **Sociedade da informação no Brasil**: livro verde. Brasília, DF: Ministério da Ciência e Tecnologia, 2000. 195 p. Disponível em: <http://www.mct.gov.br/upd_blob/0004/4809.zip>. Acesso em: 2 set. 2009.

TAYLOR, S. J.; BOGDAN, R. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación: La búsqueda de significados**. Barcelon: PAIDÓS, 1987. 343 p.

TECHNET. Microsoft. **Noções básicas dos processos de digitalização**. [S.l.]: Microsoft, 2010. Disponível em: <<http://technet.microsoft.com/pt-br/library/dd871140.aspx>>. Acesso em: 12. Jun. 2010.

TOMAÉL, Maria Inês; SILVA, Terezinha Elisabeth da. REPOSITÓRIOS INSTITUCIONAIS: diretrizes para políticas de informação. In: ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 8., Salvador, 2007. Disponível em: <<http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT5--142.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2009.

VOGT, Carlos. Ciência e contingência. **ComCiência**, Campinas, n. 32, jun, 2002. Disponível em: < <http://www.comciencia.br/reportagens/guerra/guerra01.htm>>. Acesso em: 7 jun. 2010.

APÊNDICE A – Modo de Licenciamento

Licenciar sua obra pelo Creative Commons é muito fácil. Para isso, basta acessar a página onde estão disponíveis as licenças do projeto (<http://creativecommons.org/license/>) e responder a duas questões sobre os usos que você deseja autorizar sobre a sua obra. Essas questões consistem em responder se você deseja:

a) Permitir uso comercial de sua obra?

Sim

Não

b) Permitir modificações em sua obra?

Sim

Sim, contanto que outros compartilhem pela mesma licença

Não

Todas as licenças mantêm os seus direitos autorais sobre a obra, mas possibilitam a outros copiar e distribuir o trabalho, desde que obrigatoriamente atribuam crédito ao autor e respeitem as demais condições que você escolheu.

Assim que você terminar sua escolha, basta clicar no botão ao final da página (“Escolha uma Licença”) que você será redirecionado a outra página que trará o resultado das suas escolhas. De acordo com suas resposta às perguntas acima, o site irá mostrar a licença adequada às suas necessidades. A partir daí, há instruções detalhadas sobre como aplicar a licença à suas obras.

O processo é extremamente simples: em síntese, tudo o que você precisa fazer é aplicar o símbolo “CC - Alguns Direitos Reservados” à sua obra, indicando qual a licença aplicável ao trabalho. Se o trabalho estiver na Internet, basta colocar o símbolo do *Creative Commons* da respectiva licença no site. Para isso, o próprio site disponibiliza um trecho de código em HTML para ser copiado e colado no site em que está a obra. Uma vez que você coloque o código no seu site, o licenciamento já está valendo. Todas as pessoas que acessarem o seu conteúdo, saberão os termos

da licença que você escolheu. O site também traz instruções detalhadas sobre como marcar um arquivo em MP3, um vídeo e outros arquivos. Basta seguir as instruções.

Caso sua obra seja um livro, um CD, um DVD ou outra obra “física”, basta inserir na própria obra (capa, contracapa, no próprio CD ou na caixinha) o símbolo do *Creative Commons* de “Alguns Direitos Reservados”, especificando o nome da licença que aparece no site.

Modalidades de licenças

Além das licenças que podem ser obtidas pelas respostas às perguntas acima, um determinado criador intelectual pode se interessar por utilizar também outras modalidades de licença. Essas modalidades devem ser selecionadas especificamente no *website* <http://creativecommons.org/license/>. São elas as licenças de “Recombinação” ou “*Sampling*”, a licença “Nações em Desenvolvimento” e a licença especificamente para *software* livre, chamada “CC-GNU-GPL”.

Todas essas licenças e também as licenças originais resultantes do questionário acima são compostas pelos elementos explicados abaixo. O objetivo geral do projeto é de apresentar uma alternativa ao modelo de “Todos os Direitos Reservados”, que é substituído por um modelo de “Alguns Direitos Reservados”. Assim, qualquer autor ou criador pode optar por licenciar seu trabalho sob uma licença específica, que atenda melhor a seus interesses, podendo escolher entre as diversas opções existentes.

Os principais componentes das licenças, à disposição para serem escolhidos por autores e criadores, são:

Atribuição

Todas as licenças do *Creative Commons* exigem que seja dado crédito (atribuição) ao autor/criador da obra. Pela licença chamada “Atribuição”, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra, inclusive para fins comerciais. Entretanto, a obra deverá sempre dar o devido crédito, em todos os meios de divulgação.

Não a obras derivativas

Pelos termos desta opção, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, o autor não permite que a obra seja modificada, devendo ser sempre mantida intacta, sendo vedada sua utilização para a criação de obras derivadas. Assim, a obra do autor não poderá ser remixada, alterada, ou reeditada sem a permissão expressa do autor ou criado, devendo permanecer sempre igual ao modo original em que foi distribuída.

Uso Não Comercial

Pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, o autor veda qualquer distribuição, cópia, utilização e distribuição que tenha fins comerciais. Isto significa que qualquer pessoa que tenha obtido acesso à obra não pode utilizá-la para fins comerciais, como, por exemplo, vendê-la ou utilizá-la com a finalidade direta de obtenção de lucro.

Compartilhamento pela mesma licença

Pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, o autor impõe a condição de que, se a obra for utilizada para a criação de obras derivadas, como, por exemplo, um livro sendo traduzido para outro idioma ou uma foto sendo incluída em um livro, ou mesmo e casos de incorporação da obra original como parte de outras obras, o resultado deve ser necessariamente compartilhado pela mesma licença. Assim, uma obra licenciada pela modalidade “compartilhamento pela mesma licença” só pode ser utilizada em outras obras se essas outras obras também forem licenciadas sob a mesma licença *Creative Commons*.

Recombinação (*Sampling*)

A licença de Recombinação (também a chamada licença de *sampling*) foi desenvolvida conjuntamente pelo *Creative Commons* e pela Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, com o apoio do Ministro Gilberto Gil. O termo Recombinação homenageia o coletivo pernambucano chamado Re:Combo, um dos pioneiros no Brasil no licenciamento de obras para recombinação e modificação. Pelos termos desta licença, o autor pode ou não autorizar a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, ele autoriza sempre a utilização parcial ou recombinação de boa-fé da obra. Isso permite, por exemplo, o emprego de técnicas como “sampleamento”, “mesclagem”, “colagem” ou qualquer outra técnica artística. A autorização é válida desde que haja transformações significativas do original, levando à criação de uma nova obra. Não vale fazer apenas uma modificação irrelevante na obra. A distribuição das obras derivadas fica automaticamente autorizada para o autor que recriou a obra do autor original.

CC-GPL e CC-LGPL

Assim como a licença de Recombinação (*sampling*), estas duas licenças tiveram origem no Brasil. As duas licenças são destinadas ao licenciamento de software. As licenças foram desenvolvidas para atender necessidades específicas do governo brasileiro no que tange ao incentivo à adoção do software livre no país. Essas licenças consistem nas tradicionais GPL e LGPL do GNU, isto é, a *General Public License* e a *Lesser General Public License*, internacionalmente adotadas para o licenciamento de software livre, mas com a diferença das mesmas serem embaladas de acordo com os preceitos do *Creative Commons*. Estas licenças garantem todos os quatro direitos básicos do software livre, quais sejam, a liberdade de estudar o programa, tendo acesso ao seu código fonte, a liberdade de executar o programa para qualquer finalidade, a liberdade de modificá-lo e aperfeiçoá-lo, bem como a liberdade de distribuí-lo livremente. Note-se que na GPL, em contrapartida, mesmo que tenham ocorrido alterações no programa, este deve continuar sendo distribuído livremente sob os mesmos termos da GPL. Quanto à LGPL, ela permite que, em algumas circunstâncias, o programa seja distribuído sob termos de outras licenças.

Combinações

Obviamente, as licenças do *Creative Commons* podem ser combinadas e recombinadas. Um determinado autor pode escolher licenciar sua obra, por exemplo, pela modalidade “Atribuição-Vedados Usos Comerciais-Compartilhamento pela mesma licença”. Ou pode optar apenas por “Atribuição”.

Como o modelo é matricial, cada autor pode escolher a licença mais adequada aos seus interesses e a suas necessidades, combinando-a com outras licenças.

Extraído do texto da *Creative Commons*. O que é e Modo de Usar. Disponível em: <http://www.creativecommons.org.br/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=80>. Acesso em: 13 jun. 2010.

ANEXO A – Lei no 9.610/98 – consolidada com proposta de revisão em consulta pública

LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998

Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências.

Título I

Disposições Preliminares

Art. 1º Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos, e orienta-se pelo equilíbrio entre os ditames constitucionais de proteção aos direitos autorais e de garantia ao pleno exercício dos direitos culturais e dos demais direitos fundamentais e pela promoção do desenvolvimento nacional.

Parágrafo único. A proteção dos direitos autorais deve ser aplicada em harmonia com os princípios e normas relativos à livre iniciativa, à defesa da concorrência e à defesa do consumidor.

Art. 2º Os estrangeiros domiciliados no exterior gozarão da proteção assegurada nos acordos, convenções e tratados em vigor no Brasil.

Parágrafo único. Aplica-se o disposto nesta Lei aos nacionais ou pessoas domiciliadas em país que assegure aos brasileiros ou pessoas domiciliadas no Brasil a reciprocidade na proteção aos direitos autorais ou equivalentes.

Art. 3º Os direitos autorais reputam-se, para os efeitos legais, bens móveis.

Art. 3º-A - Na interpretação e aplicação desta Lei atender-se-á às finalidades de estimular a criação artística e a diversidade cultural e garantir a liberdade de expressão e o acesso à cultura, à educação, à informação e ao conhecimento, harmonizando-se os interesses dos titulares de direitos autorais e os da sociedade.

Art. 4º Interpretam-se restritivamente os negócios jurídicos sobre os direitos autorais, visando ao atendimento de seu objeto.

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

I – publicação – o oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público, com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo;

II – emissão - a difusão de sons, de sons e imagens ou das representações desses, sem fio, por meio de sinais ou ondas radioelétricas ou qualquer outro processo eletromagnético, inclusive com o uso de satélites.

