

VISITA GUIADA AO MUNDO DO DIREITO DE AUTOR (\*)

*pelo* Dr. Luiz Francisco Rebello

1. Introdução.
2. Precisão terminológica.
3. Evolução histórica do Direito de Autor.
4. Análise do Código Português de 1966.
5. Evolução do Direito de Autor internacional até ao Acto de Estocolmo de 1967.
6. As Conferências de revisão das duas Convenções Internacionais (Paris, 1971).
7. Natureza jurídica do Direito de Autor.
8. O Direito de Autor e a difusão da cultura.
9. O papel das Sociedades de Autores.

1. Tornaram-se muito frequentes, hoje em dia, as «visitas guiadas» aos museus, às exposições, aos monumentos, aos circuitos turísticos de maior interesse, até mesmo aos centros de diversões das grandes cidades. O conhecimento que do objecto visitado se adquire por essa via não será talvez muito completo,

---

(\*) Manteve-se neste texto a forma da comunicação lida em 23 de Fevereiro de 1973 no Instituto da Conferência da Ordem dos Advogados (Conselho Distrital do Porto) e repetida no salão nobre da Ordem, em Lisboa, no dia 10 de Maio seguinte, acrescentando-se-lhe porém algumas notas para mais completo, mas ainda assim não exaustivo, esclarecimento de alguns pontos focados nesse texto, e desenvolvendo-se ligeiramente outros pontos que os debates subsequentes à sua leitura mostraram revestir-se de maior interesse. Por fim aditou-se uma concisa bibliografia, nacional e estrangeira, a que os interessados poderão com proveito recorrer.

nem decerto muito profundo: mas constitui, sem dúvida, uma primeira aproximação que, em alguns casos, despertará no visitante o desejo de voltar a percorrer mais demoradamente esses lugares para ficar a conhecê-los melhor. Será, porventura, essa a única virtude — ou, em todo o caso, a maior — destas «visitas guiadas». E é evidente que, se após a «visita» desta noite um só dos que me escutam sentir a curiosidade de pisar de novo os terrenos que em conjunto vamos prospectar, de se aventurar por eles dentro, o «guia» se dará por francamente compensado...

Não é talvez muito aliciante a paisagem que à vossa contemplação me proponho oferecer e, em certa medida, explicar. Zonas coloridas e relativamente animadas alternam com regiões áridas e desertas. Mas para chegar àquelas, é preciso atravessar estas. Nem admira, aliás, que assim aconteça: o mundo do direito de autor não é um mundo à parte, separado do mundo em que vivemos, e por isso apresenta as mesmas características deste, a mesma alternância de luz e de sombras, de espaços rasgados e densas florestas, de extensas planuras e regiões escarpadas, e reage às mesmas solicitações de ordem económica e social que sobre este actuam, embora lhes dê uma resposta específica. Na especificidade dessa resposta reside o possível centro de interesse das considerações que vou produzir, se é que algum elas têm.

Ao iniciá-las, comparei-as às «visitas guiadas» que se fazem a exposições, museus, centros de diversões. Este paralelo comporta, no entanto, uma diferença fundamental: é que em tais visitas se vêem obras de arte, se assiste a espectáculos — e aqui limitar-nos-emos a falar dos direitos que protegem essas obras, a que esses espectáculos dão origem, e, sobretudo, que aos seus criadores são (ou deveriam ser) conferidos. O que é, sem dúvida, muito menos estimulante... Não nos esqueçamos, no entanto, de que sem essa protecção, sem o reconhecimento legal desses direitos, a criação literária e artística não seria possível, ou, pelo menos, ficaria gravemente diminuída.

Deixei entrever há pouco que, nesta matéria, o que mais poderá atrair-nos é a sua natureza especial, reforçada pelo facto de a sua divulgação e o seu estudo entre nós serem notavelmente escassos. Já em 1918 o Visconde de Carnaxide observava que

«a nossa bibliografia sobre propriedade literária, directamente ou como acidente de algumas questões ou polémicas, pouco se avanteja à indigência absoluta da jurisprudência pátria sobre o assunto»... E, com efeito, à excepção do velho *Tratado da Propriedade Literária e Artística* do Visconde de Carnaxide, de que extraímos a citação anterior, ainda hoje válida, de uma importante monografia sobre *O Domínio Público*, que o Dr. Pedro Pita apresentou à Classe de Letras da Academia das Ciências em 1932, de um *Ensaio sobre o Direito de Autor* do nosso colega de Lourenço Marques Dr. Almeida Santos, publicado em 1955, dos comentários acidentais de tratadistas como Dias Ferreira e Cunha Gonçalves, ou de professores como Manuel Domingues de Andrade e Antunes Varela, e de um ou outro episódico artigo, a bibliografia portuguesa neste campo não prima pela abundância<sup>(1)</sup>. O mesmo se diga em relação à jurisprudência: ressaltando, evidentemente, o famoso processo que opôs os herdeiros de Eça de Queiroz à casa editora Lello & Irmão (cujas peças principais se encontram publicadas), os raros casos em que os nossos tribunais têm sido chamados a resolver problemas relacionados com o direito de autor limitam-se praticamente a hipóteses de usurpação ou contrafacção, isto é, casos que respeitam mais à *patologia* do que à *fisiologia* desse instituto. E é sobretudo a esta que eu me proponho aludir.

---

(1) Citem-se, contudo, ainda as cartas trocadas entre Alexandre Herculano e Almeida Garrett, a propósito do decreto de 1851, a que no texto se fará referência mais adiante, publicadas respectivamente no 2.º tomo dos *Opúsculos* de Herculano e no 2.º volume da edição das *Obras Completas* de Garrett, dirigida por Teófilo Braga; os artigos do Prof. Barbosa de Magalhães sobre «Propriedade Literária» (in *Seara Nova*, n.º 1000-1007, 1946), do autor do presente trabalho sobre «Natureza Jurídica dos Direitos de Autor» (in *Jornal do Foro*, n.º 88, 1949), do Dr. António Maria Pereira sobre «Títulos das Publicações Periódicas» e «O Direito de Autor e a sua duração» (separatas da *Revista da Ordem dos Advogados*, 1951 e 1963), do Prof. José de Oliveira Ascensão sobre «Atribuição originária do Direito de Autor à entidade que custeia ou publica uma obra» (separata da revista *Autores*, 1970); as edições anotadas do *Código do Trabalho Intelectual* pelo Dr. Mário Alves Pereira (1951), do *Código do Direito de Autor e dos Direitos Vizinhos* (1965) e do *Código do Direito de Autor* (1966) pelo Dr. Mário Moreira da Silva; e, deste último, um volume sobre *O Direito de Autor e o Direito Fiscal* (1965), que foca uma incidência particular do problema.

2. Antes de continuar, impõe-se uma precisão terminológica. Empregarei a expressão «direitos de autor» de preferência a «propriedade intelectual». E isto por duas ordens de razões. Em primeiro lugar, porque o âmbito da propriedade intelectual é mais vasto do que o direito de autor propriamente dito, pois abrange também a propriedade industrial, ou seja a regulamentação das marcas, modelos e patentes de invenção. E em segundo lugar, porque o vocábulo «propriedade», aplicado à criação literária e artística, é susceptível de influenciar-nos quanto à determinação da sua natureza jurídica — problema que a seu tempo não deixarei de abordar. Conforme sublinha Henri Desbois, «foi por um abuso de linguagem que, sob a influência de correntes em que o sentimento predominava sobre a razão, a expressão *propriedade literária e artística* passou a ser de uso corrente». Ora, se razões históricas permitiriam utilizá-la, não creio que, actualmente, o seu emprego se justifique. Almeida Garrett — que foi o grande paladino da causa do direito de autor no nosso país — falava, numa carta dirigida a Alexandre Herculano<sup>(2)</sup> a que adiante voltarei a referir-me, em propriedade literária apenas para «não separar-se da linguagem que todos entendem», acrescentando que «lhe daria de boamente outro nome se lho achasse», por não lhe encontrar «todos os caracteres que, em estrito ápice de direito, deve ter a propriedade comum». Já porém, o decreto n.º 13.725, de 3 de Junho de 1927, pelo qual durante quase quarenta anos entre nós se regeu este instituto, estabelecia no seu artigo 36.º que «a propriedade literária ou artística é considerada e regida como qualquer outra

---

(2) Herculano combateu energicamente a noção de propriedade literária, que considerava «um paradoxo inocente nas regiões da teoria mas nocivo quando incorporado na lei», declarando a sua discordância com o decreto de 1851 e com o capítulo do Código Civil de 1867 relativo ao «trabalho literário e artístico». Partindo da premissa de que «a propriedade só pode dar-se no concreto», e chocado pela anomalia de uma propriedade «de carácter temporário» (o decreto de 1851 limitava a sua duração a trinta anos depois da morte do autor, prazo este que o Código Civil elevou para cinquenta anos), o autor do *Eurico* rejeitava a ideia de proteger a criação intelectual através de uma assimilação com o instituto da propriedade, alvitando um sistema de recompensas nacionais, que depois substituiu pela inclusão das obras literárias na categoria dos inventos.

propriedade mobiliária». Mas o Código do Direito de Autor aprovado pelo Decreto-Lei n.º 46 980, de 27 de Abril de 1966, que revogou e substituiu o diploma de 1927, não contém qualquer disposição análoga a essa. Duas vezes apenas a palavra «propriedade» aparece nele: no artigo 7.º, em que se afirma a independência do direito de autor sobre a obra intelectual «como coisa incorpórea» relativamente ao «direito de propriedade sobre as coisas materiais que servem de instrumento ou veículo para a sua utilização» — estabelecendo-se assim uma distinção nítida entre o direito de autor e a propriedade em geral —; e no artigo 11.º, que manda regular o exercício do direito de autor quanto às obras unitárias de colaboração «pelos princípios referentes à propriedade comum». É evidente, ao longo do Código, o propósito deliberado de suprimir os nexos ou as simples analogias com o instituto da propriedade — muito embora se admita a constituição de usufruto e penhor sobre as obras intelectuais e os direitos patrimoniais delas decorrentes, e estes possam ser objecto de penhora e arresto. No entanto, decorrido apenas um ano sobre a publicação deste diploma, o novo Código Civil, na epígrafe dos seus artigos 48.º e 1303.º, inscreve ao lado da «propriedade industrial» a expressão «propriedade intelectual», que reaparece ainda no artigo 1676.º — incorrectamente aliás, porque, conforme já dissemos, aquela compreende-se nesta. Deverá ver-se aqui um regresso à concepção anterior dos direitos autorais equiparados aos direitos da propriedade? Creio que um tal entendimento seria abusivo, pois no corpo de um desses artigos — o artigo 1303.º — a expressão que figura a par de «propriedade industrial» não é já, como na epígrafe, a de «propriedade intelectual», mas sim «os direitos de autor».

Designaremos, assim, por «direito de autor» o feixe de direitos que a lei reconhece, tanto no plano nacional como no plano internacional, a qualquer criador intelectual de livremente dispor e utilizar, ou permitir que outros utilizem, as criações originais do seu espírito nos domínios das letras e das artes, com carácter de exclusividade e sem dependência de qualquer forma. Tais direitos reconduzem-se, fundamentalmente, a duas categorias: os direitos *patrimoniais*, que consistem na percepção dos

proventos pecuniários resultantes da exploração, directa ou indirecta, da obra literária ou artística; e os direitos *morais*, consistentes na reivindicação da paternidade da obra e na defesa da sua integridade contra todas as deformações, mutilações ou outras modificações da mesma.

3. A expressão «direito de autor» tem quase dois séculos e meio de existência, mas, como observou Pouillet, «o direito dos autores existiu sempre, embora não entrasse desde a sua origem na legislação positiva». Digamos então que existia apenas virtualmente ou em abstracto, manifestando-se (como na Grécia ou na Roma antigas) nas relações entre os autores e os livreiros ou os organizadores de espectáculos, sem que as estruturas sociais e económicas houvessem imposto a necessidade de uma tutela jurídica própria. A construção doutrinária e legal do instituto remonta aos primórdios do século XVIII: em 1710 publica-se em Inglaterra a primeira lei regulamentar do direito de autor, e esta expressão aparece pela primeira vez em 1725, utilizada pelo advogado francês Louis D'Héricourt, num litígio entre os livreiros de Paris e os livreiros da província, em que defendeu a tese de que eram os autores, e não os editores ou os impressores, os verdadeiros titulares do direito transmitido a estes e garantido contra os riscos da exploração comercial ou industrial através da concessão de um privilégio exclusivo. Até então, com efeito, seria impróprio falar em direito de autor, pois a protecção dispensada às obras literárias tomava invariavelmente a forma de um privilégio de que beneficiavam os impressores e os editores ou, mais raramente, os autores; aliás, mesmo quando era concedido a estes a sua natureza não variava, destinando-se igualmente a assegurar a reprodução exclusiva da obra durante um prazo determinado — ao mesmo tempo que, por via indirecta, funcionava como um instrumento de censura política ao serviço do poder estabelecido. O privilégio mais antigo de que há notícia, data de 1495 e foi atribuído pelo Senado de Veneza ao impressor Alde Manuce, com referência a uma edição das obras de Aristóteles. Em Portugal, o primeiro editor a beneficiar de um privilégio desta natureza foi Valentim Fernandes, em 1502, pela sua

tradução do *Livro de Marco Polo*. Merece, no entanto, referência especial, porque concedido a um autor e não a um editor, o privilégio que em 1537 D. João III outorgou a Baltasar Dias «para imprimir e vender as suas obras, assim em prosa como em metro», tanto «as que tem feito (como) outras que espera de fazer», por isso que era «homem pobre» e não tinha «outra indústria para viver por o carecimento de sua vista». (O autor do popularíssimo *Auto de Santo Aleixo*, era, efectivamente, cego.)

