

## **FORMATOS DIGITAIS E RESPONSABILIDADE CIVIL NO *COPYLEFT***

**JOSÉ WALTER QUEIROZ GALVÃO**

### **RESUMO:**

O presente estudo foi inspirado na análise dos novos sistemas de controle de fluxo de obras intelectuais disponibilizadas em formato digital, seja na internet, seja em mídias que suportam esse tipo de tecnologia, como CDs e DVDs. A digitalização influi sobremaneira nos direitos autorais, haja vista a plasticidade desse formato. A digitalização oferece ao usuário de bens imateriais facilidades que não eram observadas quando a tecnologia predominante era a analógica. Hodiernamente, as cópias se confundem com os originais, haja vista que praticamente não há perda de qualidade quando o objeto copiado é uma forma digital. Ademais, os meios para realizar tais cópias são de fácil acesso e aptos a operar em escala industrial. Com isso, surgiram os sistemas de controle de fluxo de obras digitais, merecendo destaque o sistema DRM. Já em contraposição aos sistemas de controle de fluxo de obras digitais, surgiu o sistema do *copyleft*, onde o próprio autor outorga, por meio de licenças públicas, direitos de cópia e de uso de obras intelectuais. As licenças públicas, por sua vez, se caracterizam como contratos atípicos, unilaterais, cuja criação é juridicamente possível nos termos do art. 49 da Lei Autoral Brasileira. Dessarte, se o usuário aderir a uma licença pública de uso de obra intelectual, a violação aos termos da licença pública importará em responsabilidade civil contratual. Noutra giro, o uso indevido de obras não licenciadas publicamente pelo sistema do *copyleft* importa em responsabilidade civil aquiliana, pois, neste caso, há o descumprimento de direitos absolutos, estabelecidos nos artigos 28 e 29 da Lei 9610/98.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Direito; autoral; digitalização; responsabilidade; civil; copyleft.

## 1. INTRODUÇÃO

A Lei de Direitos Autorais brasileira, seguindo diretrizes internacionais, indica em seu artigo 18 que a proteção a criações literárias, artísticas e científicas é conferida ao autor independentemente de registro. Assim, para que a obra intelectual venha a receber a tutela da lei autoral não se exige a chancela de cartórios ou de quaisquer órgãos oficiais.

Tal disposição normativa, apesar de não representar os interesses originários de alguns países, como os EUA, restou consolidada por meio da Convenção de Berna e, hodiernamente, para que se reconheça a reserva de Direitos Autorais em âmbito mundial basta que o autor insira na obra o símbolo de proteção “©”, também conhecido como símbolo do *copyright* ou notícia de proteção, acompanhado do nome do titular de direitos autorais e da data de criação, publicação ou divulgação da obra.

Com a notícia de proteção o autor comunica a todos que pretendem fazer uso de sua obra que esta não se encontra em domínio público. Noutras palavras, a intenção do autor ao identificar na obra o símbolo do *copyright* é prevenir usos indevidos de obras literárias, artísticas ou científicas. Desta forma, uma vez noticiada a proteção, a reserva de direitos autorais será presumida, e seu uso lícito dependerá de prévia e expressa autorização do autor, ressalvadas algumas situações de uso livre previstas no artigo 46, da Lei 9610/98, a Lei de Direitos Autorais.

Por outro lado, as licenças públicas inseridas no contexto do *copyleft* funcionam em sentido contrário à notícia de proteção prevista para o *copyright*. Isto é, ao se identificar uma obra com o símbolo do *copyleft*, via de regra o “Ⓒ” ou o “CC”, pretende o autor informar ao usuário da obra que apenas alguns direitos autorais estão reservados.

Por conseguinte, enquanto o símbolo do *copyright* predispõe uma regra impeditiva, de reserva de propriedade, o símbolo do *copyleft* predispõe uma regra autorizativa, onde o próprio autor outorga, por meio de licença, direitos de reprodução, distribuição e, dependendo da licença, até mesmo de uso comercial da obra licenciada.

O *copyleft* vem se desenvolvendo como uma ferramenta de distribuição gratuita de obras em meio digital, não significando, contudo, que a obra disponibilizada por neste sistema seja de uso livre ou irrestrito. Em verdade, o *copyleft* se baseia nos

mecanismos da própria Lei Autoral para viabilizar a distribuição lícita de livros, músicas, filmes e demais criações de espírito.

Dessarte, é válida a identificação das nuances do *copyleft*, perquirindo sobre quem são os sujeitos envolvidos, quais as responsabilidades civis nesse sistema, e de que forma esse mecanismo funciona como alternativa válida para o uso lícito de obras disponíveis em meio digital.

Ocorre que toda a discussão que envolve o *copyright* e o *copyleft* não ocorreria, ou teria muito menos relevância, se não existisse o formato digital. Isso se dá pelo fato de que a digitalização das criações de espírito, aliada à internet, foi a maior responsável pela revolução do compartilhamento de obras intelectuais.

## **2. A DIGITALIZAÇÃO DE CRIAÇÕES DE ESPÍRITO**

As formas imateriais diferem das formas materiais na medida em que os usos de formas materiais são limitados no mundo físico, enquanto os usos de formas imateriais não sofrem qualquer limitação.

A título de exemplo, veja-se que uma pessoa pode cantar uma canção no Brasil e outra pessoa cantar a mesma canção, ao mesmo tempo, no Japão, que não haverá qualquer conflito. Isto é, levando-se em conta que a música cantada, ou expressa verbalmente, é uma forma imaterial, nada impede que outra pessoa expresse a mesma canção em outro local do mundo, ao mesmo tempo. Também é plenamente possível uma pessoa ouvir uma música no Brasil e outra ouvir a mesma música no Japão, ao mesmo tempo, sem que uma fique sequer sabendo da existência da outra. Nesses casos observa-se que as formas imateriais, intangíveis, não seguem as típicas leis da Física, sendo possível visualizar sua coexistência em locais diferentes.