~~II – transmissão ou emissão – a difusão de sons ou de sons e imagens, por meio de ondas radioelétricas; sinais de satélite; fio, cabo ou outro condutor; meios óticos ou qualquer outro processo eletromagnético;~~

III – transmissão – a difusão de sons, de sons e imagens ou das representações desses, por fio, cabo ou outro condutor elétrico; fibra, cabo ou outro condutor ótico, ou ainda qualquer outro processo análogo;

IV – retransmissão – a emissão ou transmissão simultânea da transmissão ou emissão de uma empresa por outra;

~~IV – distribuição – a colocação à disposição do público do original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;~~

V – distribuição – a oferta ao público de original ou cópia de obras literárias, artísticas ou científicas, interpretações ou execuções fixadas e fonogramas, mediante a venda, locação ou qualquer outra forma de transferência de propriedade ou posse;

VI – comunicação ao público – ato mediante o qual a obra é colocada ao alcance do público, por qualquer meio ou procedimento e que não consista na distribuição de exemplares;

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

VIII – contrafação – a reprodução não autorizada, ressalvados os casos em que a Lei dispensa a autorização;

IX – obra:

a) em co-autoria – quando é criada em comum, por dois ou mais autores;

- b) anônima – quando não se indica o nome do autor, por sua vontade ou por ser desconhecido;
- c) pseudônima – quando o autor se oculta sob nome suposto;
- d) inédita – a que não haja sido objeto de publicação;
- e) póstuma – a que se publique após a morte do autor;
- f) originária – a criação primígena;
- g) derivada – a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;

h) coletiva – a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;

i) audiovisual – a obra criada por um autor ou a obra em coautoria que resulta da fixação de imagens com ou sem som, que tenha a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-lo, bem como dos meios utilizados para sua veiculação;

X – fonograma – toda fixação de sons de uma execução ou interpretação ou de outros sons, ou de uma representação de sons; que não seja uma fixação incluída em uma obra audiovisual;

XI – editor – a pessoa física ou jurídica à qual se atribui o direito exclusivo de reprodução da obra e o dever de divulgá-la, nos limites previstos no contrato de edição;

XII – produtor – a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado;

~~XII – radiodifusão – a transmissão sem fio, inclusive por satélites, de sons ou imagens e sons ou das representações desses, para recepção ao público e a transmissão de sinais codificados, quando os meios de decodificação sejam oferecidos ao público pelo organismo de radiodifusão ou com seu consentimento;~~

XIII – radiodifusão – a emissão cuja recepção do sinal ou onda radioelétrica pelo público ocorra de forma livre e gratuita, ressalvados os casos em que a Lei exige a autorização;

XIV – artistas intérpretes ou executantes – todos os atores, cantores, músicos, bailarinos, dubladores ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem, em qualquer forma, obras literárias ou artísticas, ou expressões culturais tradicionais. ~~expressões do folclore.~~

XV – licença – a autorização dada à determinada pessoa, mediante remuneração ou não, para exercer certos direitos de explorar ou utilizar a obra intelectual, nos termos e condições fixados no contrato, sem que se caracterize transferência de titularidade dos direitos.

Art. 6º Não serão de domínio da União, dos Estados, do Distrito Federal ou dos Municípios as obras por eles simplesmente subvencionadas.

Art. 6º-A Nos contratos realizados com base nesta Lei, as partes contratantes são obrigadas a observar, durante a sua execução, bem como em sua conclusão, os princípios da probidade e da boa-fé, cooperando mutuamente para o cumprimento da função social do contrato e para a satisfação de sua finalidade e das expectativas comuns e de cada uma das partes.

§ 1º. Nos contratos de execução continuada ou diferida, qualquer uma das partes poderá pleitear sua revisão ou resolução, por onerosidade excessiva, quando para a outra parte decorrer extrema vantagem em virtude de acontecimentos extraordinários e imprevisíveis.

§ 2º. É anulável o contrato quando o titular de direitos autorais, sob premente necessidade, ou por inexperiência, tenha se obrigado a prestação manifestamente desproporcional ao valor da prestação oposta, podendo não ser decretada a anulação do negócio se for oferecido suplemento suficiente, ou se a parte favorecida concordar com a redução do proveito.

Título II
Das Obras Intelectuais
Capítulo I
Das Obras Protegidas

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

- I – os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
- II – as conferências, aloquções, sermões e outras obras da mesma natureza;
- III – as obras dramáticas e dramático-musicais;
- IV – as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;
- V – as composições musicais, tenham ou não letra;
- VI – as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
- VII – as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
- VIII – as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;
- IX – as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
- X – os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;
- XI – as adaptações, os arranjos, as orquestrações, as traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;
- XII – os programas de computador;
- XIII – as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

§ 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis.

§ 2º A proteção concedida no inciso XIII não abarca os dados ou materiais em si mesmos e se entende sem prejuízo de quaisquer direitos autorais que subsistam a respeito dos dados ou materiais contidos nas obras.

§ 3º No domínio das ciências, a proteção recairá sobre a forma literária ou artística, não abrangendo o seu conteúdo científico ou técnico, sem prejuízo dos direitos que protegem os demais campos da propriedade imaterial.

Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

- I – as idéias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;
- II – os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios;
- III – os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções;
- IV – os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais;
- V – as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas informativas ou explicativas;
- VI – os nomes e títulos isolados;
- VII – o aproveitamento industrial ou comercial das idéias contidas nas obras;
- VIII – as normas técnicas em si mesmas, ressalvada a sua proteção em legislação específica; e
- IX – as notícias diárias que têm o caráter de simples informações de imprensa.

Art. 9º À cópia de obra de arte plástica feita pelo próprio autor é assegurada a mesma proteção de que goza o original,

Art. 10. A proteção à obra intelectual abrange o seu título, se original e inconfundível com o de obra do mesmo gênero, divulgada anteriormente por outro autor.

Parágrafo único. O título de publicações periódicas, inclusive jornais, é protegido até um ano após a saída do seu último número, salvo se forem anuais, caso em que esse prazo se elevará a dois anos.

Capítulo II

Da Autoria das Obras Intelectuais

Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica.

Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei.

Art. 12. Para se identificar como autor, poderá o criador da obra literária, artística ou científica usar de seu nome civil, completo ou abreviado até por suas iniciais, de pseudônimo ou qualquer outro sinal convencional.

Art. 13. Considera-se autor da obra intelectual, não havendo prova em contrário, aquele que, por uma das modalidades de identificação referidas no artigo anterior, tiver, em conformidade com o uso, indicada ou anunciada essa qualidade na sua utilização.

Art. 14. É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orquestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.

Art. 15. A co-autoria da obra é atribuída àqueles em cujo nome, pseudônimo ou sinal convencional for utilizada.

§ 1º Não se considera co-autor quem simplesmente auxiliou o autor na produção da obra literária, artística ou científica, revendo-a, atualizando-a, bem como fiscalizando ou dirigindo sua edição ou apresentação por qualquer meio.

§ 2º Ao co-autor, cuja contribuição possa ser utilizada separadamente, são asseguradas todas as faculdades inerentes à sua criação como obra individual, vedada, porém, a utilização que possa acarretar prejuízo à exploração da obra comum.

~~Art. 16. São co-autores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou litero-musical e o diretor.~~

Art. 16. São coautores da obra audiovisual o diretor realizador, o roteirista e os autores do argumento literário e da composição musical ou literomusical criados especialmente para a obra.

Parágrafo único. Consideram-se co-autores de desenhos animados os que criam os desenhos utilizados na obra audiovisual.

Art. 17. É assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas.

§ 1º Qualquer dos participantes, no exercício de seus direitos morais, poderá proibir que se indique ou anuncie seu nome na obra coletiva, sem prejuízo do direito de haver a remuneração contratada.

§ 2º Cabe ao organizador a titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva.

§ 3º O contrato com o organizador especificará a contribuição do participante, o prazo para entrega ou realização, a remuneração e demais condições para sua execução.

§ 4º Ao autor, cuja contribuição possa ser utilizada separadamente, são asseguradas todas as faculdades inerentes à sua criação como obra individual, vedada, porém, a utilização que possa acarretar prejuízo à exploração da obra coletiva.

Capítulo III

Do Registro das Obras Intelectuais

Art. 18. A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro.

~~Art. 19. É facultado ao autor registrar a sua obra no órgão público definido no caput e no § 1º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.~~

Art. 19. É facultado ao autor registrar a sua obra na forma desta Lei.

Parágrafo único. Compete ao Poder Executivo federal dispor sobre a forma e as condições para o registro da obra, especificando os órgãos ou entidades responsáveis por esse registro.

~~Art. 20. Para os serviços de registro previstos nesta Lei será cobrada retribuição, cujo valor e processo de recolhimento serão estabelecidos por ato do titular do órgão da administração pública federal a que estiver vinculado o registro das obras intelectuais.~~

Art. 20. Para os serviços de registro previstos nesta Lei será cobrada retribuição, cujo valor e processo de recolhimento serão estabelecidos por ato do Ministro de Estado da Cultura.

~~Art 21. Os serviços de registro de que trata esta Lei serão organizados conforme preceitua o § 2º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.~~

Art 21. (Revogado).

Título III

Dos Direitos do Autor

Capítulo I

Disposições Preliminares

Art. 22. Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou.

Art. 23. Os co-autores da obra intelectual exercerão, de comum acordo, os seus direitos, salvo convenção em contrário.

Capítulo II

Dos Direitos Morais do Autor

Art. 24. São direitos morais do autor:

I – o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II – o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III – o de conservar a obra inédita;

IV – o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V – o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI – o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII – o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

~~§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.~~

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I, II, III, IV e VII.

~~§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.~~

§ 2º Compete aos entes federativos, aos órgãos e às entidades previstas no caput do art. 5 da Lei n 7347, de 24 de julho de 1985, a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

~~§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.~~

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as indenizações a terceiros, quando couberem.

Art. 25. Cabe exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual.

Art. 25. Os direitos morais da obra audiovisual serão exercidos sobre a versão acabada da obra, pelo diretor realizador, em comum acordo com seus coautores.

Parágrafo único. Os direitos previstos nos incisos I, II e VII do art. 24 poderão ser exercidos de forma individual pelos coautores, sobre suas respectivas participações.

