

# A digitalização do património cultural na perspetiva do Copyright e do Direito de Autor

## (The digitisation of cultural heritage from the perspective of Copyright and Author's Rights)

António Machuco Rosa  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
machuco.antonio@gmail.com

### Resumo

Este artigo analisa as questões que as leis do *Copyright* e do Direito de Autor colocam ao recente processo de digitalização do património cultural da humanidade. Após uma resenha da evolução histórica e fundamentos das leis do *copyright*, será visto como os museus adaptaram as leis de proteção intelectual à digitalização e disposição ao público das suas coleções. Será de seguida analisado o caso da digitalização de livros, referindo-se o modo como as licenças *Creative Commons* têm vindo a ser utilizadas. Referimos de seguida o projeto *Europeana*, sendo finalmente analisada a recente Diretiva Europeia do *Copyright*. O fio condutor do artigo consiste em sublinhar a importância do domínio público não apenas na perspetiva da conservação do património cultural, mas também como base para as criações futuras.

**Palavras-chave:** património cultural, digitalização, *copyright*, domínio público, Diretiva do *Copyright*

### Abstract

This article analyses the issues that Copyright and Author's Rights laws pose to the recent process of digitizing the cultural heritage of humanity. After a review of the historical evolution and fundamentals of copyright laws, it will be seen how museums have adapted intellectual protection laws to scanning and public availability of their collections. The case of books scanning will then be analysed, referring to the way in which Creative Commons licenses have been used. We then refer to the Europeana project, and finally the recent European Copyright Directive is analysed. The guiding thread of the article is to underline the importance of the public domain not only in terms of the conservation of cultural heritage but also as a basis for future creations.

**Keywords:** cultural heritage, digitisation, copyright, public domain, Copyright Directive

## 1. Introdução

O advento dos processos de digitalização em massa veio criar novas tensões entre o acesso público às obras culturais e as leis do *copyright* e do direito de autor que garantem direitos de exclusividade aos criadores. Se essas tensões se centraram inicialmente no caso das gravações musicais e dos livros, começou depois a surgir o debate sobre as condições do acesso público ao património cultural da humanidade já existente em formato digital. Se essa questão se coloca no caso dos livros, ela revelou-se também importante no acesso a outro tipo de património como as pinturas e as esculturas existentes nos museus públicos. Este artigo procura traçar uma panorâmica geral do enquadramento legal da digitalização desse tipo de obras. Particularmente relevante é o facto de muito do património cultural já se encontrar em domínio público, sendo importante saber até que ponto esse estatuto aberto das obras se mantém quando delas são realizadas cópias digitais.

A primeira seção deste artigo faz uma resenha da evolução histórica e fundamentos das leis do *copyright*, vigentes nos países anglo-saxónicos, e do direito de autor, típicas da Europa. continental. A

segunda seção descreve as tensões entre os textos legais e a invocação de direitos de *copyright* por parte de museus quando eles começaram a produzir cópias digitais das suas coleções. A terceira seção centra-se no caso dos livros, sendo referidos projetos de digitalização privados, como o de *Goggle Books*, e projetos públicos como *Europeana*, o que obriga a analisar os novos tipos de licenciamento de conteúdos como os estipulados pelas licenças *Creative Commons*. Finalmente, a última seção analisa a recentemente aprovada Diretiva Europeia do *Copyright*, a qual finalmente permite fundamentar legalmente o domínio público do património cultural.

## 2. Breve história e fundamentos do *copyright*

A existência de direitos legais que garantissem algum tipo de exclusividade na produção e distribuição das criações intelectuais constitui um artifício tipicamente moderno que surgiu há cerca de três séculos. A sua ausência é completa na Grécia, em Roma, na China, no mundo árabe e em toda a Idade Média (Hesse, 2002). Em Roma, o direito distinguia vários tipos de *res*, como as *res nullius* – coisas não possuídas por qualquer indivíduo – e as *res communes*. Estas são coisas cuja apropriação natural é impossível, de que o oceano, o ar e as criações intelectuais são exemplos. As *res communes* são bens por natureza abertos e disponíveis a qualquer um e cujo uso não contribuiu para a sua exaustão e desaparecimento. Aquilo que genericamente pode ser designado por “informação” ou “cultura” é um tipo de *res communes*, que são bens não rivais em que o uso e usufruto por parte de um indivíduo não impede idêntico uso e usufruto por parte de outros. Para os Antigos a criação e difusão cultural era sempre concebida segundo os modelos tradicionais da *imitatio* ou *mimesis*: a arte devia reproduzir tão exatamente quanto possível a realidade, e ela era sempre uma herança ou património cultural comum que transmitia para o futuro aquilo que vinha do passado. Na Idade Média, é bem conhecido que a cópia e modificação das obras da Antiguidade eram parte constitutiva da criação e difusão intelectual. As obras eram vistas como um processo colaborativo em que múltiplos indivíduos, e mesmo diversas gerações, participavam, recebendo de uns e entregando a outros (cf. Frosio, 2014). Durante o Renascimento, e mesmo até ao século XVII, nomeadamente em países como a França, no caso dos livros impressos a regra geral era a “liberdade pública de impressão”, que apenas era restringida através de privilégios de exclusividade de impressão que por vezes os monarcas atribuíam por curtos períodos de 3 a 10 anos (cf. Armstrong, 1990, p. 118). Essa liberdade pública de impressão pode ela própria ser considerada uma herança da tradição medieval de disseminação das obras. Ela pode ainda ser considerada como um antecedente de um artifício legal que será destacado neste artigo, o conceito de *domínio público* (cf. Pfister, 2010, pp. 118 e sg.)

A tradição milenar de criação e transmissão das obras apenas se alterou com o surgimento das modernas leis do *copyright* e de direito de autor. Essas leis concedem aos criadores das obras direitos de exclusividade, de publicação e de distribuição, o que tem como efeito restringir o seu uso pelo público. A primeira dessas leis foi o *Statute of Anne* de 1710, que concedia a exclusividade do direito a produzir cópias (*copy-right*) por um período que podia ir até 21 anos. Outras se seguiram na generalidade dos países europeus e nos Estados Unidos, tendo-se verificado um constante aumento dos prazos de proteção até aos atuais 70 anos após a morte do autor, como é o caso em Portugal.