Por outro lado, seria impossível uma pessoa usar um carro no Brasil e outra pessoa usar o mesmo carro no Japão, ao mesmo tempo; ou, ainda, conceber alguém usando uma mesa no Brasil e outra pessoa usando a mesma mesa no Japão, ao mesmo tempo. Nesses casos as formas em questão são materiais, tangíveis, cuja utilização deve necessariamente respeitar as leis da Física, não sendo possível o uso de um mesmo bem, ao mesmo tempo, por pessoas diferentes.

A obra intelectual, por sua vez, pode ser manifestada em formas materiais e imateriais. Um escritor pode exteriorizar seu pensamento ao escrever um livro, assim como um pintor pode exteriorizar sua idéia ao pintar um quadro. Nesses dois casos,

respectivamente, as páginas em papel do livro e a tela onde o quadro foi pintado denotam a forma material, tangível, das criações. Por outro lado, o mesmo escritor poderia optar por escrever o livro em seu computador, sem utilizar o papel, ou o pintor poderia, por meio de um *software*, fazer a pintura, sem se utilizar de uma tela. Nestes exemplos, a exteriorização da idéia não seria suportada por um bem material, mas por um bem imaterial, intangível, qual seja, o formato digital.

Ressalve-se, porém, que independentemente de a obra ser exteriorizada em formato material ou imaterial, tangível ou intangível, a Lei Autoral tutelar os direitos de seu criador, nos termos do artigo 7º, *caput*, que dispõe:

“Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como.”<sup>1</sup>

Por conseguinte, a idéia manifestada pelo autor é que corresponde à obra intelectual tutelável propriamente dita. Não importa se o pensamento que resulta na obra intelectual será exteriorizado em meio imaterial, como ocorre nos formatos digitais, ou se será fixado em um suporte material, como em um livro. O que importa, para efeitos de tutela pela Lei Autoral, é a exteriorização do pensamento dotado de originalidade.

“Assim, a obra literária ou artística é uma criação intelectual exteriorizada. Pode essa manifestação fazer-se por um texto escrito, ou até oralmente, como nas conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; pode fazer-se pelo desenho, pela fotografia, pelo cinema; pode ser uma obra musical ou uma carta geográfica. Em qualquer caso, ela representa a exteriorização de uma criação de espírito.”<sup>2</sup>

O formato digital, como dito, é um típico exemplo de forma imaterial de exteriorização de idéias. A manifestação da obra em arquivos digitais resulta na possibilidade de tais arquivos serem utilizados por várias pessoas, ao mesmo tempo, em diferentes locais.

A internet, por sua vez, é o principal meio de comunicação de formatos digitais, via de conseqüência, se várias pessoas podem, ao mesmo tempo, se utilizar de obras em formato digital por meio de um sistema universal como o é a internet, obviamente o uso não autorizado será dificilmente percebido pelo proprietário da obra. Nessa vereda, o fenômeno da digitalização interfere no controle do uso de bens por seus proprietários,

---

<sup>1</sup> Lei 9610/98.

<sup>2</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito Autoral*. Op. cit., p. 30.

mormente se o canal de distribuição de obras em formato digital se dá por meio de uma ferramenta tecnológica tão abrangente e acessível como a internet.

“Estas questões se tornam muito mais complexas quando tratadas no âmbito da internet. Já vimos que sobre as obras disponíveis na internet incidem os mesmos princípios previstos na LDA. Entretanto, em razão das peculiaridades do mundo digital, algumas considerações adicionais são absolutamente relevantes.

Quando no mundo físico, A é proprietário de um carro, isso impede B de tê-lo, simultaneamente com A, exceto numa situação de condomínio. Mas ainda assim, se A estiver usando o carro de que é proprietário, isso impede B de usar autonomamente, ao mesmo tempo, o mesmo carro. Isso significa que, no mundo físico, palpável, existe uma escassez de bens, o que equivale a dizer que a utilização de um bem por alguém normalmente impedirá a utilização simultânea deste mesmo bem por outrem.

Dessa forma, se C furta o carro de A, a descobrirá o furto e rapidamente porque o furto o impedirá de usar seu próprio carro. A provavelmente reportará o furto e tomará as medidas necessárias à recuperação do carro. Mas o mesmo não ocorre com a propriedade intelectual. Se C reproduz o trabalho intelectual de A, A poderá não descobrir essa reprodução não autorizada por um longo tempo (ou talvez nunca), porque a reprodução por parte de C não o impede de usar seu próprio trabalho.”<sup>3</sup>

O formato digital também chama a atenção em razão de sua plasticidade. Há menos de uma década a pirataria não gerava tanta preocupação como ocorre hodiernamente, isso pelo fato de que a tecnologia para se fazer cópias não era capaz de reproduzir o áudio e o vídeo com a mesma qualidade do original. Ademais, o material capaz de realizar tais reproduções era restrito a poucos e, ainda assim, de difícil operacionalidade. Ora, mesmo que houvesse um canal de comunicação tão amplo quanto a internet, se a qualidade da cópia não fosse boa, dificilmente a cópia substituiria o original.

É possível até identificar alguns exemplos para melhor ilustrar a questão. Veja-se que antigamente era possível copiar em uma fita K7 as faixas de um disco de vinil, mas dificilmente a qualidade da gravação era a mesma do disco. Nessa fase já se identificava o ato ilícito de reproduzir a obra sem autorização do titular de direitos autorais, mas como a cópia não apresentava a mesma qualidade do original, a preocupação com a pirataria era menor.

Já com o surgimento do formato digital as cópias gravadas pouco, ou nada, se diferenciam dos originais em termos de qualidade.

---

<sup>3</sup> JÚNIOR, Sérgio Vieira Branco. *Direitos Autorais na internet e o uso de obras alheias*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007, p. 57.

