

O TEMPO E O DIREITO DE AUTOR: ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO PARA A ORDEM JURÍDICA INTERNA PORTUGUESA DA DIRECTIVA N.º 93/98/CEE DO CONSELHO, DE 29 DE OUTUBRO DE 1993, RELATIVA À HARMONIZAÇÃO DO PRAZO DE PROTECÇÃO DOS DIREITOS DE AUTOR E DE CERTOS DIREITOS CONEXOS*

ALEXANDRE LIBÓRIO DIAS PEREIRA

Sumário: I. Apresentação; II. Prazo de Duração dos Direitos de Autor: Regra Geral; III. Duração do Direito Moral; IV. Casos Especiais; A. Co-autoria, obras em colaboração, obras anónimas e obras publicadas em partes; B. Programas de computador e bases de dados; C. Obras cinematográficas ou audiovisuais; D. Obras fotográficas; V. Direitos conexos; VI. Contagem do Prazo de Caducidade; VII. Obra Estrangeira e Autor Estrangeiro; VIII. Aplicação da Lei no Tempo; IX. Conclusão.

I. Apresentação

1. A Directiva Duração de Protecção¹ foi transposta para a ordem jurídica interna pelo Decreto-Lei n.º 334/97, de 27 de Novembro, no uso da autorização legislativa concedida pela alínea c) do artigo 2.º da Lei n.º 99/97, de 3 de Setembro.

Em termos de técnica legislativa, a transposição traduziu-se, por um lado, na introdução de alterações ao Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos — doravante Código —, dando nova redacção aos artigos 31.º a 39.º e 183.º e revogando os artigos 186.º e 188.º². Por outro lado, foram adoptadas regras atinentes ora à contagem do prazo de caducidade ora à aplicação da lei no tempo, que porém ficaram formalmente “fora” do Código (arts. 3.º e 5.º).

A Directiva deveria ter sido transposta pelos Estados-membros, o mais tardar, até 1 de Julho de 1995 (art. 13.º). Entre nós, porém, a Directiva só foi transposta em finais de Novembro de 1997.

2. A harmonização do prazo de protecção dos direitos de autor e dos direitos conexos foi feita mediante a adopção de uma directiva. As directivas vinculam os Estados-membros destinatários quanto aos resultados a alcançar, embora deixem às instâncias nacionais a

* «=» *Temas de Propriedade Intelectual*, I, Associação Portuguesa para o Estudo da Propriedade Intelectual, Grupo Português da ALAI (Association Littéraire et Artistique Internationale), Lisboa, 1, Setembro/Dezembro 1999, pp. 75-85.

¹ Directiva n.º 93/98/CEE do Conselho, de 29 de Outubro de 1993, relativa à harmonização do prazo de protecção dos direitos de autor e de certos direitos conexos.

² Cfr. DL 334/97, 27.11, artigos 2.º (alteração) e 4.º (revogação); esta última disposição revoga também o artigo 4.º do Decreto-Lei n.º 252/94, de 20 de Outubro, que transpõe para a ordem jurídica interna a Directiva n.º 91/250/CEE do Conselho, de 14 de Maio, relativa à protecção jurídica dos programas de computador.

competência quanto à forma e aos meios.³ Interessa, portanto, saber se a transposição para a ordem jurídica interna respeitou os resultados visados pela directiva.

Em termos gerais, a Directiva visa harmonizar, na perspectiva do bom funcionamento do mercado interno, as legislações dos Estados-membros de modo a que os prazos de protecção sejam idênticos em toda a Comunidade. Essa harmonização foi considerada necessária em virtude de as legislações nacionais então em vigor relativas aos prazos de protecção dos direitos de autor e dos direitos conexos conterem disparidades, as quais, embora conformes às Convenções Internacionais (Berna, Roma), seriam susceptíveis de entravar a livre circulação das mercadorias e a livre prestação de serviços, e de falsear as condições de concorrência no mercado comum.

Por outro lado, esta medida vem de encontro à necessidade sublinhada pela Comissão na sua Comunicação de 17 de Janeiro de 1991⁴ no sentido de harmonizar os direitos de autor e os direitos a ele conexos segundo um “elevado nível de protecção”. Com efeito, estes direitos são considerados fundamentais para a criação intelectual, permitindo a sua protecção assegurar a manutenção e o desenvolvimento da criatividade em prol dos autores, das indústrias culturais, dos consumidores e da sociedade no seu conjunto.

Neste sentido, firma-se o princípio nos termos do qual o prazo de protecção dos direitos de autor deve ser harmonizado segundo a regra geral dos setenta anos *post mortem auctoris* ou após a colocação lícita da obra à disposição do público, e, quanto aos direitos conexos, em 50 anos após a ocorrência do evento que faz desencadear o prazo.⁵

II. Prazo de Duração dos Direitos de Autor: Regra Geral

3. A redacção do artigo 31.º do Código foi alterada no sentido de consagrar a nova regra geral do prazo de protecção do direito de autor. Dispõe que o direito de autor caduca, na falta de disposição especial, 70 anos após a morte do criador intelectual, mesmo que a obra só tenha sido publicada ou divulgada postumamente.

Consagra-se, deste modo, o princípio dos 70 anos *post mortem auctoris* prescrito pela directiva, nos termos do qual o prazo de protecção dos direitos de autor sobre obras literárias e artísticas, na acepção do artigo 2.º da Convenção de Berna, decorre durante a vida do autor e setenta anos após a sua morte, independentemente do momento em que a obra tenha sido licitamente tornada acessível ao público (art. 1.º, 1).

Anteriormente, Portugal contava-se entre os Estados-membros que não concediam um prazo de protecção do direito de autor superior ao previsto na Convenção de Berna.

³ Cfr. Art. 249.º do Tratado de Roma (segundo a numeração introduzida pelo Tratado de Amesterdão).

⁴ Programa de trabalho da Comissão em matéria de direitos de autor e dos direitos conexos - Seguimento ao Livro Branco sobre os direitos de autor e o desafio da tecnologia (1988).

⁵ Para uma primeira análise da Directiva, *vide*: Maier, RMUE 1994, p. 49; Dietz, GRUR Int. 1995, p. 670; Vogel, ZUM 1995, p. 451; Pedro Cordeiro, p. 180 s.

Porém, a Convenção de Berna para a Protecção das Obras Literárias e Artísticas prevê apenas um prazo mínimo de protecção do direito de autor, permitindo aos Estados Contratantes a concessão de prazos mais longos. Em conformidade, determinados Estados-membros, nomeadamente a Alemanha, previram um prazo superior a 50 anos após a morte do autor. A razão de ser deste prazo superior aos mínimos da Convenção de Berna terá sido, justamente, compensar os efeitos das guerras mundiais sobre a exploração das obras⁶.

4. Ora, ao prescrever o prazo dos 70 anos *post mortem auctoris*, a Directiva comunitária harmonizou o prazo de protecção segundo o prazo mais longo concedido entre os Estados-membros. Para justificar esta medida é aduzido o argumento segundo o qual o prazo mínimo de protecção de 50 anos após a morte do autor, previsto na Convenção de Berna, destinava-se a proteger o autor e as duas primeiras gerações dos seus descendentes. Porém, esse prazo teria deixado de ser suficiente para abranger duas gerações em virtude do aumento da duração de vida média na Comunidade (5).

Além disso, a harmonização do prazo de protecção do direito de autor em termos alargados iria ainda de encontro a uma necessidade já antes sublinhada pela Comissão no sentido de uma harmonização segundo um “elevado nível de protecção”, tendo em conta a importância fundamental destes direitos para a criação intelectual e para a manutenção e promoção da criatividade em prol dos autores, das indústrias culturais, dos consumidores e da sociedade no seu conjunto. Neste sentido, o prazo dos 70 anos *post mortem auctoris* permitiria cumprir o objectivo de instituir um nível de protecção elevado capaz de criar um clima jurídico favorável ao desenvolvimento harmonioso da criatividade literária e artística na Comunidade (10, 11).

5. Assim, a instituição da regra dos 70 anos *post mortem auctoris* decorre da transposição da Directiva Duração de Protecção. À semelhança de alguns Estados-membros que consagravam já este prazo, designadamente para compensar os efeitos das guerras mundiais sobre a exploração das obras, o legislador comunitário alargou o prazo mínimo de 50 anos previsto na Convenção de Berna para 70 anos, em razão do aumento de duração de vida média na Comunidade, que tornara insuficiente aquele prazo para proteger duas gerações de descendentes do autor. Isto é, o prazo de 50 anos destinava-se a proteger o autor e duas gerações dos seus descendentes. Todavia, o aumento de esperança de vida média na Comunidade terá tornado tal prazo insuficiente para cumprir

⁶ Justamente por essas razões, a Alemanha terá sido o primeiro país a adoptar a regra dos 70 anos na Lei de 1965 (§ 64 UrhG). Vide, por todos, Ulmer, p. 340.

o seu desígnio. Pelo que decidiu-se aumentar também o prazo segundo a regra dos 70 anos *post mortem auctoris* (5, 6).

Porém, o alargamento do prazo de protecção do direito de autor para os 70 anos após a morte do autor não é uma medida consensual. Entre nós, o anterior prazo de 50 anos era já objecto de críticas, propugnando-se, inclusivamente, a sua redução⁷. Em conformidade, a adopção a nível comunitário do princípio dos 70 anos *post mortem auctoris* contou com a oposição dos representantes portugueses⁸. Ao mesmo tempo, porém, entre nós existem vozes favoráveis ao alargamento do prazo de protecção, revelando mesmo algum “saudosismo” pela experiência histórica do regime da perpetuidade da propriedade literária e artística⁹.