Art. 26. O autor poderá repudiar a autoria de projeto arquitetônico alterado sem o seu consentimento durante a execução ou após a conclusão da construção.

Parágrafo único. O proprietário da construção responde pelos danos que causar ao autor sempre que, após o repúdio, der como sendo daquele a autoria do projeto repudiado.

Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis.

Capítulo III

Dos Direitos Patrimoniais do Autor e de sua Duração

Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

I – a reprodução parcial ou integral;

II – a edição;

III – a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;

IV – a tradução para qualquer idioma;

~~V – a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;~~

V – a inclusão em obra audiovisual;

VI – a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;

~~VII – a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;~~

VII – a colocação à disposição do público da obra, por qualquer meio ou processo, de maneira que qualquer pessoa possa a ela ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolher;

~~VIII – a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:~~

VIII – a comunicação ao público de obra literária, artística ou científica, mediante:

a) representação, recitação ou declamação;

b) execução musical;

c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;

~~d) radiodifusão sonora ou televisiva;~~

d) emissão, transmissão ou radiodifusão sonora ou televisiva;

~~e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;~~

e) recepção de emissão ou transmissão em locais de frequência coletiva;

f) sonorização ambiental;

g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;

~~h) emprego de satélites artificiais; (Revogada);~~

~~i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados; (Revogada);~~

j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;

IX – a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;

~~X – quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.~~

X – a inserção em fonograma ou conteúdo audiovisual que não se caracterize como obra audiovisual; e

XI – quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Parágrafo único. No exercício do direito previsto no inciso VII, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.

~~Art. 30. No exercício do direito de reprodução, o titular dos direitos autorais poderá colocar à disposição do público a obra, na forma, local e pelo tempo que desejar, a título oneroso ou gratuito.~~

Art. 30. Em qualquer modalidade de reprodução, a quantidade de cópias, realizadas por qualquer meio ou processo, será informada e controlada, cabendo a quem reproduzir a obra a responsabilidade de manter os registros que permitam, ao autor, a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração.

§ 1º O direito de exclusividade de reprodução não será aplicável quando ela for temporária e apenas tiver o propósito de tornar a obra, fonograma ou interpretação perceptível em meio eletrônico ou quando for de natureza transitória e incidental, desde que ocorra no curso do uso devidamente autorizado da obra, pelo titular.

~~§ 2º Em qualquer modalidade de reprodução, a quantidade de exemplares será informada e controlada, cabendo a quem reproduzir a obra a responsabilidade de manter os registros que permitam, ao autor, a fiscalização do aproveitamento econômico da exploração.~~

§ 2º No caso da inserção tratar-se de uma fixação efêmera de obra, fonograma ou interpretação, realizada por um organismo de radiodifusão, pelos seus próprios meios e para suas próprias emissões ao vivo ou suas retransmissões, não se aplica o direito de exclusividade de reprodução.

Art. 30-A. Quando a distribuição for realizada pelo titular dos direitos da obra ou fonograma, ou com o seu consentimento, mediante venda, em qualquer Estado membro da Organização Mundial do Comércio, exaure-se o direito patrimonial de distribuição no território nacional do objeto da venda.

Parágrafo único. Não se aplica o disposto no **caput** aos direitos de locação de programas de computador e de obras audiovisuais e ao direito de sequência de que trata o artigo 38.

Art. 31. As diversas modalidades de utilização de obras literárias, artísticas ou científicas ou de fonogramas são independentes entre si, e a autorização concedida pelo autor, ou pelo produtor, respectivamente, não se estende a quaisquer das demais.

Art. 32. Quando uma obra feita em regime de co-autoria não for divisível, nenhum dos co-autores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas.

§ 1º Havendo divergência, os co-autores decidirão por maioria.

§ 2º Ao co-autor dissidente é assegurado o direito de não contribuir para as despesas de publicação, renunciando a sua parte nos lucros, e o de vedar que se inscreva seu nome na obra.

§ 3º Cada co-autor pode, individualmente, sem aquiescência dos outros, registrar a obra e defender os próprios direitos contra terceiros.

Art. 33. Ninguém pode reproduzir obra que não pertença ao domínio público, a pretexto de anotá-la, comentá-la ou melhorá-la, sem permissão do autor.

Parágrafo único. Os comentários ou anotações poderão ser publicados separadamente.

Art. 34. As cartas missivas, cuja publicação está condicionada à permissão do autor, poderão ser juntadas como documento de prova em processos administrativos e judiciais.

Art. 35. Quando o autor, em virtude de revisão, tiver dado à obra versão definitiva, não poderão seus sucessores reproduzir versões anteriores.

Art. 36. O direito de utilização econômica dos escritos publicados pela imprensa, diária ou periódica, com exceção dos assinados ou que apresentem sinal de reserva, pertence ao editor, salvo convenção em contrário, assegurada a proteção às participações individuais em obras coletivas de que trata o artigo 17.

Parágrafo único. A autorização para utilização econômica de artigos assinados, para publicação em diários e periódicos, não produz efeito além do prazo da periodicidade acrescido de vinte dias, a contar de sua publicação, findo o qual recobra o autor o seu direito.

Art. 37. A aquisição do original de uma obra, ou de sua cópia obtida licitamente por qualquer meio ou processo, não confere ao adquirente qualquer dos direitos patrimoniais do autor, salvo convenção em contrário entre as partes e os casos previstos nesta Lei.

~~Art. 38. O autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, cinco por cento sobre o aumento do preço eventualmente verificável em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado.~~

Art. 38. O autor tem o direito, irrenunciável e inalienável, de perceber, no mínimo, três por cento sobre o preço de venda verificado em estabelecimentos comerciais, em leilões ou em quaisquer outras transações em que haja intervenção de um intermediário ou agente comercial em cada revenda de obra de arte ou manuscrito, sendo originais, que houver alienado.

Parágrafo único. Caso o autor não perceba o seu direito de seqüência no ato da revenda, o vendedor é considerado depositário da quantia a ele devida, salvo se a operação for realizada por leiloeiro, quando será este o depositário.

~~Art. 39. Os direitos patrimoniais do autor, excetuados os rendimentos resultantes de sua exploração, não se comunicam, salvo pacto antenupcial em contrário.~~

Art. 39. Os direitos patrimoniais do autor não se comunicam, salvo disposição em contrário firmada em pacto antenupcial ou contrato escrito entre os companheiros.

Parágrafo único - Tampouco se comunicam, no regime da comunhão parcial aplicável ao casamento ou à união estável, os rendimentos resultantes da exploração dos direitos patrimoniais, salvo disposição em contrário firmada em pacto antenupcial ou contrato escrito entre os companheiros.

Art. 40. Tratando-se de obra anônima ou pseudônima, caberá a quem publicá-la o exercício dos direitos patrimoniais do autor.

Parágrafo único. O autor que se der a conhecer assumirá o exercício dos direitos patrimoniais, ressalvados os direitos adquiridos por terceiros.

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

Art. 41. Os direitos patrimoniais do autor duram por toda a sua vida e por mais setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento, obedecida a ordem sucessória da lei civil.

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

Art. 42. Quando a obra literária, artística ou científica realizada em co-autoria for indivisível, o prazo previsto no artigo anterior será contado da morte do último dos co-autores sobreviventes.

Parágrafo único. Acrescer-se-ão aos dos sobreviventes os direitos do co-autor que falecer sem sucessores.

Art. 43. Será de setenta anos o prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre as obras anônimas ou pseudônimas, contado de 1º de janeiro do ano imediatamente posterior ao da primeira publicação

Parágrafo único. Aplicar-se-á o disposto no art. 41 e seu parágrafo único, sempre que o autor se der a conhecer antes do termo do prazo previsto no **caput** deste artigo.

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

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

Parágrafo único. Decorrido o prazo de proteção previsto neste artigo, a utilização ou exploração por terceiros da obra audiovisual ou da obra coletiva, não poderá ser impedida pela eventual proteção de direitos autorais de partes que sejam divisíveis e que são também objeto de exploração comercial em separado.

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

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

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

II – as de autor desconhecido, ressalvada a proteção legal aplicável às expressões culturais tradicionais.

Parágrafo único – O exercício dos direitos reais sobre os suportes materiais em que se fixam as obras intelectuais pertencentes ao domínio público não compreende direito exclusivo à sua imagem ou reprodução, garantindo-se o acesso ao original, mediante as garantias adequadas e sem prejuízo ao detentor da coisa, para que o Estado possa assegurar à sociedade a fruição das criações intelectuais.

Capítulo IV

Das Limitações aos Direitos Autorais

~~Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:~~

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais a utilização de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, nos seguintes casos:

I – a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

I – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, desde que feita em um só exemplar e pelo próprio copista, para seu uso privado e não comercial;

II – a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

II – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, quando destinada a garantir a sua portabilidade ou interoperabilidade, para uso privado e não comercial;

III – a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

III – a reprodução na imprensa, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

IV – o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

IV – a utilização na imprensa, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza ou de qualquer obra, quando for justificada e na extensão necessária para cumprir o dever de informar sobre fatos noticiosos;

V – a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI – a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VI – a representação teatral, a recitação ou declamação, a exibição audiovisual e a execução musical, desde que não tenham intuito de lucro e que o público possa assistir de forma gratuita, realizadas no recesso familiar ou nos estabelecimentos de ensino, quando destinadas exclusivamente aos corpos discente e docente, pais de alunos e outras pessoas pertencentes à comunidade escolar;

VII – a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII – a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores;

VIII – a utilização, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes visuais, sempre que a utilização em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores;

IX – a reprodução, a distribuição, a comunicação e a colocação à disposição do público de obras para uso exclusivo de pessoas portadoras de deficiência, sempre que a deficiência implicar, para o gozo da obra por aquelas pessoas, necessidade de utilização mediante qualquer processo específico ou ainda de alguma adaptação da obra protegida, e desde que não haja fim comercial na reprodução ou adaptação;

X – reprodução e colocação à disposição do público para inclusão em portfólio ou currículo profissional, na medida justificada para este fim, desde que aquele que pretenda divulgar as obras por tal meio seja um dos autores ou pessoa retratada;

XI – a utilização de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou, se morta ou ausente, de seu cônjuge, seus ascendentes ou descendentes;

XII – a reprodução de palestras, conferências e aulas por aqueles a quem elas se dirigem, vedada a publicação, independentemente do intuito de lucro, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

XIII – a reprodução necessária à conservação, preservação e arquivamento de qualquer obra, sem finalidade comercial, desde que realizada por bibliotecas, arquivos, centros de documentação, museus, cinematecas e demais instituições museológicas, na medida justificada para atender aos seus fins;

XIV – a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

XV – a representação teatral, a recitação ou declamação, a exibição audiovisual e a execução musical, desde que não tenham intuito de lucro, que o público possa assistir de forma gratuita e que ocorram na medida justificada para o fim a se atingir e nas seguintes hipóteses:

a) para fins exclusivamente didáticos;

b) com finalidade de difusão cultural e multiplicação de público, formação de opinião ou debate, por associações cineclubistas, assim reconhecidas;

c) estritamente no interior dos templos religiosos e exclusivamente no decorrer de atividades litúrgicas; ou

d) para fins de reabilitação ou terapia, em unidades de internação médica que prestem este serviço de forma gratuita, ou em unidades prisionais, inclusive de caráter socioeducativas.