Naturalmente, não é aqui possível analisar em detalhe essas leis, mas a questão acerca dos fundamentos da legislação do direito de autor deve ser mencionada. Durante mais de dois séculos sempre existiram duas posições antagónicas justificando a existência de leis que protegem as criações<sup>1</sup>. De um lado, aqueles que argumentaram que a lei exprime um direito natural do criador à propriedade da sua obra, visto esta ser produto do seu trabalho e personalidade. Por outro lado, aqueles que sustentaram que a proteção intelectual é um direito positivo criado artificialmente pelo Estado que se justifica por ser um meio para um fim. Deste segundo ponto de vista, a finalidade da lei não é reconhecer um direito de propriedade aos autores, mas sim fornecer um incentivo para que os criadores continuem no futuro a criar, e assim a aumentar a quantidade de cultura existente na comunidade. É esta segunda posição que acabou por prevalecer na generalidade dos países e ela, de forma mais ou menos explícita, subjaz às leis atualmente existentes.

Veja-se o que escreve a World Intellectual Property Organization:

*“A proteção do copyright é, acima de tudo, um dos meios de promover, enriquecer e disseminar o património cultural nacional. O desenvolvimento de um país depende em grande parte da criatividade do seu povo e do incentivo à criatividade individual e sua disseminação como condição sine qua non para o progresso”.*<sup>2</sup>

O *copyright* ou direito de autor visa promover a criação e disseminação do património cultural. Isto pode parecer paradoxal, pois a existência da lei tem como efeito (ao impedir a cópia e a transformação livre de obras) restringir essa disseminação. O paradoxo soluciona-se por os legisladores entenderem que, na ausência de proteção, os criadores não criariam no futuro, e que, portanto, existiria menos cultura do que aquela que existirá devido à ação da lei protetora. Não cabe aqui discutir a validade desse argumento – na Idade Média não existiam leis de *copyright* e não continuavam a ser produzidas obras? –, mas apenas referir que ele é efetivamente o argumento usado para justificar a existência de leis de proteção intelectual.<sup>3</sup> Essa justificação também se pode encontrar no texto da Diretiva Europeia da Sociedade da Informação, onde se lê na alínea 14 do Preâmbulo:

*“A presente directiva deve promover a aprendizagem e a cultura mediante a protecção das obras e outro material protegido, permitindo, ao mesmo tempo, exceções ou limitações no interesse público relativamente a objetivos de educação e ensino”.*<sup>4</sup>

Acrescenta-se aqui um ponto importante. A lei visa “promover a aprendizagem e a cultura”. Deverão então existir *exceções* ou *limitações* aos direitos de exclusividade que os autores têm sobre as obras. Essas limitações – que visam atingir um equilíbrio entre os incentivos para que os autores continuem a criar e o interesse público de acesso – são múltiplas, sendo designadas por *fair use* na legislação norte-americana do *copyright* e usos “lícitos” ou “legítimos” na tradição europeia do direito de autor. No caso do Código do Direito de Autor português, por exemplo, o artigo 75.<sup>0</sup>, § 2 diz que são “lícitas, sem o consentimento do autor”, “a reprodução, para fins exclusivamente privados, em papel ou suporte similar, realizada através de qualquer tipo de técnica...”, etc.

Independentemente dos detalhes, a que voltaremos mais abaixo, o ponto importante é que existem limitações aos direitos de exclusividade do autor. Mais relevante ainda, a consequência de se considerar o direito de autor como um direito positivo consiste em os prazos de proteção serem *limitados no tempo*. Para muitos autores, os prazos atuais (os já referidos 70 anos *post mortem*) são

demasiado longos; no entanto, permanece o facto de que, ao contrário do que os defensores do *copyright* como um direito natural propunham, eles não serem perpétuos. Isso significa precisamente que, findo o prazo de proteção, a obra cai em *domínio público*. A partir desse momento, não existem mais limitações ao seu acesso e uso (salvo no caso específico dos chamados direitos morais, como o direito de atribuição). A noção de domínio público é realmente essencial no que respeita ao património cultural. Pode afirmar-se que o domínio público é um artifício legal criado pelas próprias leis de *copyright* e direito de autor, mas que se pode aplicar também às obras que nunca tiveram qualquer proteção intelectual. Após termos referido o período histórico em que não existia proteção, e também o período das leis atualmente existentes, pode-se de seguida referir que existe “um ciclo de vida natural da proteção intelectual”: as criações intelectuais começam como *res communes* (não podem ser apropriadas), as leis de proteção intelectual transformam-nas numa espécie de *res nullius* legal (coisas abertas à apropriação), até obterem o estatuto legal de *res publicae* (coisas abertas a todos pela operação da lei), isto é, passam a pertencer ao domínio público quando expira a proteção da obra (Rose, 2003).

### 3. A digitalização de obras em museus e o requisito de originalidade

O domínio público engloba as obras cuja proteção já caducou, assim como as obras que nunca gozaram de qualquer proteção intelectual. A noção de domínio público é particularmente relevante no atual momento em que se tem processado a digitalização massiva do património cultural do passado, nomeadamente livros, pinturas e esculturas, recorrendo-se também a técnicas de reprodução 3-D. Deixando de lado a análise do caso dos livros para a seção seguinte, refere-se que essa digitalização tem provocado tensões entre as práticas dos museus e galerias de arte e os direitos dos utilizadores consagrados nas leis. De facto, muitos museus têm vindo a sustentar que as cópias digitais das obras existentes nas suas coleções são suscetíveis da proteção conferida pelo *copyright* (cf Sullivan, 2016; Needham, 2017). Museus têm disponibilizado obras em linha acompanhadas da notícia “Images are copyright © New York State Historical Association, which reserves all rights. I will obtain written permission for the use of any image” (in Mazzone, 2011, p. 43). Outros museus disponibilizaram imagens de quadros de Monet ou Degas, já caídos em domínio público, argumentando sempre que essas imagens estão sujeitas a *copyright*. (Mazzone Idem, Ibidem). Mesmo no seguimento de decisões judiciais que referiremos de seguida, um *Guia de orientação em termos de copyright a ser seguido por museus* afirmava:

*“O museu deve garantir a exclusividade; deve exigir que nenhuma outra pessoa que tenha acesso às coleções que estejam na sua sede, ou que tenham sido emprestadas ou transferidas para fins de investigação, possa tirar fotografias, fazer gravações, cópias ou outras reproduções, exceto em termos específicos previamente acordados com o museu”* (Wienand et al. 2000, pp. 52-53). **Erro! Marcador não definido.**

Mas deve desde logo notar-se que, por outro lado, num relatório preparado para a Comissão Europeia, o chamado Comité dos sábios escrevia:

*“Muitas instituições culturais de toda a Europa reivindicam direitos sobre material*

*digitalizado que é de domínio público. Por outras palavras, elas afirmam novos direitos que teriam sido criados pela digitalização do material. A base para tais reivindicações, no entanto, nem sempre é sólida” (Lévy, et al., 2011). **Erro! Marcador não definido.***

Como o relatório dos sábios deixava indicado, é bastante discutível que possam ser invocados direitos de *copyright* ou de autor no acesso à cópia digital de obras que se encontram em domínio público, como é o caso de muitas das que se encontram em museus de arte. Podemos exemplificar as tensões entre as práticas dos museus e o domínio público referindo três casos recentemente ocorridos.