Quer fossem, porém, autores, quer editores, os beneficiários do privilégio, reduzida era a protecção de que as obras literárias gozavam, pois, como observou Garrett, «findo esse privilégio, se era temporário, ou não o havendo, entendia-se que toda a obra impressa entrava no domínio público, e que, vivo ou morto o autor, com herdeiros ou sem eles, qualquer podia reimprimir, vender, representar se era obra dramática, usar dela, enfim, como coisa sua, ou coisa de ninguém, que tanto vale». Garrett escrevia estas palavras em 1839, um ano depois de a Constituição nascida da revolução de Setembro consagrar, no § 4.º do seu artigo 23.º, o direito de propriedade dos escritores sobre os seus escritos, «pelo tempo e na forma que a lei determinar»<sup>(3)</sup>. Ele próprio, consciente de que «a justa e solene declaração constitucional ficaria perpetuamente inútil e estéril, enquanto não tivéssemos lei que regulasse direitos aos quais não eram aplicáveis as regras do Código Civil, e que as precisavam tão especiais como era especial o seu modo e condições de existir», tomou a iniciativa de apresentar às Cortes um projecto, que a Câmara aprovou em 1841 mas que não chegou então a converter-se em lei, pois, como diria mais tarde, «as intervenientes comoções políticas obstaram a que esta lei passasse por todos os trâmites constitucionais». Só dez anos depois, derrubado pela Regeneração o governo auto-

---

(3) A Carta Constitucional de 1826 apenas reconhecia, no § 24.º do artigo 145.º, aos inventores «a propriedade das suas descobertas ou das suas produções» e só por uma interpretação extensiva ou analógica, aqui duvidosamente admissível, poderia considerar-se abrangida nesse preceito a propriedade literária, como sustentava Lopes Praça. A Constituição de 1838 é que veio suprir a lacuna; e anos depois a lei de 12 de Dezembro de 1844, que criou o imposto de transmissão, dele isentou «a propriedade literária e artística» — antes de haver ainda lei que a regulasse.

crático de Costa Cabral, é que veio a ser promulgado, em 8 de Julho de 1851, o nosso primeiro diploma regulador dos direitos autorais, que reproduz, com ligeiras alterações, o projecto do autor do *Frei Luís de Sousa*.

Já então, por toda a Europa, sob a pressão das grandes transformações político-económicas entretanto processadas na sociedade setecentista, mercê das quais se tornavam cada vez mais complexas as relações entre os autores, de um lado, e do outro os usuários dos produtos da sua inteligência e os seus destinatários, a regulamentação legal dos direitos de autor havia conhecido uma profunda evolução. Em 1710, a 10 de Abril, promulga-se em Inglaterra um diploma que, historicamente, deverá considerar-se a primeira lei sobre o direito de autor: o «Estatuto da Rainha Ana» ou «lei para o encorajamento da ciência e garantia da propriedade dos livros impressos», em que se reconhecia aos autores um direito exclusivo de reprodução, pelo prazo de vinte e um anos, dos seus livros publicados, ou por catorze anos prorrogáveis por igual tempo quanto aos livros inéditos, os quais só decorridos esses prazos caíam no domínio público. E em 30 de Agosto de 1777, uma importante resolução do Conselho de Estado francês, contra a qual os livreiros lutaram sem êxito, visto que foi confirmada em 1778, votava a abolição dos privilégios perpétuos atribuídos a estes, limitando-os à vida do autor, ao mesmo tempo que afirmava o princípio da propriedade dos autores sobre as suas obras. Todavia, já em 1761 se tinha reconhecido às netas de La Fontaine o privilégio de edição das suas obras, por direito hereditário, uma vez que havia caducado o privilégio concedido a um editor.

Mas foi com as leis francesas de 13 - 19 de Janeiro de 1791 e 19 - 24 de Julho de 1793, de que foram relatores Le Chapelier e Lakanal respectivamente, aquela sobre a realização de espectáculos públicos, esta sobre o direito de reprodução, directamente inspiradas pelos princípios estruturadores da Revolução, que o direito do autor sobre os frutos do seu pensamento veio a encontrar plena consagração. Leia-se o artigo 1.º da lei de 1793, e avaliar-se-á da enorme conquista que para os escritores e artistas esta lei representou. É o seguinte o seu teor: «Os auto-



res de escritos de todo o género, os compositores de música, os pintores, os desenhadores que gravam quadros ou desenhos, gozará, durante toda a sua vida, do direito exclusivo de vender, promover a venda, distribuir as suas obras no território da república, e de ceder a respectiva propriedade, no todo ou em parte». E esta protecção dos legítimos direitos do autor era prolongada, em benefício dos seus herdeiros ou cessionários, por um prazo de dez anos além da sua morte, elevado para vinte em 1810 e cinquenta em 1886.

Nessa lei se baseavam o projecto de Garrett e o decreto de 1851, em que o mesmo se converteu, e que se manteve em vigor durante dezasseis anos, até à promulgação do Código Civil de Seabra, cujos artigos 570.º a 612.º, que constituem o capítulo epigrafado «Do trabalho literário e artístico», retomam os princípios e as regras fundamentais do diploma que o precedeu. Sessenta anos depois, em 3 de Junho de 1927, o decreto n.º 13.725 veio estabelecer uma regulamentação autónoma para esta matéria, em parte sob a necessidade de harmonizar a nossa legislação interna com o direito internacional, dado que entretanto Portugal havia aderido à União de Berna para a protecção dos direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísticas. A inovação maior deste diploma consistiu em estabelecer a perpetuidade do direito de autor, até então protegido apenas durante a vida do autor e cinquenta anos após a sua morte (\*). O primitivo

---

(\*) A duração «post mortem» da protecção legal era, no decreto de 1851, de trinta anos, elevados para cinquenta no artigo 579.º do Código Civil, com uma prorrogação de cinco anos e cento e cinquenta e três dias, resultante do decreto n.º 5 693, de 10 de Maio de 1919, «por motivo de guerra», em relação às obras publicadas até ao fim desse ano e que não houvessem caído no domínio público à data da sua promulgação. Todas as obras de autores falecidos entre 10 de Maio de 1869 e 31 de Dezembro de 1919 ficaram, pois, a coberto da protecção legal por um prazo de 55 anos e 153 dias, mantendo-se o prazo de 50 anos para as obras de autores falecidos depois daquela última data. Com a publicação do decreto n.º 13 725, que nos seus artigos 15.º e 16.º instituiu o regime de perpetuidade para as obras ainda não caídas no domínio público, passaram a beneficiar dessa protecção todas as obras de autores falecidos depois de 1 de Janeiro de 1872. Tratando-se de obras de colaboração, atender-se-á à data da morte do autor falecido em último lugar (artigos 581.º do Código Civil de 1867, 30.º do Código do Direito de Autor de 1966). Quanto aos autores estrangeiros, aplica-se-lhes a lei portuguesa, ou a do seu país se for

sistema foi, porém, restaurado pelo Código de 1966, que estabelece todavia, no n.º 2 do seu artigo 37.º, um regime de transição para as obras em relação às quais o titular do direito de autor beneficiasse da perpetuidade, ao tempo da entrada em vigor do novo Código: essas obras só cairão no domínio público vinte e cinco anos após a publicação deste, ou seja a partir de 27 de Abril de 1991 (²).

4. Tal como o decreto de 1927 tinha em vista conformar a nossa legislação ao nível de protecção fixado pela Convenção de Berna, a que havíamos aderido em 1911, assim a revisão da mesma Convenção levada a efeito em Bruxelas em 26 de Junho de 1948 (que Portugal ratificou em 1951 pelo decreto-lei n.º 38.304, de 16 de Junho, tornando-a extensiva ao ultramar pela

---

menor a duração da protecção concedida por esta (artigo 26.º do Código de 1966). No caso de a herança ser declarada vaga para o Estado, se este não utilizou directamente a obra nem autorizou a sua utilização por outrem no prazo de dez anos, cairá ela no domínio público (artigo 42.º, n.º 2, do diploma de 1966) — o que no Código de Seabra acontecia imediatamente (artigo 591.º) e nunca no Decreto n.º 13 725, que deferia a sucessão, por escolha do Estado, à Academia das Ciências de Lisboa ou à Universidade ou instituto público a que o autor houvesse pertencido (artigo 37.º).

(²) Já depois de proferida esta conferência, foi divulgada a notícia de que o Governo enviou à Câmara Corporativa um projecto de decreto-lei relativo a um novo Código de Autor, que altera em vários pontos o diploma de 1966. Um desses pontos diz precisamente respeito ao prazo fixado no n.º 2.º do artigo 37.º, que reduz para quinze anos, terminando assim em 27 de Abril de 1981 (se vier a ser aprovado) o período de transição para as obras que, beneficiando da perpetuidade pelo decreto de 1927, teriam caído no domínio público com a entrada em vigor do Código de 1966. Aproveitemos a oportunidade para registar que o projecto do novo Código, caracterizado por uma arrumação tecnicamente mais sistemática e rigorosa das matérias, com aproveitamento da estrutura básica do código actual, procura — segundo a nota preambular — no aspecto formal, conjugar as soluções do direito de autor com as de outros diplomas entretanto surgidos, nomeadamente o Código Civil, as Leis de Imprensa, do Teatro e do Cinema, e libertar o Código de aspectos estranhos ao seu objecto, que, por isso, nele estavam deslocados; e no aspecto substancial, equilibrar os diversos interesses em causa, adaptar a legislação às novas técnicas de utilização das obras, actualizá-la à luz da evolução do direito internacional e reformar o registo do direito de autor, sendo este último o campo em que mais se inovou. O projecto foi publicado no n.º 143 das «Actas da Câmara Corporativa», de 24 de Fevereiro de 1973; qualquer que venha a ser o seu destino, cumpre referir que o maior rigor técnico não se fez acompanhar da indispensável correcção dos aspectos mais chocantes do Código de 1966, a que no texto irá fazer-se alusão.

portaria n.º 15.510, de 20 de Agosto de 1955), e a assinatura em 6 de Setembro de 1952 de um novo tratado multilateral, a Convenção Universal sobre o Direito de Autor (também ratificada pelo nosso país em 1956) impunham que se revisse aquela lei, que, por outro lado, o rápido e incessante desenvolvimento de novos meios técnicos de comunicação tornara anacrónica em vários aspectos. Assim se nomeou uma comissão incumbida de «esclarecer e actualizar o nosso direito interno em matéria de propriedade intelectual e harmonizá-lo com o direito internacional», que elaborou um ante-projecto de lei, consideravelmente modificado pela Câmara Corporativa em 1953, mas que não teve, então, qualquer seguimento. No contra-projecto da Câmara Corporativa se baseia, em grande parte, o diploma de 27 de Maio de 1966, que é a lei hoje vigente entre nós em matéria de direito de autor.

Caracterizado por uma ordenação sistemática que faltava ao decreto anterior, o novo Código segue de perto o esquema estrutural da Convenção de Berna segundo o texto revisto do Acto de Bruxelas, de que algumas disposições são pura e simplesmente traduzidas. Daqui logo poderá concluir-se que o nível de protecção concedido aos autores se tornou mais elevado do que era até então, salvo em dois ou três pontos que se afastam (ou divergem) do regime unionista. É o caso do direito de tradução de obras estrangeiras, em relação às quais se admite a possibilidade de obtenção de licenças (não exclusivas e intransmissíveis) por via judicial, independentemente da autorização do titular do respectivo direito, desde que se prove não ter sido possível estabelecer contacto com ele ou obter a sua autorização e hajam decorrido sete anos sobre a publicação da obra originária sem que uma tradução autorizada tenha sido editada em português ou a edição se encontre esgotada, regime que é o do artigo V da Convenção Universal e que, por ser mais desfavorável que o da Convenção de Berna, a declaração anexa relativa ao artigo XVII daquele tratado não permite que se aplique em Portugal. É o caso, previsto no artigo 167.º, da presunção de cessão, a favor do editor, dos

direitos do tradutor sobre a sua tradução, o que o priva injustamente de qualquer remuneração pelas eventuais reedições desta. É, enfim, o caso das obras póstumas, relativamente às quais, nos termos do n.º 2 do artigo 65.º, os direitos dos herdeiros do autor caducam se não forem utilizados no prazo de quinze anos após a morte deste, o que implica um grave encurtamento — nada menos do que trinta e cinco anos! — com referência ao prazo de protecção «post mortem», que é de cinquenta anos, como já dissemos.

Falei no rigor estrutural do Código de 1966. Sem cair numa pormenorização excessiva, que tornaria mais enfadonha ainda esta «visita», peço-lhes que me acompanhem agora numa visão breve do esquema do Código, apreciado nas suas grandes linhas.

Aqui o temos na nossa frente... É um sóbrio edifício de cinco andares, de linhas clássicas, embora o seu traçado acuse algumas irregularidades. O piso térreo, aquele sobre o qual assentam os demais, é dedicado à definição «das obras intelectuais e do direito de autor». São obras intelectuais — diz o artigo 1.º — «as criações do espírito, por qualquer modo exteriorizadas», sem dependência da sua divulgação ou utilização, que nos artigos 2.º e 3.º exemplificativamente se enumeram. Ao direito sobre essas obras intelectuais, seja qual for o género ou a forma de expressão adoptados pelo seu criador, se chama «direito de autor»; este direito, extensivo ao próprio título da obra, desde que seja original e inconfundível com outro preexistente para obras do mesmo género, não depende de qualquer depósito, registo ou outra formalidade, confere ao seu titular «o poder de dispor da obra e de utilizá-la ou fruí-la, ou autorizar a sua utilização ou fruição por terceiros, no todo ou em parte», e decompõe-se em direitos de carácter patrimonial e de carácter pessoal (os chamados «direitos morais»), que obedecem a estatutos diferentes.