XVI – a comunicação e a colocação à disposição do público de obras intelectuais protegidas que integrem as coleções ou acervos de bibliotecas, arquivos, centros de documentação, museus, cinematecas e demais instituições museológicas, para fins de pesquisa, investigação ou estudo, por qualquer meio ou processo, no interior de suas instalações ou por meio de suas redes fechadas de informática;

XVII – a reprodução, sem finalidade comercial, de obra literária, fonograma ou obra audiovisual, cuja última publicação não estiver mais disponível para venda, pelo responsável por sua exploração econômica, em quantidade suficiente para atender à demanda de mercado, bem como não tenha uma publicação mais recente disponível e, tampouco, não exista estoque disponível da obra ou fonograma para venda; e

XVIII – a reprodução e qualquer outra utilização de obras de artes visuais para fins de publicidade relacionada à exposição pública ou venda dessas obras, na medida em que seja necessária para promover o acontecimento, desde que feita com autorização do proprietário do suporte em que a obra se materializa, excluída qualquer outra utilização comercial.

Parágrafo único. Além dos casos previstos expressamente neste artigo, também não constitui ofensa aos direitos autorais a reprodução, distribuição e comunicação ao público de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, quando essa utilização for:

I – para fins educacionais, didáticos, informativos, de pesquisa ou para uso como recurso criativo; e

II - feita na medida justificada para o fim a se atingir, sem prejudicar a exploração normal da obra utilizada e nem causar prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito.

~~Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.~~

Art. 48. As obras de artes visuais e arquitetônicas permanentemente perceptíveis em logradouros públicos podem ser livremente representadas, por qualquer meio ou processo, inclusive fotográfico.

Capítulo V

Da Transferência dos Direitos de Autor

~~Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações:~~

Art. 49. Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, por prazo determinado ou em definitivo, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, pelos meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes regras e especificações:

~~I – a transmissão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;~~

I – a cessão total compreende todos os direitos de autor, salvo os de natureza moral e os expressamente excluídos por lei;

~~II – somente se admitirá transmissão total e definitiva dos direitos mediante estipulação contratual escrita; (Revogado);~~

III – na hipótese de não haver estipulação contratual escrita, o prazo máximo será de cinco anos;

IV – a cessão será válida unicamente para o país em que se firmou o contrato, salvo estipulação em contrário;

V – a cessão só se operará para modalidades de utilização já existentes à data do contrato;

VI – não havendo especificações quanto à modalidade de utilização, o contrato será interpretado restritivamente, entendendo-se como limitada apenas a uma que seja aquela indispensável ao cumprimento da finalidade do contrato.

Art. 49-A. O autor ou titular de direitos patrimoniais poderá conceder a terceiros, sem que se caracterize transferência de titularidade dos direitos, licença que se regerá pelas estipulações do respectivo contrato e pelas disposições previstas neste capítulo, quando aplicáveis.

Parágrafo único. Salvo estipulação contratual expressa em contrário, a licença se presume não exclusiva.

~~Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por escrito, presume-se onerosa.~~

Art. 50. A cessão total ou parcial dos direitos de autor, que se fará sempre por estipulação contratual escrita, presume-se onerosa.

§ 1º Poderá a cessão ser averbada à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, ou, não estando a obra registrada, poderá o instrumento ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos.

§ 1º A cessão dos direitos do autor deverá ser averbada pelo cessionário à margem do registro a que se refere o art. 19 desta Lei, quando a obra estiver registrada, ou, não estando, o instrumento de cessão deverá ser registrado em Cartório de Títulos e Documentos.

§ 2º Constarão do instrumento de cessão como elementos essenciais seu objeto e as condições de exercício do direito quanto a tempo, lugar e preço.

§ 3º Decorrido o prazo previsto no instrumento, os direitos autorais retornam obrigatoriamente ao controle econômico do titular originário ou de seus sucessores, independentemente de possíveis dívidas ou outras obrigações pendentes entre as partes contratantes.

Art. 51. A cessão dos direitos de autor sobre obras futuras abrangerá, no máximo, o período de cinco anos, contado a partir da data de assinatura do contrato.

Parágrafo único. O prazo será reduzido a cinco anos sempre que indeterminado ou superior, diminuindo-se, na devida proporção, o preço estipulado.

Art. 52. A omissão do nome do autor, ou de co-autor, na divulgação da obra não presume o anonimato ou a cessão de seus direitos.

Capítulo VI

Da obra sob encomenda ou decorrente de vínculo

Art. 52-A. Salvo convenção em contrário, caberá ao empregador, ente público, ou comitente, exclusivamente para as finalidades que constituam o objeto do contrato ou das suas atividades, o exercício da titularidade dos direitos patrimoniais das obras:

I – criadas em cumprimento a dever funcional ou a contrato de trabalho;

II – criadas em cumprimento de contrato de encomenda, inclusive para os efeitos dos art. 54 e 55 desta Lei;

§ 1º - O autor conservará seus direitos patrimoniais com relação às demais modalidades de utilização da obra, podendo assim explorá-la livremente.

§ 2º - A liberdade conferida ao autor de explorar sua obra, na forma deste artigo, não poderá importar em prejuízo injustificado para o empregador, ente público ou comitente na exploração da obra.

§ 3º - A retribuição pelo trabalho ou encomenda esgota-se com a remuneração ou com o salário convencionado, salvo disposição em contrário.

§ 4º - Será restituída ao autor a totalidade de seus direitos patrimoniais sempre que a obra objeto de contrato de encomenda não se iniciar dentro do termo inicial contratualmente estipulado, nas seguintes condições:

I - quando houver retribuição condicionada à participação na exploração econômica da obra, não sendo neste caso o autor obrigado a restituir as quantias recebidas a título de adiantamento de tal modalidade de retribuição;

II - quando houver retribuição não condicionada à participação na exploração econômica da obra, desde que o autor restitua as quantias recebidas a título de tal modalidade de retribuição.

§ 5º - Para efeitos do § 4º, no caso de não haver termo contratualmente estipulado para a exploração econômica da obra, o autor recobrará a totalidade de seus direitos patrimoniais, no prazo de um ano da entrega da obra, obedecidos os critérios de restituição previstos nos incisos I e II do § 4º.

§ 6º - Os contratos de obra sob encomenda far-se-ão sempre por escrito.

§ 7º - O autor terá direito de publicar, em suas obras completas, a obra encomendada, após um ano do início de sua comercialização pelo encomendante, salvo convenção em contrário.

§ 8º - Não havendo termo fixado para a entrega da obra, entende-se que o autor pode entregá-la quando lhe convier.

§ 9º - Serão nulas de pleno direito as cláusulas contratuais que limitem o exercício dos direitos morais pelo autor da obra encomendada, observado o disposto no art. 24 § 3º.

§ 10º As disposições deste artigo não se aplicam:

I - aos radialistas, aos autores e aos artistas intérpretes ou executantes cujo exercício profissional é regido pelas Leis nº 6.533, de 24 de maio de 1978, e nº 6.615, de 16 de dezembro de 1978, sendo-lhes devidos os direitos autorais e conexos em decorrência de cada publicação, execução ou exibição da obra e vedada a cessão ou a promessa de cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços ou da relação de emprego;

II - às relações que digam respeito à utilização econômica dos artigos publicados pela imprensa, regidas pelo art. 36 desta Lei;

III - às relações decorrentes de contrato ou vínculo de professores ou pesquisadores com instituição que tenha por finalidade o ensino ou a pesquisa;

IV – quando a criação exceder claramente o desempenho da função, ou tarefa ajustada, ou quando forem feitos usos futuros da obra que não haviam sido previstos no contrato;

V – aos profissionais regidos pela Lei nº 5.194, de 24 de dezembro de 1966;

VI – às produções de obra audiovisual de natureza não publicitária.

Capítulo VII

Das licenças não voluntárias

Art. 52-B. O Presidente da República poderá, mediante requerimento de interessado legitimado nos termos do § 3º, conceder licença não voluntária e não exclusiva para tradução, reprodução, distribuição, edição e exposição de obras literárias, artísticas ou científicas, desde que a licença atenda necessariamente aos interesses da ciência, da cultura, da educação ou do direito fundamental de acesso à informação, nos seguintes casos:

I – Quando, já dada a obra ao conhecimento do público há mais de cinco anos, não estiver mais disponível para comercialização em quantidade suficiente para satisfazer as necessidades do público;

II – Quando os titulares, ou algum deles, de forma não razoável, recusarem ou criarem obstáculos à exploração da obra, ou ainda exercerem de forma abusiva os direitos sobre ela;

III – Quando não for possível obter a autorização para a exploração de obra que presumivelmente não tenha ingressado em domínio público, pela impossibilidade de se identificar ou localizar o seu autor ou titular; ou

IV - Quando o autor ou titular do direito de reprodução, de forma não razoável, recusar ou criar obstáculos ao licenciamento previsto no art. 88-A.

§ 1º No caso das artes visuais, aplicam-se unicamente as hipóteses previstas nos incisos II e III.

§ 2º Todas as hipóteses de licenças não voluntárias previstas neste artigo estarão sujeitas ao pagamento de remuneração ao autor ou titular da obra, arbitrada pelo Poder Público em procedimento regular que atenda os imperativos do devido processo legal, na forma do regulamento, e segundo termos e condições que assegurem adequadamente os interesses morais e patrimoniais que esta Lei tutela, ponderando-se o interesse público em questão.