A existência, ou não, do direito de reclamar formas de proteção intelectual para as cópias digitais de obras existentes em domínio público teve uma primeira resposta em 1999 com o caso *Bridgeman Art Library v. Corel*, julgado pelos tribunais norte americanos. A querela opôs uma galeria de arte, *Bridgeman Art Library*, à empresa *Corel*, a qual tinha disponibilizado na Internet cópias digitais de obras que *Bridgeman* tinha realizado a partir do seu acervo físico. A galeria de arte argumentou que a fotografia – a passagem do médium pintura para o fotográfico – da obra física tornava a cópia digital uma “obra original”, pelo que devia ser protegida, acrescentando ainda que a “fotografia requer talento e originalidade”, o que reforçaria a necessidade de proteção. No seguimento do caso, tribunal discordou do argumento sobre a originalidade na transposição de médium, assim como referiu que mesmo se uma fotografia pode eventualmente ter algum grau de originalidade, tal não é suficiente para justificar a proteção do *copyright*: “uma fotografia que mais não é que a cópia da obra de um outro material (...) carece de originalidade”, nos termos do acórdão.<sup>5</sup>

Este caso não finalizou a litigância judicial em torno das cópias digitais de obras em domínio público. Em 2009, um novo caso opôs a *National Portrait Gallery of London* (NPG) a um editor, *Derrick Coetzee*, da *Wikimedia Commons*. A NPG invocou os altos custos envolvidos na investigação, catalogação e conservação de fotografias de alta definição das cópias, tal como as perdas de rendimentos obtidos do licenciamento de fotografias que entretanto tinham passado a ser disponibilizadas livremente na Internet. Argumentou-se ainda que as cópias das obras exigem perícia e trabalho, podendo serem consideradas obras derivadas originais e, portanto, sujeitas ao *copyright*. Em resposta, a *Wikipedia* reafirmou o seu direito em disponibilizar as cópias das obras em domínio público, o caso acabando por ser resolvido através de um acordo extrajudicial entre as partes.<sup>6</sup>

Um terceiro caso mais recente envolveu em 2016 uma ação intentada pelo *Reiss Engelhorn Museum*, na Alemanha, também contra a *Wikimedia Commons*, que ocorreu quando um utilizador realizou cópias e de seguida disponibilizou as imagens das fotografias que o museu tinha tirado das suas coleções e para as quais tinha invocado direitos de proteção intelectual. Os tribunais alemães não deram provimento ao caso, negando que as fotografias sejam “criações intelectuais”.<sup>7</sup>

Portanto, como tendência geral, os tribunais não têm aceite os argumentos que reclamam direitos de proteção para fotografias de obras caídas em domínio público. Mais adiante teremos de ver até que ponto legislação bastante recente permite decidir definitivamente o estatuto legal desse tipo de obras. Mas de momento, é necessário analisar, ainda que de forma breve, os argumentos que invocam a “originalidade” das fotografias de obras em museus.

Na realidade, a questão da “originalidade” é um pilar essencial do *copyright* e do direito de autor. Por exemplo, o Código do Direito de Autor português protege as “criações intelectuais” (“obras originais”), mas independentemente do seu “mérito, modo de comunicação e objetivo” (Artigo 2.º). Esse é um articulado comum à generalidade das legislações europeias, e a questão reside então em que sentido interpretar exatamente os requisitos de “criação intelectual” e “originalidade”. A análise desse conceito tem uma longa história, que reenvia à fundamentação romântica do direito de autor, a qual é, no entanto, mais um discurso ideológico do que uma presença no articulado efetivo das leis (cf. Bracha, 2008**Erro! Marcador não definido.**). Como quer que seja, recentemente o conceito de originalidade tem vindo a ser precisado por diversas Diretivas Europeias e decisões do Tribunal Europeu de Justiça. Assim, Diretivas estipulam que programas de computador e fotografias estão protegidas se forem originais, “no sentido em que (são) o resultado da criação intelectual do autor”<sup>8</sup>. As decisões do Tribunal Europeu também têm estabelecido que o padrão de originalidade reside “na criação intelectual do autor”. Esse conjunto de decisões permite determinar que um autor exprime a sua criatividade quando ele faz “escolhas livres e criativas”, as quais exprimem um toque pessoal, manifestando a sua personalidade; a ênfase é, portanto, em “escolhas livres”. Ao invés, quando se trata de obras cuja expressão é ditada por regras técnicas ou funcionais determinadas por um objetivo específico, então não existe originalidade.<sup>9</sup> Independentemente de esta conceção ser ou não devedora de uma conceção romântica do direito de autor, importa aqui apenas reter que parece inferir-se das Diretivas e das decisões do Tribunal Europeu que uma versão digitalizada de uma obra não envolve uma “escolha livre e criativa”, não é uma “criação do autor”, e portanto não pode ser protegida (cf. Mendis, 2019**Erro! Marcador não definido.**). De modo similar, a perícia e o trabalho envolvido na cópia de uma obra não envolvem necessariamente “escolhas livres” pelo que não garantem a originalidade (Margoni, 2016, p. 14). Mais em geral, como já se indicou, o “trabalho” *não* é fundamento do direito de autor. Em suma, cópias digitais, mesmo tratando-se de cópias 3-D, muito dificilmente satisfazem o requisito de originalidade que permite a sua proteção pelo *copyright*.

#### 4. A digitalização de livros e *Google Books*

Quando a digitalização de obras existentes em museus começou a ganhar escala, já existiam muitas cópias digitais de livros. No caso deste tipo de obras, torna-se ainda mais claro como os atuais prazos de proteção, 70 anos *post mortem* podem ter efeitos particularmente nocivos. Estudos já antigos mostram que mesmo uma proteção de 50 anos já tem um valor económico próximo de uma proteção infinita.<sup>10</sup> Os atuais prazos podem ser considerados demasiado longos, não estabelecendo o adequado equilíbrio entre proteção e acesso público. Os seus efeitos nefastos tornam-se ainda mais claros a propósito dos livros que se encontram esgotados ou, por um qualquer motivo, fora de circulação. E é um facto que a maioria dos livros sob o alcance das extremamente longas leis de proteção se encontra fora de circulação comercial<sup>11</sup>. São as chamadas obras órfãs. Portanto, existe uma lei que acaba por impedir o acesso a livros – à maioria dos livros – que não têm qualquer interesse comercial, mas que seguramente têm interesse para muitas pessoas. Se a lei fosse diferente, seguramente que um número gigantesco de obras estaria disponível em formato digital sem provavelmente ferir os interesses

monetários de qualquer pessoa. Por outro lado, existe ou existiu também um número enorme de livros cujos direitos já caíram no domínio público e cujo acesso e preservação digital também importa garantir.