“No entanto, estamos diante de conflitos ainda mais graves. No mundo digital, não apenas o trabalho intelectual pode ser copiado sem que seu titular se aperceba do fato, como muitas vezes não será possível distinguir o original da cópia. Com um agravante particularmente preocupante: as cópias podem, a rigor, ser feitas às centenas, em pouco tempo e a um custo reduzido.”<sup>4</sup>

A partir do uso de sistemas de conversão de obras de engenho em arquivos digitais, como o MP3 e outros análogos, a cópia da obra original se tornou praticamente perfeita, manipulável e, com a internet, de fácil e ilimitada dispersão. A essas facilidades decorrentes do sistema digital dá-se o nome de plasticidade. A questão é bem analisada por Eduardo Lycurgo:

“Uma cópia digital é uma cópia potencialmente perfeita que tem qualidade idêntica ao original e de uma cópia digital pode-se fazer quantas gerações de cópias digitais que se desejar, sendo que todas as gerações terão a mesma qualidade e capacidade do original, salvo se ocorrer algum problema no processo de leitura eletrônica da obra (cópia).”<sup>5</sup>

A plasticidade de formas digitais, aliada à internet, afeta até mesmo mídias que operam com arquivos digitalizados. Veja-se, a título de exemplo, que na atualidade os CDs, que comportam arquivos digitais, estão perdendo mercado, e aos poucos vêm sendo substituídos pelo fluxo de dados na internet, onde o usuário tem a opção de montar a sua própria seleção de músicas e filmes. Isto é, a digitalização de obras intelectuais e a facilidade de compartilhamento de arquivos via internet conferem ao usuário maior liberdade de uso e de escolha.

“Na atualidade, o suporte CD começa a perder a sua primazia. Puro fluxo de dados, a música consumida por faixa (track) através da Internet é hoje crescentemente escutada nos fones de ouvido de dispositivos portáteis como os iPods, e nos celulares de última geração.”<sup>6</sup>

Inobstante os benefícios decorrentes da internet e da tecnologia digital, a facilidade de reprodução e distribuição de obras intelectuais impacta na proteção aos direitos autorais.

---

<sup>4</sup> Op. Cit. p. 58.

<sup>5</sup> LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004, p. 216.

<sup>6</sup> CASTRO, Gisela G. S. Disponível em: [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Castro.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Castro.PDF). Acesso em: 26 de fevereiro de 2011.

## 2.1. Das disposições legais sobre o formato digital

De fato, as ferramentas de compartilhamento e cópia de arquivos se tornaram tão acessíveis e populares que muitos dos que permutam obras em ambiente virtual, sem a autorização do autor, sequer reconhecem tal prática como um ato ilícito. Assim, os números relativos à pirataria se elevam:

“A IFPI (Federação Internacional da Indústria Fonográfica) alega que um a cada três CDs de música vendidos em todo o mundo é ilegal. Segundo seus dados, a pirataria de música movimentaria um mercado cujo faturamento estimado seria da ordem de 4,6 bilhões de dólares. 1,2 bilhões de discos pirata teriam sido vendidos em 2004, representando 34% do total das vendas de discos daquele ano. Sendo assim, a indústria fonográfica alega precisar lutar, “com muita determinação”, para evitar o seu “puro e simples desaparecimento” do mundo dos negócios.”<sup>7</sup>

Novas tecnologias e ferramentas criadas com a finalidade de facilitar o compartilhamento de arquivos digitais estão sendo desenvolvidas. A título de exemplo, veja-se que é possível, por meio do compartilhamento conhecido como *peer-to-peer*, realizar a permuta gratuita de obras diretamente de um computador particular para outro. Essa prática é vista com normalidade por grande parte dos usuários desse sistema e em muitos casos funciona como opção simples para fugir dos altos preços que são cobrados por músicas e filmes no mercado. Sobre este tema, importante ressaltar as observações de Gisela Castro:

“A proporção entre renda média e preço unitário dos CDs em lançamento no mercado brasileiro revela que esse tipo de consumo ainda pode ser considerado restrito, especialmente para os consumidores de classes menos favorecidas. Para esses amantes de música, o principal atrativo do CD pirata é seu preço reduzido.

Considerações sobre a ilegalidade da prática da pirataria costumam ser dirimidas em meio à lassidão dos valores morais vigentes.

Por seu turno, além de protegidos pelo anonimato da rede, usuários de serviços de compartilhamento gratuito se sentem psicologicamente legitimados pela adesão de milhares de outros pares na prática do troca-troca de arquivos de música via Internet. A maioria desses internautas não considera “propriamente um crime” baixar música de graça para consumo próprio.

Segundo essa percepção, permitir que outros usuários de sistemas *peer-to-peer* acessem e baixem músicas de suas coleções através da rede assemelha-se a emprestar CDs que outros podem ouvir e copiar. Tais práticas não

---

<sup>7</sup> CASTRO, Gisela G. S. Disponível em: [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Castro.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Castro.PDF). Acesso em: 26 de fevereiro de 2011.

costumam ser percebidas como pirataria ou crime, mas como mero compartilhar entre amigos.

(...)

Como dissemos, a concepção da rede como patrimônio cultural da humanidade, arena livre onde se pode ter acesso a todo o tipo de informação, de textos a conteúdos audiovisuais, predomina. Como quaisquer outros fãs, diversos internautas consumidores de música partilhada em redes P2P acreditam estar fazendo novos amigos ou mesmo prestando um serviço aos pares ao disponibilizarem suas coleções para compartilhamento online. Outros chegam mesmo a alegar sentirem-se satisfeitos em burlar as regras da indústria fonográfica, vista como um comércio desleal e insensível às necessidades e anseios de artistas e fãs de música.<sup>8</sup>

A despeito popularização do compartilhamento de obras na internet, com ou sem o uso da ferramenta *peer-to-peer*, esta prática constitui ato ilícito nos termos dos artigos 28 e 29 da Lei de Direitos Autorais. Tais dispositivos são bastante claros ao estabelecerem, respectivamente, que “*Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica.*”; e que “*depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades*”, incluindo-se aí o mecanismo *peer-to-peer*.

Aliás, o inciso VII do artigo 29, detalha com maior especificidade a questão da tutela de direitos autorais sobre obras disponibilizadas em meios digitais, impondo que depende de prévia e expressa autorização do autor a distribuição de obras via canais tipicamente adotados quando se trata de transmissão de arquivos digitais. Leia-se o disposto no referido inciso:

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

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

Evidentemente que ao dispor sobre sistemas de transmissão de dados via fibra ótica, que permitam ao usuário realizar a seleção de obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados, o legislador está se referindo ao sistema de comunicação de arquivos digitais.