§ 3º A licença de que trata este artigo só poderá ser requerida por pessoa com legítimo interesse e que tenha capacidade técnica e econômica para realizar a exploração eficiente da obra, que deverá destinar-se ao mercado interno.

§ 4º Sempre que o titular dos direitos possa ser determinado, o requerente deverá comprovar que solicitou previamente ao titular a licença voluntária para exploração da obra, mas que esta lhe foi recusada ou lhe foram criados obstáculos para sua obtenção, de forma não razoável, especialmente quando o preço da retribuição não tenha observado os usos e costumes do mercado.

§ 5º Salvo por razões legítimas, assim reconhecidas por ato do Ministério da Cultura, o licenciado deverá obedecer ao prazo para início da exploração da obra, a ser definido na concessão da licença, sob pena de caducidade da licença obtida.

§ 6º O licenciado ficará investido de todos os poderes para agir em defesa da obra.

§ 7º Fica vedada a concessão da licença nos casos em que houver conflito com o exercício dos direitos morais do autor.

§ 8º As disposições deste capítulo não se aplicam a programas de computador.

Art. 52-C. O Poder Executivo, observado o disposto nesta Lei, disporá, em regulamento, sobre o procedimento e as condições para apreciação e concessão da licença não voluntária de que trata o art. 52-B, com obediência aos preceitos do devido processo legal.

§ 1º O requerimento de licença não voluntária será dirigido ao Ministério da Cultura, acompanhado da documentação necessária, nos termos do regulamento.

§ 2º Caberá ao Ministério da Cultura, na forma do regulamento, oportunizar ao autor ou titular da obra o direito à ampla defesa e ao contraditório.

§ 3º Se não houver necessidade de diligências complementares ou após a realização destas, o Ministério da Cultura elaborará parecer técnico, não vinculativo, e o encaminhará, juntamente com o processo administrativo referente ao requerimento, para apreciação do Presidente da República.

§ 4º Da decisão que conceder a licença não voluntária caberá pedido de reconsideração, recebido apenas no efeito devolutivo, para que, no prazo de até quinze dias contado do recebimento desse pedido, seja proferida decisão definitiva.

§ 5º O ato de concessão da licença não voluntária deverá estabelecer, no mínimo, as seguintes condições, além de outras previstas em regulamento:

- I - o prazo de vigência da licença;
- II - a possibilidade de prorrogação; e
- III - a remuneração ao autor ou titular da obra pelo licenciado.

§ 6º O regulamento deverá estabelecer a forma de recolhimento e destinação dos recursos pagos pelo licenciado a título de remuneração, na hipótese de licença não voluntária decorrente do inciso III do art. 52-B.

§ 7º É vedada a cessão, a transferência ou o substabelecimento da licença não voluntária.

§ 8º As obrigações remuneratórias do licenciado para com o autor ou titular cessam quando a obra cair em domínio público.

Art. 52-D. Durante o período de sua vigência, a licença não voluntária poderá ser revogada quando:

- I - o licenciado deixar de cumprir com as condições que o qualificaram; ou
- II - houver descontinuidade do pagamento da remuneração ao autor ou titular da obra.

Parágrafo único. A revogação da licença poderá ser de ofício ou mediante requerimento do autor ou titular da obra ou do Ministério Público, na forma definida em regulamento.

Título IV

Da Utilização de Obras Intelectuais e dos Fonogramas

Capítulo I

Da Edição

Art. 53. Mediante contrato de edição, o editor, obrigando-se a reproduzir e a divulgar a obra literária, artística ou científica, fica autorizado, em caráter de exclusividade e em atendimento aos legítimos interesses do autor, a publicá-la e a explorá-la pelo prazo e nas condições pactuadas com o autor.

§ 1º O contrato de edição não poderá conter cláusula de cessão dos direitos patrimoniais do autor.

Parágrafo único. Em cada exemplar da obra o editor mencionará:

§ 2º Em cada exemplar da obra o editor mencionará:

- I – o título da obra e seu autor;
- II – no caso de tradução, o título original e o nome do tradutor;
- III – o ano de publicação;
- IV – o seu nome ou marca que o identifique.

§ 3º O autor poderá requerer a resolução do contrato quando o editor, após notificado pelo autor, obstar a circulação da obra em detrimento dos legítimos interesses do autor.

Art. 54. Pelo mesmo contrato pode o autor obrigar-se à feitura de obra literária, artística ou científica em cuja publicação e divulgação se empenha o editor.

Art. 55. Em caso de falecimento ou de impedimento do autor para concluir a obra, o editor poderá:

- I – considerar resolvido o contrato, mesmo que tenha sido entregue parte considerável da obra;
- II – editar a obra, sendo autônoma, mediante pagamento proporcional do preço;
- III – mandar que outro a termine, desde que consintam os sucessores e seja o fato indicado na edição.

Parágrafo único. É vedada a publicação parcial, se o autor manifestou a vontade de só publicá-la por inteiro ou se assim o decidirem seus sucessores.

Art. 56. Entende-se que o contrato versa apenas sobre uma edição, se não houver cláusula expressa em contrário.

Parágrafo único. No silêncio do contrato, considera-se que cada edição se constitui de três mil exemplares.

Art. 57. O preço da retribuição será arbitrado, com base nos usos e costumes, sempre que no contrato não a tiver estipulado expressamente o autor.

Art. 58. Se os originais forem entregues em desacordo com o ajustado e o editor não os recusar nos trinta dias seguintes ao do recebimento, ter-se-ão por aceitas as alterações introduzidas pelo autor.

Art. 59. Quaisquer que sejam as condições do contrato, o editor é obrigado a facultar ao autor o exame da escrituração na parte que lhe corresponde, bem como a informá-lo sobre o estado da edição.

Art. 60. Ao editor compete fixar o preço da venda, sem, todavia, poder elevá-lo a ponto de embaraçar a circulação da obra.

Art. 61. O editor será obrigado a prestar contas mensais ao autor sempre que a retribuição deste estiver condicionada à venda da obra, salvo se prazo diferente houver sido convencionado.

Art. 62. A obra deverá ser editada em dois anos da celebração do contrato, salvo prazo diverso estipulado em convenção.

Parágrafo único. Não havendo edição da obra no prazo legal ou contratual, poderá ser rescindido o contrato, respondendo o editor por danos causados.

Art. 63. Enquanto não se esgotarem as edições a que tiver direito o editor, não poderá o autor dispor de sua obra, cabendo ao editor o ônus da prova.

§ 1º Na vigência do contrato de edição, assiste ao editor o direito de exigir que se retire de circulação edição da mesma obra feita por outrem.

§ 2º Considera-se esgotada a edição quando restarem em estoque, em poder do editor, exemplares em número inferior a dez por cento do total da edição.

Art. 64. Somente decorrido um ano de lançamento da edição, o editor poderá vender, como saldo, os exemplares restantes, desde que o autor seja notificado de que, no prazo de trinta dias, terá prioridade na aquisição dos referidos exemplares pelo preço de saldo.

Art. 65. Esgotada a edição, e o editor, com direito a outra, não a publicar, poderá o autor notificá-lo a que o faça em certo prazo, sob pena de perder aquele direito, além de responder por danos.

Art. 66. O autor tem o direito de fazer, nas edições sucessivas de suas obras, as emendas e alterações que bem lhe aprouver.

Parágrafo único. O editor poderá opor-se às alterações que lhe prejudiquem os interesses, ofendam sua reputação ou aumentem sua responsabilidade.

Art. 67. Se, em virtude de sua natureza, for imprescindível a atualização da obra em novas edições, o editor, negando-se o autor a fazê-la, dela poderá encarregar outrem, mencionando o fato na edição.

Art. 67-A. As regras relativas à edição de que trata este capítulo aplicam-se a todas as obras protegidas e suscetíveis de serem publicadas em livros, jornais, revistas ou outros periódicos, tais como as traduções, as fotografias, os desenhos, as charges e as caricaturas.

Art. 67-B. São aplicáveis aos contratos de edição de obra musical as disposições contidas no art. 53 desta Lei e nos demais artigos deste capítulo, no que couber.

Capítulo II

Da Comunicação ao Público

~~Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, em representações e execuções públicas.~~

Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou literomusicais, fonogramas e obras audiovisuais em representações, exibições e execuções públicas.

~~§ 1º Considera-se representação pública a utilização de obras teatrais no gênero drama, tragédia, comédia, ópera, opereta, balé, pantomimas e assemelhadas, musicadas ou não, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em locais de frequência coletiva ou pela radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica.~~

§ 1º Considera-se representação pública a utilização de obras teatrais no gênero drama, tragédia, comédia, ópera, opereta, balé, pantomimas e assemelhadas, musicadas ou não, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em locais de frequência coletiva ou pela radiodifusão, transmissão e emissão.

~~§ 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou lítero-musicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas e obras audiovisuais, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão ou transmissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.~~

§ 2º Considera-se execução pública a utilização de composições musicais ou líteromusicais, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, ou a utilização de fonogramas, em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão, a transmissão ou a emissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

§ 3º Considera-se exibição pública a utilização de obras audiovisuais em locais de frequência coletiva, por quaisquer processos, inclusive a radiodifusão, transmissão ou emissão por qualquer modalidade, e a exibição cinematográfica.

~~§ 3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.~~

§ 4º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem, exibam ou haja recepção de transmissões ou emissões de obras literárias, artísticas ou científicas.

~~§ 4º Previamente à realização da execução pública, o empresário deverá apresentar ao escritório central, previsto no art. 99, a comprovação dos recolhimentos relativos aos direitos autorais.~~

§ 5º Previamente à realização da execução ou exibição pública, o usuário deverá apresentar à entidade responsável pela arrecadação dos direitos relativos à execução ou exibição pública a comprovação dos recolhimentos relativos aos direitos autorais.

§ 5º Quando a remuneração depender da frequência do público, poderá o empresário, por convênio com o escritório central, pagar o preço após a realização da execução pública.

§ 6º Quando a remuneração depender da frequência do público, poderá o usuário, por convênio com a entidade responsável pela arrecadação dos direitos relativos à execução ou exibição pública, pagar o preço após a realização da execução ou exibição pública.