Estes direitos são atribuídos «ao criador intelectual da obra», ainda que esta seja «feita por encomenda ou por conta alheia, ou mesmo no cumprimento de um dever funcional ou de um

contrato de trabalho». Semelhante regra comporta algumas excepções, nomeadamente quanto às «obras de encomenda», se se convencionar expressamente ou resultar dos termos ou circunstâncias do acordo que o direito de autor fica a pertencer à entidade que custeia a obra ou a publicação (artigo 9.º), e quanto às «obras colectivas», entendendo-se como tais as que forem «organizadas por iniciativa de uma empresa singular ou colectiva e divulgadas ou publicadas em seu nome» (artigo 10.º): é o caso dos jornais e das publicações periódicas, a cujas empresas pertence o direito de autor, salvo quanto às produções pessoais que possam discriminar-se (artigo 13.º, n.º 2) e aos trabalhos assinados pelos respectivos colaboradores, que no entanto só poderão reproduzi-los em separado três meses depois da sua publicação originária (artigo 179.º, n.º 1). As obras cinematográficas não são consideradas «obras colectivas», mas sim «obras de colaboração», definidas no artigo 10.º do Código como sendo as que «forem da criação de uma pluralidade de pessoas, quer possa discriminar-se, quer não, a produção pessoal de cada um daqueles que nelas colaborarem». A todos os colaboradores se atribui, em conjunto, o exercício do direito de autor, que será regulado pelos princípios referentes à propriedade comum (consoante já tivemos ensejo de dizer), sendo no entanto lícito a cada um deles exercer individualmente os seus direitos em relação à sua contribuição pessoal na obra comum, se daí não resultar prejuízo para a exploração desta (artigo 12.º).

Ainda nesta secção, define-se no artigo 14.º a «obra compósita» (aquela em que se incorpora uma obra preexistente, com autorização mas sem a colaboração do autor desta) e nos artigos 15.º e 16.º estabelece-se uma separação nítida entre os titulares dos direitos relativos às obras radiofónicas e fonográficas e os respectivos intérpretes, executantes, agentes técnicos e produtores, que em relação a essas obras não estão habilitados a reivindicar qualquer direito de autor, sem prejuízo no entanto da remuneração que a seu favor se convencie. Aflora-se aqui o problema dos chamados «direitos vizinhos», que são objecto

de uma Convenção internacional, assinada em Roma a 26 de Outubro de 1961 mas a que Portugal não aderiu <sup>(6)</sup>.

No tocante às obras cinematográficas, importa salientar que são considerados como seus co-autores, além do realizador, os autores do assunto ou argumento e da adaptação cinematográfica (artigo 17.<sup>o</sup>), mas não já — diversamente do que se verifica, por exemplo, na lei francesa de 1957 — os autores dos diálogos, dos versos e da música (artigo 18.<sup>o</sup>). Antecipando-nos um pouco, acrescentaremos desde já que no artigo 122.<sup>o</sup>, n.<sup>o</sup> 3, se estabelece uma presunção de cedência ao produtor dos direitos relativos à exibição e exploração económica do filme, presunção que pode apenas ser elidida por estipulação em contrário, ao invés do que sucede noutras legislações e foi clausulado nas últimas revisões da Convenção de Berna — cujo artigo 14.<sup>o</sup> *bis*, na sua alínea 3), exclui dessa presunção os «autores dos argumentos, diálogos e obras musicais criadas para a realização da obra cinematográfica», bem como «o realizador principal desta».

Nos restantes compartimentos deste piso térreo que estamos percorrendo, deparam-se-nos ainda as regras relativas à indicação do autor (que se presume ser a pessoa sob cujo nome, civil ou literário, a obra é divulgada), à duração do direito de autor (limitada à vida deste e mais cinquenta anos após a sua morte, contados a partir do dia 1 de Janeiro do ano seguinte ao da morte), a sua transmissão (distinguindo-se entre a transmissão total ou alienação, que deve ser feita por escritura pública sob pena de nulidade, e a transmissão parcial ou mera utilização, que deve ser dada por escrito e se presume onerosa, em ambos

---

(6) É, aliás, muito reduzido — treze apenas — o número dos países ligados por essa Convenção, o que bem pode compreender-se se atendermos a que a protecção específica dos direitos dos artistas intérpretes e executantes se pode realizar mais eficazmente através da legislação do trabalho, e a dos direitos dos produtores fonográficos e dos organismos de radiodifusão através da legislação comercial e industrial, do que mediante uma forçada aproximação com o direito de autor, cuja natureza é inteiramente diversa da dessoutros direitos.

os casos com ressalva dos direitos de carácter puramente pessoal), aos direitos morais (declarados inalienáveis e imprescritíveis, cabendo ao Estado salvaguardá-los após a queda da obra no domínio público), ao direito de retirada (que é, aliás, um direito eminentemente pessoal) e ao direito de sequência, este último agora introduzido na nossa legislação. Consiste esse direito em fazer participar o autor na mais-valia adveniente a uma obra sua «todas as vezes que for de novo alienada, beneficiando o vendedor de acréscimo considerável de preço»; tal participação é de 10 % nas vendas até 10 000\$00 e de 20 % nas vendas por quantia superior. A título meramente informativo, lembremos que este direito foi exercido pela primeira vez entre nós quando, num leilão, se vendeu por um preço superior a 1000 contos o célebre retrato de Fernando Pessoa, pintado por Almada Negreiros, originariamente vendido por três dezenas de contos

Podemos agora subir ao primeiro andar — ou seja, o título II do Código — que trata «da utilização das obras intelectuais». Um «átrio» contém as disposições gerais, entre as quais se inscreve o princípio básico de que «a garantia das vantagens pecuniárias da exploração da obra intelectual» — cujo direito compete exclusivamente ao autor — «constitui, no aspecto económico, o objectivo fundamental da protecção legal que dimana do reconhecimento do direito de autor» (artigo 63.º, n.ºs 1 e 2). Em sucessivos capítulos se regulamentam, depois, as diversas formas de utilização e exploração das obras intelectuais, que são «independentes umas das outras», pelo que «o exercício de qualquer delas pelo autor ou pela pessoa para isso autorizada não prejudica o exercício das restantes pelo autor ou por terceiros» (artigo 62.º, n.º 2). É ao autor — ou aos seus herdeiros ou representantes, entre os quais se incluem expressamente (artigo 67.º) as Sociedades de autores — que pertence o direito exclusivo de conceder essa autorização e de escolher os processos e as condições de utilização ou exploração da sua obra (artigo 64.º).

Franqueado este átrio, acedemos às várias divisões em que se arrumam as formas específicas dessa utilização. Começaremos pelo contrato de edição (artigos 71.º a 101.º) — que não se presume gratuito nem implica a transmissão, permanente ou temporária, ao editor, do direito de o autor publicar a obra, mas apenas a concessão de autorização para a reproduzir nos termos precisos do contrato, sem que lhe seja tão-pouco lícito traduzi-la, transformá-la ou adaptá-la a outras formas de utilização, ou ceder ou transferir para terceiros, sem consentimento do autor, salvo em caso de trespasse, os direitos emergentes do contrato. Para ser válido, este contrato deverá ser reduzido a escrito e mencionar o número de exemplares da tiragem, cuja fiscalização é garantida ao autor, reconhecendo-se a este o direito de mandar apreender os exemplares a mais e apropriar-se deles. A retribuição do autor será a que no contrato se estipular, sob qualquer das modalidades previstas no artigo 78.º (quantia fixa, percentagem sobre o preço de cada exemplar, cedência de um certo número de exemplares) e, na sua falta, o autor terá direito a um terço do preço de venda de cada exemplar. Outras disposições referem-se aos direitos e obrigações do autor e do editor, nomeadamente em matéria de pagamentos, prestação de contas, prazos de cumprimento, revisão das provas tipográficas, promoção da venda; e a aspectos particulares, como sejam a venda em saldo ou em processo de falência, ou a edição de obras futuras, que só terá validade com o limite máximo de dez anos, nos termos do artigo 46.º.

Segue-se a representação de obras dramáticas, dramático-musicais, coreográficas, de pantomima ou de natureza análoga, a que são equiparadas a recitação de obras literárias e a execução de obras musicais com ou sem texto (artigos 102.º a 121.º). Também aqui se exige a autorização do autor, «quer a representação se realize em lugar público, quer em lugar privado, com ou sem entradas pagas, com ou sem fins lucrativos», excluindo-se apenas a representação «sem fins lucrativos num lar familiar». Exige-se igualmente que o contrato seja celebrado por escrito e



que dele constem as condições de representação da obra, designadamente quanto à forma de retribuição; e prevê-se que, na falta de autorização, o autor possa fazer cessar imediatamente a representação e exigir indemnização por perdas e danos, sem prejuízo de acção penal pelo crime de usurpação. Tal como no contrato de edição, não pode o empresário ceder ou transferir para terceiros os direitos emergentes do contrato de representação, nem esta pode, sem consentimento escrito do autor, ser transmitida pela radiodifusão sonora ou visual, filmada ou captada fonograficamente, no todo ou em parte.

Da utilização das obras cinematográficas (artigos 122.º a 136.º) tivemos já ocasião de falar, havendo apenas a acrescentar agora que, nos termos do último desses artigos, as respectivas disposições são aplicáveis às obras produzidas por qualquer processo análogo à cinematografia, o que poderá entender-se como referido às obras de televisão, muito embora noutro capítulo se regulamente especialmente a radiodifusão sonora e visual das obras intelectuais (artigos 155.º a 162.º). Quanto a estas, o Código teve o cuidado de distinguir entre a autorização dos autores para a radiodifusão das suas obras e para a sua execução em público (n.ºs 2 dos artigos 155.º e 160.º): trata-se, evidentemente, de modos diversos de utilização destas, e daí que se requeiram autorizações especiais para cada um, a que correspondem remunerações diferenciadas.

Passemos rapidamente pelos capítulos relativos à gravação ou registo fonográfico e à reprodução por meios mecânicos (onde se contém a regra fundamental de que a respectiva autorização não envolve a faculdade de executar em público, radiodifundir ou transmitir por qualquer modo a obra gravada ou registada, que depende de autorização própria); às obras fotográficas (cuja protecção depende, excepcionalmente, da verificação de determinadas formalidades); à tradução, arranjo e outras transformações das obras intelectuais (que, no tocante à tradução, já tivemos ensejo de criticar); e à utilização das criações das artes

plásticas, gráficas e aplicadas ('). E terminemos a visita percorrendo os três últimos pisos do edifício — aqueles, sem dúvida, que o arquitecto do Código menos cuidou...

O terceiro é dedicado aos regimes especiais e divide-se em dois compartimentos: num consideram-se os jornais e as publicações periódicas, a que já fizemos referência; no outro prevêem-se os casos em que, excepcionalmente, é livre a utilização das obras intelectuais, compreendendo-se em tais casos a reprodução de discursos e alocações públicas (desde que se indique o nome do autor e a data e local em que forem proferidos), de conferências de imprensa (mas só por extracto) e de polémicas, a execução de hinos, cantos patrióticos, obras de carácter religioso durante os actos de culto ou práticas litúrgicas, e obras incluídas em livros ou programas didácticos, quando essa execução se integre na prática do ensino, bem como a citação (por transcrição ou resumo) de trechos de obras alheias, em apoio de doutrinas próprias ou com fins de crítica, discussão ou ensino (desde que se indiquem a obra a que pertencem e o nome do respectivo autor e não sejam tão extensos que prejudiquem o interesse pela obra citada). O quarto andar limita-se a um compartimento único (artigo 189.º), em que se enumeram os actos sujeitos a registo: todos aqueles que envolvam transmissão total ou parcial do direito de autor e a constituição de penhor, arresto ou penhora (de que estão isentos, em princípio, os manuscritos inéditos, os esboços, desenhos, telas ou esculturas incompletos) sobre esse direito — esclarecendo-se que a falta de registo

---

(') O regime legal de protecção destas obras oferece alguns aspectos anómalos, que não podem passar sem reparo. Assim, enquanto o artigo 172.º determina que «a reprodução das criações das artes plásticas, gráficas e aplicadas só pode ser feita pelo autor ou por outrem com sua autorização» e que esta «deve ser dada por escrito, não se presume gratuita e pode ser condicionada», o artigo 152.º permite, contraditoriamente, a «livre reprodução e publicação pela imprensa, pelo cinema, pela televisão ou por qualquer outro meio, da imagem de obras de arquitectura ou de outra arte plástica já divulgadas pelo autor». E no que respeita ao direito moral das obras de arquitectura, a única consequência prevista para as alterações introduzidas pelo dono da obra durante a execução ou após a conclusão do projecto, sem consentimento do seu autor, é a possibilidade de este «repudiar a paternidade da obra modificada» e a proibição de o proprietário «invocar para o futuro, em proveito próprio, o nome do autor do projecto inicial» (artigo 56.º).

não impede que os actos a ele sujeitos produzam efeito entre as partes ou seus herdeiros e representantes (aliás o reconhecimento do direito de autor é independente de depósito ou registo, nos termos do artigo 4.º, n.º 3), mas que tais efeitos em relação a terceiros só se produzem desde a data do registo<sup>(6)</sup>. Finalmente, o último piso — cúpula de todo o edifício — ocupa-se da defesa do direito de autor, tanto sob o aspecto patrimonial como moral, sempre que se verifique a sua violação, para a qual se estabelecem sanções de natureza civil e penal, independentes entre si.