Mais adiante veremos as respostas que a recente legislação Europeia procurou dar ao caso das obras órfãs. A questão começou a ser amplamente discutida quando foi lançado o projeto *Google Books*, inicialmente designado por *Google Book Search*, com que a empresa *Google* procurou a digitalizar a grande maioria dos livros até hoje publicados. O projeto teve início em 2004, e *Google Inc.* estava plenamente consciente dos obstáculos que as leis do *copyright* e do direito de autor constituíam para a sua realização. No que diz respeito às obras caídas em domínio público, o projeto naturalmente que foi prosseguido sem impedimentos legais. No que diz respeito aos outros livros, a empresa norte-americana argumentou que a sua ação estava protegida pelas disposições respeitando os “usos lícitos” (*fair use*) que vimos estarem consagrados na generalidade das leis de *copyright* e de direito de autor. As associações de editores e de autores, nomeadamente as norte-americanas, discordaram e intentaram uma ação judicial contra *Google* em 2005. Após um período de negociação, as partes litigantes chegaram a um primeiro acordo extrajudicial em 2008, posteriormente revisto em 2009<sup>12</sup>.

Nas suas linhas essenciais, esse acordo estipulava que *Google* podia tornar acessível ao público até 20% do conteúdo de cada obra protegida que se encontre fora de circulação comercial. Como contrapartida, *Google Inc.* comprometia-se a fornecer uma compensação financeira aos detentores de direitos sobre essas obras, desde que existisse um pedido explícito nesse sentido. No que respeita ao acesso aos remanescentes 80% do conteúdo das obras, ele deveria ser pago pelo utilizador. As verbas assim obtidas, para além de outras que *Google* já se disponibilizou à partida a pagar, seriam depositadas numa sociedade gestora de direitos encarregue de remunerar os autores. Outras cláusulas do acordo previam que cada biblioteca pública norte-americana pudesse dispor de um terminal de acesso aos conteúdos disponibilizados por *Google*, ficando, contudo, estipulado o pagamento pela impressão de cada página. O acordo entre *Google* e os editores norte-americanos estava inicialmente concebido para se aplicar ao mundo inteiro, mas devido às fortes reações de muitos países, o seu âmbito territorial de vigência restringiu-se aos Estados Unidos e outros países anglo-saxões. Foi aliás esse um dos pontos que levou à revisão do acordo em 2009.

O acordo entre *Google*, os editores e os autores foi invalidado em Março de 2011 por um tribunal norte-americano, com base em não conferir suficientes direitos aos autores e devido ao facto de, dado o seu enorme alcance, ele poder conduzir na prática a uma modificação da lei do *copyright* que apenas pode ser levada a cabo por iniciativa legislativa, e não através de um acordo entre agentes privados. No seguimento dessa decisão, *Google Inc.* e a associação de editores norte-americanos chegaram a um novo acordo privado, com contornos semelhantes ao acordo anterior, prevendo explicitamente a possibilidade de os editores removerem a digitalização que *Google* fez de certos livros. Contudo, a ação dos autores contra *Google Inc.* continuou até à importante decisão proferida em 2013, na qual o juiz Denny Chin considerou que o projeto de *Google*, no que respeita a extração palavras chave e partes de livros, estava ao abrigo dos usos legítimos (*fair use*) da cópia. Os principais motivos do juiz estão contidos no seguinte excerto do acórdão:

*“Em minha opinião, o Google Books oferece benefícios públicos significativos. Ele faz*

*avançar o progresso das artes e das ciências, respeitando os direitos dos autores e outros indivíduos criativos, sem impactar negativamente os direitos dos detentores do copyright. Tornou-se uma ferramenta de pesquisa de valor inestimável que permite a estudantes, professores, bibliotecários, e outros, identificar e localizar livros de forma eficiente. Permitiu, pela primeira vez, realizar pesquisas do texto completo de dezenas de milhões de livros. Ele preserva livros, em particular os livros esgotados e os livros antigos que ficaram esquecidos nas bibliotecas, dando-lhes uma nova vida. Ele facilita o acesso aos livros de pessoas com deficiência ou residindo em áreas remotas. Gera novos públicos e cria novas fontes de renda para os autores e editores. Na verdade, toda a sociedade beneficia”<sup>13</sup>.*

Tratou-se sem dúvida de uma vitória para aqueles que favorecem o acesso livre ao conhecimento. Contudo, *Google Books* está bastante longe da concretização do objetivo de um acesso efetivamente universal à informação. Se *Google Books* procurava responder ao problema criado pelas sucessivas prorrogações dos prazos de proteção, que tornam inacessíveis as obras durante 70 anos após a morte do autor, mesmo quando elas se encontram fora de circulação comercial, o acesso facilitado por Google encontra-se limitado a apenas algumas páginas dos livros (à volta de 20% do total de páginas). Além disso, as leis de proteção intelectual também permitem, como uso legítimo, que um livro seja emprestado e/ou anotado. A realização de fotocópias, em ambiente de biblioteca pública, também faz parte dos usos legítimos. Repete-se, agora mais extensamente, o que a esse respeito afirma o Código Português do Direito de Autor no seu Artigo 75:

*“São lícitas, sem o consentimento do autor, as seguintes utilizações da obra:*

*a) A reprodução, para fins exclusivamente privados, em papel ou suporte similar, realizada através de qualquer tipo de técnica fotográfica ou processo com resultados semelhantes ...;*

*e) A reprodução, no todo ou em parte, de uma obra que tenha sido previamente tornada acessível ao público, desde que tal reprodução seja realizada por uma biblioteca pública, um arquivo público, um museu público, um centro de documentação não comercial ou uma instituição científica ou de ensino, e que essa reprodução e o respectivo número de exemplares se não destinem ao público, se limitem às necessidades das actividades próprias dessas instituições...”*

Portanto, o disposto no artigo 75, resultado da alteração do Código realizada em 2006, permite, desde que para uso privado, a cópia da integralidade da obra, mesmo sem o consentimento do autor. Obviamente que *Google Books* não permite nada disso.