~~§ 6º O empresário entregará ao escritório central, imediatamente após a execução pública ou transmissão, relação completa das obras e fonogramas utilizados, indicando os nomes dos respectivos autores, artistas e produtores.~~

§ 7º O usuário entregará à entidade responsável pela arrecadação dos direitos relativos à execução ou exibição pública, imediatamente após a representação, exibição ou execução pública, relação completa das obras e fonogramas utilizados, indicando os nomes dos respectivos autores, artistas e produtores.

~~§ 7º As empresas cinematográficas e de radiodifusão manterão à imediata disposição dos interessados, cópia autêntica dos contratos, ajustes ou acordos, individuais ou coletivos, autorizando e disciplinando a remuneração por execução pública das obras musicais e fonogramas contidas em seus programas ou obras audiovisuais.~~

§ 8º As empresas responsáveis pela representação, exibição, radiodifusão, emissão ou transmissão de obras e fonogramas manterão à imediata disposição dos interessados, cópia autêntica dos contratos, ajustes ou acordos, individuais ou coletivos, autorizando e disciplinando a remuneração por representação, execução ou exibição públicas das obras e fonogramas utilizados em seus programas ou obras audiovisuais.

Art. 69. O autor, observados os usos locais, notificará o empresário do prazo para a representação ou execução, salvo prévia estipulação convencional.

Art. 70. Ao autor assiste o direito de opor-se à representação ou execução que não seja suficientemente ensaiada, bem como fiscalizá-la, tendo, para isso, livre acesso durante as representações ou execuções, no local onde se realizam.

Art. 71. O autor da obra não pode alterar-lhe a substância, sem acordo com o empresário que a faz representar.

Art. 72. O empresário, sem licença do autor, não pode entregar a obra a pessoa estranha à representação ou à execução.

Art. 73. Os principais intérpretes e os diretores de orquestras ou coro, escolhidos de comum acordo pelo autor e pelo produtor, não podem ser substituídos por ordem deste, sem que aquele consinta.

Art. 74. O autor de obra teatral, ao autorizar a sua tradução ou adaptação, poderá fixar prazo para utilização dela em representações públicas.

Parágrafo único. Após o decurso do prazo a que se refere este artigo, não poderá opor-se o tradutor ou adaptador à utilização de outra tradução ou adaptação autorizada, salvo se for cópia da sua.

Art. 75. Autorizada a representação de obra teatral feita em co-autoria, não poderá qualquer dos co-autores revogar a autorização dada, provocando a suspensão da temporada contratualmente ajustada.

Art. 76. É impenhorável a parte do produto dos espetáculos reservada ao autor e aos artistas.

Capítulo III

Da Utilização da Obra de Arte Plástica

Art. 77. Salvo convenção em contrário, o autor de obra de arte plástica, ao alienar o objeto em que ela se materializa, transmite o direito de expô-la, mas não transmite ao adquirente o direito de reproduzi-la.

Art. 78. A autorização para reproduzir a obra de arte plástica, por qualquer processo, deve se fazer por escrito e se presume onerosa.

Capítulo IV

Da Utilização da Obra Fotográfica

Art. 79. O autor de obra fotográfica tem direito a reproduzi-la e colocá-la à venda, observadas as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos, e sem prejuízo dos direitos de autor sobre a obra fotografada, se de artes plásticas protegidas.

§ 1º A fotografia, quando utilizada por terceiros, indicará de forma legível o nome do seu autor.

§ 2º É vedada a reprodução de obra fotográfica que não esteja em absoluta consonância com o original, salvo prévia autorização do autor.

Capítulo V

Da Utilização de Fonograma

Art. 80. Ao publicar o fonograma, o produtor mencionará em cada exemplar:

I – o título da obra incluída e seu autor;

II – o nome ou pseudônimo do intérprete;

III – o ano de publicação;

IV – o seu nome ou marca que o identifique.

Capítulo VI

Da Utilização da Obra Audiovisual

Art. 81. A autorização do autor e do intérprete de obra literária, artística ou científica para produção audiovisual implica, salvo disposição em contrário, consentimento para sua utilização econômica **pelo produtor.**

§ 1º A exclusividade da autorização depende de cláusula expressa e cessa dez anos após a celebração do contrato.

§ 2º Em cada cópia da obra audiovisual, mencionará o produtor:

I – o título da obra audiovisual;

II – os nomes ou pseudônimos do diretor e dos demais co-autores;

III – o título da obra adaptada e seu autor, se for o caso;

IV – os artistas intérpretes;

V – o ano de publicação;

VI – o seu nome ou marca que o identifique; e

VII – o nome dos dubladores, se for o caso.

Art. 82. O contrato de produção audiovisual deve estabelecer:

I – a remuneração devida pelo produtor aos co-autores da obra e aos artistas intérpretes e executantes, bem como o tempo, lugar e forma de pagamento;

II – o prazo de conclusão da obra;

III – a responsabilidade do produtor para com os co-autores, artistas intérpretes ou executantes, no caso de co-produção.

Art. 83. O participante da produção da obra audiovisual que interromper, temporária ou definitivamente, sua atuação, não poderá opor-se a que esta seja utilizada na obra nem a que terceiro a substitua, resguardados os direitos que adquiriu quanto à parte já executada.

Art. 84. Caso a remuneração dos co-autores da obra audiovisual dependa dos rendimentos de sua utilização econômica, o produtor lhes prestará contas semestralmente, se outro prazo não houver sido pactuado.

Art. 85. Não havendo disposição em contrário, poderão os co-autores da obra audiovisual utilizar-se, em gênero diverso, da parte que constitua sua contribuição pessoal.

Parágrafo único. Se o produtor não concluir a obra audiovisual no prazo ajustado ou não iniciar sua exploração dentro de dois anos, a contar de sua conclusão, a utilização a que se refere este artigo será livre.

~~Art. 86. Os direitos autorais de execução musical relativos a obras musicais, lítero-musicais e fonogramas incluídos em obras audiovisuais serão devidos aos seus titulares pelos responsáveis dos locais ou estabelecimentos a que alude o § 3º do art. 68 desta Lei, que as exibirem, ou pelas emissoras de televisão que as transmitirem.~~

Art. 86. Os direitos autorais, decorrentes da exibição pública de obras audiovisuais e da execução pública de obras musicais, líteromusicais e fonogramas pré-existentes incluídos em obras audiovisuais, serão devidos aos seus titulares pelos responsáveis dos locais ou estabelecimentos a que alude o § 4º do art. 68 desta Lei, que as exibirem, ou pelas empresas de comunicação que as transmitirem ou emitirem.

Parágrafo único. Sem prejuízo do disposto no art. 81, os proventos pecuniários resultantes de cada exibição pública de obras audiovisuais serão repartidos entre seus autores, artistas intérpretes e produtores, na forma convencionada entre eles ou suas associações.

Art. 86-A. Os responsáveis pelas salas de exibição cinematográfica deverão deduzir cinquenta por cento do montante total dos direitos autorais, devidos em razão do **caput** do art. 86, do valor a ser pago às empresas distribuidoras das obras audiovisuais.

Capítulo VII

Da Utilização de Bases de Dados

Art. 87. O titular do direito patrimonial sobre uma base de dados terá o direito exclusivo, a respeito da forma de expressão da estrutura da referida base, de autorizar ou proibir:

I – sua reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo;

II – sua tradução, adaptação, reordenação ou qualquer outra modificação;

III – a distribuição do original ou cópias da base de dados ou a sua comunicação ao público;

IV – a reprodução, distribuição ou comunicação ao público dos resultados das operações mencionadas no inciso II deste artigo.

Capítulo VIII

Da Utilização da Obra Coletiva

Art. 88. Ao publicar a obra coletiva, o organizador mencionará em cada exemplar:

I – o título da obra;

II – a relação de todos os participantes, em ordem alfabética, se outra não houver sido convencionada;

III – o ano de publicação;

IV – o seu nome ou marca que o identifique.

Parágrafo único. Para valer-se do disposto no § 1º do art. 17, deverá o participante notificar o organizador, por escrito, até a entrega de sua participação.

Capítulo IX

Da Reprografia

Art. 88-A. A reprodução total ou parcial, de obras literárias, artísticas e científicas, realizada por meio de fotocopiadora ou processos assemelhados com finalidade comercial ou intuito de lucro, deve observar as seguintes disposições:

I - A reprodução prevista no **caput** estará sujeita ao pagamento de uma retribuição aos titulares dos direitos autorais sobre as obras reproduzidas, salvo quando estes colocarem à disposição do público a obra, a título gratuito, na forma do parágrafo único do art. 29;

II - Os estabelecimentos que ofereçam serviços de reprodução reprográfica mediante pagamento pelo serviço oferecido deverão obter autorização prévia dos autores ou titulares das obras protegidas ou da associação de gestão coletiva que os representem;

§ 1º Caberá aos responsáveis pelos estabelecimentos citados no inciso II do **caput** manter o registro das reproduções, em que conste a identificação e a quantidade de páginas reproduzidas de cada obra, com a finalidade de prestar tais informações regularmente aos autores, de forma a permitir-lhes a fiscalização e o controle do aproveitamento econômico das reproduções;

§ 2º A arrecadação e distribuição da remuneração a que se refere este capítulo serão feitas por meio das entidades de gestão coletiva constituídas para este fim, as quais deverão unificar a arrecadação, seja delegando a cobrança a uma delas, seja constituindo um ente arrecadador com personalidade jurídica própria, observado o disposto no Título VI desta Lei;

§ 3º Cabe ao editor receber dos estabelecimentos previstos no inciso II do **caput** os proventos pecuniários resultantes da reprografia de obras literárias, artísticas e científicas e reparti-los com os autores na forma convencionada entre eles ou suas associações, sendo que a parcela destinada aos autores não poderá ser inferior a cinquenta por cento dos valores arrecadados;

§ 4º Os titulares dos direitos autorais poderão praticar, pessoalmente, os atos referidos neste artigo, mediante comunicação prévia à entidade a que estiverem filiados.

Título V

Dos Direitos Conexos

Capítulo I

Disposições Preliminares

~~Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.~~

Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor, inclusive as que se referem às limitações, aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores e das empresas de radiodifusão.

Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.