O problema do prazo de duração do direito de autor é, com efeito, muito complexo, nele se evidenciando a discussão travada entre as concepções fundamentais do instituto. Por um lado, as orientações mais favoráveis à protecção dos interesses acolhidos primariamente no seio do direito de autor tendem a propugnar prazos de duração mais longos. Por outro lado, as orientações mais favoráveis à livre exploração das obras literárias e artísticas inclinam-se para prazos de protecção mais curtos de modo a promover a queda da obra no domínio público.¹⁰

As primeiras compreendem o direito de autor como um direito natural de propriedade sobre criações do espírito humano. Nessa medida, a noção de prazo de protecção seria imposta como limite externo do direito. As segundas concebem o direito de autor como um direito de monopólio, ou exclusivo de exploração económica limitada, concedido por referência às obras literárias e artísticas, que na essência, serão livres ou inapropriáveis. Nesse sentido, a limitação temporal do direito de autor seria intrínseca à própria natureza deste direito.

Não é esta a sede para discutir ou tomar partido sobre a referida problemática. Cumpre tratar, não obstante, de uma questão que a transposição da directiva deixou em aberto.

⁷ Cfr. Oliveira Ascensão, p. 334 (“os prazos estão já muito empolados”); Menezes Cordeiro, p. 233. Porém, os prazos acabariam antes por ser alargados. Sobre a compatibilização de um prazo assim alargado com uma ideia de domínio público remunerado, vide Dietz, p. 158-9.

⁸ Cfr. Pedro Cordeiro, p. 173 (propondo o prazo geral de 30 anos após apresentação pública e de 15 anos para os programas de computador).

⁹ Cfr. L. Francisco Rebello, I, p. 179-80 [o A. parece transparecer algum “saudosismo” pelo célebre regime da plena perpetuidade, quando considera que “o domínio público é um logro - ou, na melhor hipótese, uma ficção” (p. 194-5); consideração essa que parece ser reforçada pela referência ao Decreto n.º 13.725, de 3 de Junho de 1927, em cujo art. 36.º se estatuiu que “a propriedade literária ou artística é considerada e regida como qualquer outra propriedade mobiliária”, donde decorria, *inter alia*, a perpetuidade da sua protecção, que, a seu ver, resultaria já do art. 569.º do Código de Seabra de 1868 que dispunha que “o produto ou valor do trabalho e indústria lícitos de qualquer pessoa é propriedade sua e rege-se pelas regras relativas à propriedade em geral” — p. 24, n. 9].

¹⁰ Contra um sistema de domínio público remunerado, que chegou a ser instituído entre nós (DL 54/80, 26.3, reformulado pelo DL 393/80, 25.9, e revogado pelo DL 150/82, 29.4), Oliveira Ascensão, p. 344-5; em sentido favorável, L. Francisco Rebello, p. 194-5.

Trata-se de saber se o prazo de duração vale para o direito de autor *tout court* ou, pelo contrário, se se aplica apenas aos direitos patrimoniais.

III. Duração do Direito Moral

6. Na verdade, o artigo 31.º do Código utiliza a terminologia direito de autor, não diferenciando, para efeitos de prazo de protecção, a sua dimensão patrimonial e a sua dimensão pessoal. Ora, o direito de autor tem um conteúdo misto, de natureza patrimonial e pessoal, isto é, o direito de autor abrange, para além de direitos patrimoniais, direitos de natureza pessoal, denominados direitos morais (art. 9.º, 1). É, designadamente, o direito de reivindicar a respectiva paternidade e assegurar a sua genuidade, independentemente dos direitos patrimoniais, e mesmo depois da transmissão ou extinção destes (art. 9.º, 3). Sendo que o direito moral de autor é, nos termos da lei, inalienável, irrenunciável e imprescritível, perpetuando-se, após a morte do autor (art. 56.º, 2).

Tendo em conta a natureza mista do direito de autor, cumpre então perguntar: o prazo de duração vale para o direito de autor *tout court* ou, pelo contrário, aplica-se apenas aos direitos patrimoniais?

A Directiva não tomou partido sobre esta questão, dispondo que não prejudica as disposições dos Estados-membros em matéria de direitos morais, não se aplicando, portanto, o regime de harmonização neste domínio¹¹.

Ora, a nosso ver, a característica da imprescritibilidade do direito moral significa que este perpetua-se após a morte do autor. Como forma de tutela da personalidade, o direito de autor estende-se para além da morte.¹² Enquanto a obra não cair no domínio público, o exercício *post mortem* deste direito, incluindo a faculdade de inédito e de retirada, compete aos sucessores do autor. Depois, uma vez caída no domínio público, a defesa da genuidade e integridade das obras compete ao Estado e é exercida através do Ministério da Cultura (art. 57.º, 2).

Porém, com a queda no domínio público, a obra deixa de ser protegida pelo direito de autor, convertendo-se em bem público. Agora compete ao Estado defender a genuidade e integridade das obras enquanto parte do património cultural. Mas o direito de autor terá já caducado.¹³

¹¹ Art. 9.º, cons. 9. O domínio dos direitos morais revela bem o "abismo" existente entre as tradições jurídicas do *Copyright Law* e do *Droit d'Auteur* que obsta a esforços de harmonização comunitária mais profundos. Vide Julia Ellins, p. 313 s, e a nossa recensão desta obra no *Boletim* (1998).

¹² Neste sentido, por exemplo, Hübner, p. 134.

¹³ Neste sentido, Oliveira Ascensão, p. 348-9 (analisando o regime especial da defesa da cultura previsto, também, no Decreto-Lei n.º 150/82, de 29 de Abril).

7. Este entendimento parece deparar, não obstante, quer com a nota da imprescritibilidade dos direitos morais (art. 56.º, 2), quer com o disposto no art. 9.º, 3, nos termos do qual o autor goza de direitos morais mesmo depois da extinção dos direitos patrimoniais. Porém, a esse entendimento não obsta a Convenção de Berna (art. 6.º *bis* e art. 18.º), no sentido de a protecção da personalidade do autor prosseguida pelos direitos morais, embora se estenda para além da morte, não se perpetuar *ad eternum*. Poder-se-á dizer, a este respeito, que a “imortalidade da alma” dos criadores de obras de espírito cai fora do âmbito de protecção do direito de autor, fazendo antes parte do “domínio público cultural”.¹⁴

A solução que propugnamos afigura-se conforme aos mínimos de protecção garantidos pela Convenção de Berna, que exige que os direitos morais sejam mantidos, pelo menos, até à extinção dos direitos patrimoniais (art. 6 *bis*). É verdade que a sua sustentabilidade entre nós, para além de esbater com a característica da imprescritibilidade do direito moral (art. 56.º, 2), parece implicar uma interpretação correctiva do art. 9.º, 3, senão mesmo ab-rogante, se entendessemos que o legislador teria consagrado, numa certa orientação, a perpetuidade dos direitos morais¹⁵. Teria seguido a solução francesa, alargando os mínimos da Convenção de Berna, através da qualificação do direito moral como perpétuo¹⁶. Também o legislador espanhol seguiu a via da perpetuidade do direito moral¹⁷. Note-se, todavia, que a prática jurisprudencial francesa é comentada no sentido de a perpetuidade do direito moral tornar-se “letra morta”¹⁸ e que, em Espanha, por sua vez, parece limitada a certas faculdades¹⁹.

Não obstante, a nosso ver, a defesa da personalidade do autor cessa com a queda da obra no domínio público. A obra não deixa de ser objecto de relações jurídicas, embora deixe de ser objecto de direitos privados, tornando-se numa *res extra commercium*, numa *res communes omnium*, quer em termos patrimoniais, quer em termos pessoais. Isto significa que, como dispõe o art. 56.º, 2, o direito moral perpetua-se após a morte do autor nos referidos termos. Caída a obra no domínio público, o direito moral já não se destina a proteger a personalidade do autor, mas apenas um valor cultural do domínio público, prevalecendo o sentido objectivo da obra e o seu interesse público sobre quaisquer razões morais da pessoa individual do autor.

¹⁴ Vide Cornu, p. 495 s.

¹⁵ Assim, L. Franciso Rebello, *Introdução*, p. 190 (“a extinção destes [direitos patrimoniais] não abrange a cessação dos direitos morais.”), e já antes no *Código Anotado*, p. 108.

¹⁶ Cfr. Art. L. 121-1 Code de la Propriété Intellectuelle.

¹⁷ Cfr. Arts. 15 e 16 Ley de Propiedad Intelectual.

¹⁸ Cfr. Colombet, p.193.

¹⁹ Vide Gonzalez Lopez, p. 132 s.

Assim, nos termos da regra geral, o direito de autor caduca 70 anos após a morte do criador intelectual, mesmo que a obra só tenha sido publicada ou divulgada postumamente (art. 31.º). A caducidade do direito de autor significa que, decorrendo os prazos de protecção, a obra cai no domínio público (art. 38.º)²⁰. Neste sentido, a referência ao direito de autor deverá abranger não apenas o seu conteúdo patrimonial mas também o conteúdo pessoal. Este “perpetua-se” após a morte do autor apenas nos termos referidos, isto é, até a obra cair no domínio público²¹.