Ficámos assim a conhecer, nas suas linhas essenciais, o esquema da protecção legal concedida entre nós às criações originais do espírito e aos respectivos criadores. Acrescente-se que, nos termos do artigo 26.º do Código, essa protecção se estende aos autores estrangeiros, por aplicação directa do princípio de «assimilação» consagrado no artigo 4.º da Convenção de Berna (e mantido no artigo II da Convenção Universal) — segundo o qual os autores pertencentes a qualquer dos países da União ou que, embora não pertencentes, publiquem num deles, pela primeira vez, as suas obras, gozam nos outros países dos mesmos direitos que os autores nacionais. O que nos leva a abordar, na sequência lógica das nossas considerações, o problema do direito de autor internacional.

**5.** Pela sua natureza incorpórea, as criações do espírito não se confinam aos limites territoriais dos países a que pertencem os respectivos autores, cujas fronteiras facilmente transpõem. Daí a necessidade de uma regulamentação internacional do direito de autor, que teve a sua primeira grande e significativa expressão ao ser criada, em 1886, a União de Berna «para a protecção dos direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísti-

---

(6) Omitiu-se, inexplicavelmente, a constituição de usufruto sobre as obras intelectuais, prevista no artigo 47.º do Código, entre os actos sujeitos a registo. A legislação em vigor sobre o registo de obras literárias e artísticas, ressalvada pelo n.º 3 do artigo 189.º, tem o seu assento no decreto n.º 4 114, de 17 de Abril de 1918, diploma anacrónico e inorgânico, cuja total remodelação — em termos que aliás se afiguram excessivos e inadequados — se prevê no projecto de revisão aludido na precedente nota (7).

cas». O reconhecimento de tal necessidade havia levado numerosos países a estabelecerem entre si tratados bilaterais para assegurar essa protecção aos respectivos autores nacionais, evitando assim a pilhagem dos seus legítimos direitos. Em meados do século XIX, «esse mosaico de tratados — como observou Claude Masouyé — constituía um embrião de sistema internacional baseado na reciprocidade». Sentindo o terreno propício à instituição de um sistema proteccionista plurinacional, uma organização não-governamental, a Associação Literária e Artística Internacional, a que presidia Victor Hugo, elaborou em 1883 um projecto de Convenção, que serviu de base aos trabalhos das reuniões que o Governo da Suíça aceitara promover para sua discussão. Três conferências diplomáticas se realizaram em Berna, entre 1884 e 1886, e a 9 de Setembro deste último ano sete países europeus — a Alemanha, a Bélgica, a Espanha, a França, a Inglaterra, a Itália e a Suíça —, além da Tunísia, da Libéria e do Haiti, assinaram entre si uma Convenção, saudada por Numa Droz, presidente da Conferência diplomática em que foi aprovada, como «a esplendorosa afirmação do despertar da consciência universal a favor dos autores», que entrou em vigor a 5 de Dezembro do ano seguinte e a que vários outros Estados depois aderiram — entre os quais Portugal, por decreto com força de lei promulgado pelo Governo Provisório da República em 18 de Março de 1911, publicado no «Diário do Governo» do subseqüente dia 23. Mas a tardia adesão do nosso país à Convenção de Berna, exactamente um quarto de século após a sua assinatura, não autoriza a concluir que entre nós se não tivesse reconhecido mais cedo a conveniência de regular por tratados plurilaterais as relações oriundas da utilização, para além das suas fronteiras de origem, das obras do espírito. Já em 1851, trinta e cinco anos antes de fundada a União de Berna, lembrava Garrett, numa carta dirigida a Herculano, que em parte já tivemos ocasião de citar, «quanto é necessário converter em direito internacional as regras que defendem isto que eu chamo propriedade literária»; e data desse mesmo ano a assinatura, com a França, da nossa primeira Convenção bilateral sobre a matéria, a que várias outras se seguiram

ainda antes da adesão à União de Berna: com a Espanha em 1860 e 1880; em 1866 com a Bélgica e de novo com a França; em 1889 com o Brasil; em 1906 com a Itália.

Sob a pressão de factores de diversa ordem — técnicos e jurídicos assim como económicos e políticos — a Convenção de Berna foi objecto de vários aditamentos e revisões: em 1896 em Paris, em 1908 em Berlim (e foi a esse texto que Portugal, como já se disse, aderiu três anos depois), em 1914 em Berna, em 1928 em Roma, em 1948 em Bruxelas, em 1967 em Estocolmo e a mais recente em Paris em 1971. A estas duas últimas revisões quero especialmente aqui aludir; mas antes cumpre-me fazer referência à assinatura, que teve lugar em Genebra no ano de 1952, e também no mês de Setembro, de uma outra Convenção internacional destinada a «assegurar a protecção suficiente e eficaz dos direitos dos autores e de quaisquer outros titulares dos mesmos direitos sobre as obras literárias, científicas e artísticas»: a Convenção Universal sobre o Direito de Autor, cuja iniciativa ficou a dever-se à Unesco, na sequência aliás do reconhecimento explícito do direito de autor como um dos direitos fundamentais exarados na Declaração Universal dos Direitos do Homem aprovada pelas Nações Unidas na Conferência de Dezembro de 1948.

A ideia de instituir um segundo tratado multilateral em matéria de direito de autor, que poderia à primeira vista afigurar-se pleonástica, nasceu contudo de uma exigência profundamente justificada. É que são diferentes os níveis de protecção concedidos, numa e noutra Convenções, às obras intelectuais que de ambas são objecto. E verificando-se que o nível mais elevado estabelecido na Convenção de Berna era susceptível de impedir o acesso a ela de determinados países cuja ausência de um sistema normativo internacional originava uma situação de perigoso desequilíbrio — como era o caso dos Estados Unidos, que mercê de uma gigantesca industrialização se haviam entretanto convertido em um dos maiores produtores e consumidores de obras literárias e artísticas do mundo —, pôs-se em prática uma aspiração que, já em 1928, a extinta Sociedade das Nações havia manifestado e que no clima de mútuo entendimento do imediato após-guerra encontrava condições favoráveis para germinar. Sur-

giu assim uma outra Convenção, de mais reduzido nível proteccionista, que o Director-geral da Unesco, o escritor mexicano Jaime Torres Bodet, no discurso inaugural da respectiva Conferência diplomática, definiu como «um instrumento complementar que visa a estabelecer um nexu permanente entre os dois grandes sistemas da União de Berna e do continente americano».

Esta «complementaridade» das duas Convenções ficou solenemente afirmada no artigo XVII da Convenção mais jovem, em que se declara que ela «em nada afecta as disposições da Convenção de Berna para a protecção das obras literárias e artísticas, nem obsta a que os Estados contratantes pertençam à União criada por esta última». Para assegurar a «coexistência pacífica» das duas Convenções, e evitar que os países unionistas pudessem optar por um nível mais baixo de protecção, acrescentou-se a esse artigo XVII uma declaração anexa, dita «cláusula de salvaguarda da Convenção de Berna», segundo a qual deixariam de ser protegidas as obras cujo país de origem abandonasse a União de Berna e não se applicaria a Convenção Universal nas relações entre os países membros desta União.

Acontece, porém, que actualmente, e em consequência da revisão a que foram submetidas, conjuntamente, as duas Convenções na Conferência de Paris, em Julho de 1971, a applicação dessa declaração anexa foi suspensa em relação aos países considerados em vias de desenvolvimento, os quais, se se retirarem da União de Berna, poderão no entanto prevalecer-se das excepções que a Convenção Universal estabelece em matéria de direito de tradução e de reprodução (e adiante se dirá em que consistem tais excepções). Procurou-se evitar assim que tais países se vejam obrigados a ficar à margem de qualquer protecção, pela impossibilidade de se manterem no mais alto nível convencional.

Esta modificação define o sentido em que evoluiu, nos últimos anos, o direito de autor internacional — evolução determinada, essencialmente, por circunstâncias técnicas e políticas, umas e outras, por sua vez, motivadas por razões económicas. Vejamos então, rapidamente, em que consistem e como se caracterizam essas circunstâncias motrizes.

As formas tradicionais de divulgação e comunicação das obras criadas pelo espírito humano nos domínios da literatura e da arte sofreram, desde o princípio do século, e aceleradamente nos últimos anos, uma transformação profunda. A representação dramática, a execução musical, a edição literária, sucederam novos processos de reprodução e difusão da criação intelectual, baseados no constante progresso da técnica. A invenção da fotografia, do disco, do cinema, da rádio, da televisão, da microfotografia, da fotocópia, dos computadores, das áudio e videocassettes, dos satélites espaciais, na medida em que veio criar mais fáceis condições para a fixação material das obras literárias e artísticas e para a sua consequente comunicação ao público, obrigou os legisladores, tanto nacionais como internacionais, a enfrentar novas situações e a resolver novos problemas no âmbito da protecção jurídica dessas obras. Tanto mais que, por outro lado, estas inovações técnicas se processavam em relação directa com uma transformação paralela das estruturas económicas e sociais, variável em função dos diversos sistemas políticos, o que punha ao legislador opções nem sempre fáceis de conciliar no plano internacional. Já não era só a clássica oposição entre uma economia de mercado, própria das sociedades de consumo dos países capitalistas, e uma economia baseada na colectivização dos meios de produção, vigente nos estados socialistas: era, sobretudo, o acesso à independência política de numerosos países africanos e asiáticos, que até então gravitavam na esfera de influência de certas nações europeias e americanas, ou lhes estavam completamente subordinados, a criar todo um acervo de questões que não seria lícito ao legislador ignorar ou deixar sem solução.

Entre essas questões avultava — e avulta — a da promoção cultural dos novos estados, que, não se bastando a si próprios, careciam do auxílio dos demais, mas viam travada a satisfação das suas necessidades pelas escassas possibilidades da sua incipiente economia, o que implicava o risco de uma outra forma, mais indirecta mas não menos opressiva, de colonização.

Todos estes factores conjugados levaram, naturalmente, à decisão de rever a Convenção de Berna, conforme permitia a

alínea 1) do artigo 24.º do texto assinado em Bruxelas em 1948, alínea que prevê a possibilidade de a Convenção «ser submetida a revisões, com o fim de nela se introduzirem melhoramentos que possam aperfeiçoar o sistema da União». Assim se realizou em 1967 a Conferência diplomática de Estocolmo, cujos trabalhos preparatórios se iniciaram cinco anos antes e que culminou pela assinatura, a 14 de Julho, de vários actos internacionais, dos quais apenas interessa referir aqui o que veio alterar o Acto de Bruxelas, conhecido por «Acto de Estocolmo» (\*).

O Acto de Estocolmo introduziu, em determinados aspectos, puramente técnicos, uma sensível melhoria no tocante ao nível da protecção concedida aos autores de obras literárias e artísticas; mas, ao mesmo tempo, e em certas zonas fundamentais, diminuiu — ou permitiu que se diminuísse — esse nível proteccionista, através da criação de um «Protocolo relativo aos países em vias de desenvolvimento» que, nos termos da alínea 2) do seu artigo 21.º, dele «constitui parte integrante». (A adesão às «cláusulas de fundo» do Acto de Estocolmo implicava, obrigatoriamente, a aceitação pelos países unionistas do «Protocolo»; quanto aos países estrangeiros à União só lhes era permitido aderir ao Acto na sua totalidade.) Antes de analisarmos esse «Protocolo», digamos, numa breve síntese, em que se traduziram aqueles melhoramentos.

A generalização do princípio da nacionalidade do autor, independentemente de as suas obras terem sido publicadas ou não (artigo 3.º); o reconhecimento explícito do direito de reprodução, não obstante as reservas admitidas «em certos casos especiais» (artigo 9.º); o alargamento do conteúdo dos direitos de representação, execução e recitação públicas (artigos 11.º e 11.º *ter*); a criação de um estatuto próprio para as obras cinematográficas e assimiladas, em que foi consideravelmente reduzida a «presunção de cessão» estabelecida a favor dos produtores contra os respectivos autores (artigo 14.º *bis*) — constituem,

---

(\*) Mencione-se, no entanto, entre eles, a Convenção que institui a OMPI (Organização Mundial da Propriedade Intelectual), organismo a que compete a administração da União de Berna e respectiva convenção, tal como a Unesco administra a Convenção Universal.



sem dúvida, importantes benefícios adquiridos por aqueles cujas obras a Convenção de Berna se destina, expressamente, a proteger, por imperativo categórico e inderrogável do seu artigo 1.º. Mas tais benefícios, e outros que já existiam e se mantiveram, ficaram seriamente ameaçados pelo «Protocolo» anexo — se é que não, mesmo, praticamente anulados.

Em que consiste esse «Protocolo»? Nas suas grandes linhas, em autorizar os países que, segundo a prática estabelecida pela Assembleia Geral das Nações Unidas, sejam considerados «em vias de desenvolvimento», a prevalecer-se, no momento da ratificação ou da adesão ao Acto de Estocolmo, de *reservas* concernentes à duração do prazo de protecção (reduzindo-o de cinquenta anos «post mortem» até vinte e cinco anos na generalidade dos casos, e de vinte e cinco para dez anos no caso das obras fotográficas e das obras de artes aplicadas), bem como aos direitos de tradução, de reprodução e de radiodifusão; e de um modo geral, em lhes permitir que restrinjam a protecção convencional das obras literárias e artísticas «exclusivamente para fins de ensino, estudo e investigação em todos os domínios educacionais». É certo que esta possibilidade ficava condicionada pela exigência de serem adoptadas, na legislação nacional, «disposições apropriadas para assegurar ao autor uma remuneração conforme às normas de pagamento aplicáveis aos autores nacionais» — mas é também certo que tais normas poderiam ser irrisórias, ou mesmo inexistentes, hipótese em que o autor originário se veria pura e simplesmente desprovido de toda e qualquer protecção ... Mais ainda: previa-se que os benefícios do «Protocolo relativo aos países em vias de desenvolvimento» fossem aplicáveis imediatamente a esses países, antes da própria entrada em vigor do Acto que o instituiu e de que ele é, como dissemos, parte integrante.