Capítulo II

Dos Direitos dos Artistas Intérpretes ou Executantes

Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

I – a fixação de suas interpretações ou execuções;

II – a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;

II – a reprodução, a execução ou exibição públicas e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;

III – a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;

IV – a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;

V – qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

Art. 91. As empresas de radiodifusão poderão realizar fixações de interpretação ou execução de artistas que as tenham permitido para utilização em determinado número de emissões, facultada sua conservação em arquivo público.

Parágrafo único. A reutilização subsequente da fixação, no País ou no exterior, somente será lícita mediante autorização escrita dos titulares de bens intelectuais incluídos no programa, devida uma remuneração adicional aos titulares para cada nova utilização.

Art. 92. Aos intérpretes cabem os direitos morais de integridade e paternidade de suas interpretações, inclusive depois da cessão dos direitos patrimoniais, sem prejuízo da redução, compactação, edição ou dublagem da obra de que tenham participado, sob a responsabilidade do produtor, que não poderá desfigurar a interpretação do artista.

Parágrafo único. O falecimento de qualquer participante de obra audiovisual, concluída ou não, não obsta sua exibição e aproveitamento econômico, nem exige autorização adicional, sendo a remuneração prevista para o falecido, nos termos do contrato e da lei, efetuada a favor do espólio ou dos sucessores.

Capítulo III

Dos Direitos dos Produtores Fonográficos

Art. 93. O produtor de fonogramas tem o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar-lhes ou proibir-lhes:

I – a reprodução direta ou indireta, total ou parcial;

II – a distribuição por meio da venda ou locação de exemplares da reprodução;

III – a comunicação ao público por meio da execução pública, inclusive pela radiodifusão;

IV – (VETADO)

V – quaisquer outras modalidades de utilização, existentes ou que venham a ser inventadas.

Art. 94. Cabe ao produtor fonográfico perceber dos usuários a que se refere o art. 68, e parágrafos, desta Lei os proventos pecuniários resultantes da execução pública dos fonogramas e reparti-los com os artistas, na forma convencionada entre eles ou suas associações.

Art. 94-A. Cabe ao produtor responsável pela primeira fixação de obra audiovisual perceber uma remuneração referente à exibição pública a que se refere o art. 68, na forma convencionada com os autores e artistas intérpretes da obra audiovisual, ou suas associações.

Capítulo IV

Dos Direitos das Empresas de Radiodifusão

Art. 95. Cabe às empresas de radiodifusão o direito exclusivo de autorizar ou proibir a retransmissão, fixação e reprodução de suas emissões, bem como a comunicação ao público, pela televisão, em locais de frequência coletiva, sem prejuízo dos direitos dos titulares de bens intelectuais incluídos na programação.

Capítulo V

Da Duração dos Direitos Conexos

~~Art. 96. É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à transmissão, para as emissões das empresas de radiodifusão; e à execução e representação pública, para os demais casos.~~

Art. 96. É de setenta anos o prazo de proteção aos direitos conexos, contados a partir de 1º de janeiro do ano subsequente à fixação, para os fonogramas; à emissão, para as empresas de radiodifusão; e à execução, exibição ou representação públicas, para os demais casos.

Título VI

Das Associações de Titulares de Direitos de Autor e dos que lhes são Conexos

Art. 97. Para o exercício e defesa de seus direitos, podem os autores e os titulares de direitos conexos associar-se sem intuito de lucro.

§ 1º É vedado pertencer a mais de uma associação para a gestão coletiva de direitos da mesma natureza.

§ 2º Pode o titular transferir-se, a qualquer momento, para outra associação, devendo comunicar o fato, por escrito, à associação de origem.

§ 3º As associações com sede no exterior far-se-ão representar, no País, por associações nacionais constituídas na forma prevista nesta Lei.

§ 4º As associações poderão destinar até vinte por cento de sua arrecadação em benefício de seus associados, de forma direta ou por meio de outras entidades, para a promoção e o fomento à produção de obras, capacitação e formação, bem como outras atividades de finalidade cultural, social e assistencial.

~~Art. 98. Com o ato de filiação, as associações tomam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para sua cobrança.~~

~~Parágrafo único. Os titulares de direitos autorais poderão praticar, pessoalmente, os atos referidos neste artigo, mediante comunicação prévia à associação a que estiverem filiados.~~

Art. 98. Com o ato de filiação, as associações de gestão coletiva de direitos autorais de que trata o art. 97 tornam-se mandatárias de seus associados para a prática de todos os atos necessários à defesa judicial ou extrajudicial de seus direitos autorais, bem como para o exercício da atividade de cobrança desses direitos.

§ 1º Os titulares de direitos autorais poderão praticar, pessoalmente, os atos referidos neste artigo, mediante comunicação prévia à associação a que estiverem filiados.

§ 2º O exercício da atividade de cobrança citada no **caput** somente será lícito para as associações que obtiverem registro no Ministério da Cultura, nos termos do art. 98-A.

Art. 98-A. O exercício da atividade de cobrança de que trata o art. 98 dependerá de registro prévio no Ministério da Cultura, conforme disposto em regulamento, cujo processo administrativo observará:

I – o cumprimento, pelos estatutos da entidade solicitante, dos requisitos estabelecidos na legislação para sua constituição;

II – a demonstração documental de que a entidade solicitante reúne as condições necessárias de representatividade para assegurar uma administração eficaz e transparente dos direitos a ela confiados em parte significativa do território nacional, mediante comprovação dos seguintes documentos e informações:

- a) os cadastros das obras e titulares que representam;
- b) contratos e convênios mantidos com usuários de obras de seus repertórios;
- c) estatutos e respectivas alterações;
- d) atas das assembleias ordinárias ou extraordinárias;
- e) acordos de representação recíproca com entidades congêneres estrangeiras, quando existentes;
- f) relatório anual de suas atividades, quando aplicável;
- g) demonstrações contábeis anuais, quando aplicável; e
- h) relatório anual de auditoria externa de suas contas, desde que sua elaboração seja demandada pela maioria de seus associados ou por sindicato ou associação profissional, nos termos do art. 100.

III – outras informações consideradas relevantes pelo Ministério da Cultura, na forma do regulamento, como as que demonstrem o cumprimento de suas obrigações internacionais contratuais que possam ensejar questionamento ao Estado Brasileiro no âmbito dos acordos internacionais dos quais é parte.

§1º Os documentos e informações a que se referem os Incisos II e III deste artigo deverão ser apresentados anualmente ao Ministério da Cultura.

§2º O registro de que trata o § 2º do art. 98 deverá ser anulado quando for constatado vício de legalidade, ou poderá ser cancelado administrativamente pelo Ministério da Cultura quando verificado que a associação não atende corretamente ao disposto neste artigo, assegurado sempre o contraditório e a ampla defesa.

§3º A ausência de uma associação que seja mandatária de determinada categoria de titulares em função da aplicação do § 2º deste artigo não isenta os usuários das obrigações previstas no art. 68, que deverão ser quitadas em relação ao período compreendido entre o indeferimento do pedido de registro, a anulação ou o cancelamento do registro e a obtenção de novo registro ou constituição de entidade sucessora nos termos do art. 98.

§4º As associações de gestão coletiva de direitos autorais que estejam, desde 01 de janeiro de 2010, legalmente constituídas e arrecadando e distribuindo os direitos autorais de obras e fonogramas considerar-se-ão, para todos os efeitos, registradas para exercerem a atividade econômica de cobrança, devendo obedecer às disposições constantes deste artigo.

Art. 98-B. As associações de gestão coletiva de direitos autorais, no desempenho de suas funções, deverão:

I - Dar publicidade e transparência, por meio de sítios eletrônicos próprios, às formas de cálculo e critérios de cobrança e distribuição dos valores dos direitos autorais arrecadados;

II - Dar publicidade e transparência, por meio de sítios eletrônicos próprios, aos estatutos, regulamentos de arrecadação e distribuição e às atas de suas reuniões deliberativas;

III – Buscar eficiência operacional, por meio da redução de seus custos administrativos e dos prazos de distribuição dos valores aos titulares de direitos.

Art. 98-C. As associações de gestão coletiva de direitos autorais deverão manter atualizados e disponíveis aos associados os documentos e as informações previstas nos incisos II e III do art. 98-A.

Art. 98-D. As associações de gestão coletiva de direitos autorais deverão prestar contas dos valores devidos, em caráter regular e de modo direto, aos seus associados.

Art. 99. As associações manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais.

Art. 99. As associações que reúnam titulares de direitos sobre as obras musicais, literomusicais e fonogramas manterão um único escritório central para a arrecadação e distribuição, em comum, dos direitos relativos à sua execução pública, observado o disposto no art. 99-A.

§ 1º O escritório central organizado na forma prevista neste artigo não terá finalidade de lucro e será dirigido e administrado pelas associações que o integrem.

§ 2º O escritório central e as associações a que se refere este Título atuarão em juízo e fora dele em seus próprios nomes como substitutos processuais dos titulares a eles vinculados.

§ 3º O recolhimento de quaisquer valores pelo escritório central somente se fará por depósito bancário.

~~§ 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do empresário numerário a qualquer título.~~

§ 4º O escritório central poderá manter fiscais, aos quais é vedado receber do usuário numerário a qualquer título.

§ 5º A inobservância da norma do parágrafo anterior tornará o faltoso inabilitado à função de fiscal, sem prejuízo das sanções civis e penais cabíveis.

§ 6º O escritório central deverá observar as disposições do art. 98-B e apresentar ao Ministério da Cultura, no que couber, a documentação prevista no art. 98-A.

Art. 99-A. As associações que reúnam titulares de direitos sobre as obras audiovisuais e o escritório central a que se refere o art. 99 deverão unificar a arrecadação dos direitos relativos à exibição e execução pública, inclusive por meio de radiodifusão, transmissão ou emissão por qualquer modalidade, quando essa arrecadação recair sobre um mesmo usuário, seja delegando a cobrança a uma delas, seja constituindo um ente arrecadador com personalidade jurídica própria.

§ 1º Até a implantação da arrecadação unificada prevista neste artigo, a arrecadação e distribuição dos direitos sobre as obras musicais, literomusicais e fonogramas, referentes à exibição audiovisual, será feita pelo escritório central previsto no art. 99, quer se trate de obras criadas especialmente para as obras audiovisuais ou obras pré-existentes às mesmas.

§ 2º A organização da arrecadação unificada de que trata o **caput** deste artigo deverá ser feita de comum acordo entre as associações de gestão coletiva de direitos autorais correspondentes e o escritório central, inclusive no que concerne à definição dos critérios de divisão dos valores arrecadados entre as associações e o escritório central.