8. Por outras palavras, o problema em análise parece colher resposta contraditória nos termos do Código. Poder-se-ia dizer que os direitos perpetuam-se após a obra cair no domínio público, uma vez que são imprescritíveis e prolongam-se mesmo depois da obra cair no domínio público. Mas, ao mesmo tempo, uma vez caída a obra no domínio público e considerados os termos do exercício desse direito que ao Estado são confiados, parece que já não se trata tanto de proteger a personalidade do autor, mas antes um valor cultural do domínio público, prevalecendo o sentido objectivo da obra e o seu interesse público sobre razões morais da pessoa individual do autor.

Neste ponto a nossa lei não é muito clara, gerando, pois, algumas dúvidas interpretativas. Por um lado, prescreve a imprescritibilidade dos direitos morais, dispondo que se mantêm depois da extinção dos direitos patrimoniais. Por outro lado, estatui que, uma vez caída a obra no domínio público, o exercício de tais direitos caberá apenas ao Estado, competindo-lhe assegurar a sua genuidade e integridade.

Ora, como temos sustentado²², a superação desta antinomia normativa exige uma interpretação do art. 9.º, 3, e do art. 56.º, 2, que salvaguarde a razoabilidade do legislador. A nosso ver, o direito moral de autor tem duas vertentes. Uma, de natureza privada, destinada a proteger a personalidade do autor, que caduca enquanto direito de autor com a queda da obra no domínio público. Outra, imprescritível e perpétua, ligada à obra enquanto valor do domínio público cultural. Por outras palavras, o regime do direito moral é informado, ao mesmo tempo, por uma lógica privada de direito de autor e por razões de ordem pública, ligando-se ao que poderemos chamar a “preservação do património cultural dos Estados.”²³

²⁰ Estamos, ao que parece, não em face de uma expropriação, mas antes de um caso de propriedade temporária, que “só é admitida nos casos especialmente previstos na lei”, segundo o artigo. 1307.º do Código Civil.

²¹ Assim, como já referimos, Oliveira Ascensão, p. 348-9. Esta solução corresponde ao direito alemão (vide, por ex., Rehinder, p. 216-7), recentemente seguido pelo congénere belga (cfr. Berenboom, p. 238).

²² Cfr. o nosso *Informática, Direito de Autor e Propriedade Tecnológica*, §§ 30-1 (em vias de publicação).

²³ Cfr. Ferrer Correia, p. 9.

IV. Casos Especiais

A. Co-autoria, obras em colaboração, obras anónimas e obras publicadas em partes

9. No caso de obras criadas em co-autoria, a Directiva dispõe que o prazo de duração do direito de autor será calculado a partir da morte do último co-autor sobrevivente (art. 1.º, 2). Esta solução é conforme ao entendimento segundo o qual sempre que uma ou mais pessoas singulares forem identificadas como autores, o prazo de protecção deve ser calculado a partir da sua morte.²⁴

O diploma de transposição estabeleceu claramente esta regra para as chamadas obras em colaboração, imprimindo uma nova redacção ao art. 32.º, 1, do Código, nos termos da qual o direito de autor sobre a obra feita em colaboração, como tal, caduca 70 anos após a morte do colaborador que falecer em último lugar.

10. Por outro lado, em certos casos, a contagem do prazo de 70 anos inicia-se não a partir da morte do autor ou autores, mas antes a partir de outros factos. Por outras palavras, o princípio dos 70 anos *post mortem auctoris* sofre alguns desvios. A transposição operou-se em termos próximos ao teor da Directiva (art. 1.º, 2 a 6), ainda que mediante quatro artigos diferentes (cf. arts. 32.º, 2 e 3, 33.º, 35.º, e 38.º, 2).

10.1. Assim, para as obras *anónimas ou equiparadas* o prazo de 70 anos conta-se a partir do momento em que a obra foi licitamente tornada acessível ao público, salvo se o pseudónimo adoptado pelo autor não deixar dúvidas sobre a sua identidade ou se o autor revelar a sua identidade durante esse período de tempo. Na transposição evitou-se a terminologia pseudónimo, falando-se antes em “nome próprio” do autor; além disso, traduziu a expressão tornar acessível ao público por publicação e divulgação.

10.2. Depois, segundo a Directiva, para as *obras colectivas* ou obras cujo titular de direitos de autor seja uma pessoa colectiva — quando reconhecidas pelos Estados-membros —, o prazo de protecção contar-se-á segundo o critério da colocação lícita da obra ao acesso do público, a menos que as pessoas singulares que tiverem criado a obra estejam como tal identificadas nas versões da obra tornadas acessíveis ao público; sujeitos à regra geral ficam, em qualquer caso, os autores identificados cujas contribuições identificáveis estejam incluídas nessas obras.

²⁴ Ressalva-se, porém, que a autoria de toda ou de parte de uma obra é uma questão de facto que pode dever ser decidida pelos tribunais nacionais (13).

Na transposição parece confundir-se atribuição legal da titularidade de direitos a pessoa diferente do criador intelectual com a autoria originária da obra. Este ponto merece um breve desenvolvimento.

Na verdade, em sede de autoria e titularidade, em harmonia com a noção de obra, o Código deveria consagrar o princípio de que autor é a pessoa humana que cria a obra e a quem pertence originariamente o Direito de Autor. Nisso consiste o chamado princípio da *auctorship*, que faz parte da ordem pública portuguesa²⁵, em termos próximos ao *Urheberschaftsprinzip* da Lei alemã (§ 7 UrhG)²⁶.

Todavia, o teor literal de vários preceitos do Código parece admitir desvios a este princípio fundamental²⁷, em termos de o autor da obra poder ser outrem que não o respectivo criador intelectual. Tal “autor” seria, ademais, titular originário dos direitos, os quais revestiriam em certos casos natureza puramente patrimonial. Exemplos de não unidade entre autor e criador intelectual e entre autor e titular originário seriam, *inter alia*, os casos das obras criadas por encomenda e as chamadas obras colectivas²⁸. Deste modo, a Lei portuguesa não se afastaria muito do *Copyright Law* britânico, pois que para além de o autor poder ser outrem que não o criador intelectual da obra, os direitos de autor poderiam ser adquiridos a título originário por outrem que não o autor em sentido estrito; sendo que nas obras colectivas não haveria lugar a direitos morais.

Porém, será necessário corrigir a letra da lei em consonância com o princípio fundamental do Direito de Autor: o princípio da autoria²⁹. A interpretação que propomos não é feita em obediência a um modelo jurídico-dogmático estranho à nossa tradição jurídica, antes corresponde à concepção latina do *Droit d'auteur*. O Direito de Autor é originariamente adquirido pelo autor da obra, ou seja, pelo seu criador intelectual. Contudo, o Direito de Autor tem um conteúdo patrimonial disponível, o qual é transferível mediante *cessio legis* ou por força de disposição contratual, a outrem, o qual, porém, adquire esses direitos por via derivada, uma vez que a aquisição originária do Direito de Autor *tout court* se faz na esfera jurídica do autor-criador pelo simples facto da criação da obra.

Este princípio vale tanto para as obras criadas por um só autor como para os casos em que a obra é criação de uma pluralidade de pessoas. O problema põe-se, com especial acuidade, em relação às chamadas obras colectivas, que a Lei alemã não conhece. Trata-se,

²⁵ Orlando de Carvalho, p. 543.

²⁶ Este foi mais recentemente acolhido pela Lei do Brasil, consagrando que o autor é a pessoa física criadora de obra literária, científica ou artística (art. 11.º da Lei n.º 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998, que “Altera, atualiza a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências”).

²⁷ Vide, especialmente, art. 11.º, art. 27.º, 3.

²⁸ Assim, Oliveira Ascensão, p. 107 s.

²⁹ Cfr. o nosso *Informática, Direito de Autor e Propriedade Tecnológica*, cit., especialmente § 27. Autoria e Titularidade; e, já antes, *Contratos de ‘Software’*, p. 82-3.

é verdade, de uma figura polémica dos países latinos³⁰, representando em Espanha o único caso de transmissão, ainda que *ex lege*, dos direitos patrimoniais, em desvio ao modelo monista que parece subjazer à *Ley de Propiedad Intelectual* de 1987 (LPI).³¹

Contudo, em nossa opinião, o dualismo latino não significa que o autor possa ser outrem que não o criador intelectual da obra e que a este deixe de corresponder em algum caso a titularidade originária do direito de autor. O que se passa é que, em certos casos, a lei premia certas entidades pelas suas actividades de organização, direcção e divulgação de obras intelectuais, atribuindo-lhes a “propriedade” sobre a obra. Através do expediente da *cessio legis* alcança-se um resultado conforme às exigências práticas, sem derrogar, porém, o princípio da autoria.

10.3. Por outro lado, o prazo de protecção decorre relativamente a cada elemento considerado individualmente no que respeita às *obras publicadas em volumes*, partes, fascículos, números ou episódios, cujo prazo decorra a partir do momento em que a obra foi licitamente tornada acessível ao público, como será o caso das obras anónimas ou sob pseudónimo. Para estes casos aplicar-se-á ainda a regra de que a protecção cessa se a obra não tiver sido licitamente tornada acessível ao público no prazo de setenta anos a contar da sua criação, uma vez que nestes casos o prazo de protecção não será calculado a partir da morte do autor ou autores.

Com efeito, nos casos em que o prazo não se conta a partir da morte do autor, a obra cai no domínio público se não for publicada ou divulgada no prazo de 70 anos a contar da sua criação (novo art. 38.º, 2, do Código).

B. Programas de computador e bases de dados

11. A Directiva Programas de Computador³² prevê que os Estados-membros protejam os programas de computador enquanto obras literárias na acepção da Convenção de Berna (art. 1.º). Além disso, a Directiva Aluguer e Comodato³³ previa um prazo mínimo de protecção dos direitos.