Um outro problema levantado por *Google Books* respeita ao facto de o projeto poder permitir a Google Inc. exercer um monopólio de facto sobre inúmeras obras culturais da humanidade. Uma rede universal de conteúdos tornar-se-ia propriedade de uma empresa. A empresa poderá, no futuro, alterar a sua estratégia comercial, podendo passar a cobrar verbas exorbitantes pelo acesso. É potencialmente perigoso deixar nas mãos de uma única empresa o futuro do acesso público a uma parte significativa da herança cultural da humanidade (Samuelson, 2010). A existência desse monopólio potencial não se justifica com os custos financeiros envolvidos na digitalização massiva dos livros. Mesmo as estimativas que apontam para um custo de cerca de \$30 por livro digitalizado, perfazendo cerca de \$600 milhões de dólares para a totalidade do projeto de *Google (Ibidem)*, mostram que uma biblioteca universal não tem um custo proibitivo. Em todo o caso, a partir de 2015, *Google* parece ter deixado de investir significativamente na digitalização de livros, orientando a sua ação para a digitalização de obras em



museus, com o *Google Arts & Culture*, iniciado em 2012, e onde *Google* refere que as imagens disponibilizadas na sua plataforma “são propriedade dos museus”<sup>14</sup>.

## 5. Licenças em modo aberto

O projeto de *Google* de digitalização de livros não foi o único nem o primeiro. Com a massificação da Internet e da *World Wide Web* surgiram outros projetos que realmente visam fornecer um acesso universal sem restrições. Surgiram iniciativas digitalização em larga escala como o *Gutenberg Project*, *Internet Archive*, *Knowledge Commons* e *Public.Resource.Org*. No caso dos Estados Unidos, é sobretudo importante *Digital Public Library of América (DPLA)*, definitivamente lançado em 2013 explicitamente em reação contra o projecto *Google*.<sup>15</sup> Uma iniciativa similar foi lançada na Europa, também em reação contra *Google Books*, *Europeana*.<sup>16</sup> Plataformas como *Europeana* e *DPLA* podem ser vistas como uma reação ao movimento de privatização da informação que se verificou nas últimas décadas (cf. Machuco Rosa, 2009) e que leva à reafirmação da importância do domínio público.

De entre todas essas iniciativas destacamos aqui *Europeana*, que rapidamente passou a ter como objetivo fornecer o acesso em formato digital não apenas a livros mas à generalidade do património cultural da humanidade.<sup>17</sup> A iniciativa tem como seu guia orientador a Carta *Europeana* do Domínio Público, a qual está articulada em função de três princípios fundamentais.<sup>18</sup> Em primeiro lugar, salienta-se que o *copyright* tem duração limitada, e findo o prazo de proteção as obras caem em domínio público. Em segundo lugar, as obras caídas em domínio público não podem de seguida vir a ser controladas em exclusividade, quer usando mecanismos tecnológicos (*software*) de proteção ou licenças de utilização que impedem o acesso livre. E, em terceiro lugar, deve ser possível usar, copiar e modificar uma cópia digital de uma obra em domínio público, para além daquelas que estão sujeitas a um tipo de licença que já de seguida referimos. Estes princípios são uma das garantias para que se continuem a criar novas obras e novas formas de cultura a partir de uma herança secular e milenar que é pertença coletiva.

Para levar a cabo o seu projecto, a *Europeana Cultural Foundation* desenvolveu, em conjunto com a organização *Creative Commons*, um quadro legal que regula as obras existentes nas suas coleções. Um artifício importante é a *Public Domain Mark*, , com a finalidade de identificar visível e claramente quais as obras que se encontram em domínio público, e que portanto podem ser usadas por qualquer um sem as restrições impostas pelo *copyright*.<sup>19</sup> Além disso, para outro tipo de conteúdos, a organização usa sistematicamente as licenças *Creative Commons*, de que é útil descrever aqui a filosofia inspiradora.

A criação das licenças *Creative Commons* inspirou-se na licença de utilização *General Public Licence (GPL)*<sup>20</sup>, concebida por Richard Stalman, durante os anos oitenta do século passado, como um mecanismo legal destinado a forçar a cooperação e a terminar com a privatização e competição negativa que na altura estava a ocorrer na produção de *software* (cf. Stalman, 2001). A licença baseia-se em certas liberdades (“*freedoms*”) no uso da informação<sup>21</sup>: (1) a liberdade de copiar o programa, (2) a liberdade de o modificar e (3) a liberdade de publicar as modificações feitas. Mas a cláusula, (4),

fundamental da licença *GPL* consiste em estipular que a *informação ou programa modificado tem de se encontrar sujeito às exatas condições acabadas de enunciar nas três prévias liberdades*. Quer isto dizer ser necessária uma aparente restrição às liberdades (1), (2) e (3) para que a informação continue *livre*. No caso do *software*, isso significa que o chamado código-fonte dos programas não pode ser fechado; ele permanece obrigatoriamente publicamente disponível e modificável. Se eu copio, distribuo e modifico um programa com licença *GPL*, sou obrigado a permitir que terceiros façam o mesmo. Como Stalman insiste, “livre” nada tem a ver com “de borla”, mas sim com a obrigatoriedade da dádiva. Em certos tipos de licenças, a dádiva pública é um ato livre que não obriga a que terceiros repliquem a mesma dádiva. Nos termos de *GPL*, ela é *obrigatória*. A cláusula (4) é *viral*, garante que a liberdade se propaga e que ela não pode ser anulada. Através de um artifício como *GPL* como que se restaura o estado originário de não rivalidade e apropriabilidade pública da informação enquanto *res communes*. Note-se que as obras criadas e distribuídas sob *GPL* como que fundam um laço social que se perpetua. Poderia ser demonstrado que um tal laço social tem como condição a existência de uma estrutura triádica: nos termos de *GPL*, se um indivíduo B recebe de A, ele tem de redistribuir para C, gerando-se o ciclo  $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D \rightarrow \dots \rightarrow A$ . De novo, trata-se de garantir que a informação permanece acessível à coletividade e desse modo servir de base à criação de novas obras.