Compreende-se que este «Protocolo», ditado por razões puramente políticas (ou, mais propriamente, por razões de oportunismo político) tenha suscitado, logo de início, por parte dos autores e dos seus legítimos representantes, acerbas críticas e sérias objecções. Associações internacionais de grande prestígio e da maior representatividade nesta matéria — como a CISAC

(Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores) e a ALAI (Associação Literária e Artística Internacional), que aliás acompanharam, como observadores, os trabalhos da Conferência de Estocolmo —, eminentes juristas especializados, como Valerio De Sanctis e o Professor Henri Desbois, prontamente denunciaram o carácter falacioso da argumentação em que se procurava apoiar o «Protocolo». Assim, De Sanctis lembrou, com a sua argúcia habitual, à luz de uma indesmentível experiência, que «a criação literária, artística e científica é essencialmente estimulada por uma protecção legal eficaz das obras publicadas e, inversamente, enfraquecida por uma falta de protecção ou por uma protecção insuficiente». Por outro lado, é de uma lógica elementar que a assistência cultural a prestar aos países que dela carecem deve increver-se no quadro de um programa de auxílio económico, e se mostra deslocada no âmbito de uma Convenção que tem por objecto expresso a protecção dos autores — tanto mais que o próprio texto dessa Convenção já prevê um grande número de reservas e excepções aos direitos que consagra.

Não se põe em dúvida, evidentemente, o direito de livre acesso à cultura de todos os povos (os subdesenvolvidos, aliás, como os desenvolvidos). A democratização da cultura é hoje uma realidade histórica irreversível, e todos os meios devem ser mobilizados para a sua plena efectivação. Simplesmente, o que se contesta é que seja à custa dos criadores intelectuais, afinal de contas os verdadeiros promotores da cultura e os seus insubstituíveis agentes, mediante o sacrifício dos seus legítimos direitos e justos interesses, que essa ascensão cultural deva realizar-se; o que se nega é que as facilidades concedidas à utilização do repertório alheio venham a favorecer o surto de um repertório nacional. Subscrevemos, por isso, inteiramente a resolução votada pela Associação Literária e Artística Internacional na sua assembleia geral de 1968, acerca do «Protocolo» anexo ao Acto de Estocolmo, resolução concebida nos termos seguintes: «Se importa que os países desenvolvidos prestem uma atenção vigilante às necessidades dos países em vias de desenvolvimento, é contudo iníquo impor exclusivamente aos autores, nos países

desenvolvidos, o encargo das concessões reclamadas pelos países em vias de desenvolvimento; os sacrifícios devem ser suportados por todas as colectividades, no âmbito do auxílio económico que os Governos considerem oportuno; as facilidades consentidas no tocante à reprodução, tradução ou qualquer outro modo de difusão das obras emanadas de países desenvolvidos, são de molde a paralisar o fluxo da criação intelectual nos próprios países em vias de desenvolvimento; pelo contrário, é a defesa dos direitos de autor, seja qual for o país de origem da obra, que mais eficazmente contribui para o florescimento das Artes e das Letras no mundo inteiro.»

Se os autores e as respectivas associações nacionais e internacionais foram os primeiros a chamar a atenção para o equívoco do «Protocolo», a demonstrar que ele estava longe de ser a panaceia que, na euforia um tanto demagógica da Conferência de Estocolmo, se julgou capaz de resolver os problemas culturais e pedagógicos dos países em vias de desenvolvimento, não foram contudo os únicos a fazê-lo. A própria Conferência, decerto presentindo ao menos em parte o fundamento dessas críticas, adoptou uma Recomendação em que os países da União, «reconhecendo as necessidades económicas e culturais dos países em vias de desenvolvimento, desejando permitir-lhes acesso, com vista às suas carências educacionais, às obras protegidas pelo direito de autor, e tendo para esse efeito adoptado um Protocolo relativo a esses países, recomendam ao Bureau Internacional que emprenda, juntamente com outras organizações governamentais e não-governamentais, o estudo dos meios e processos de criar o mecanismo financeiro susceptível de assegurar aos autores uma remuneração justa e equitativa».

Depressa, porém, se chegou à conclusão de que esse preconizado estudo, que em princípio se destinava apenas a completar o «Protocolo», dotando-o do suporte económico que lhe faltava, sem tocar na sua essência, deveria ter uma latitude bem maior. Duas circunstâncias decisivas contribuíram para isso: a reacção contra o «Protocolo» dos próprios países cujas delegações haviam assinado o Acto de Estocolmo, depois de terem activamente participado na sua elaboração, e a posição francamente adversa

tomada pelos Estados Unidos contra um instrumento que, ingenuamente talvez, se supusera apto a atraí-los para a órbita da União de Berna ... Para isso fora-se ao ponto de admitir a falta de protecção dos direitos morais para além da morte do autor, sabido como é que a legislação norte-americana os não prevê. Mas em vão: os Estados Unidos pronunciaram-se abertamente contra o «Protocolo», considerando-o impeditivo de virem a aderir à Convenção de Berna; e os Governos de grandes potências, como a Inglaterra, a França, a Itália, a Espanha, decidiram não ratificar o Acto de Estocolmo, cuja entrada em vigor ficou assim comprometida. Sábia decisão, que foi adoptada por vários outros países, entre os quais Portugal<sup>(10)</sup>.

6. Criou-se todavia, assim, uma situação extremamente difícil, que travou a evolução do direito de autor internacional, e para a qual não se entrevia nenhuma saída senão mediante uma articulação mais flexível entre as duas grandes Convenções internacionais. Aliás, mesmo antes da Conferência de Estocolmo havia sido já lançada a ideia de adaptar as duas Convenções ao caso particular dos países em vias de desenvolvimento através de certos reajustamentos introduzidos no corpo de ambas. Nesse sentido chegou a ser votada uma resolução em Brazzaville, onde em Agosto de 1963 a Unesco e o Secretariado da União de Berna promoveram uma reunião conjunta com os países africanos. Mas a subsistência da «cláusula de salvaguarda» constante da declaração anexa à Convenção Universal e relativa ao seu artigo XVII obstava à realização desse projecto. Por isso a Conferência geral da Unesco, efectuada em Novembro de 1966, se pronunciou a favor da suspensão da cláusula, solução mais adequada, sem dúvida, do que o falacioso «Protocolo», mas que a elaboração deste pôs de remissa. Provisoriamente, como veremos.

---

(10) Os artigos 28.º e 29.º do Acto de Estocolmo ofereciam aos países membros da União de Berna uma opção entre três soluções diversas: a ratificação (ou adesão) total; a ratificação (ou adesão) limitada às «cláusulas de fundo» (artigos 1.º a 21.º), incluindo portanto obrigatoriamente o «Protocolo»; ou limitada às «disposições administrativas» e «cláusulas finais» (artigos 22.º e seguintes). Só quanto a estas últimas o Acto entrou em vigor, a 29 de Janeiro de 1970.

A necessidade de sair do impasse criado pela não-ratificação do Acto de Protocolo (ou, mais exactamente, das suas «cláusulas de fundo» e, portanto, do «Protocolo») motivou, sem que um ano tivesse decorrido ainda sobre a sua assinatura, uma série de reuniões entre os representantes dos países ligados às duas Convenções, um terço dos quais é membro de ambas <sup>(1)</sup>. Não admira, pois, que nos últimos quatro anos se estreitassem os laços entre uns e outros, ao ponto de as reuniões dos Comitês intergovernamentais das duas Convenções se assemelharem como duas gotas de água pela participação das mesmas personalidades na qualidade de representantes dos Estados membros de uma e de outra. Como espirituosamente, mas sem o menor exagero, observou Valerio De Sanctis, «todas estas personalidades deslocavam-se de Paris a Genebra, de uma sala para outra, e, com mais frequência ainda, simplesmente de mesa para mesa, variando apenas o presidente, o secretário e o relator em cada reunião»... Esta colaboração íntima viria a culminar na Conferência diplomática de Paris de Julho de 1971, em que foram conjuntamente revistas a Convenção de Berna e a Convenção Universal.

Dois anos antes, em Fevereiro de 1969, constituíra-se um «Grupo de estudo conjunto sobre o Direito de autor internacional», composto por representantes de vinte e seis países, que se reuniu em Washington de 29 de Setembro a 3 de Outubro desse ano. Desta reunião saiu um texto, designado por «Recomendação de Washington», que preconizava, como questão de «absoluta prioridade», a revisão simultânea das duas Convenções, introduzindo-lhes determinadas alterações tendentes a limar as arestas que haviam obstado à aceitação generalizada do «Protocolo» integrado no Acto de Estocolmo.

Com base nesta «Recomendação», os dois Comitês intergovernamentais decidiram criar comissões preparatórias «ad hoc»,

---

<sup>(1)</sup> O número de países membros da União de Berna era, em 31 de Dezembro de 1973, de 63. Na mesma data era de 66 o número de países que haviam ratificado ou aderido à Convenção Universal. E era de 43 o número de países vinculados pelos dois tratados. Já depois de proferida esta conferência, a União Soviética aderiu ao texto de 1952 da Convenção Universal, o que deve considerar-se como um dos mais importantes acontecimentos dos últimos anos em matéria de direito de autor internacional.

incumbidas de elaborar as versões preliminares do texto revisto das duas Convenções, sobre as quais veio a ser elaborado o texto submetido, em Julho de 1971, à Conferência de Paris.

Teoricamente, era de duas conferências diplomáticas, e não de uma só, que se tratava, pois que duas — e distintas — eram as Convenções a rever. Mas, na ordem prática das coisas, tudo se passou como se uma conferência única se tivesse reunido — o que posso aliás testemunhar pessoalmente, dado que integrei, como consultor técnico, a delegação portuguesa a ambas. E não só as duas conferências tiveram lugar no mesmo edifício — a sede da Unesco —, em sessões alternadas mas complementares, como foi eleito o mesmo Presidente pela assembleia plenária de cada uma delas: o Embaixador Pierre Charpentier, chefe da delegação francesa. Variaram apenas os Presidentes das Comissões principais das duas Convenções e os respectivos relatores. E os textos que das Conferências — ou da Conferência... — resultaram, apresentam entre si notáveis analogias, chegando mesmo, em certas zonas, a acusar uma rigorosa identidade. Aliás, a reforçar o nexa que se pretendeu estabelecer entre as duas Convenções, deve salientar-se que o Acto de revisão da Convenção de Berna não entrará em vigor sem que a Espanha, os Estados Unidos, a França e a Inglaterra previamente se obriguem pela Convenção Universal revista. (O que, até à data, os três últimos países já fizeram.)

Ao longo das Conferências de Paris — por comodidade, passarei a designá-las, daqui em diante, no singular — aludiu-se repetidamente ao «delicado e instável equilíbrio» a que, após a «Recomendação de Washington», os dois Comitês inter-governamentais e as comissões «ad hoc» haviam chegado nos seus trabalhos preparatórios, e aos perigos que poderiam advir da introdução de alterações substanciais e profundas nos projectos dos textos convencionais apresentados aos países contratantes. Estes, na sua grande maioria, e fosse qual fosse a esfera geográfica, económica ou política em que se situassem, parece terem compreendido a delicadeza e o melindre da situação, aceitando tácita ou expressamente essa espécie de compromisso mútuo, que nos bastidores da Conferência primeiro, e depois

abertamente no seio desta, se designou por «package deal». Um passo atrás ou um passo adiante, uma protecção mais rígida ou excepções mais largas, poderiam romper esse equilíbrio laboriosamente conseguido e destruir todo o sistema longa e cuidadosamente preparado, que a Conferência, consciente desse risco, corrigiu e melhorou nalguns pontos, sem todavia lhe afectar a essência.

São, fundamentalmente, duas as grandes inovações introduzidas no direito convencional internacional: a substituição do «Protocolo» de 1967 por um «Anexo» ao Acto de Paris de revisão da Convenção de Berna, composto de seis artigos, em que se admitem, a favor dos países em vias de desenvolvimento, tal como na Convenção Universal, determinadas excepções aos direitos fundamentais de autor que constituem objecto da protecção convencional; e a suspensão, a favor dos mesmos países, da já atrás referida «cláusula de salvaguarda da Convenção de Berna» anexa à Convenção Universal. Aquelas excepções (a que o «Anexo» ao Acto de Paris chama «faculdades» e que no projecto inicial eram denominadas «reservas») incidem *exclusivamente* sobre os direitos de tradução e reprodução, podendo tornar-se extensivas às fixações lícitas áudio-visuais que encorporem obras protegidas e aos textos que as acompanhem, mas *tão-só* para fins de ensino escolar e universitário, ou ainda, no caso específico da tradução, para fins de investigação. Quanto ao regime comum, aplicável aos países desenvolvidos nas suas relações recíprocas, pode dizer-se que em ambas as Convenções o nível de protecção concedido aos autores foi aumentado: a Convenção de Berna manteve todos os benefícios introduzidos pelo Acto de Estocolmo, e a que já tive acima ocasião de fazer referência (pois que, salvo o artigo 21.º, que instituiu o «Protocolo relativo aos países em vias de desenvolvimento», não alterou qualquer das restantes disposições substanciais ou de fundo), enquanto, de seu lado, a Convenção Universal passou a conter uma definição expressa dos «direitos fundamentais que asseguram a protecção dos interesses patrimoniais dos autores», que não existia no texto anterior, compreendendo-se entre eles «o direito exclusivo de autorizar a reprodução por quaisquer meios, a represen-

tação e a execução pública, e a radiodifusão», muito embora se permita aos Estados contratantes que, nas respectivas legislações nacionais, estabeleçam excepções a esses direitos, desde que «não sejam contrárias ao espírito e às disposições da Convenção» e concedam a esses direitos «um nível razoável de protecção efectiva». Tais excepções, porém, como se observa no relatório da Conferência — notável peça jurídica redigida pelo delegado dos Estados Unidos, Abraham Kaminstein, com a colaboração de outra delegada do mesmo país, Barbara Ringer — «devem ter sempre um fundamento lógico e não devem ser arbitrariamente aplicadas», não sendo lícito aos países desenvolvidos, salvo em matéria de tradução, instaurar nenhum regime geral de licença obrigatória análogo ao que é previsto exclusivamente para os países em vias de desenvolvimento.