---

<sup>8</sup> CASTRO, Gisela G. S. Disponível em: [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Castro.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Castro.PDF). Acesso em: 26 de fevereiro de 2011.



“Este caso configura, com clareza, a utilização de transmissões que são acessadas por computadores via provedores. A lei diz claramente que se trata de um sistema através do qual o usuário pode realizar a seleção da obra num tempo e lugar determinados por quem formula a demanda, ou seja, o proprietário da máquina. É, ainda, e como diz a lei, uma demanda pela qual o usuário paga.”<sup>9</sup>

## 2.2. Ferramentas tecnológicas de controle de formatos digitais

A digitalização de obras literárias, artísticas e científicas oferece um grande risco para os direitos dos autores. O problema decorre da falta de mecanismos confiáveis para controlar a distribuição de obras na internet, haja vista a complexidade de fiscalizar o fluxo de informações na rede.

“Enquanto todas as tecnologias de reprodução mais avançadas (fotocópia, som e vídeo, etc.) apresentam uma ameaça aos detentores de Direitos de Autor, as mídias digitais representam uma ameaça aterrorizante, em muito maior escala do que aquela oriunda da tecnologia analógica, aos mesmos detentores de Direitos de Autor, pois a mesma tecnologia necessária para o uso da obra digital também pode ser utilizada para produzir um número ilimitado de cópias “perfeitas” de tal obra.”<sup>10</sup>

Os valores gastos para a produção de um trabalho intelectual são consideráveis. Tomando-se como exemplo a obra literária, veja-se que os custos envolvem a revisão do texto, eventuais traduções, registros, diagramações, serviços gráficos e de ilustração, bem como a remuneração do próprio autor. Os custos, portanto, são muitos e não será diferente se forem considerados outros tipos de obras, como as fonográficas e audiovisuais. É natural, por conseguinte, que as empresas que tenham tais custos preocupem-se com a implantação de sistemas que restrinjam o uso e a cópia desautorizada de obras intelectuais.

“Afim, se um agente do mercado investe no desenvolvimento de determinada tecnologia que, por suas características, resulta em altos custos de investimento mas facilidade de cópia, o mercado será insuficiente para garantir o fluxo de investimento.”<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> CABRAL, Plínio. *A nova Lei de Direitos Autorais*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999. p. 12.

<sup>10</sup> LEITE, Eduardo Lycurgo. **Direito de Autor**. Brasília: Brasília Jurídica, 2004, p. 215-216.

<sup>11</sup> BARBOSA, Denis Borges. Uma introdução à Propriedade Intelectual. Cit. PP. 71-72, citado por JÚNIOR, Sérgio Vieira Branco. *Direitos Autorais na internet e o uso de obras alheias*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007, p. 56.

A própria Lei de Direitos Autorais legitima a criação de sistemas que assegurem os direitos dos autores, ao prever de forma genérica em seu artigo 29 que depende de prévia e expressa autorização do autor o uso de sua obra, por quaisquer modalidades.

Assim, considerando-se a plasticidade das obras digitais, os custos de produção de bens intelectuais e a facilidade de dispersão de arquivos digitalizados via internet, surgiu a idéia de se criar de mecanismos tecnológicos para o controle de circulação obras disponibilizadas em formato digital. Essa idéia está sendo desenvolvida por empresas que compõem a indústria do entretenimento em cooperação com empresas do ramo da tecnologia da informação. O sistema SDMI (Secure Digital Music Initiative) traduz a pioneira tentativa frustrada da indústria do entretenimento em controlar a circulação de obras no formato digital, como explica Gisela Castro:

“Para tentar solucionar os problemas advindos da exponencial proliferação de arquivos não autorizados de MP3 na Internet, uma série de medidas vêm sendo tomadas.

O SDMI (Secure Digital Music Initiative) foi desenvolvido pela indústria fonográfica em parceria com a indústria de informática com o objetivo estabelecer um padrão único de distribuição de música pela Internet que, ao contrário do MP3, fosse seguro contra pirataria.

O SDMI deveria limitar o número de cópias permitidas a partir de cada CD ou DVD comercial assim protegido, degradando eletronicamente as cópias excedentes. Algum tempo depois de sua implantação no mercado, a Sony promoveu um concurso no qual um alto prêmio em dinheiro foi oferecido a quem conseguisse quebrar o código do SDMI.

O feito coube a um especialista em códigos de encriptação do meio acadêmico, que precisou brigar contra a gravadora na justiça pelo direito de publicar o resultado de sua pesquisa (que acarretou na quebra do código em questão) em revistas acadêmicas.

Sendo assim, depois de uma curta vida útil, o SDMI foi extinto 2001. Apesar de extinto, ainda existe no mercado um grande número de produtos protegidos por esse código, o que torna necessário que ele seja reconhecido por players de vários tipos, para que possam reproduzi-los.”<sup>12</sup>

Além do SDMI outras formas de controle já tentadas pela indústria do entretenimento. Todavia, a iniciativa mais conhecida para a proteção de obras digitalizadas se refere à criação do sistema de “Gestão de Direitos Digitais” (DRM – Digital Right Management). No caso do *DRM* o que se busca não é a padronização de um formato digital para circular na internet, mas o desenvolvimento de aparatos

---

<sup>12</sup> CASTRO, Gisela G. S. Disponível em: [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Castro.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Castro.PDF). Acesso em: 26/02/11.

tecnológicos, como *hardwares* e *softwares*, capazes de impedir a cópia e distribuição não autorizada de obras quaisquer formatos digitais e por quaisquer meios.