Ora, a Directiva Duração de Protecção harmoniza o prazo de protecção das obras literárias na Comunidade, derrogando expressamente (art. 11.º, 1 e 2) o prazo

³⁰ Vide, por exemplo, art. L. 113-2/5 *Code de la Propriété Intellectuelle*, CPI.

³¹ Porém, também neste país é admitida a transmissão de direitos patrimoniais, consagrando-se desse modo — ainda que em termos restritos — um traço distintivo do modelo dualista latino, que se opõe ao direito germânico o qual não admite nunca a transferência (alienação) *inter vivos*, legal ou contratual, do *Urheberrecht* [§ 29(2) UrhG].

³² Directiva n.º 91/250/CEE do Conselho, de 14 de Maio de 1991, relativa à protecção jurídica dos programas de computador.

³³ Directiva n.º 92/100/CEE do Conselho, de 19 de Novembro de 1992, relativa ao direito de locação e de empréstimo e a determinados direitos conexos aos direitos de autor no domínio da propriedade intelectual.

"provisório" e "mínimo" (cons. 15 e 16) contido no art. 8.º, 1, da Directiva Programas de Computador e também no art. 11.º da Directiva Aluguer e Comodato. Assim, o prazo de duração de protecção dos programas de computador ficará sujeito ao regime da Directiva.

Regime que vale também para as bases de dados, uma vez que a respectiva directiva não prejudica as disposições comunitárias relativas ao prazo de protecção pelo direito de autor e por certos direitos conexos, encontrando-se esse prazo já regulamentado na directiva duração de protecção³⁴.

Refira-se, ainda, que o problema da protecção das bases de dados pelo direito de autor já é tratado no preâmbulo da Directiva Duração de Protecção (12). Considera-se que nos termos do art. 5.º, 2, da Convenção de Berna, as colecções são protegidas quando, devido à selecção e organização do respectivo conteúdo, constituam criações intelectuais. Isto significa, por um lado, que estas obras, as bases de dados, são protegidas, como tal, sem prejuízo dos direitos de autor de cada uma das obras que constituem essas colecções. E, por outro, que podem ser aplicados prazos específicos de protecção às obras integradas em colecções.

12. A propósito dos programas de computador, interessa referir que o diploma de transposição da Directiva³⁵ revogou o art. 4.º do diploma da protecção jurídica do *software*³⁶. Aquando da transposição da Directiva sobre Programas de Computador, foi consagrado o critério geral da duração 50 anos *post mortem auctoris*, remetendo em geral para as regras do Código, apesar de já se ter conhecimento da Directiva Duração e, ao que parece, porque "fiel nos princípios que levaram Portugal a rejeitar a directiva duração de protecção, decidiu, por maioria de razão, marcar posição optando pelos cinquenta anos a que está obrigado por agora."³⁷

Por imposição da Directiva Duração, dispõe o novo art. 36.º do Código que o direito atribuído ao criador intelectual sobre a criação do programa extingue-se 70 anos após a sua morte; porém, se o direito for atribuído originariamente a pessoa diferente do criador intelectual, o direito extingue-se 70 anos após a data em que o programa foi pela primeira vez licitamente publicado ou divulgado.

Esta norma tem um valor simbólico. Na verdade, os programas de computador ficaram "fora" do Código aquando da transposição da Directiva Programas de Computador. O que levantou a questão muito discutida de saber em que termos se processaria a relação entre

³⁴ Cfr. Directiva n.º 96/9/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, de 11 de Março de 1996, relativa à protecção jurídica das bases de dados, art. 2.º, c) (em vias de transposição).

³⁵ Decreto-Lei n.º 334/97, de 27 de Novembro.

³⁶ Decreto-Lei n.º 252/94, de 20 de Outubro.

³⁷ Pedro Cordeiro, ROA 1994, p. 735.

o regime especial previsto no diploma avulso e o Código, em razão da “natureza anómala” dos direitos de autor atribuídos para a protecção dos programas de computador.³⁸

Com a introdução desta regra sobre os programas de computador parece ter-se aberto a porta do Código aos programas de computador, embora continuem a ser tratados como obras análogas às obras literárias. Tratar-se-á, não obstante, de uma analogia porventura mais intensa, em termos de, segundo o art. 15.º do regime especial (DL 252/94, 20.10), afastar a aplicação do Código aos programas de computador salvo mediante remissão expressa do regime especial ou regra do Código aplicável, como é o caso dos critérios da duração de protecção. A questão, todavia, é muito complexa, não podendo ser aqui objecto de desenvolvimentos.

C. Obras cinematográficas ou audiovisuais

13. A Directiva fixa um critério de determinação da autoria de obras cinematográficas ou audiovisuais. Em harmonia com a orientação já antes consagrada na Directiva Aluguer e Comodato (art. 2.º, 2) e na Directiva Satélite e Cabo (art. 1.º, 5)³⁹, vem dispor, com efeito, que o realizador principal de uma obra cinematográfica ou audiovisual será considerado autor ou co-autor, deixando aos Estados-membros a faculdade de designar outros co-autores (art. 2.º, 1).

Esta norma deve ser conjugada com o preâmbulo, o qual esclarece que as disposições da Directiva não afectam a aplicação pelos Estados-membros das disposições do art. 14.º-A, 2-b/c/d, e 3, da Convenção de Berna. Não há conflito entre a Directiva e a Convenção de Berna, uma vez que esta última não prescreve nenhum critério de determinação da autoria de obras cinematográficas. Limita-se, antes, a regular o problema da titularidade dos direitos patrimoniais de autor e a acautelar a exploração da obra cinematográfica como um todo, embora ressalvando a protecção de certas contribuições pela legislação dos países unionistas.

Com efeito, a Convenção de Berna reserva ao país onde a protecção seja reclamada a determinação dos titulares dos direitos de autor sobre a obra cinematográfica. Acrescenta, depois, que os autores das contribuições prestadas à realização da obra cinematográfica reconhecidos por legislação dos países da União, que se tenham comprometido a prestar tais contribuições, não poderão, salvo estipulação em contrário ou particular⁴⁰, opor-se à reprodução, entrada em circulação, representação e execução pública, transmissão por fio

³⁸ Sobre a questão, vide o nosso *Contratos de 'Software'*, p. 55 s.

³⁹ Directiva n.º 93/83/CEE de 27 de Setembro de 1993, relativa à coordenação de determinadas disposições em matéria de direito de autor e direitos conexos aplicáveis à radiodifusão por satélite e à retransmissão por cabo.

⁴⁰ Entendida como qualquer condição restritiva contida no compromisso, que poderá ser um contrato escrito ou acto escrito equivalente consoante a legislação do país da União onde a protecção é reclamada.

ao público, radiodifusão, comunicação ao público, legendagem e dobragem dos textos da obra cinematográfica. Não obstante, esta regra não se aplicará aos autores dos argumentos, dos diálogos e das obras musicais criadas para a realização da obra cinematográfica, nem ao realizador principal desta, a menos que a legislação nacional decida de outro modo.

Assim, a Convenção de Berna não estabelece a autoria das obras cinematográficas, limitando-se antes a regular o problema da sua exploração, tendo em conta os interesses de diversos sujeitos mas sem lhes atribuir a qualidade de autores. Nessa medida, a Directiva não contraria a Convenção de Berna quando determina que o realizador principal da obra cinematográfica ou audiovisual será o autor ou um dos co-autores deste tipo de obras.

Além disso, em conformidade com a orientação de acautelar os interesses dos autores de certas contribuições prestadas para a realização da obra cinematográfica, a Directiva fixa o critério segundo o qual o prazo de protecção de uma obra cinematográfica ou audiovisual expira 70 anos após a morte do último dos seguintes sobreviventes, quer sejam ou não considerados co-autores: o realizador principal, o autor do argumento cinematográfico, o autor do diálogo e o compositor de música especificamente criada para utilização em obras cinematográficas ou audiovisuais (art. 2.º, 2).

14. Entre nós, são considerados co-autores da obra cinematográfica o realizador, o autor dos argumentos, o autor dos diálogos, sendo pessoa diferente, e o autor da banda musical. Além destes, consideram-se também co-autores os autores da adaptação e dos diálogos quando se trate de adaptação de obra não composta expressamente para o cinema (art. 22.º Código).

Parece o nosso legislador ter adoptado a concepção da obra audiovisual como “obra de arte global” (*Gesamtkunstwerk*), isto é, como um conjunto integrado de texto, som e imagens animadas, combinando diversos géneros de formas de expressão num modo comunicativo comum.⁴¹ A questão, todavia, é discutida.

Nas obras cinematográficas ou audiovisuais, a prestação criativa apura-se, desde logo, ao nível da sequência de imagens, acompanhada ou não de sons. O autor da obra de expressão sonora só será, em rigor, autor do filme se a ele se dever também uma prestação criativa ao nível da realização da sequência. “Porque a criação do ‘filme’ experimenta primeiro a sua plenitude na realização, distinguem-se os ‘filmes’ de outras espécies de obras como as obras cénicas (*Bühnenwerke*). No teatro e na ópera a

⁴¹ Reconhecendo a figura da “Gesamtkunstwerk”, Schricker (Hrsg.), p. 42; Nordemann/Vinck, in Fromm/Nordemann, § 2, p. 87; Hertin, p. 31; e já antes, por todos, Gamm, § 2, Rdnr. 2.

representação e a eventual filmagem seguem a criação da obra. Diferente é nos 'filmes', nos quais são consideradas em especial, como actos relevantes para o direito de autor, também as prestações criadoras que são apresentadas na realização. No círculo do autor do filme é de contar em qualquer caso o *Regisseur*, enquanto para outros criadores do 'filme', como os actores, os homens da câmara, os roupeiros, etc., a questão da autoria fica reservada para o caso concreto."⁴².