Seria fastidioso pormenorizar aqui o mecanismo de funcionamento do regime preferencial estabelecido a favor destes últimos países, exclusivamente (repto) no que respeita aos direitos de tradução e reprodução, separada ou cumulativamente, e apenas para fins escolares e universitários, ou de investigação no primeiro caso. Esse mecanismo, extremamente complexo (tão complexo que, na previsão de alguns comentadores, os editores dos países interessados virão certamente a substituí-lo por negociações directas e contratos equitativos com os editores dos países desenvolvidos), permite a obtenção de licenças obrigatórias, não exclusivas e insusceptíveis de cedência, no caso de tradução, decorridos que sejam três anos (ou um período mais longo se a legislação nacional do país considerado assim determinar) sobre a primeira publicação de uma obra sem que uma tradução lícita dessa obra haja sido publicada numa língua de uso geral nesse país, ou se todas as edições dessa tradução se mostrarem esgotadas; esse prazo de três anos pode ser reduzido para um ano quando não se trate de uma língua de uso geral em um ou mais países desenvolvidos pertencentes à União de Berna ou que sejam membros da Convenção Universal. E pode, ainda, ser substituído por um prazo mais curto, mas nunca inferior a um ano, quando, à excepção do francês, do inglês ou do



espanhol, a mesma língua for de uso geral em dois países, um desenvolvido e o outro em vias de desenvolvimento — como é por exemplo o caso de Portugal e do Brasil — mas, neste último caso, desde que haja acordo expresso entre esses dois países. (Este último aspecto, aliás, pelas suas implicações e incidências, justificaria só por si uma demorada reflexão, que a natureza e os limites do presente trabalho não consentem.) Finalmente, tratando-se do direito de reprodução, o prazo para obtenção da licença obrigatória é de cinco anos, mas pode ser reduzido para três quanto às obras de ciência exactas e naturais ou tecnológicas, e aumentado para sete quanto às obras de imaginação (poéticas, romancesas, dramáticas ou musicais) e aos livros de arte.

Acrescente-se que, em ambos os casos, o uso destas faculdades e a concessão de licenças se fazem acompanhar, obrigatoriamente, de disposições destinadas a salvaguardar certos direitos fundamentais: quer patrimoniais, como a garantia do pagamento ao titular do direito de tradução ou reprodução de uma remuneração equitativa e da respectiva transferência, quer morais, como a indicação do nome do autor em todos os exemplares traduzidos ou reproduzidos, a garantia de uma tradução correcta ou de uma reprodução exacta, e o respeito do direito de retirada, proibindo-se a concessão de licenças relativamente a obras cujos exemplares os autores hajam retirado de circulação. Por outro lado, os exemplares publicados mediante licença destinam-se apenas ao território do Estado que a obteve, não podendo ser exportados senão quando se trate de traduções em língua que não seja o espanhol, o francês ou o inglês, o envio dos respectivos exemplares seja desprovido de todo e qualquer intuito lucrativo, os seus destinatários residam no país que concedeu a licença e exista um acordo nesse sentido entre os dois países. Estas disposições atenuam, em parte apreciável, a erosão causada pelo regime estabelecido a favor dos países em vias de desenvolvimento nos puros princípios do direito de autor. Não pode já falar-se, como a propósito do «Protocolo» anexo ao Acto de Estocolmo era lícito fazer, de uma «degradação» desses princípios; mas o reconhecimento da legitimidade das medidas ten-

dentos a auxiliar o surto cultural daqueles países não impede que se considere injusto que esse escopo seja alcançado exclusivamente à custa de uma diminuição dos direitos dos autores nos domínios da tradução e da reprodução, e não, como seria lógico, através de uma assistência económica por parte do Governo dos países desenvolvidos. E pode, mesmo, pôr-se em dúvida se as facilidades concedidas aos países em vias de desenvolvimento não irão, exactamente ao contrário do que se pretendia, retardar a promoção dos autores nacionais, pois as obras estrangeiras importadas tenderão naturalmente a tomar o lugar das obras nacionais, ou quando menos a estabelecer com estas uma concorrência desleal, criando-se assim uma outra, e não menos grave, forma de colonização. Como quer que seja, aceitando essas concessões — assim se exprimiu, ao tomar posição sobre os textos resultantes da Conferência de Paris, a Confederação Internacional das Sociedades de Autores — «demonstraram estes, da maneira mais tangível e eloquente, o profundo sentido que têm da solidariedade internacional, o que lhes confere o direito de esperar que esta sua atitude seja levada em conta, por quem de direito, no momento próprio».

Quaisquer que sejam, pois, as restrições que se possam apontar a esses textos, as críticas que se lhes façam, e as apreensões que eles fundadamente suscitam acerca do futuro do direito de autor internacional, é no entanto fora de dúvida que a revisão de Paris das duas Convenções constitui — para de novo citar Valerio De Sanctis — uma «etapa obrigatória do processo, tão complexo e indeciso, da evolução desse direito»; e que, se porventura não viessem a entrar em vigor, a presente crise agravar-se-ia, tornando-se mais difícil ainda encontrar-lhe uma solução.

Aí reside, precisamente, a delicadeza da situação actual, tanto mais que, no próprio seio das Convenções destinadas a proteger os direitos dos autores, se têm nos últimos tempos imiscuído habilmente os detentores de outros interesses, muitas vezes opostos aos dos criadores intelectuais. É o caso dos editores e dos produtores fonográficos, é sobretudo o caso dos organismos

de radiodifusão sonora e visual, que em muitos países têm natureza estatal ou para-estatal, e que dessa situação se prevalecem para introduzir os seus representantes nas delegações desses países às conferências internacionais em que se discute a problemática do direito de autor. Não admira, pois, que o sentido das suas intervenções não coincida com o ponto de vista dos autores, e que as soluções por eles defendidas não sejam, por via de regra, as que mais convêm à protecção dos interesses destes. E foi — não devamos esquecê-lo — para assegurar essa protecção que as Convenções de Berna e Universal se instituíram...<sup>(12)</sup>

Estas intervenções têm vindo ultimamente a multiplicar-se e intensificar-se — e, por consequência, a agravar-se o perigo delas decorrente para os autores — pelo facto de outras Convenções, já assinadas ou em preparação, dizerem simultaneamente respeito a autores e usuários, aos que criam e aos que utilizam e exploram os produtos da criação alheia. Quero referir-me, por um lado, à Convenção de Roma de 26 de Outubro de 1961 para a protecção dos chamados — impropriamente — direitos vizinhos ou afins (que são os direitos dos artistas intérpretes e executantes, dos produtores fonográficos e dos organismos de radiodifusão) e à Convenção de Genebra de 29 de Outubro de 1971 para a protecção dos fonogramas contra as reproduções não autorizadas destes; e, por outro lado, aos trabalhos preparatórios das Conferências respeitantes à protecção dos caracteres tipográficos e às transmissões por satélites espaciais. Em todos estes casos, directa ou indirectamente, os direitos da propriedade intelectual são postos em causa, e mal irá para o seu futuro se os autores não curarem da sua defesa e consentirem em delegá-la em terceiros, necessariamente mais ciosos dos seus próprios e opostos interesses...

---

<sup>(12)</sup> Justifica-se assim a declaração feita na Conferência de revisão da Convenção Universal (1971) pela delegação de Cuba, no sentido de que «os autores, na situação actual, não podem escapar às leis do capitalismo e do monopólio, para os quais o produto do espírito humano não é mais do que uma mercadoria; o chamado direito de autor não passa de uma máscara através da qual as grandes empresas editoriais exploram o trabalhador intelectual, sem lhe dar a vida digna que na sociedade lhe corresponde».

7. Vamos orientar agora a nossa «visita» por outras regiões do direito de autor. Regiões porventura mais dotadas de interesse, mais vivas, porque os aspectos humanos da criação intelectual e as suas repercussões sociais prevalecem aqui sobre os problemas de pura técnica jurídica. Contudo, era indispensável começar por esta resenha da sua evolução histórica, dentro e fora do país, e por definir a sua situação presente, tanto no plano nacional como internacional. Muito do que se disse aproveitará ao que vai dizer-se em seguida, e ajudará a compreender a posição tomada em relação a determinadas questões, que não hesito em qualificar de fulcrais. Porque elas põem em causa a própria actividade criadora no campo da arte e da literatura, por um lado, e a difusão da cultura, por outro: fenómenos complementares, interdependentes, cuja perfeita articulação é indispensável ao progresso da humanidade.

Antes, porém, permita-se-nos uma breve digressão em torno da natureza jurídica do direito de autor. Não com intuitos meramente académicos, mas tão-só para, através da determinação dessa natureza, fixar as traves-mestras a que deve obedecer a sua ordenação jurídica, tendo em vista a necessidade de proteger o duplo imperativo da criação intelectual e da cultura.

Em 1926, nas lições que proferiu na Academia de Direito Internacional de Haia, o Professor Francesco Ruffini declarou que não existe, porventura, na ciência jurídica, um outro domínio em que as opiniões se encontrem tão divididas e sejam tão diferentes — quando não tão irremediavelmente opostas. Cunha Gonçalves, no seu *Tratado de Direito Civil*, enumera nada menos do que catorze doutrinas diversas acerca do problema, número que sobe para quinze no *Ensaio sobre o Direito de Autor* do Dr. Almeida Santos. Todavia, uma análise atenta dessas teorias mostra-nos que elas se reconduzem, praticamente, a duas ou três concepções fundamentais, de que apresentam variantes mais ou menos diferenciadas. Tais concepções serão as que identificam o direito de autor com o direito de propriedade, com o direito da personalidade, com o direito do trabalho — ou que de cada um deles o aproximam.

Historicamente, a teoria da propriedade foi a primeira a ganhar foros de cidadania — o que pode explicar-se pela necessidade de combater a ideia de «privilégio», odioso vestígio de um sistema que a Revolução Francesa destronara. Um significativo índice desta posição é-nos fornecido pela célebre declaração de Edouard Laboulaye: «Falai de propriedade, todos se inclinam; falai de privilégio, todos se revoltam. O primeiro título representa o que há de mais respeitável: o direito; o segundo o que há de mais abominável: o monopólio.»

Foi a Revolução de 1789 que pôs em circulação esta teoria: o relatório da lei de 1791 sobre espectáculos públicos, devido a Le Chapelier, definia o trabalho do pensamento dos escritores como «a mais sagrada, a mais legítima e inatacável e, se assim se pode dizer, a mais pessoal de todas as propriedades»; e o relator da lei de 1793, Joseph Lakanal, semelhantemente afirmava que «de todas as propriedades, a menos susceptível de contestação é, sem dúvida alguma, a dos produtos do génio humano»<sup>(13)</sup>. Sobre ela construiu Eugène Pouillet em 1879, o seu *Tratado da Propriedade Literária e Artística*, que exerceu duradoura influência nos autores de várias gerações — e de que um eco repercute no seguinte comentário de Dias Ferreira ao artigo 570.º do Código Civil de Seabra: «Devia ter a mesma duração, com transmissão de geração em geração, a propriedade literária que a propriedade material, porque a propriedade não muda de natureza por ser distinta a matéria e a origem dos produtos a que se aplica.»

Cedo, porém, se reconheceu a falta de rigor jurídico de semelhante concepção, que aliás o próprio relatório da lei francesa de 1791, citado acima, em certa medida desautorizava, ao acrescentar que se tratava, no entanto, «de uma propriedade de um género *completamente diferente* das restantes propriedades». E já em 1838 o civilista francês Renouard publicava um *Tratado dos Direitos de Autor* em que, rejeitando a assimilação destes ao

---

(13) Antes, porém, podia já ler-se no preâmbulo da lei sobre o «copyright» promulgada em 1789 no estado de Massachusetts que «não existe propriedade mais particular, mais legítima ao homem, do que aquela que é o fruto do trabalho do seu cérebro».

instituto da propriedade, preferia considerá-los como uma «recompensa por serviços prestados à sociedade».

Estava assim lançado o germe de uma concepção personalista do direito de autor, que seria desenvolvida, meio-século mais tarde, por Morillot e Alcide Darras em França e por Alfred Gierke na Alemanha, e a que adiante se fará mais demorada referência. Entretanto, na esteira de Pouillet, a teoria da propriedade ganhava novos adeptos com Fourens, Thaller, Lacour — e diversificava-se em construções mais ou menos engenhosas, mais ou menos hábeis na sua formulação, como por exemplo a tese da quase-propriedade de De Giudice, do usufruto de Miraglia e Ottolenghi, da propriedade sobre a forma de Lason, e a tese dos bens jurídicos imateriais proposta por Joseph Kohler e de certo modo retomada por Niccola Stolfi e Luigi Ferrara, que entre nós foi seguida por José Galhardo ao definir o direito de autor como «um direito de propriedade sobre coisas incorpóreas». Afastada da cena jurídica com o advento e a irradiação da teoria personalista, a concepção do direito de autor como um direito real reapareceu, um tanto inesperadamente, em 1938 no *Curso de Direito Civil* de Josserand, o qual, tendo em conta o progressivo alargamento das fronteiras do direito de propriedade, concluía que «a noção moderna deste direito é suficientemente compreensiva e susceptível de gradações para abranger formas de propriedade muito diferentes entre si; apesar de todos os preconceitos de ordem histórica, as obras do espírito são susceptíveis de uma apropriação exclusiva e oponível a terceiros; constituem, portanto, uma forma específica de propriedade». E mais recentemente ainda o jurista belga Pierre Recht, numa obra publicada em 1969, elaborou uma construção do direito de autor como «uma nova forma de propriedade», a «propriedade-criação», que se opõe à tradicional «propriedade-posse», concepção aliás próxima da que, em 1954, expôs na Alemanha Heinrich Hubmann.