“A gestão de direitos digitais ou GDD (em inglês Digital Rights Management ou DRM) consiste em restringir a difusão por cópia de conteúdos digitais ao mesmo tempo em que se assegura e administra os direitos autorais e suas marcas registradas, pelo ângulo do proprietário dos direitos autorais. Segundo a Free Software Foundation, pelo ângulo dos consumidores, o termo gestão de restrições digitais ou GRD (em inglês Digital Restrictions Management ou DRM) seria mais indicado.<sup>[1]</sup> De qualquer forma, o objetivo da GDD é poder parametrizar e controlar um determinado conteúdo de maneira mais restrita. Atualmente é possível personalizar o varejo da difusão de um determinado arquivo comercializado, como por exemplo o número de vezes em que esse arquivo pode ser aberto ou a duração da validade desse arquivo.”<sup>13</sup>

Tais mecanismos de controle de formatos digitais são duramente criticados, pois em alguns casos essas tecnologias interferem nos direitos de privacidade dos usuários. Neste sentido, é importante compreender que a tecnologia de controle, na maioria dos casos, depende de sistemas de “espionagem” virtual, viabilizando o controle sobre o fluxo de arquivos digitais permutados na rede. Ou seja, é por meio de um sistema de fiscalização do uso dos computadores que os mecanismos de proteção funcionam, mas essa fiscalização, geralmente, viola a intimidade dos usuários, além de tornar os computadores fiscalizados mais vulneráveis a ataques externos.

O XCP é um exemplo que demonstra a violação aos direitos de privacidade dos usuários, por meio da criação de sistemas de controle sobre formatos digitais:

“No ano de 2004, a Sony lançou em segredo um grande lote de CDs protegidos através de um novo sistema DRM, denominado Extended Copy Protection, ou XCP. Em meados de 2005, começaram a surgir denúncias em blogs de especialistas em informática, contra este mecanismo de proteção.

Acusado de agir como um spyware, um programa espião, o XCP se instalava secretamente no sistema operacional hospedeiro, enviando informações para a SonyBMG sobre o comportamento do usuário que estivesse ouvindo música no seu computador. Mais grave ainda, uma outra denúncia acusava o software XCP de funcionar como um rootkit, programa não detectável pelos mecanismos anti-vírus e que torna vulneráveis os computadores de seus hospedeiros.

Para este mecanismo de proteção do CD de música funcionar adequadamente, quando inserido em um computador ele precisava se instalar no HD hospedeiro como um programa de software. Era então necessário que o programa alterasse o Windows para não ser detectado (num processo denominado cloaking), o que acarretava como consequência deixar uma abertura daquele sistema a eventuais ataques.

---

<sup>13</sup> Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Gest%C3%A3o\\_de\\_direitos\\_digitais](http://pt.wikipedia.org/wiki/Gest%C3%A3o_de_direitos_digitais). Acesso em: 26 de fevereiro de 2011.

A gravadora inicialmente não reconheceu as denúncias como legítimas. A pressão continuou por parte da imprensa especializada e redes de internautas para que fossem divulgadas instruções para desinstalar o rootkit, o que não ocorreu dentro do prazo prometido. Houve também pressão para que a gravadora se responsabilizasse pela substituição dos CDs protegidos, mesmo os que ainda restavam nas prateleiras de lojas e supermercados.

Depois de algumas semanas nas quais sua imagem sofreu pesados danos e as vendas despencaram, a SonyBMG finalmente lançou o programa de recall, através do qual foram recolhidos em torno de 4,7 milhões de CDs protegidos do mercado. Como brinde, uma cópia em MP3 dos cerca de 52 títulos em questão foi oferecida aos consumidores, além de sua substituição por CDs não protegidos. Como complemento da ação reparadora, a gravadora tornou acessível aos usuários, bem como às principais empresas de desenvolvimento de antivírus, o programa para desinstalar o software XCP.”<sup>14</sup>

Ademais, a implementação de sistemas *DRM* prejudica a portabilidade ou interoperabilidade de obras entre diferentes tocadores (*players*) de mídia digital. Neste sentido, se a obra é disponibilizada, por exemplo, para ser executada em um computador, dificilmente o usuário conseguirá copiar a obra para o seu telefone celular, para o seu I-Pod ou para qualquer outro tipo de tocador de mídias digitais. Isso se dá em razão de os arquivos digitais protegidos pelo *DRM* impedirem a migração, por meio de cópias, de formatos digitais.

A garantia à operabilidade e portabilidade de obras digitais, todavia, já está inserida inclusive no projeto que visa modificar a Lei Autoral brasileira, submetido à consulta pública em 2010. Neste sentido, dispõe o artigo 46, III, do referido projeto:

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

II – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, quando destinada a garantir a sua portabilidade ou interoperabilidade, para uso privado e não comercial;”<sup>15</sup>

Por conseguinte, caso o referido projeto se transforme em lei, a restrição à interoperabilidade decorrente do sistema *DRM* automaticamente implicará em violação aos direitos do usuário.

Apesar de todas essas colocações, é importante frisar que não se pode desconsiderar a importância da proteção aos direitos dos criadores de obras intelectuais.

---

<sup>14</sup> CASTRO, Gisela G. S. Disponível em: [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Castro.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Castro.PDF). Acesso em: 26/02/11.

<sup>15</sup> Disponível em [www.cultura.gov.br/consultaemdireitoautoral/consulta/](http://www.cultura.gov.br/consultaemdireitoautoral/consulta/). Acesso em 26 de fevereiro de 2011.

Os direitos dos autores são historicamente consagrados e o próprio desenvolvimento social depende da existência de mecanismos que assegurem ao autor um retorno econômico e moral sobre suas criações.

“A obra de arte é manifestação única. Ela reproduz a realidade. Mas – e aqui seu mistério notável – uma realidade que brota do interior do artista e a transforma, dando-lhe toque especial.

Esse toque especial é que faz a obra de arte, distingue o artista. E reclama proteção legal.

Há, desta forma, dois momentos, dois fatores: a vida exterior e a sensibilidade interior do artista. Ele realiza um trabalho marcante e marcado. Fala à sensibilidade. Transmite sensações. E materializa essa visão – exterior e interior – de forma que possa transmiti-la a outros. É algo seu, pessoal, particular e que ele oferece ao mundo, seja esse mundo grande ou pequeno, próximo ou distante.<sup>16</sup>

### 3. O *COPYLEFT*

Em meio aos debates sobre a necessidade de se tutelar os direitos dos autores por meio de sistemas de controle de fluxo de formatos digitais, desenvolveu-se a idéia do *copyleft*.