Inclinamo-nos para este entendimento. A prestação criativa que individualiza e contradistingue o cinema como a sétima arte é justamente a realização⁴³; mas já não a música ou os diálogos ou os "camera-men". Os criadores destas formas de expressão são ou podem ser autores de prestações criativas autónomas e próprias. Mas não é isso que os torna autores de uma obra cinematográfica ou, de um modo geral, audiovisual.⁴⁴

A realização pode ser criação de uma pluralidade de pessoas, como outra qualquer. Como dispõe a lei suíça, se tiverem colaborado várias pessoas como autores ou autoras na criação de uma obra, então pertence-lhes em comum o direito de autor (Art. 7 URG). Ou seja, se duas ou mais pessoas tiverem colaborado na criação da combinação da sequência de imagens animadas em que se analisa a obra cinematográfica, então o direito de autor pertence-lhes em comum. Isso não obsta a que o criador dos diálogos e dos argumentos e/ou da música possa ser também o realizador, e que esta se trate da mesma pessoa.

É a realização, enquanto "combinação de sequências de imagens animadas", que contradistingue e individualiza a prestação criativa cinematográfica. Afirmar que o autor da banda musical é, só por isso, co-autor do filme é negar à cinematografia a sua especificidade artística criativa. Na verdade, pode haver filme sem som, sem diálogo, sem roupeiro, sem argumento, sem actores, sem que se confunda, ao mesmo tempo, com uma pura sequência de fotografias, até porque poderá nem sequer haver obra fotográfica, uma vez que a criatividade radicar-se-á na combinação da sequência animada da fixação de imagens e não na fixação em si. A obra fotográfica pode ser criada no decurso da produção de uma obra cinematográfica, sendo o autor, ou o homem da câmara ou o realizador do filme, consoante a definição dos termos da fixação seja apenas de atribuir a este ou antes se reconheça àquele uma margem de liberdade que permita criar a fotografia.⁴⁵

⁴² Ulmer, p. 157.

⁴³ Também neste sentido, Loewenheim, in Schricker II (Hrsg.), § 2, p. 146.

⁴⁴ Em termos próximos, Wenzel, p. 47, Rehbinder, p. 106; Haberstumpf, p. 77 (este último ilustrando e apoiando as razões de ordem prática que subjazem à regulamentação legal).

⁴⁵ Anote-se a este propósito o § 91 UrhG, nos termos do qual, em relação à exploração de uma obra cinematográfica, o produtor de uma obra cinematográfica é considerado ter obtido o direito de explorar as fotografias que foram criadas em conexão com a produção de uma tal obra cinematográfica; o fotógrafo não terá direitos a este respeito.

15. Não obstante, entre nós, a obra audiovisual é legalmente qualificada como obra feita em colaboração⁴⁶. Acresce que não apenas é operada esta qualificação como ainda são inventariadas as diversas contribuições pessoais e definidos os respectivos autores. Assim, consideram-se co-autores da obra cinematográfica: o realizador, o autor do argumento, dos diálogos (se for pessoa diferente) e o da banda musical. Trata-se, portanto, de determinadas contribuições pessoais que são realizadas no âmbito do processo de criação da obra cinematográfica, isto é, feitas expressamente para o cinema. E, por ser assim, consideram-se também co-autores os autores da adaptação e dos diálogos quando se trate de adaptação de obra não composta expressamente para o cinema (art. 22.º, 2).

Porém, para além do realizador, estes co-autores, apesar de assim serem designados, não terão, a nosso ver, direitos relativamente à obra cinematográfica propriamente dita, na medida em que são autores de contribuições pessoais individualizáveis. Isto significa que os autores, por ex., do argumento e da banda musical, enquanto tais, apenas terão direitos em relação às suas contribuições pessoais individuais que a lei atomiza como obras *a se stante*. Donde decorre que, em princípio, só o realizador será autor *proprio sensu* da obra cinematográfica, uma vez que a sua contribuição pessoal não é dela discriminável.

O realizador é, portanto, o verdadeiro autor da obra cinematográfica ou audiovisual.⁴⁷ A lei parte da concepção da obra cinematográfica como obra em colaboração, se bem que, a nosso ver, acabe por atribuir ao realizador os direitos a ela relativos. Assim é uma vez que atomiza as contribuições pessoais dos demais “co-autores” individualizando-as como obras *a se stante*. Isto tem ainda uma outra consequência, qual seja: a de impor a “conexão” destas obras, com relevo para o regime da sua exploração individual. Na verdade, para além de afastar, nestes casos, as regras da obra compósita por não se tratar de obras pré-existentes, condiciona, ainda, o exercício individual dos direitos relativos às obras atomizadas em torno da obra cinematográfica ao não prejuízo da exploração comum desta.

Com efeito, por um lado, relativamente à produção de obra cinematográfica, enquanto forma de utilização especial cujo regime é aplicável às demais obras audiovisuais (art. 140.º), é exigida a autorização dos autores das obras pre-existentes, ainda que estes não sejam considerados autores da obra cinematográfica nos termos do art. 22.º (art. 124.º). Ou seja, para efeitos de produção cinematográfica, quer as obras pre-existentes

⁴⁶ Em apoio da solução legal, L. Franciso Rebello, p. 114-6; M. Almeida-Rocha, p. 287. Contra, Oliveira Ascensão, p. 83, 138-40, 512 s (“o legislador decidiu-se expressamente pela qualificação que não é verdadeira: considera a obra feita em colaboração” — p. 138).

⁴⁷ Neste sentido, Oliveira Ascensão, p. 83, 139-40, 515, 517, 520. O legislador comunitário consagrou esta orientação, dispondo que o realizador principal de uma obra cinematográfica ou audiovisual será considerado autor, embora tenha possibilitado aos Estados-membros preverem que outras pessoas sejam considerados co-autores.

propriamente ditas que são incorporadas na obra cinematográfica, quer as contribuições individualmente discrimináveis no processo da criação cinematográfica, são consideradas obras pre-existentes no sentido de ser exigida a autorização de todos os respectivos autores para a sua utilização na produção cinematográfica.⁴⁸

Por outro lado, nos termos do art. 135.º, os autores da parte literária e da parte musical da obra cinematográfica podem reproduzi-las e utilizá-las separadamente por qualquer modo, na medida em que essa utilização e reprodução separadas não prejudiquem a exploração da obra no seu conjunto, embora não possam obstar à sua incorporação na obra cinematográfica para a qual foram criadas uma vez que dela são considerados co-autores.

16. Esta interpretação parece ser reconfortada pelos termos da transposição da Directiva. O critério é o de que o direito de autor sobre obra cinematográfica ou qualquer outra obra audiovisual caduca 70 anos após a morte do último sobrevivente de entre as pessoas seguintes, quais sejam o realizador, o autor do argumento ou da adaptação, o autor dos diálogos, e o autor das composições musicais especialmente criadas para a obra (art. 34.º). Ao invés de se referir aos autores da obra cinematográfica, a norma utiliza a expressão “pessoas seguintes”, parecendo, desse modo, distinguir as obras cinematográficas ou audiovisuais das obras em colaboração, cujo prazo de duração é regulado no art. 32.º, 1.

Com efeito, se a obra cinematográfica fosse uma obra em colaboração, como tal, no sentido de serem seus co-autores as pessoas previstas no art. 34.º e que coincidem, *grosso modo*, com o elenco dos supostos co-autores (art. 22.º), então não faria sentido regular autonomamente o prazo de duração deste tipo de obras. E, não obstante, em nosso entender, serão ainda de aplicar, cumulativamente, as regras da obra em colaboração quando a forma de expressão criativa cinematográfica for gerada em co-autoria.

⁴⁸ Note-se que a aplicação do regime do contrato de produção cinematográfica, que é aplicável às demais obras audiovisuais, acaba por se traduzir, na prática, na atribuição ao produtor dos direitos de exploração económica da obra. Com efeito, apesar de se pressupor a qualificação da obra audiovisual como obra em colaboração, dispõe-se que o exercício dos direitos da sua exploração económica competem ao produtor, bastando, para o efeito, que o autor tenha autorizado, expressa ou implicitamente, a exibição. Sendo que essa autorização de exibição parece resultar da própria lei, uma vez que, salvo estipulação especial, a autorização para produção implica a autorização para distribuição e exibição do filme em salas públicas de cinema, bem como para a sua exploração económica por esses meios. Na verdade, apesar de a nossa lei não consagrar o sistema da cessão, legal ou presumida, dos direitos de exploração económica ao produtor, não deixa de o beneficiar, tendo em conta que é o empresário do filme e como tal organiza a feitura da obra cinematográfica, assegura os meios necessários e assume as responsabilidades técnicas e financeiras inerentes. Não obstante, a reprodução, exploração ou exibição sob forma de videograma de obras cinematográficas depende de autorização dos respectivos autores. Cfr. arts. 125.º, 2, 126.º, 1, 127.º, 2, 3 e 5; 140.º, 141.º, 3.