A existência de inegáveis pontos comuns entre o direito de autor e o direito de propriedade — sobretudo no que diz respeito aos seus aspectos patrimoniais — não basta, porém, para justificar uma assimilação entre ambos. A limitação no tempo

do direito de autor — com a consequente queda no domínio público — impede, só por si, como já notara Herculano, essa assimilação. Não admira, pois, que juristas eminentes, como Jean Escarra, Jean Rault e François Hepp, numa obra colectiva sobre *La Doctrine Française du Droit d'Auteur* (1937), tenham afirmado que a concepção do direito de autor como um direito de propriedade «falseou as ideias» nesta matéria.

Poderá, então, equiparar-se o direito de autor aos direitos do trabalho, como também não faltou quem pretendesse? Muito embora, como observa o Dr. Almeida Santos, «uma tal aproximação, além de corresponder a um certo abstracto de realidade actual, possa ir ao encontro de manifestos interesses dos escritores e artistas, que de bom grado se submeteriam a certas formas de tutela contidas nos estatutos do trabalho assalariado», não hesito em responder negativamente. É isto, precisamente, pelas próprias razões apontadas. É que, se o direito de autor pode considerar-se como um «salário diferido» mediante o qual se remunera o trabalho intelectual dos criadores, as relações que entre estes e os usuários desse trabalho se estabelecem nada têm que ver com o regime do trabalho assalariado, que pressupõe a existência de uma entidade patronal, pública ou privada. Ressalvado, até certo ponto, o caso das obras executadas por encomenda ou em virtude de um contrato de trabalho, como acontece com a colaboração jornalística (em que aliás o direito do criador da obra não fica inteiramente excluído), a própria natureza da criação intelectual é refractária a essa equiparação. A independência do escritor e do artista constitui, muito justamente, o seu mais legítimo motivo de orgulho. Frente aos que utilizam as suas obras, é ela que garante a autenticidade destas. Do intelectual assalariado ao intelectual arregimentado vai apenas um passo, um perigoso passo — e a lei que assimilasse a regulamentação do direito de autor à legislação do trabalho estaria, afinal, negando aquele (14).

---

(14) Uma lei fascista como a lei italiana de 22 de Abril de 1941 fornece-nos, no seu artigo 6.º — assim redigido: «O título originário de aquisição do direito de autor é constituído pela criação da obra como expressão particular do trabalho intelectual» —, a contraprova do que afirmamos no texto.

Há, assim, que procurar noutras zonas a natureza própria do direito de autor. Se este se destina a proteger a obra intelectual, e esta é uma exteriorização, um reflexo da personalidade do autor, lógico é que os juristas, abandonada a tese do direito de propriedade, orientassem as suas indagações no sentido de enquadrá-lo nos direitos pessoais. Filosoficamente baseada no pensamento de Kant, esta concepção, que teve os seus precursores na doutrina francesa com Bertauld, Morillot e Alcide Darras, e que o alemão Alfred Gierke formulou ao ponderar, num livro publicado em 1895, que «o direito de autor é um direito pessoal, cujo objecto é constituído por uma obra individual, considerada como parte integrante da esfera da própria personalidade», depressa se expandiu e ganhou numerosos sequazes, que, tal como vimos acontecer em relação à teoria do direito da propriedade, a exploraram em diversas direcções e dela apresentaram variantes mais ou menos diferenciadas. Assim, enquanto alguns autores, situando embora o direito de autor na esfera dos direitos da personalidade, deram particular relevo aos aspectos pecuniários (como Lyon-Caen), outros atenderam especialmente aos aspectos morais (como Saleilles, Léon Bérard, Maurice Palmade, Gorguette D'Argoeuve ou Eduardo Piola Caselli, que desempenhou papel preponderante na Conferência de revisão da Convenção de Berna realizada em Roma em 1928, e a quem se deve a introdução nesta do artigo 6.º *bis*, que consagra o direito moral). Levando a concepção personalista às suas extremas consequências, autores como Léon Malaplate, Phillip Allfeld, Charles Aussy, não hesitaram mesmo em declarar o aspecto patrimonial do direito de autor como meramente secundário e, até, acessório do seu carácter pessoal, considerando-o «mera consequência do exercício da personalidade» (Malaplate) e «estranho à sua natureza de origem» (Allfeld). Para Charles Aussy, que em 1911 expôs a sua tese numa obra intitulada *Du Droit Moral de l'auteur sur les oeuvres de littérature et d'art*, este seria «superior ao direito patrimonial em toda a medida que separa um interesse pecuniário dum direito cujo objecto é a protecção dos indivíduos».



Caiu-se assim, gradualmente, no extremo oposto ao dos partidários da tese do direito de propriedade. O desequilíbrio, para um lado ou para o lado contrário, é evidente nos dois casos. Como evidente é que a natureza do direito de autor, «situado numa zona de penumbra entre os direitos reais e os direitos pessoais», na frase expressiva de Jean Escarra, participa simultaneamente de ambos. Atender apenas a um deles, isolar um dos aspectos e esquecer o outro, conduzirá necessariamente a uma visão unilateral do problema — falseando-lhe sem remédio a solução. Quer se proponha o direito de autor como um «direito intelectual» — «jura in re intellectuale», na fórmula de Edmond Picard, perfilhada por Henri Capitant, Ambroise Colin e outros —, quer se defina como um «direito de personalidade que se manifesta, no seu exercício, pela apropriação de um objecto imaterial», no conceito de Georges Becquet, ou como a «patrimonialização de um direito da pessoa», segundo René Savatier, é sempre de um *direito duplo* (o «doppelrecht» de que já falava Kohler em fins do século passado) que se trata, ou de um direito uno de face dupla: «figura bifronte dum Janus jurídico», na imagem sintética de Ruffini, que reduz às suas justas proporções a querela, puramente académica, que opõe os adeptos de uma concepção «dualista» aos sequazes de uma concepção «unitária» do direito de autor, aqueles recrutados de preferência na doutrina francesa (como Henri Desbois), estes na doutrina alemã (como Eugen Ulmer).

É esse, aliás, o critério adoptado pelo Código português de 1966<sup>(15)</sup>, ao declarar, no seu artigo 5.º, que «o direito de autor abrange direitos de carácter patrimonial e direitos de carácter

---

(15) E pelo Código francês de 1957, que, não obstante dispor na alínea 1 do seu artigo 1.º que «o autor de uma obra do espírito goza sobre essa obra, pelo simples facto da sua criação, de um direito de propriedade incorpórea exclusivo e oponível a todos» (o que parece inculcar uma aceitação das teses de Kohler e Josserand), acrescenta na seguinte alínea 2 que esse direito «comporta atributos de ordem intelectual e moral, assim como atributos de ordem patrimonial» e enuncia especificadamente os primeiros no seu artigo 6.º. Orientada no mesmo sentido, a lei alemã de 1965 é mais nítida ainda: o artigo 11.º, prescrevendo que «o direito de autor protege o autor nas suas relações intelectuais e pessoais com a obra e na utilização desta», funde num conjunto indivisível os direitos morais e patrimoniais.

pessoal, chamados direitos morais». Direitos, acrescente-se, independentes entre si mas complementares. Não faltam, em todo o Código, os sinais dessa independência — e dessa complementaridade. Limitar-me-ei aos mais eloquentes. Assim, enquanto os direitos patrimoniais podem transmitir-se por todos os modos admitidos em direito, os direitos morais são inalienáveis e permanecem na esfera jurídica do autor (artigo 39.º). Ao passo que os primeiros caducam cinquenta anos após a morte do autor, os segundos são imprescritíveis, competindo o seu exercício, findo aquele prazo, ao Estado, através das instituições culturais adequadas (artigo 57.º, n.º 2). E mesmo nos casos em que a utilização das obras é livre — como seja o direito de citação e transcrição — a lei exige expressamente o respeito do direito moral de paternidade, obrigando a mencionar sempre o nome do autor (artigos 181.º e 185.º). Uma outra afloração do carácter misto do direito de autor se nos depara no artigo 43.º do Código, que considera «bens próprios do cônjuge autor», em todos os regimes matrimoniais, e salvo estipulação em contrário do contrato antenupcial, os respectivos direitos patrimoniais, limitando a comunhão aos rendimentos da sua exploração.

Muito embora o Código considere, no n.º 2 do seu artigo 61.º, como «objecto fundamental da protecção legal que dimana do reconhecimento do direito de autor» a «garantia das vantagens pecuniárias resultantes da exploração» da obra intelectual, o que poderia entender-se como uma sobrevalorização do aspecto patrimonial desse direito, em prejuízo do aspecto pessoal, a verdade é que os dois aspectos se equilibram. E é esse justo equilíbrio que permite a articulação entre duas exigências que só numa perspectiva falseada poderão supor-se divergentes, mas que de facto convergem para a mesma finalidade. Refiro-me ao respeito dos direitos dos criadores intelectuais, por um lado, e à propagação da cultura, por outro. Importa encarar de frente o problema.

8. Há quem acuse o direito de autor de constituir um travão, um obstáculo à expansão da cultura. A necessidade de obter o prévio consentimento do autor para a utilização da sua

obra e de pagar uma determinada retribuição por essa utilização impediria, ou dificultaria pelo menos, a comunicação dessa obra ao público, sobretudo quando se não têm em vista fins lucrativos mas apenas culturais. Este argumento é normalmente invocado por empresários, editores, usuários em geral, que tomam demagogicamente a defesa do consumidor ... mas em seu benefício próprio<sup>(16)</sup>. São eles os mais acérrimos partidários da limitação do direito de autor no tempo e da instituição do domínio público, que apresentam como a reversão da obra literária ou artística ao património da colectividade: mas quando editam essa obra ou a representam, fazem o público pagar pelo livro ou pelo bilhete de teatro o mesmo preço que pagaria se a obra não houvesse caído no domínio público ... Este funciona, pois, em seu proveito exclusivo, frustrando assim os objectivos que levaram a instituí-lo<sup>(17)</sup> — aberração que conduziu algumas legislações (europeias como a italiana ou a da República Democrática alemã, latino-americanas como a argentina e a mexicana) a estabelecer o que se designa por «domínio público pagante» e que em regra se destina a alimentar uma caixa de reforma dos escritores e artistas, estabelecendo-se assim uma verdadeira «cadeia de solidariedade» entre os autores do passado e do presente.

O argumento é, pois, ilusório, e já tive incidentalmente ocasião de o refutar quando aludi ao «Protocolo relativo aos países em vias de desenvolvimento» anexo ao Acto de Estocolmo de

---

(16) Apenas um exemplo, entre inúmeros possíveis: num boletim editado pelo Instituto de Sociologia da Universidade de Bruxelas, *Les Nouvelles*, escreveu-se em 1963 que «o direito de autor é um sério handicap na tarefa de difusão do património cultural». Assinava esta opinião o director da Rádio Belga, M. Clausse ...

(17) Garrett justificava nos termos seguintes a limitação no tempo do direito de autor: «Não basta a criação mental para fazer existir a propriedade literária, é precisa a concorrência da sociedade, e daí é manifesto que a propriedade literária fica indivisa entre a sociedade e o autor. A sociedade exige pois concessões pela sua cooperação, assim como o autor as exige dela, e por igual motivo. Seja inviolável, seja intransmissível a propriedade literária, mas dentro de um prazo determinado, findo o qual o direito do autor cesse e o da sociedade comece». Teoricamente justa, esta concepção (em que repercutu um eco da tese definida por Renouard, em 1838, do direito de autor como «recompensa por serviços prestados à sociedade») ainda não encontrou, na prática, o sistema legal que assegure a pureza da sua efectiva aplicação e impeça o seu desvio em benefício de interesses particulares que não são os dos autores nem tão-pouco os da sociedade.

1967. E já deveria levar-nos a suspeitar da sua genuinidade o facto, agora de novo comprovado na Conferência diplomática de 1971, de algumas delegações desses países serem integradas por personalidades directamente ligadas aos meios editoriais e a poderosos organismos de radiodifusão, que, falando em nome daqueles, na realidade estão a defender os seus próprios interesses. Não é a protecção do direito de autor que estanca o livre afluxo da cultura. serão, sim, os grandes interesses comerciais e industriais que, numa sociedade de consumo, obsecada pela ideia de lucro, com ela estão relacionados. A cultura pressupõe a criação intelectual, e esta será tanto mais livre e progressiva quanto mais economicamente independente for o criador. Só o respeito do direito de autor pode garantir essa independência. O mito romântico do artista a quem a adversidade e a miséria estimulam e aguçam as faculdades criadoras não passa de uma anacrónica falácia — ou de uma invenção interessada (e interesseira) daqueles que, para melhor e mais lucrativamente explorarem as suas obras, começam por explorá-lo a ele. Toda a diminuição do direito de autor enfraquece a criação literária e artística — em detrimento da cultura e, em última análise, da sociedade humana.

Eis porque o estatuto social do autor exige, no próprio interesse da colectividade a quem as suas obras se destinam, uma protecção jurídica eficaz dos seus interesses económicos e morais. O direito a ser remunerado por toda e qualquer utilização das suas obras e o direito à integridade destas, são aspectos complementares dessa protecção. Uma sociedade que recuse ou limite aos seus escritores e artistas a justa remuneração do seu trabalho intelectual, e que não lhe assegure ou que restrinja a sua liberdade de expressão, é inimiga da cultura, ainda que a inscreva no quadro de valores que proclama defender. Sempre que o autor não seja economicamente livre (isto é, não tenha a liberdade de fixar as condições de utilização das criações do seu espírito) e não possa exprimir livremente o seu pensamento, podemos ter a certeza de que a cultura está ameaçada.