A licença *GPL* foi inicialmente pensada para o caso específico do *software*. Ela enquadra hoje legalmente o acesso a um número enorme de programas. Contudo, é possível utilizar a filosofia – e os próprios termos – de *GPL* em licenças que se apliquem às diversas criações culturais em geral. É precisamente esse o caso das licenças *Creative Commons*. Como já se referiu, a sua inspiração é a *General Public Licence* original, mas elas são flexíveis no sentido em que não obrigam necessariamente que um indivíduo garanta a outros a possibilidade de modificar a informação que ele próprio modificou, isto é, a dádiva integral para terceiros é apenas uma opção. Elas permitem que os direitos morais de atribuição e integridade da obra permaneçam com o autor, assim como não impedem necessariamente a exploração comercial das obras. Note-se como os direitos de atribuição e integridade são também uma forma de as licenças não entrarem em conflitos com as leis gerais do *copyright* e do direito de autor, nomeadamente no caso das legislações que garantem direitos morais aos autores.<sup>22</sup> A Tabela 1 enumera os diversos tipos de licenças *Creative Commons*<sup>23</sup>. A existência de obrigação de partilha torna a licença equivalente a *GPL*, e *CC 1.0* é um artifício que destina a obra ao domínio público, apesar de algumas legislações nacionais obrigarem à preservação de certos direitos (como os morais).

Tabela 1. As licenças *Creative Commons*

Licenças	Atribuição	Integridade	Obrigação de partilha
Atribuição-CC BY	Sim	Não	Não
Atribuição- Partilha nos termos da mesma licença - CC BY-SA	Sim	Não	Sim
Atribuição-Proibição de realização de Obras Derivadas - CC BY-ND	Sim	Sim	Não

Atribuição-Uso Não-Comercial - CC BY-NC	Sim	Não	Não
Atribuição-Uso Não-Comercial- Partilha nos termos da mesma licença - CC BY-NC-SA	Sim	Não	Sim
Atribuição-Uso Não-Comercial-Proibição de realização de Obras Derivadas - CC BY-NC-ND	Sim	Sim	Não
Dedicação Universal ao Domínio Público – CC 1.0	Prescinde de todos os direitos conferidos pelo <i>copyright</i>	Não	Não

Deve reter-se um ponto importante referente às licenças *Creative Commons*, e que nem sempre é devidamente compreendido por instituições culturais como museus: as licenças *não* podem ser aplicadas a obras em domínio público (cf. Sims, 2017). Apesar disso, o uso generalizado de licenças *Creative Commons* e da marca de domínio público, assim como as decisões e impasses judiciais mencionados na seção anterior, têm vindo a alterar as políticas de disponibilização ao público das obras digitalizadas pelas instituições culturais. Em meados da década passada já existiam centenas de instituições usando licenças de partilha<sup>24</sup> e um número cada vez maior de instituições de grande renome disponibilizam livremente as suas coleções.<sup>25</sup> No entanto, estas práticas continuam a não ser uniformes, e muitos museus, entre eles alguns dos mais famosos, continuam a invocar direitos sobre as suas coleções.<sup>26</sup>

## 6. A Diretiva Europeia de 2019

Algumas das questões e incertezas jurídicas respeitando a digitalização das obras começaram a ter uma solução com a recentemente aprovada Directiva Europeia do *Copyright*.<sup>27</sup> O processo que levou à aprovação da lei foi longo e complexo, com permanentes avanços e recuos causados pela grande controvérsia que o projeto de lei gerou. Particularmente discutidos foram os artigos, os artigos 15 e 17 da versão final, o primeiro deles respeitando a um novo tipo de direitos de *copyright* atribuídos aos editores de jornais. A controvérsia maior incidiu, contudo, sobre o artigo 17, que estipula que o conteúdo disponibilizado nas novas plataformas digitais (YouTube, Facebook, etc.) constituem atos de comunicação ao público, pelo que as empresas donas das plataformas são realmente empresas de *media* e assim estão na primeira linha de responsabilização legal pelos conteúdos nelas disponibilizados e que violem direitos de autor. Não são esses artigos que aqui nos interessam, mas alguns outros, publicamente menos discutidos, e que são realmente relevantes para o novo quadro legal em que as instituições culturais vão passar a exercer as suas funções. A formulação desses artigos resultou em grande parte da pressão que organizações representantes das instituições culturais (Europeana, EDLIBA, IFFA, etc.) foram exercendo ao longo do tempo junto dos representantes ao Parlamento Europeu<sup>28</sup>.

Os artigos 3-5 da Diretiva estabelecem um novo conjunto de exceções aos direitos de *copyright* permitindo a instituições culturais como Universidades e Bibliotecas a extração de texto e dados (*data mining*) para finalidades de investigação científica. Os artigos 4-5 abrem mesmo a possibilidade de

existir qualquer extração de texto desde que com “fins exclusivos de ilustração didática, na medida justificada pelo objetivo não comercial prosseguido”. O artigo 6º é particularmente importante para as instituições responsáveis pela preservação do património cultural. O texto da lei (Artigo 2º, (3)), define como “Instituição responsável pelo património cultural”, uma biblioteca ou museu acessíveis ao público, um arquivo ou uma instituição responsável pelo património cinematográfico ou sonoro. O artigo 6º, “Conservação do Património Cultural”, estabelece então que:

*“Os Estados-Membros devem prever uma exceção (...) a fim de permitir que as instituições responsáveis pelo património cultural efetuem cópias de obras e outro material protegido que façam permanentemente parte das suas coleções, em qualquer formato ou suporte, para efeitos de conservação dessas obras ou outro material protegido e na medida em que tal seja necessário para assegurar a sua conservação.”*

Este artigo elimina qualquer possível restrição à cópia (desde que destinada à conservação) realizada pelas instituições culturais, sendo importante sublinhar que esse artigo é de transposição *obrigatória* para a legislação de qualquer Estado-Membro. É uma filosofia diferente da maior parte dos tratados internacionais de *copyright* (como a Convenção de Berna ou o *Trade Related Intellectual Property Treaty*), nos quais as regras de proteção são geralmente obrigatórias, enquanto as exceções são *facultativas* na legislação de cada Estado signatário.

Os artigos 8-11 da Diretiva tratam das obras órfãs que estão fora do circuito comercial, Já vimos acima a importância dessa situação a propósito de *Google Books*. A Diretiva prevê que uma entidade de gestão coletiva de direitos de autor possa conceder licenças não exclusivas “para fins não comerciais a uma instituição responsável pelo património cultural para a reprodução, distribuição, comunicação ao público ou colocação à disposição do público de obras ou outro material protegido fora do circuito comercial que fazem permanentemente parte da coleção da instituição”. Desde que as licenças adequadas tenham sido obtidas, as instituições responsáveis pela preservação do património cultural passam a poder distribuir e comunicar ao público (por exemplo, em sítios na Internet sem finalidade comercial) obras fora do circuito de vendas. Portanto, abre-se finalmente a possibilidade de práticas de licenciamento que permitem a digitalização em massa.<sup>29</sup>

O último artigo da Diretiva que importa destacar aqui é o Artigo 14º, que esclarece em definitivo o quadro legal da cópia de obras em domínio público existentes em museus.