De fato o *copyleft* se apresenta como uma alternativa a ser considerada, pois garante o uso lícito de formatos digitais, principalmente na internet, uma vez que os próprios criadores das obras autorizam o uso de suas criações por meio de licenças públicas.

O *copyleft* é inspirado no movimento do *software* livre, que se funda no princípio do compartilhamento de conhecimento e na idéia de criação de obras em colaboração. Sobre o *copyleft*, explica Sérgio Vieira Branco:

“Foi a partir da indignação ativa de um então integrante do MIT, Richard Stallman, contra a proibição de se acessar o código fonte de um *software*, certamente desenvolvido a partir do conhecimento acumulado de tantos outros programadores, que em 1985 foi criada a *Free Software Foundation*. O movimento de *software* livre começou pequeno. Reunia e distribuía programas e ferramentas livres, com código-fonte aberto. Assim, todas as pessoas poderiam ter acesso não só aos programas mas também aos códigos em que fossem escritos. A idéia era produzir um sistema operacional livre que tivesse a lógica do sistema Unix que era proprietário, ou seja, pertencia a uma empresa. Por isso, os vários esforços de programação eram reunidos em torno do nome GNU (Gnu Is Not Unix).

---

<sup>16</sup> CABRAL, Plínio. *A nova Lei de Direitos Autorais*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999. p.12.

Para evitar que os esforços do movimento fossem apropriados indevidamente e patenteados por algum empreendedor oportunista, novamente bloqueando o desenvolvimento compartilhado, a *Free Software Foundation* inventou a Licença Pública Geral, GPL em inglês, conhecida como *copyleft* em contraposição ao *copyright*. Ela é a garantia que os esforços coletivos não serão indevidamente considerados propriedade de alguém. O GPL é aplicável em todas as frentes em que os direitos autorais são utilizados: livros, imagens, músicas e *softwares*.<sup>17</sup>

No sistema do *copyleft* o criador da obra, por livre vontade, oferece a quem quer que tenha interesse em sua criação uma licença para se fazer uso da obra.

A Lei de Direitos autorais estabelece em seu artigo 46 quais são os usos admitidos de obras intelectuais, sem que anteriormente tenha que se solicitar autorização do autor. Desta forma, o artigo 46 trata justamente dos limites impostos aos direitos do autor, em prol da coletividade. Ou seja, nas hipóteses previstas em lei, é possível fazer uso da obra sem que para tanto se necessite do consentimento de seu criador.

O *copyleft*, por seu turno, constitui um limite ao direito do autor imposto voluntariamente pelo próprio. É uma autolimitação às suas prerrogativas enquanto criador intelectual. Assim, o autor, ao estabelecer publicamente limites aos seus próprios direitos, confere a outros, automaticamente, o direito de fazer uso de suas criações.

A autorização de uso das criações intelectuais ocorre por meio de licenças públicas. Ou seja, o autor, voluntariamente, licencia publicamente o uso de suas obras sob a condição de que outras pessoas que venham a utilizá-la o façam por meio de outras licenças públicas de compartilhamento obrigatório.

“Por isso, diz-se tratar-se de um contrato em rede, já que o licenciado de hoje poderá ser o licenciante de amanhã. Dessa forma, alega-se o efeito virar a esse tipo de contrato, “na medida em que a cláusula do compartilhamento obrigatório inocula-se em todos os contratos, fazendo-os partícipes de uma mesma situação.”<sup>17</sup>

Existem vários tipos de licenças públicas para uso de obras intelectuais. No Brasil vem se destacando o sistema de licenças públicas derivadas do *Creative Commons*, desenvolvido por Lawrence Lessing.

---

<sup>17</sup> FALCÃO, Joaquim (et. Al). Estudo sobre o *Software Livre* Comissionado pelo Instituto Nacional de Tecnologia da Informação (ITI). Citado por JÚNIOR, Sérgio Vieira Branco. *Direitos Autorais na internet e o uso de obras alheias*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007, p. 158.

“O *Creative Commons* é um projeto criado pelo professor Lawrence Lessing, da Universidade de Stanford, e que tem por objetivo “expandir a quantidade de obras criativas disponíveis ao público, permitindo criar outras obras sobre elas, compartilhando-as. Isso é feito através do desenvolvimento e disponibilização de licenças jurídicas que permitem o acesso às obras pelo público, sob condições mais flexíveis.”<sup>18</sup>

“As tradicionais leis de copyright consideram exclusivos, ou reservados, todos os direitos referentes a reprodução, modificação e distribuição de uma obra. As licenças alternativas propostas pelo coletivo Creative Commons, fundado e dirigido por Lessig, reservam alguns direitos como exclusivos do autor, deixando livres os demais. Cabe ao artista que deseja disponibilizar uma obra na Internet selecionar o tipo de licença que deseja atribuir a esta obra. A seleção atende aos tipos de direitos que ele deseja reservar ou liberar.”<sup>19</sup>

O site do *Creative Commons* disponível na internet oferece um banco de dados com obras em formatos digitais disponíveis para *downloads* gratuitos, previamente autorizados por licenças conferidas pelos próprios autores. O site explica o funcionamento de suas licenças, dando exemplos para a utilização:



**Atribuição.** Você permite que outras pessoas copiem, distribuam e executem sua obra, protegida por direitos autorais – e as obras derivadas criadas a partir dela – mas somente se for dado crédito da maneira que você estabeleceu.

**Exemplo:** Joana publica sua fotografia com a licença de Atribuição, por que ela deseja que todos usem suas fotos, contando que lhe dêem crédito. Beto encontra na Internet a fotografia de Joana e deseja mostrá-la na primeira página de seu website. Beto coloca a fotografia de Joana em seu site e indica de forma clara a autoria da mesma.

Nosso conjunto de licenças principal também permitirá que você misture e combine condições a partir da lista de opções abaixo. Existe um total de seis Licenças Creative Commons dentro do nosso conjunto central para que você escolha.



**Uso Não Comercial.** Você permite que outras pessoas copiem, distribuam e executem sua obra – e as obras derivadas criadas a partir dela – mas somente para fins não comerciais.