Vendo ainda a questão por outro prisma, dir-se-á que o contributo dos autores para a causa da cultura consiste no seu próprio trabalho criador — que deverá ser retribuído como qual-

quer outro —, e que é ao Estado que compete promover a difusão da cultura, começando por criar-lhes as condições necessárias para o exercício da sua actividade intelectual. Se, ao fazê-lo, sacrifica os interesses dos autores, quer no plano material, quer no plano moral, é evidente que compromete assim a causa da cultura.

9. Esta exige, pois, necessariamente, o alicerce de uma sólida legislação sobre direitos de autor. Mas não basta. Porque o reconhecimento legal desses direitos manter-se-á puramente teórico se não for acompanhado de uma acção prática e eficaz que garanta o seu efectivo exercício. Não pode o autor, individualmente, exercer isolado essa acção, como o demonstra a experiência mais elementar: em face de todos aqueles que utilizam as suas obras (sobretudo hoje, dada a multiplicidade dos meios de comunicação e a facilidade de circulação dos produtos) a defesa dos seus direitos, nessas condições, tornar-se-ia extremamente precária, mesmo tendo a lei a seu favor. Esta defesa só é possível, em termos de eficácia, no âmbito associativo. A constituição de Sociedades de autores funciona, assim, como estrutura final de um sistema de protecção que tem as suas bases na legislação nacional e internacional sobre direito de autor. Quer a forma jurídica quer o objecto destas Sociedades de autores são muito variáveis de um país para outro: sociedades civis, anónimas ou cooperativas, meramente particulares ou investidas do monopólio legal de representação dos autores (como em Espanha, Itália ou certos países do Leste), abrangendo a sua gestão a totalidade dos direitos previstos na lei ou apenas determinados ramos (o direito de representação teatral, o direito de edição gráfica, o direito de execução e radiodifusão, o direito de reprodução mecânica, o direito de utilização cinematográfica, etc.). Mas, seja qual for o seu estatuto jurídico ou o seu objecto social específico, os fins que prosseguem são fundamentalmente os mesmos.

Tradicionalmente, em Portugal aliás como noutros países, foram os autores dramáticos os primeiros a tomar consciência dessa necessidade de uma acção colectiva organizada com vista

à defesa dos seus direitos. Também aqui o exemplo partiu de França. O debate que em 1776 opôs Beaumarchais à Comédie-Française, por causa da prestação de contas relativa às representações do *Barbeiro de Sevilha*, está na origem dessa tomada de consciência. Aos que o censuravam então por se empenhar em defender interesses materiais, argumentando que a honra de ser representado, o nome no cartaz e os aplausos do público deveriam servir-lhe de compensação bastante, o autor do *Barbeiro* respondia, com uma lógica irrefutável: «É certo que a glória é atraente, mas as pessoas esquecem-se de que, para gozá-la um dia, a natureza condena-nos a comer 365 dias por ano ...»

Entre nós, foi igualmente dos autores de teatro que partiu a iniciativa de uma organização tendente à defesa dos seus interesses, afectados pela cupidez e pela falta de escrúpulos dos empresários. Mais propriamente diria «as iniciativas», porque até à constituição, em 1925, da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses — actualmente denominada Sociedade Portuguesa de Autores, por força da ampliação do seu primitivo objecto — duas outras tentativas se esboçaram, ambas emanadas de escritores teatrais: a primeira em 1873, por sugestão de um modesto dramaturgo hoje esquecido, Francisco da Costa Braga, e a segunda em 1911. Desta segunda vez foi-se, porém, mais longe, pois chegou a criar-se uma «Associação de Classe dos Autores Dramáticos Portugueses», cujos estatutos obtiveram a aprovação por alvará assinado por Teófilo Braga e Brito Camacho (18). Mas a sua existência foi efémera e reduzida a sua acção. A actual Sociedade, criada em 1925, viu reconhecida pelo Decreto n.º 10 860, de 22 de Junho desse ano, a sua «personalidade jurídica como associação legalmente constituída para os fins legais respectivos à afirmação dos direitos de propriedade intelectual, nos termos da legislação interna e externa em vigor». Não deixa de ser curioso registar que, se o alvará que aprovava os estatutos da associação de 1911 trazia a assinatura de dois

---

(18) Mencione-se ainda a criação, em 1956, da Sociedade Portuguesa de Escritores, extinta nove anos depois por despacho ministerial que o Supremo Tribunal Administrativo confirmou, e em 1973 reorganizada sob a denominação de Associação Portuguesa de Escritores.

escritores, um deles historiador eminente do nosso teatro, o decreto de 1925 era igualmente subscrito por dois escritores, o Presidente da República Manuel Teixeira-Gomes e o Ministro da Instrução Xavier da Silva. Essa qualidade não terá sido estranha ao interesse que a uns e a outros mereceu a organização, dentro de uma estrutura jurídica, de um movimento associativo tendo por finalidade essencial «a união de escritores teatrais, compositores musicais e, de um modo geral, todos os autores de obras intellectuais, quer para defesa dos seus direitos, tanto de carácter patrimonial como moral, quer para melhoria dos seus legítimos interesses», consoante reza o artigo 2.º dos actuais estatutos da Sociedade Portuguesa de Autores. Acrescentarei que a existência e a actividade de associações deste tipo se encontram hoje expressamente previstas no Código do Direito de Autor, cujo artigo 67.º as considera «mandatárias dos autores, resultando o mandato da simples qualidade de sócio ou da inscrição, sob qualquer designação, como beneficiários dos serviços» respectivos.

Mas não são apenas os autores — ou, mais propriamente, os titulares do direito de autor — a tirar proveito desses serviços: também os usuários são favorecidos pela existência de tais sociedades, pois elas permitem-lhes obter com a maior facilidade todas as autorizações de que carecem para a utilização das obras que pretendem explorar, evitando ter de solicitá-las de cada autor individualmente. Se, para organizar um concerto, um recital, um baile, um espectáculo de variedades, os respectivos promotores tivessem de solicitar dos vários titulares de direitos autorais sobre as obras executadas a autorização que a lei deles exige, ver-se-iam decerto, na maior parte dos casos, colocados perante a alternativa de terem de desistir do espectáculo ou de o efectuarem em transgressão da lei. O mesmo se diga quanto aos produtores de discos e aos organismos de radiodifusão sonora ou visual, que mediante contratos celebrados com as Sociedades de autores do seu país ficam autorizados genericamente a utilizar todo o repertório destas, tanto nacional como estrangeiro,

este último mercê dos contratos de representação recíproca estabelecidos com as Sociedades congêneres dos outros países<sup>(19)</sup>.

Tendo embora por missão fundamental assegurar a cobrança dos direitos de autor e a sua distribuição pelos respectivos titulares, cuja representação lhes compete, não se esgota todavia nesse objecto a acção das Sociedades de autores. A própria evolução social do instituto do direito de autor impõe que a sua acção se desenvolva noutras zonas, relacionadas mais de perto com as prerrogativas de ordem moral ínsitas no direito de autor. Assim, para além de uma actuação técnico-jurídica correspondente à sua vocação originária, e que se exerce na esfera patrimonial propriamente dita, as Sociedades de autores são hoje chamadas a desempenhar uma função cultural e profissional (promovendo, estimulando e premiando a criação intelectual, prestando assistência aos autores affectados pela idade ou pela doença) que, inscrevendo aquela sua actuação num contexto sócio-cultural, projecta-a numa dimensão mais vasta e mais conscientemente responsável. Só desse modo conseguirá apagar-se a falsa imagem que, por ignorância de uns e conveniência de outros, as identifica com organismos de mera arrecadação de fundos, visando portanto fins puramente comerciais, indiferentes aos imperativos culturais — quando a verdade é que elas não prosseguem finalidades lucrativas e se destinam a garantir a subsistência dos seus associados<sup>(20)</sup>.

---

(19) Em 1927 constituiu-se em Roma a Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores (CISAC), que tem hoje a sua sede em Paris e que reúne actualmente 90 sociedades de autores pertencentes a 46 países de todos os continentes.

(20) No 26.º Congresso da CISAC, realizado em Viena de Austria em Junho de 1968, o Director-Geral da SACEM (Sociedade Francesa de Autores, Compositores e Editores de Música), Jean-Loup Tournier, proferiu uma notável comunicação sobre «As Sociedades de Autores e a sua Função», que o autor do presente trabalho teve ensejo de comentar favoravelmente no debate que se seguiu à sua leitura, e da qual se transcrevem os parágrafos finais: «A gestão colectiva do direito de autor praticada pelas Sociedades de autores não deveria permanecer investida dos poderes exorbitantes do direito comum reservados à propriedade intelectual senão na medida em que a acção exercida se revestir de um duplo carácter técnico-jurídico, moral e cultural. A força das Sociedades de autores reside na perfeição da sua técnica, aliada à glória dos grandes autores que representam. Somente o respeito destas duas forças conjuntas poderá permitir-lhes enfrentar as ameaças dos usuários ou de quaisquer outros organismos ou entidades.»



A última parte da nossa «visita» deveria, logicamente, conduzir-nos a uma dessas Sociedades, para se verificar como, em termos práticos, o exercício do direito de autor é por elas assegurado. Teria interesse mostrar as diversas operações que vão desde o pedido e a concessão da autorização ao pagamento dos respectivos direitos, passando intermediamente pela cobrança, pela classificação e pela sua distribuição pelos vários titulares das obras utilizadas. Mas a hora vai adiantada, e a paciência dos que me ouvem tem limites — limites que já escandalosamente ultrapassei. Dou assim por finda esta «visita», e termino repetindo o que comecei por afirmar: possam as minhas palavras ter contribuído para esclarecer aspectos obscuros, mal conhecidos ou mal compreendidos do Direito de Autor, e para incutir nos Colegas que tão pacientemente me escutaram o gosto pelo seu estudo e pela sua prática. Defendê-lo (e resumirei por esta forma o meu pensamento) é defender a cultura, é estimular o progresso espiritual da humanidade, é contribuir para a sua libertação e o seu enriquecimento. Porque sem a literatura e sem a arte — ou, o que é o mesmo, sem os autores — o mundo ficaria mais pobre, seria menos livre. E a vida não valeria a pena ser vivida.

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES FILHO, Francisco — *Teoria e Prática do Direito de Autor*, S. Paulo, 1940.
- AUSSY, Charles — *Memento du Droit d'Auteur*, Paris, 1948.
- AZEVEDO, Filadelfo de — *O Direito Moral do Escritor*, Rio de Janeiro, 1930.
- BAYO, Juan Gimenez e BUSTAMANTE, Lino Rodriguez Aria — *La Propiedad Intelectual*, Madrid, 1949.
- CANDIAN, Aurelio — *Il Diritto di Autore nel Sistema Giuridico*, Milão, 1953.
- CARNAXIDE, Visconde de — *Tratado da Propriedade Literária e Artística*, Porto, 1918.
- DESBOIS, Henry — *Le Droit d'Auteur*, 2.<sup>a</sup> ed., Paris, 1966.
- DOCK, Marie-Claude — *Étude sur le Droit d'Auteur*, Paris, 1963.
- ESCARRA, Jean — *La Doctrine Française du Droit d'Auteur* (com Jean RAULT e François HEPP), Paris, 1937.
- FRANÇON, André — *La Propriété Littéraire et Artistique*, Paris, 1970.
- GIANNINI, Ammado — *La Convenzione di Berna sulla Proprietà Letteraria*, Roma, 1933.

- LE TARNEC, Alain — *Manuel Juridique et Pratique de la Propriété Littéraire et Artistique*, Paris, 1956.
- MALAPLATE, Léon — *Le Droit d'Auteur*, Bordeaux, 1931.
- MICHAELIDES-NOUAROS, Georges — *Le Droit Moral de l'Auteur*, Paris, 1935.
- MONNET, Pierre — *Dictionnaire Pratique de Propriété Littéraire*, Paris, 1962.
- OLAGNIER, Paul — *Le Droit d'Auteur*, 2 vols., Paris, 1934.
- PIOLA CASELLI, Eduardo — *Tratatto del Diritto di Autore*, Turim, 1927.
- PITTA, Pedro — *O Domínio Público*, Lisboa, 1932.
- PLAISANT, Marcel — *La Création Littéraire et Artistique et le Droit*, Paris, 1920.
- POUILLET, Eugène — *Traité de Propriété Littéraire et Artistique*, 3.<sup>e</sup> ed., Paris, 1908.
- RECHT, Pierre — *Le Droit d'Auteur: une Nouvelle Forme de Propriété*, Bruxelles, 1969.
- RENOUARD, A. — *Traité des Droits d'Auteur dans la Littérature, les Sciences et les Beaux-Arts*, 2 vols., 1838-39.
- SANTOS, Almeida — *Ensaio sobre o Direito de Autor*, Coimbra, 1955.
- SAVATIER, René — *Le Droit de l'Art et des Lettres*, Paris, 1953.
- SCHMIDT, André — *Les Sociétés d'Auteurs*, Paris, 1971.
- SILZ, Edouard — *La Nature Juridique du Droit Moral de l'Auteur*, Paris, 1933.
- STOLFI, Nicola — *Il Diritto di Autore*, Milão, 1932.
- VILBOIS, Jean — *Du Domaine Public Payant en matière de Droit d'Auteur*, Paris, 1928.
- WINSOR, Richard — *From Ritual to Royalties*, Nova Iorque, 1962.
- Revue Internationale du Droit d'Auteur*, n.º LXXIX (especial), sobre «Histoire Internationale du Droit d'Auteur, des Origines à nos Jours», Paris, 1974.