D. Obras fotográficas

17. O critério de originalidade das obras de fotografia é objecto de harmonização. Considera-se, por um lado, que a protecção das fotografias nos Estados-membros é objecto de regimes diferentes. E, por outro, que é necessário definir o nível de originalidade requerido pela directiva em ordem a obter uma harmonização suficiente do prazo de protecção das obras fotográficas, e nomeadamente das que, em virtude do seu carácter artístico ou profissional, têm importância no mercado interno. Em vista disto, firma-se o critério segundo o qual uma obra fotográfica, na acepção da Convenção de Berna, deve ser considerada como original sempre que for criação intelectual própria do respectivo autor, reflectindo a sua personalidade, sem que outros critérios, tais como o mérito ou finalidade, sejam tomados em consideração. Para as outras fotografias, considera-se que a sua protecção pode ser deixada à lei nacional.

Assim, a protecção das fotografias é regulada em termos de as fotografias originais, na acepção de que são a criação intelectual do próprio autor, serem protegidas segundo a regra dos 70 anos *post mortem auctoris*. Mais se dispõe que não se aplica qualquer outro critério para determinar se as fotografias podem beneficiar de protecção, ressalvando-se a possibilidade de os Estados-membros preverem a protecção de outras fotografias (art. 6.º).

Pensamos que uma das razões que terão justificado a harmonização dos requisitos destas obras em termos mínimos, como os programas de computador, terá sido o facto de poderem ser consideradas autonomamente como obras individuais distintas da obra cinematográfica, com interesse justamente para evitar o problema da protecção das pequenas partes de obras. Assim, na digitalização do filme, cada fotografia poderá ser protegida, não como parte da obra cinematográfica, mas antes como obra autónoma, não se levantando, portanto, o problema da protecção de pequenas partes de obras. O que poderá ser de importância, nomeadamente, para o chamado *sampling* da imagem e outras aplicações da tecnologia digital (fragmentação, reformatação, colorização, combinação, supressão de elementos e introdução de outros), e que assumem especial relevo no domínio das chamadas obras multimedia.⁴⁹

18. Por outro lado, o modo como é definido o requisito da originalidade das obras fotográficas corresponde aos termos em que foi harmonizado para os programas de computador e as bases de dados.

Com efeito, foi harmonizado em termos idênticos para ambos os casos, no sentido, não apenas de não ser exigível um grau de criatividade superior à média, mas também de não

⁴⁹ Sobre esta problemática, vide, por exemplo, Becker/Dreier (Hrsg.), *Urheberrecht und digitale Technologie*, 1994, *passim*.

bastar o mero investimento de trabalho, capital e tempo, para que os programas de computador e as bases de dados possam beneficiar de protecção pelo direito de autor.

Relativamente aos programas de computador, estes serão protegidos se forem originais, isto é, se resultarem de uma criação intelectual do autor, em termos de não serem uma cópia em si no sentido de não serem banais na indústria dos suportes lógicos.⁵⁰ Neste sentido, é disposto o critério de que o programa de computador será protegido se for original, no sentido de que é resultado da criação intelectual do autor, acrescentando que não serão considerados quaisquer outros critérios para determinar a sua susceptibilidade de protecção. O preâmbulo esclarece que, relativamente aos critérios a aplicar para apreciar se um programa de computador constitui ou não uma obra original, não se deverá recorrer a testes dos seus méritos qualitativos ou estéticos.⁵¹

Isto significa que os programas de computador são protegidos na medida em que satisfaçam os mesmos requisitos que as outras obras literárias, protegendo-se, deste modo, mesmo os programas chamados “kleine Münze”, “petite monnaie” ou “basso prezzo”. Esta regra teve um impacto considerável, traduzindo-se, nomeadamente, num abaixamento dos níveis de exigência praticados pelo BGH segundo o critério da *Überdurchschnittlichkeit* firmado nas célebres decisões *Inkasso-Programm* e *Betriebssystem*. Com efeito, em decisões posteriores (*Buchhaltungsprogramm*, 1993; *Holzhandelsprogramm*, 1994), o BGH afinou o requisito de originalidade dos programas de computador a praticar segundo o critério prescrito pelo legislador comunitário, em termos de a sua protecção pelo direito de autor tornar-se a regra, enquanto a sua “falta de nível criativo” a excepção⁵².

Por outro lado, também para as bases de dados é configurado o requisito da originalidade em termos mínimos e de neutralidade estética. As bases de dados que, devido à selecção ou disposição das matérias, constituam criação intelectual específica do respectivo autor, serão protegidas nessa qualidade pelo direito de autor, não sendo aplicáveis quaisquer outros critérios para determinar se estas podem beneficiar dessa protecção. O ponto resulta inequívoco por referência ao preâmbulo, onde se lê que os critérios aplicados para determinar se tais bases de dados são susceptíveis de beneficiar da protecção pelo direito de autor deverão limitar-se ao facto de constituírem uma criação intelectual própria do autor, ao efectuar a selecção ou disposição do conteúdo da base de dados, não devendo aplicar-se outros critérios que não o da originalidade, na aceção de criação intelectual, para determinar se a base de dados é susceptível de protecção pelo direito de autor, e que, em especial, não deverão intervir critérios estéticos ou

⁵⁰ Cfr. Comissão das Comunidades Europeias, p. 180, p. 192.

⁵¹ Cfr. Directiva Programas de Computador, art. 1.º, 3, e cons. 8.

⁵² Vide, por exemplo, Rehinder, p. 96.

qualitativos. Será nestas condições, em suma, que se afere a protecção pelo direito de autor da originalidade da selecção ou disposição do conteúdo da base de dados.⁵³

Não obstante, apesar de harmonizado em termos mínimos, o requisito da originalidade significa que não bastará o “suor da testa” (*sweat of the brow*) para que as bases de dados beneficiem da protecção pelo direito de autor, sendo antes necessária a existência de uma “criação intelectual própria do autor”. Isto significa, por exemplo, que os regimes de protecção das compilações de dados e outros produtos de informação não originais, como o holandês *geschriftenbescherming*, sustentado na jurisprudência firmada no caso *Hoge Raad* a partir dos termos “all other things” constante do catálogo legal de obras destinadas a publicação⁵⁴, serão eliminados pelo critério de originalidade instituído a nível comunitário.

19. Na transposição da Directiva não foi consagrado o critério de originalidade especialmente prescrito para as obras fotográficas. A solução legislativa ter-se-á apoiado no entendimento de que esse critério já correspondia à regra do direito de autor nacional, não carecendo, portanto, de transposição.

Entre nós, a criação intelectual fotográfica será obra, para efeitos de protecção pelo direito de autor, se constituir uma forma original de expressão comunicativa literária ou artística com sentido individual próprio, ainda que de carácter utilitário ou funcional. Esta fórmula corresponde à noção de obras do Código, que as define como as criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, por qualquer modo exteriorizadas, acrescentando, ainda, que gozam de protecção quaisquer que sejam o género, a forma de expressão, o mérito, o modo de comunicação e o objectivo (arts. 1.º, 1, 2.º, 1).⁵⁵

V. Direitos Conexos

20. À semelhança da Convenção de Berna, a Convenção Internacional Para a Protecção dos Artistas, Intérpretes ou Executantes (Convenção de Roma) apenas prevê prazos mínimos de protecção dos direitos conexos que regula, deixando aos Estados Contratantes a possibilidade de protegerem estes direitos mediante prazos mais longos. Além disso, à data da adopção da directiva, determinados Estados-membros, nomeadamente Portugal⁵⁶, ainda não tinham aderido à Convenção de Roma, contrariando a Resolução do Conselho,

⁵³ Vide Directiva Bases de Dados, art. 3.º, 1, e cons. 15, 16, 39.

⁵⁴ Cfr. Hugenholtz, in Dellebeke (ed.), p. 493.

⁵⁵ Sobre a noção de obra literária e artística e seus requisitos de protecção, vide o nosso *Informática, Direito de Autor e Propriedade Tecnológica*, cit., § 25., com indicações de doutrina, jurisprudência e legislação.

⁵⁶ Recentemente, entre nós, a Resolução da Assembleia da República n.º 61/99 aprovou, para adesão, a Convenção Internacional para a Protecção dos Intérpretes ou Executantes, dos Produtores de Fonogramas e dos Organismos de Radiodifusão (Convenção de Roma), aprovada em Roma em 26 de Outubro de 1961.

de 14 de Maio de 1992, relativa ao reforço da protecção dos direitos de autor e direitos conexos, que dispõe que os Estados-membros da Comunidade comprometem-se, caso não o tenham feito ainda, a tornar-se, até 1 de Janeiro de 1995, partes do Acto de Paris da Convenção de Berna e da Convenção de Roma e a assegurar o seu respeito efectivo no respectivo sistema jurídico.

Por outro lado, determinados Estados-membros optaram por um prazo de protecção dos direitos conexos de 50 anos após a publicação lícita ou a difusão lícita junto do público. Em favor deste prazo de protecção se pronunciara, aliás, a Comunidade nas negociações do Uruguay Round no âmbito do Acordo Geral sobre Pautas Aduaneiras e Comércio (GATT) em relação aos produtores de fonogramas. Depois, o prazo de protecção dos direitos conexos tinha sido já objecto de harmonização através da Directiva n.º 92/100/CEE do Conselho, de 19 de Novembro de 1992, relativa ao direito de locação e de empréstimo e a determinados direitos conexos aos direitos de autor no domínio da propriedade intelectual. Porém, o art. 12.º desta Directiva previa apenas um prazo mínimo de protecção destes direitos, ressaltando a possibilidade de posterior harmonização.