§ 3º Os autores e titulares de direitos conexos das obras musicais criadas especialmente para as obras audiovisuais, considerados coautores da obra audiovisual nos termos do **caput** do art. 16, poderão confiar o exercício de seus direitos a associação de gestão coletiva de direitos musicais ou a associação de gestão coletiva de direitos sobre obras audiovisuais.

§ 4º O prazo para a organização e implantação da arrecadação unificada de que trata este artigo, nos termos do § 2º, será de seis meses contado da data do início da vigência desta Lei.

§ 5º Ultrapassado o prazo de que trata o § 4º sem que tenha sido organizada a arrecadação unificada ou havido acordo entre as partes, o Ministério da Cultura poderá, na forma do regulamento, atuar administrativamente na resolução do conflito, objetivando a aplicação do disposto neste artigo, sem prejuízo da apreciação pelo Sistema Brasileiro de Defesa da Concorrência.

~~Art. 100. O sindicato ou associação profissional que congregue não menos de um terço dos filiados de uma associação autoral poderá, uma vez por ano, após notificação, com oito dias de antecedência, fiscalizar, por intermédio de auditor, a exatidão das contas prestadas a seus representados.~~

Art. 100. O sindicato ou associação profissional que congregue não menos do que cinco por cento dos filiados de uma associação de gestão coletiva de direitos autorais poderá, uma vez por ano, após notificação, com oito dias de antecedência, fiscalizar, por intermédio de auditor, a exatidão das contas prestadas por essa associação autoral a seus representados.

Art. 100-A. Os dirigentes, diretores, superintendentes ou gerentes das associações de gestão coletiva de direitos autorais e do escritório central respondem solidariamente, com seus bens pessoais, quanto ao inadimplemento das obrigações para com os associados, por dolo ou culpa.

Art. 100-B. Eventuais denúncias de usuários ou titulares de direitos autorais acerca de abusos cometidos pelas associações de gestão coletiva de direitos autorais ou pelo escritório central, em especial as relativas às fórmulas de cálculo e aos critérios de cobrança e distribuição que norteiam as atividades de arrecadação, poderão ser encaminhadas aos órgãos do Sistema Brasileiro de Defesa do Consumidor e do Sistema Brasileiro de Defesa da Concorrência, conforme o caso, sem prejuízo da atuação administrativa do Ministério da Cultura na resolução de conflitos no que tange aos direitos autorais, na forma do regulamento.

Título VII
Das Sanções às Violações dos Direitos Autorais
Capítulo I
Disposição Preliminar

Art. 101. As sanções civis de que trata este Capítulo aplicam-se sem prejuízo das penas cabíveis.

Art. 101. As sanções civis de que trata este Capítulo aplicam-se sem prejuízo das sanções penais.

Capítulo II
Das Sanções Civis

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

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

Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido.

Parágrafo único. Não se conhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de até três mil exemplares, além dos apreendidos.

Art. 104. Quem vender, expuser a venda, ocultar, adquirir, distribuir, tiver em depósito ou utilizar obra ou fonograma reproduzidos com fraude, com a finalidade de vender, obter ganho, vantagem, proveito, lucro direto ou indireto, para si ou para outrem, será solidariamente responsável com o contrafator, nos termos dos artigos precedentes, respondendo como contrafatores o importador e o distribuidor em caso de reprodução no exterior.

Art. 105. A transmissão e a retransmissão, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, deverão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.

Art. 105. A emissão, a transmissão e a retransmissão, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, poderão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.

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

Art. 107. Independentemente da perda dos equipamentos utilizados, responderá por perdas e danos, nunca inferiores ao valor que resultaria da aplicação do disposto no art. 103 e seu parágrafo único, quem:

I – alterar, suprimir, modificar ou inutilizar, de qualquer maneira, dispositivos técnicos introduzidos nos exemplares das obras e produções protegidas para evitar ou restringir sua cópia;

II – alterar, suprimir ou inutilizar, de qualquer maneira, os sinais codificados destinados a restringir a comunicação ao público de obras, produções ou emissões protegidas ou a evitar a sua cópia;

III – suprimir ou alterar, sem autorização, qualquer informação sobre a gestão de direitos;

IV – distribuir, importar para distribuição, emitir, comunicar ou puser à disposição do público, sem autorização, obras, interpretações ou execuções, exemplares de interpretações fixadas em fonogramas e emissões, sabendo que a informação sobre a gestão de direitos, sinais codificados e dispositivos técnicos foram suprimidos ou alterados sem autorização.

§1º Incorre na mesma sanção, sem prejuízo de outras penalidades previstas em lei, quem por qualquer meio:

- a) dificultar ou impedir os usos permitidos pelos arts. 46, 47 e 48 desta Lei; ou
- b) dificultar ou impedir a livre utilização de obras, emissões de radiodifusão e fonogramas caídos em domínio público.

§2º O disposto no **caput** não se aplica quando as condutas previstas nos incisos I, II e IV relativas aos sinais codificados e dispositivos técnicos forem realizadas para permitir as utilizações previstas nos arts. 46, 47 e 48 desta Lei ou quando findo o prazo dos direitos patrimoniais sobre a obra, interpretação, execução, fonograma ou emissão.

§3º Os sinais codificados e dispositivos técnicos mencionados nos incisos I, II e IV devem ter efeito limitado no tempo, correspondente ao prazo dos direitos patrimoniais sobre a obra, interpretação, execução, fonograma ou emissão.

Art. 108. Quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar-lhes a identidade da seguinte forma:

I – tratando-se de empresa de radiodifusão, no mesmo horário em que tiver ocorrido a infração, por três dias consecutivos;

II – tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor;

III – tratando-se de outra forma de utilização, por intermédio da imprensa, na forma a que se refere o inciso anterior.

~~Art. 109. A execução pública feita em desacordo com os arts. 68, 97, 98 e 99 desta Lei sujeitará os responsáveis a multa de vinte vezes o valor que deveria ser originariamente pago.~~

Art. 109. A representação, a execução ou a exibição públicas feitas em desacordo com os arts. 68, 97, 98, 99 e 99-A desta Lei sujeitarão os responsáveis à multa de até vinte vezes o valor que deveria ser originariamente pago.

Art. 110. Pela violação de direitos autorais nos espetáculos e audições públicas, realizados nos locais ou estabelecimentos a que alude o art. 68, seus proprietários, diretores, gerentes, empresários e arrendatários respondem solidariamente com os organizadores dos espetáculos.

Art. 110-A. O titular de direito autoral, ou seu mandatário, que, ao exercer seu direito de forma abusiva, praticar infração da ordem econômica sujeitar-se-á, no que couber, às disposições da Lei nº 8.884, de 11 de junho de 1994, sem prejuízo das demais sanções cabíveis.

Art. 110-B. O oferecimento, por parte de titular de direitos autorais ou pessoa a seu serviço, de ganho, vantagem, proveito ou benefício material direto ou indireto, para os proprietários, diretores, funcionários ou terceiros a serviço de empresas de radiodifusão ou serviços de televisão por assinatura, com o intuito de aumentar ou diminuir artificialmente a frequência da execução ou exibição pública de obras ou fonogramas específicos, caracterizará infração da ordem econômica, na forma da Lei nº 8.884, de 1994.

Art. 110-C. A inobservância do disposto no § 6º do art. 99 sujeitará os dirigentes, diretores, superintendentes ou gerentes das associações de gestão coletiva de direitos autorais ou do escritório central à multa de até 50 mil reais, aplicada pelo Ministério da Cultura mediante processo administrativo, assegurado o contraditório e a ampla defesa, conforme disposto em regulamento.

Parágrafo único. A multa de que trata o **caput** será revertida ao Fundo Nacional de Cultura.

Capítulo III

Da Prescrição da Ação

Art. 111. (VETADO)

Art. 111-A. A ação civil por violação a direitos autorais prescreve em cinco anos, contados da data da violação do direito.

Parágrafo único. Em caso de prática continuada de violação a direitos de determinado autor pelo mesmo contrafator ou grupo de contrafatores, conta-se a prescrição do último ato de violação.

Título VIII

Disposições Finais e Transitórias

Art. 112. Se uma obra, em consequência de ter expirado o prazo de proteção que lhe era anteriormente reconhecido pelo § 2º do art. 42 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973, caiu no domínio público, não terá o prazo de proteção dos direitos patrimoniais ampliado por força do art. 41 desta Lei.

Art. 113. Os fonogramas, os livros e as obras audiovisuais sujeitar-se-ão a selos ou sinais de identificação sob a responsabilidade do produtor, distribuidor ou importador, sem ônus para o consumidor, com o fim de atestar o cumprimento das normas legais vigentes, conforme dispuser o regulamento.

Art. 113-A. Caberá ao Poder Executivo dispor, em regulamento, sobre a manifestação do Ministério da Cultura, no processo de renovação de concessões públicas outorgadas a organismos de radiodifusão, acerca da adimplência desses organismos no que tange aos direitos autorais.

Art. 113-B. Enquanto os serviços de registro de que trata o art. 19 desta Lei não forem organizados pelo Poder Executivo federal, o autor da obra intelectual poderá registrá-la, conforme sua natureza:

I - na Fundação Biblioteca Nacional;

II - na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro;

III - na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro; ou

IV - no Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia.

§ 1º Se a obra for de natureza que comporte registro em mais de um desses órgãos, deverá ser registrada naquele com que tiver maior afinidade.

§ 2º Não se aplica o disposto neste artigo para o registro de programas de computador.

Art. 114. Esta Lei entra em vigor no prazo de cento e vinte dias após sua publicação, ressalvados os demais prazos especificados nesta Lei.

Art. 115. Ficam revogados os arts. 649 a 673 e 1.346 a 1.362 do Código Civil e as Leis nºs 4.944, de 6 de abril de 1966; 5.988, de 14 de dezembro de 1973, ~~excetuando-se o art. 17 e seus §§ 1º e 2º~~; 6.800, de 25 de junho de 1980; 7.123, de 12 de setembro de 1983; 9.045, de 18 de maio de 1995, e demais disposições em contrário, mantidos em vigor as Leis nºs 6.533, de 24 de maio de 1978 e 6.615, de 16 de dezembro de 1978.