*“Os Estados-Membros devem prever que, depois de expirado o prazo de proteção de uma obra de arte visual, qualquer material resultante de um ato de reprodução dessa obra não esteja sujeito a direitos de autor ou a direitos conexos, salvo se o material resultante desse ato de reprodução seja original, na aceção de que é a criação intelectual do próprio autor.”*

Este tem sido um ponto essencial salientado neste artigo, e a questão do significado de “criação intelectual do próprio autor” já foi abordada mais acima. A Diretiva estabelece inequivocamente o direito de copiar as obras que estão em domínio público. De facto, a fim de tornar o assunto definitivamente claro, a alínea (53) do Preâmbulo da Diretiva torna explícito que a circulação de cópias contribui para a promoção da cultura e acesso ao património cultural e que, no ambiente digital, a proteção “de reproduções através do direito de autor (...) é incompatível com o termo da proteção dos direitos de

autor das obras”. Tal como se referiu a propósito do artigo 6º, o artigo 14º também é de transposição *obrigatória* para os Estados-Membros, o que significa a derrogação dos direitos dos países que protegem a reprodução de obras que não são originais.

Não se deve menosprezar o alcance de disposições como as constantes dos artigos 6 e 14. O ponto essencial não é apenas as exceções que eles contemplam. Talvez mais importante seja a filosofia que explicitamente guia o Artigo 14 (reenvia-se de novo para a (53) do Preâmbulo). Como foi observado (Keller, 2019: 25), através de Artigo 14º, *é a primeira vez que a lei da Comunidade Europeia protege o domínio público*. É, portanto, a primeira vez que a Comunidade afirma e estatui legalmente que a informação é um bem destinado a promover a cultura e o conhecimento coletivo, e que o seu ciclo natural termina com o pleno reconhecimento da existência de um domínio público que seja a base das novas criações no futuro.

## 7. Conclusão

As controvérsias geradas em tornos dos diversos projetos de digitalização do património cultural da humanidade são um exemplo dos desafios que a digitalização da cultura e do conhecimento colocou à aplicação das leis tradicionais do *copyright* e do direito de autor. Ainda mais em geral, essas controvérsias podem ser vistas à luz do antagonismo entre aqueles que defendem a existência de direitos de propriedade na informação e aqueles que sustentam ser o acesso público que deve prevalecer.

Neste artigo procurou traçar-se a evolução histórica recente desse combate privado/público no caso da digitalização de obras culturais existentes nos acervos dos museus. Após um período em que os museus reclamaram direitos de exclusividade de reprodução das suas coleções passou-se a uma situação em que instituições culturais como bibliotecas, galerias de arte e museus passaram cada vez mais a fornecer acesso livre às suas obras. Este artigo procurou identificar alguns dos momentos dessa evolução, em muitos casos provocada por decisões jurídicas que foram sendo proferidas nos últimos anos. Mais recentemente, a nova Diretiva Europeia do Copyright veio definitivamente consagrar a importância do domínio público como um espaço de acesso às obras que não pode ser privatizado. Como se referiu no artigo, é a primeira vez que o domínio público é legalmente protegido na Comunidade Europeia. Trata-se de um passo importante que poderá vir a ser seguido por outras iniciativas legislativas que procurem em mais adequado equilíbrio entre o objetivo das leis do *copyright* e do direito de autor, o equilíbrio entre os interesses dos criadores e os interesses do público.

---

1 Cf. uma análise detalhada sobre a evolução histórica das posições antagónicas sobre a fundamentação do *copyright* em Machuco Rosa, 2015.

2 WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION, WIPO Intellectual Property Handbook: Law, Policy and Use, WIPO Publication No. 489(E), disponível em: [www.wipo.int](http://www.wipo.int).

3 Para a argumentação “utilitarista”, dos fundamentos do *copyright* cf. a referência fundamental Landes e Posner, 2003.

4 DIRECTIVA 2001/29/CE DO PARLAMENTO EUROPEU E DO CONSELHO de 22 de Maio de 2001 relativa à harmonização de certos aspectos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação.

5 Cf. o documento disponível em: <https://www.law.cornell.edu/wex/copyright>, e a análise de Mazzone, 2011.

6 Cf. [https://en.wikipedia.org/wiki/National\\_Portrait\\_Gallery\\_and\\_Wikimedia\\_Foundation\\_copyright\\_dispute](https://en.wikipedia.org/wiki/National_Portrait_Gallery_and_Wikimedia_Foundation_copyright_dispute).

7 Cf. o documento disponível em: <https://blog.wikimedia.org/2015/11/23/lawsuit-public-domain-art>, e cf. Mendis, 2019: 169, onde se reenvia para o texto da decisão de um tribunal de apelo de Estugarda.

8 Cf. No que respeita a programas de computador cf.o Artigo 1(3) da “DIRECTIVA 2009/24/CE DO PARLAMENTO EUROPEU E DO CONSELHO de 23 de Abril de 2009 relativa à protecção jurídica dos programas de computador”. No que respeita a fotografias, cf. a “**DIRECTIVA 2006/116/CE DO PARLAMENTO EUROPEU E DO CONSELHO de 12 de Dezembro de 2006 relativa ao prazo de protecção do direito de autor e de certos direitos conexos**”, onde se lê: “As fotografias originais, na aceção de que são a criação intelectual do próprio autor, são protegidas”... (Art. 6<sup>o</sup>).

9 Cf. as decisões analisadas em Mendis, 2019 137 e sq e Margoni, 2016 .

10 Cf. o documento assinado por 5 prémios Nobel de apoio uma ação jurídica que visava impedir a continuação dos prazos de proteção Disponível em: <http://www.copyright.gov/orphan/orphan-report.pdf>.

11 Apesar de não existirem números exatos para a proporção de obras fora de circulação em relação às obras protegidas, presume-se que a proporção poderá ser superior a 70%. Cf. o documento oficial disponível em: <https://www.copyright.gov/orphan/reports/orphan-works2015.pdf>.

12 Cf. a progressão do processo judicial e as ligações para os documentos legais relevantes disponíveis em:

<https://dockets.justia.com/docket/circuit-courts/ca2/12-3200>.

13 Cf. o texto do acórdão do juiz Chin disponível em: <https://www.publicknowledge.org/files/google%20summary%20judgment%20final.pdf>.

14 Cf. os termos do serviço em <https://policies.google.com/terms?hl=en>.

15 Cf. o texto do seu impulsionar, Robert Darton, em <https://www.nybooks.com/articles/2009/03/26/google-books-an-exchange/>

16 Cf. o texto da Comissão Europeia publicado em 2010 e disponível em: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/news/timeline-digitalisation-and-online-accessibility-cultural-heritage>.