**Exemplos:** Gustavo publica sua fotografia em seu website com uma licença de Uso Não Comercial. Camila imprime a fotografia de Gustavo. Camila não

---

<sup>18</sup> JÚNIOR, Sérgio Vieira Branco. *Direitos Autorais na internet e o uso de obras alheias*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007, citando [direito.fgv.br/cts/](http://direito.fgv.br/cts/).

<sup>19</sup> CASTRO, Gisela G. S. Disponível em: [http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Castro.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Castro.PDF). Acesso em: 26 de fevereiro de 2011.

está autorizada a vender a impressão da fotografia sem a autorização de Gustavo.



**Não à Obras Derivadas.** Você permite que outras pessoas copiem, distribuam e executem somente cópias exatas da sua obra, mas não obras derivadas.

**Exemplo:** Sara licencia a gravação de sua música com uma licença Não à Obras Derivadas. João deseja cortar uma faixa da música de Sara e incluí-la em sua própria obra, remixando-a e criando uma obra totalmente nova. João não pode fazer isso sem autorização de Sara (a menos que a música de João esteja no âmbito do conceito de uso legítimo).



**Compartilhamento pela mesma Licença.** Você pode permitir que outras pessoas distribuam obras derivadas somente sob uma licença idêntica à licença que rege sua obra.

Essas não são todas as modalidades de licenças disponíveis, existindo outras, mas servem para dar uma noção perfunctória do sistema desenvolvido pelo *Creative Commons*.

#### 4. A RESPONSABILIDADE CIVIL NO *COPYLEFT*

A responsabilidade civil decorre do descumprimento de uma obrigação pré-estabelecida em lei ou em contrato. Ao lado das obrigações gerais de dar, fazer, não fazer, entregar coisa certa e pagar existe, também, a obrigação de indenizar.

Essa obrigação de indenizar, porém, exsurge somente quando houver o descumprimento de uma obrigação ou dever originário. Por sua vez, a obrigação de indenizar, também conhecida como responsabilidade civil, é identificada como uma obrigação ou dever jurídico sucessivo. Assim dispõe Sérgio Cavalieri Filho:

“A violação de um dever jurídico configura o *ilícito*, que, quase sempre, acarreta dano para outrem, gerando um novo dever jurídico, qual seja, o de reparar o dano. Há, assim, um dever jurídico originário, chamado por alguns de primário, cuja violação gera um dever jurídico sucessivo, também chamado de secundário, que é o de indenizar o prejuízo. A título de exemplo, lembramos que todos têm o dever de respeitar a integridade física do ser humano. Tem-se, aí, um dever jurídico originário, correspondente a um direito absoluto. Para aquele que descumprir esse dever surgirá um outro dever jurídico: o da reparação do dano.



É aqui que entra a noção de *responsabilidade civil*. Em seu sentido etimológico, responsabilidade exprime a idéia de obrigação, encargo, contraprestação. Em sentido jurídico, o vocábulo não foge dessa idéia. Designa o dever que alguém tem de reparar o prejuízo decorrente da violação de um outro dever jurídico. Em apertada síntese, responsabilidade civil é um dever jurídico sucessivo que surge para recompor o dano decorrente da violação de um dever jurídico originário.<sup>20</sup>

A classificação da responsabilidade civil também pode decorrer da origem da norma violada. Assim, responsabilidade civil pode ser contratual, derivada de um negócio jurídico ou pode ser extracontratual, quando decorrente do descumprimento de um dever jurídico absoluto, previsto em lei.

“Quem infringe dever jurídico *lato sensu*, já vimos, de que resulte dano a outrem fica obrigado a indenizar. Esse dever, passível de violação, pode ter como fonte uma relação jurídica obrigacional preexistente, isto é, um dever oriundo de contrato, ou, por outro lado, pode ter por causa geradora uma obrigação imposta por preceito geral de Direito, ou pela própria lei.

É com base nessa dicotomia que a doutrina divide a responsabilidade civil em contratual e extracontratual, isto é, de acordo com a qualidade da violação. Se preexiste um vínculo obrigacional, e o dever de indenizar é consequência do inadimplemento, temos a responsabilidade contratual, também chamada de ilícito contratual ou relativo; se esse dever surge em virtude de lesão a direito subjetivo, sem que entre o ofensor e a vítima preexistisse qualquer relação jurídica que o possibilite, temos a responsabilidade extracontratual, também chamada de ilícito aquiliano ou absoluto.<sup>21</sup>

Se a responsabilidade civil se afigura como um dever jurídico sucessivo, podendo ser contratual ou extracontratual, importa, para este trabalho, identificar quais são os sujeitos envolvidos no sistema de compartilhamento de obras preconizado pelo *copyleft* e que tipo de dever originário seria objeto de violação para gerar um possível dever secundário de indenizar.

Como já informado, no *copyleft* os próprios autores outorgam por meio de licenças públicas o direito de outros se utilizarem de suas criações, obedecendo certas condições.

Por sua vez, a Lei 9610/98 dispõe, em seu artigo 49, que a transferência de direitos autorais poderá ocorrer por meio de cessão ou licenciamento de direitos.

A licença é, portanto lícita, nos termos do referido artigo da Lei Autoral, sendo necessário, ainda, identificar a natureza jurídica dessa licença.

---

<sup>20</sup> FILHO, Sérgio Cavalieri. *Programa de Responsabilidade Civil*. São Paulo: Atlas, 2007, p. 2.

<sup>21</sup> Idem.

Segundo Sérgio Vieira Branco, contratos que envolvem direitos autorais poderão ser realizados mediante remuneração do titular dos direitos ou, ao contrário, de forma gratuita. Leia-se a posição do autor:

“Cabe lembrar que os contratos referentes a direitos autorais poderão ser celebrados mediante remuneração, ou, ao contrário, gratuitamente. Sendo assim, a cessão se assemelhará à compra e venda, se onerosa, e à doação, se gratuita, enquanto que a licença, por seu turno, se assemelhará à locação, se onerosa e ao comodato, se gratuita.”