Além disso, considera-se necessário prever o mesmo ponto de partida para o cálculo dos direitos conexos em toda a Comunidade em ordem a evitar discrepâncias no seu prazo de protecção dos direitos conexos. Sendo que no cálculo do prazo de protecção deveriam ser tidas em conta a actuação, a fixação, a difusão, a publicação e a comunicação lícitas ao público, isto é, os meios de tornar perceptível às pessoas em geral, por todas as formas adequadas, um objecto sobre o qual incide um direito conexo, independentemente do país em que seja efectuada essa actuação, fixação, difusão, publicação ou comunicação lícitas ao público (18).

Em conformidade, o diploma de transposição prescreve o regime segundo o qual os direitos conexos caducam decorrido um período de 50 anos após a representação ou execução pelo artista intérprete ou executante, após a primeira fixação, pelo produtor do fonograma, videograma ou filme⁵⁷, ou após a primeira emissão pelo organismo de radiodifusão, quer a emissão seja efectuada com ou sem fio, incluindo cabo ou satélite. Porém, o prazo de caducidade contar-se-á a partir da publicação ou comunicação lícita ao público — consoante a que tiver ocorrido em primeiro lugar — de fixação da representação ou execução do artista intérprete ou executante, de fonograma, videograma ou filme protegidos, se estes factos ocorrerem no decurso daquele prazo.⁵⁸

⁵⁷ O termo filme designa as obras cinematográficas ou audiovisuais e todas e quaisquer sequências de imagens em movimento, acompanhadas ou não de som (art. 183.º, 3, acrescentando o termo "sequência" à definição da Directiva, art. 3.º, 3, 3.º parágrafo).

⁵⁸ Cfr. Código, art. 183.º, 1 e 2; Directiva Duração, art. 3.º.

Este outro critério de contagem do prazo não se aplica aos direitos dos organismos de radiodifusão sobre as suas emissões, pois que para estes o prazo de protecção deverá iniciar-se com a primeira difusão de determinada emissão, em ordem a evitar-se que comece a decorrer um novo prazo de protecção quando uma emissão é idêntica a outra anterior. Deste modo, evita-se que os direitos dos organismos de radiodifusão sobre as suas emissões, independentemente destas serem efectuadas com ou sem fio, incluindo por cabo ou satélite, sejam perpétuos (19).

21. Em relação à manutenção ou introdução de outros direitos conexos para além dos previstos na directiva, é ressalvada a faculdade de os Estados-membros continuarem a dispor dessa faculdade, especialmente no que se refere à protecção de publicações científicas ou críticas. Não obstante, em ordem a garantir a transparência a nível comunitário, considera-se necessário que os Estados-membros notifiquem a Comissão da introdução de novos direitos conexos (20).

Interessa referir a este propósito que a Directiva concedeu protecção a certas obras no domínio público. Trata-se da protecção equivalente aos direitos patrimoniais do autor concedida a qualquer pessoa que, depois de expirar o prazo de protecção dos direitos de autor, licitamente publique ou comunique ao público uma obra anterior não publicada, sendo o prazo desses direitos de 25 anos a contar da data em que a obra tenha sido pela primeira vez licitamente publicada ou comunicada ao público (art. 4.º). Além disso, relativamente às publicações críticas e científicas, a Directiva reconhece aos Estados-membros a possibilidade de protegerem as publicações científicas e críticas de obras caídas no domínio público, sendo porém o prazo máximo de duração destes direitos limitado a 30 anos a contar da primeira publicação lícita (art. 5.º).

O diploma de transposição consagrou aquele direito sobre obras inéditas no domínio público e exerceu a faculdade de protecção das publicações científicas e críticas, ainda que limitada a 25 anos a contar da primeira publicação lícita (art. 39.º Código).

VI. Contagem do Prazo de Caducidade

22. É fixado o critério segundo o qual os prazos previstos na directiva são calculados a partir do primeiro dia do ano subsequente ao respectivo facto gerador (art. 8.º). Esta solução funda-se no entendimento de que a harmonização deveria incidir não apenas sobre o prazo de protecção enquanto tal, mas também sobre algumas das suas modalidades, tais como o momento a partir do qual esse prazo é calculado (3). Sendo que, nos termos das Convenções de Berna e de Roma, os prazos de protecção devem ser calculados a partir do primeiro dia do ano subsequente ao respectivo facto gerador (14).

Em conformidade, embora mediante uma fórmula diferente, o diploma de transposição prescreve que a caducidade só opera após o dia 1 de Janeiro do ano seguinte àquele em que o prazo se completar (art. 3.º).

VII. Obra Estrangeira e Autor Estrangeiro

23. Sob epígrafe obra estrangeira, o artigo 37.º do Código passa a ter uma nova redacção nos termos da qual as obras que tiverem como país de origem um país estrangeiro não pertencente à União Europeia e cujo autor não seja nacional de um país da União gozam da duração de protecção prevista na lei do país de origem, se não exceder a fixada nos artigos 31.º a 36.º. Idêntica solução valerá, *mutatis mutandis*, para os direitos conexos dos artistas intérpretes ou executantes, para os produtores de fonogramas, videogramas ou filmes, e para os organismos de radiodifusão (art. 183.º, 4).

Deste modo foi tranposto o complexo regime, no que respeita à protecção relativamente a países terceiros, previsto pela Directiva (art. 7.º). Este regime é informado pelo entendimento segundo o qual, em matéria de obras cujo país de origem, na acepção da Convenção de Berna, é um país terceiro e cujo autor não é nacional de um Estado-membro da Comunidade, deverá aplicar-se uma "comparabilidade dos prazos" de protecção, desde que porém o prazo concedido na Comunidade não seja mais longo que o previsto na Directiva.

Além disso, considera-se que a aplicação das disposições em matéria de comparabilidade dos prazos de protecção não deveria ter por efeito a criação de situações de conflito dos Estados-membros com as suas obrigações internacionais. Nesse sentido, quando o titular de um direito de autor não nacional de um Estado-membro da Comunidade beneficiar de protecção por força de um acordo internacional, o prazo de protecção dos direitos será o mesmo que o previsto no país de que o titular é nacional, sem que possa ultrapassar o prazo fixado na Directiva (24-5).

VIII. Aplicação da Lei no Tempo

24. O âmbito de aplicação no tempo do diploma de transposição da Directiva é delimitado em termos de as suas disposições serem aplicáveis desde o dia 1 de Julho de 1995 e de se aplicarem a todas as obras, prestações e produções protegidas nessa data em qualquer país da União Europeia, beneficiando os sucessores dos autores da reactivação dos direitos daí resultantes, sem prejuízo porém dos actos de exploração já praticados e dos direitos adquiridos por terceiros (art. 5.º).

Isto mesmo ordenava a Directiva (art. 10.º, 2 e 3), considerando que, tendo em conta que o respeito pelos direitos adquiridos e pelas legítimas expectativas faz parte do sistema

jurídico comunitário, os Estados-membros deveriam poder prever nomeadamente que, em certas circunstâncias, os direitos de autor e direitos conexos que fossem restabelecidos por força da Directiva não implicariam pagamentos por parte de pessoas que tivessem explorado de boa-fé obras que nessa época eram do domínio público. Considerava-se, ainda, de igual modo, que os Estados-membros deveriam ter a faculdade de adoptar disposições relativas à interpretação, adaptação e posterior execução de contratos sobre a exploração de obras protegidas e outras produções abrangidas, desde que tivessem sido celebrados antes da dilação do prazo de protecção resultante da Directiva (26).

25. Além disso, a Directiva ressalvou que não teria por efeito reduzir um prazo de protecção mais longo do que o previsto na Directiva se no dia 1 de Julho de 1995 um tal prazo já estivesse a decorrer num determinado Estado-membro um prazo. Tal solução baseia-se no entendimento segundo o qual a harmonização do prazo de duração dos direitos de autor e dos direitos conexos não poderia ter por efeito reduzir a protecção de que gozavam então os respectivos beneficiários na Comunidade em respeito pelos direitos adquiridos, que decorre dos princípios gerais do direito protegidos pela ordem jurídica comunitária. Nesse sentido, considera-se que a harmonização do prazo de protecção deve ocorrer no longo prazo, reduzindo-se ao mínimo os efeitos das medidas transitórias e permitindo o funcionamento do mercado interno na prática.

Por último, numa medida particularmente dirigida ao Reino Unido, a Directiva concedia aos Estados-membros a faculdade de não aplicarem as regras sobre autoria de obras cinematográficas a estas obras que fossem criadas antes de 1 de Julho de 1994, bem como a possibilidade de determinarem a data de aplicação dessas regras até ao dia 1 de Julho de 1997.

IX. Conclusão

26. De um modo geral, o diploma de transposição para ordem jurídica interna da Directiva Duração de Protecção respeitou os *resultados* visados por este instrumento de harmonização comunitária, ainda que não tivesse cumprido o prazo de transposição.

Assim, apesar da forte crítica doutrinal, vigora hoje, entre nós, a regra geral dos setenta anos *post mortem auctoris* ou após a colocação lícita da obra à disposição do público quando o prazo não se conte a partir daquele facto (por exemplo, no caso das obras anónimas).⁵⁹ Além disso, em sede de direitos conexos, foi consagrado o critério dos 50

⁵⁹ No direito comparado é de registar a adopção de idêntico prazo de protecção pela legislação estadunidense em finais de 1998 (*Term Extension Act*).

anos após a ocorrência do evento que faz desencadear o prazo. A nível comunitário foram, portanto, superados os prazos mínimos previstos na Convenção de Berna e na Convenção de Roma, em virtude, nomeadamente, do aumento da esperança média de vida.