17 “Over 50 million cultural heritage items from 3,500 institutions”, disponível em: <https://pro.europeana.eu/resources/statistics>

18 Disponível em: <https://www.europeana.eu/pt/rights/public-domain-charter>.

19 Cf. “The Europeana Licensing Framework”, disponível em: [https://pro.europeana.eu/files/Europeana\\_Professional/Publications/Europeana%20Licensing%20Framework.pdf](https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20Licensing%20Framework.pdf).

20 Cf. o documento anunciando em 2002 a criação das licenças Creative Commons disponível em: <https://www.sfgate.com/news/article/All-Hail-Creative-Commons-Stanford-professor-2874018.php>.

21 Cf. os termos exatos e completos da licença GPL em: <http://www.gnu.org/licenses/gpl-3.0.html>.

22 Como é caso do Código português, que estabelece no Artigo 56 os Direitos Morais, que estatuem um “direito inalienável, irrenunciável e imprescritível”.

23 Os textos legais das licenças podem ser consultados a partir de <https://creativecommons.org/licenses/?lang=pt>.

24 Cf. uma lista de instituições e das suas práticas de licenciamento em [https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege\\_GrLaNc/edit](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit)

25 Cf. as referências em: <https://www.apollo-magazine.com/open-access-image-libraries-a-handly-list/>)

26 Vejam-se os termos e condições do museu Prado em <https://www.museodelprado.es/en/legal-information>) e do Louvre. <https://www.louvre.fr/conditions-d%E2%80%99utilisation-des-images>

27 “DIRETIVA (UE) 2019/790 DO PARLAMENTO EUROPEU E DO CONSELHO de 17 de abril de 2019 relativa aos direitos de autor e direitos conexos no mercado único digital e que altera as Diretivas 96/9/CE e 2001/29/CE”

28 Nomeadamente pela Europeia e associações internacionais de bibliotecas como a EDLIB, <http://www.eblida.org/> e a IFLA, <https://www.ifla.org/>, sítios nos quais se pode encontrar toda a documentação relevante sobre a Diretiva do *Copyright*.

29 Cf. Keller, 2019, para a análise aprofundada deste e de outros artigos da Diretiva.

## Referências

Armstrong, E. (1990). Before Copyright - The French Book-Privilege System 1498-1526. Cambridge: Cambridge University Press.

Bracha, O. (2008). The Ideology of Authorship Revisited: Authors, Markets, and Liberal Values in Early American *Copyright*. The requirement of originality. *Yale L. J.*, 118, pp. 186-271.

Lévy, M.; Niggemann, E.; Jacques, D, (2011). The New Renaissance: Report of the Comité des Sages on Bringing Europe’s Cultural Heritage Online. Recuperado de <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/79a38a23-e7d9-4452-b9b0-1f84502e68c5>.

Frosio, G. (2014). Rediscovering Cumulative Creativity From the Oral Formulaic Tradition to Digital Remix: Can I Get a Witness?. 13 *J. MARSHALL REV. INTELL. PROP. L.* pp. 343-395. Hesse, C. (2002). The rise of intellectual property, 700 b.c.– a.d.2000: an idea in the balance. *Dædalus*, Spring.

- Hesse, C. (2002). The Rise of Intellectual Property, 700 B.C.-A.D. 2000: An Idea in the Balance. *Daedalus*, Vol. 131, 2, pp. 26-45.
- Keller, P. (2019). Making the best out of the Copyright in the Digital Single Market Directive An overview of implementation opportunities and risks. Recuperado de [https://publicspace.online/files/191222making\\_the\\_best\\_out\\_of\\_the\\_CDSM\\_directive.pdf](https://publicspace.online/files/191222making_the_best_out_of_the_CDSM_directive.pdf).
- Mazzone, J. (2011). *Copyfraud and other abuses of intellectual property law*. Stanford University Press: Stanford.
- Landes, W. Posner, M. (2003). *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cambridge: Harvard University Press.
- Machuco Rosa, A. (2009). *Os Direitos de Autor e os Novos Media*. Coimbra: Angelus Novus.
- Machuco Rosa, A. (2015). *Do Copyright às Marcas Registadas – História e Fundamentos da Propriedade Intelectual*. Lisboa: Chiado Editora.
- Margoni, T. (2016) The harmonisation of EU copyright law: The originality standard. In: Perry, M. (ed.) *Global Governance of Intellectual Property in the 21st Century*. Springer International Publishin: Switzerland, pp. 85-105.
- Mendis, S. (2019). *A Copyright Gambit. On the Need for Exclusive Rights in Digitised Versions of Public Domain Textual Materials in Europe*. Berlin: Springer.
- Wienand, P. Booy, A., Fry, R. (2000). *A Guide to Copyright for Museums and Galleries*. New York: Routledge.
- Pfister, L. (2010). Author and Work in the French Print Privileges System: Some Milestone. In: *Privilege and Property Essays on the History of Copyright*, R. Deazley, M. Kretschmer, L. Bentley (Eds.). Open Books, pp. 115-136.
- Rose, C. (2003). Romans, Roads, and Romantic Creators: Traditions of Public Property in the Information Age. *66 Law and Contemporary Problems*, pp. 89-110. Recuperado de <https://scholarship.law.duke.edu/lcp/vol66/iss1/4>
- Samuelson. (2010). Google Book Search and the Future of Books in Cyberspace. *Minnesota Law Review*, 503, pp. 1308-1374. Recuperado de <https://scholarship.law.umn.edu/mlr/5031308,1374>
- Sims, N. (2017). Rights, ethics, accuracy, and open licenses in online collections: What's "ours" isn't really ours. *College & Research Libraries News*, S.I., v. 78, n. 2, p. 79-82 Recuperado de: <https://crln.acrl.org/index.php/crlnews/article/view/9620/11028>
- Stallman, R. (2001). *Free Software, Free Society: Selected essays of Richard M. Stallman*. Boston: GNU Press.
- Sullivan, A. (2016) Cultural Heritage & New Media: A Future for the Past? *15 J. Marshall Rev. Intell. Prop. L.* 604, pp. 604-646. Recupera di <https://repository.jmls.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1392&context=ripl>
- Needham, C. (2017). Understanding copyfraud: Public domain images and false claims of copyright. *Art Documentation: Bulletin of the Art Libraries Society of North America*, 36(2), pp. 219–230. Recuperado de <https://doi.org/10.1086/694241>.

Submitted: 12<sup>th</sup> April 2020.

Accepted: 10<sup>th</sup> July 2020.