Por outro lado, a directiva não tomou partido sobre a questão da duração dos *direitos morais*, excluindo este problema do seu âmbito de aplicação. Significa isto que, em razão de o Código utilizar indistintamente a terminologia “direito de autor” no regime da duração, continuará, entre nós, a discussão em torno do problema. Em nossa opinião, o chamado direito moral de autor tem uma natureza mista: caduca como direito de personalidade com o decurso do prazo de protecção, embora se perpetue ligado à preservação do património cultural dos Estados.

Em matéria de *obras colectivas*, a transposição parece ter acolhido o entendimento segundo o qual nestes casos dar-se-ia uma atribuição originária do direito de autor a outrem que não o criador intelectual. Porém, consideramos necessário interpretar a lei segundo o princípio da autoria, que constitui uma “marca de contraste” entre o modelo de *Droit d’auteur* e o conceito de *Copyright*. Isto significa que, no caso de obra colectiva, os direitos patrimoniais — e apenas estes — são legalmente cedidos à entidade que organiza e dirige a obra.

No que respeita aos *programas de computador*, a transposição teve o significado simbólico de lhes abrir “as portas” do Código. Resta saber, agora, o que significa esta aproximação dos programas de computador aos objectos do direito de autor, mormente no que respeita à articulação entre o Código e o regime especial de protecção jurídica dos programas de computador.

Quanto às *obras cinematográficas ou audiovisuais*, a transposição parece ter sido informada pelo entendimento de que o realizador é o verdadeiro autor deste tipo de obras, em harmonia com a solução da directiva. Porém, ao mesmo tempo, o Código qualifica as obras audiovisuais como obras feitas em colaboração, enumerando um elenco de co-autores entre os quais se contam o realizador. A directiva permite esta solução, embora não regule as obras audiovisuais para efeitos de duração de protecção como obras criadas em co-autoria, mas antes como uma *obra especial*, no sentido de acautelar os interesses dos autores de certas contribuições pessoais de autoria. Trata-se, aliás, de uma solução conforme à Convenção de Berna.

O *critério de originalidade* das obras *fotográficas* prescrito pela Directiva, em termos próximos ao que havia sido para os *programas de computador* e ao que seria para as *bases de dados*, não foi transposto. Põe-se o problema da interpretação do silêncio do legislador. Ora, nosso ver, trata-se de um *silêncio eloquente*: o legislador não transpôs esse critério em

razão de ter já correspondência no ordenamento jurídico interno no que respeita aos requisitos de protecção das obras.

Depois, o diploma de transposição consagrou protecção equivalente aos direitos patrimoniais de autor relativamente a *obras inéditas no domínio público* e, por outro lado, exerceu a faculdade de protecção das *publicações científicas e críticas*, ainda que limitada a 25 anos a contar da primeira publicação lícita.

Para terminar, o diploma de transposição transpõe a directiva ao prever que: a caducidade do prazo só opera no dia 1 de Janeiro do ano seguinte àquele em que se completar (1); em matéria de obra e autor estrangeiros, a concessão da protecção do país de origem é limitada, porém, pelos máximos previstos na directiva (2); a aplicação retroactiva desde 1 de Julho de 1995, sem prejuízo dos actos de exploração já praticados e dos direitos adquiridos por terceiros (3).

Bibliografia

- ASCENSÃO, J. Oliveira, *Direito de Autor e Direitos Conexos*, Coimbra: Coimbra Editora, 1992
- BECKER, Jürgen / DREIER, Thomas (Hrsg.), *Urheberrecht und digitale Technologie*, Baden-Baden: Nomos, 1994
- BERENBOOM, Alain, *Le Nouveau Droit d'Auteur (et les droits voisins)*, 2ème ed., Bruxelles: Larcier, 1997
- CARVALHO, Orlando de, *Os direitos de personalidade de autor*, in *Num Novo Mundo do Direito de Autor?*, II
- COLOMBET, Claude, *Propriété littéraire et artistique (et droits voisins)*, 6. éd., Paris: Dalloz, 1992
- COMISSÃO DAS COMUNIDADES EUROPEIAS, Livro Verde *Os direitos de autor e o desafio da tecnologia — Aspectos dos direitos de autor que requerem acção imediata*, COM(88) 172 final
- CORDEIRO, A. Menezes, *Direitos Reais*, I, Lisboa: CCTF, 1979
- CORDEIRO, Pedro da Costa, *A duração do direito de autor*, in *Num Novo Mundo do Direito de Autor?*, I
- CORNU, Marie, *Le droit culturel des biens (l'intérêt culturel juridiquement protégé)*, Bruxelles: Bruylant, 1996
- CORREIA, A. Ferrer, *A venda internacional de objectos de arte e a protecção do património cultural*, Coimbra: Coimbra Editora, 1994 (Separata RLJ)
- DELLEBEKE, Marcel (ed.), *Copyright in Cyberspace: Copyright and the Global Information Infrastructure*, ALAI, Amsterdam: Cramwinckel, 1997
- DIETZ, Adolf, *Das Urheberrecht in der Europäischen Gemeinschaft*, Baden-Baden: Nomos, 1978
- , *Die Schutzdauer-Richtlinie der EU*, Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht - Internationaler Teil (GRUR Int. 1995, p. 670
- ELLINS, Julia, *Copyright Law, Urheberrecht und ihre Harmonisierung in der Europäischen Gemeinschaft (von den Anfängen bis ins Informationszeitalter)*, Berlin: Duncker & Humblot, 1997
- FROMM, Friedrich Karl / NORDEMANN, Wilhelm, *Urheberrecht, Kommentar zum Urheberrechtsgesetz und zum Urheberrechtswahrnehmungsgesetz*, 9. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer, 1998
- GAMM, Otto-Friedrich von, *Urheberrechtsgesetz, Kommentar*, München: Beck, 1968
- GONZALEZ LOPEZ, M., *El derecho moral del autor en la ley española de propiedad intelectual*, Madrid: Marcial Pons, 1993
- HABERSTUMPF, Helmut, *Handbuch des Urheberrechts*, Neuwied: Luchterhand, 1996
- HERTIN, Paul W., *Urheberrecht*, Freiburg: Haufe, 1996

- HÜBNER, Heinz, *Urheberrecht und zivilrechtliche Dogmatik*, in Heinz HÜBNER (Klaus Luig, Hrsg.), *Rechtsdogmatik und Rechtsgeschichte (Ausgewählte Schriften)*, Köln: Heymanns, 1997, p. 131
- MAIER, Paul, *L'harmonisation de la durée de protection du droit d'auteur et de certains droits voisins*, *Revue du Marché Unique Européen (RMUE 1994)*, p. 49
- Num Novo Mundo do Direito de Autor?*, I, II, Lisboa: Cosmos/Arco-Íris, 1994 [Comunicações, II Congresso Ibero-Americano de Direito de Autor e Direitos Conexos, Lisboa, 15-18 de Novembro de 1994]
- PEREIRA, Alexandre L. Dias, *Informática, Direito de Autor e Propriedade Tecnodigital*, Coimbra 1998
- , *Recensão (Droit d'auteur e Copyright)*, *Boletim da Faculdade de Direito*, 1998, p. 801-830
- *Contratos de 'Software'*, in A. Pinto Monteiro, *Direito dos Contratos e da Publicidade — Textos de apoio ao Curso de Direito da Comunicação no ano lectivo 1995/96*, Coimbra: polic., 1996
- REBELLO, Luiz Franciso, *Introdução ao Direito de Autor*, I, Lisboa: SPA/D. Quixote, 1994
- , *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos. Anotado*, Lisboa: Petrony, 1985
- REBHINDER, Manfred, *Urheberrecht*, 9. Aufl., München: Beck, 1996
- ROCHA, Margarida Almeida, *Rapport Portugais*, in G. Roussel (ed.), *Protection des auteurs et artistes interprètes par contrat*, Actes du XLIIe Congrès de l'ALAI, Cowansville: Yvon Blais, 1998
- SCHRICKER, Gerhard (Hrsg.) *Urheberrecht auf dem Weg zur Informationsgesellschaft* (Von Thomas Dreier, Katzenberger, Silke v. Lewinski, Gerhard Schricker), Baden-Baden: Nomos, 1997
- , II (Hrsg.) *Urheberrecht. Kommentar*, 2. Aufl., München: Beck, 1999
- ULMER, Eugen, *Urheber- und Verlagsrecht*, 3. Aufl., Berlin: Springer, 1980
- VOGEL, Martin, *Die Umsetzung der Richtlinie zur Harmonisierung der Schutzdauer des Urheberrechts und bestimmter verwandter Schutzrechte*, *Zeitschrift für Urheber- und Medienrecht (ZUM 1995)*, p. 451
- WENZEL, Karl E., *Urheberrecht für die Praxis*, 3. Aufl., Stuttgart: Schäffer/Poeschel, 1996

Abstract - Time and copyright: analysis of the implementation into the Portuguese internal legal order of the Copyright Term Directive. The establishment of time limits to copyright protection of works places questions the very nature of these rights. Those who maintain that copyright is an anti-competition legal privilege or monopoly argue that it shall as limited in time as possible. Those who ground copyright law upon a theory of natural rights sustain a longer term of protection. This article analyses the implementation of the copyright term directive into the Portuguese internal legal order. The directive has provided the general rule of 70 years post mortem auctoris. It is argued that this rule also applies to moral rights. Concerning special situations, other criteria are provided, namely for joint works, computer programs, databases and audiovisual works. It is argued that Portuguese implementing legislation complies with the European directive.