As licenças implicam em outorga de direitos a terceiros que venham a utilizar obras intelectuais. Neste sentido, as licenças públicas conferidas pelos autores de criações de espírito podem ser classificadas como espécies de contratos, autorizados pela Lei Autoral em seu artigo 49, com natureza atípica, nos termos do artigo 425 do Código Civil.

“Juridicamente, as licenças públicas se classificam como contratos atípicos, cuja celebração é autorizada por nosso Código Civil, nos termos de seu art. 425. Podem ser classificadas também como contratos unilaterais, já que não há remuneração pelo licenciado e os deveres assumidos por este não poderão constituir-se em sinalagma, sendo apenas deveres acessórios que não maculam a unilateralidade do contrato.

De fato, caso determinada obra seja licenciada valendo-se o autor da licença “atribuição” combinada com a licença “vedado o uso comercial”, o licenciado poderá fazer cópia da obra e produzir obras derivadas, embora apenas sem intuito de lucro. No entanto, no caso de produzir obras derivadas, deverá sempre indicar o autor original da obra. Ou seja, há obrigação para o licenciado.

Mas é obrigação que pode nem mesmo vir a se configurar (caso o licenciado jamais venha a produzir obra derivada daquela).

(...)

Por isso, as licenças públicas *Creative Commons* serão sempre unilaterais<sup>22</sup>

Uma vez classificada a licença como um contrato, a violação, por parte do usuário da licença, dos termos de uso da obra intelectual, fará exsurgir a responsabilidade civil contratual.

---

<sup>22</sup> JÚNIOR, Sérgio Vieira Branco. *Direitos Autorais na internet e o uso de obras alheias*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007, p. 165.

Ressalte-se, também, que a assunção dos deveres decorrentes de uma licença pública disponibilizada pelo sistema do *copyleft*, ou, mais propriamente, do *Creative Commons*, importará na aceitação de deveres legais existentes à época do licenciamento, inobstante futuras alterações nos termos legais. Isto é, se a licença é obtida por um usuário brasileiro, em território nacional, quando da vigência da Lei 9610/98, mesmo que uma nova lei em seu lugar, os termos da licença deverão necessariamente ser interpretados à luz da Lei 9610, que estava em vigência no momento em que foram assumidos, pelo usuário, os compromissos contratuais. Sobre este tema, ensina Arnaldo Rizzardo:

“Útil lembrar que incide a disciplina da lei vigente ao tempo da ocorrência do fato que ensejou a responsabilidade, embora exercido o direito sob a égide de nova lei, no que bem revela a exegese o presente aresto do STF: “Os contratos submetem-se, quanto ao seu estatuto de regência, ao ordenamento normativo vigente à época de sua celebração. Mesmo os efeitos futuros oriundos de contratos anteriormente celebrados não se expõem ao domínio normativo de leis supervenientes. As conseqüências jurídicas que emergem de um ajuste negocial válido são regidas pela legislação em vigor no momento de sua pactuação.”<sup>23</sup>

De outro modo, fora do sistema do *copyleft*, o uso indevido de obras intelectuais implica em violação aos dispositivos gerais de garantia de direitos aos seus criadores, prevista nos artigos 28 e 29 da Lei Autoral. Dessarte, neste caso, a responsabilidade civil será aquiliana.

## 5. CONCLUSÃO

A digitalização de obras intelectuais, aliada à internet, influencia sobremaneira no controle da distribuição de bens imateriais tutelados pela Lei 9610/98, a Lei de Direitos Autorais.

O tecnologia digital é dotada de plasticidade. Ou seja, por meio dessa tecnologia é possível obter cópias perfeitas de obras originais, sem perda de qualidade, e com grande velocidade, o que era impossível quando a tecnologia predominante era a tecnologia analógica.

De fato, a digitalização de obras intelectuais é um fenômeno mundial, pois os tocadores de mídias, como DVDs ou CDs *players*, hodiernamente, se baseiam nesse

---

<sup>23</sup> RIZZARDO, Arnaldo. *Responsabilidade Civil*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

formato, havendo grande dificuldade de se encontrar no mercado outras tecnologias de reprodução de sons e imagens afora as tecnologias digitais.

A internet, por sua vez, é o principal canal de dispersão de obras intelectuais digitalizadas, existindo mecanismos sofisticados de compressão e compartilhamento de arquivos digitais entre usuários em todo o mundo.

Todavia, o compartilhamento gratuito de arquivos que contém obras intelectuais digitalizadas, via de regra, ocorre com violação a direitos autorais. Nesta vereda, a indústria do entretenimento vem buscando criar mecanismos tecnológicos de controle para evitar o uso não autorizado de bens imateriais.

Dentre as iniciativas da indústria do entretenimento para evitar o uso desautorizado de material protegido pela Lei Autoral, destaca-se a criação do sistema DRM (Digital Rights Management), em português traduzido como “Gestão de Direitos Digitais”. Tal sistema é bastante criticado por usuários da internet, pois sua aplicação implica, invariavelmente, em “espionagem” virtual dos padrões de uso de obras intelectuais por usuários da internet, prática que viola direitos de privacidade desses usuários.

No contexto de desenvolvimento de sistemas de proteção a direitos autorais, surgiu a idéia do *copyleft*. Esse, por sua vez, se origina dos preceitos do *software* livre e da criação colaborativa.

No *copyleft* os autores outorgam, por meio de licenças públicas disponibilizadas na internet, direitos de uso de suas obras. Ou seja, os autores criam limitações aos seus próprios direitos de autor, pré-autorizando o direito de se fazer cópias gratuitas de suas criações. Assim, o usuário que deseja utilizar uma determinada obra intelectual pode aderir a uma licença pública e fazer o seu *download* de forma gratuita. Pelo *copyleft* não se desrespeita a Lei Autoral, haja vista que o direito de uso é previamente autorizado pelo próprio autor.

Analisando-se a natureza jurídica das licenças públicas inseridas no sistema do *copyleft*, é possível observar que essas se classificam como contratos atípicos, nos termos do art. 425 do Código Civil, unilaterais, cuja criação obedece aos limites estabelecidos no art. 49 da Lei de Direitos Autorais. Ou seja, é juridicamente viável o estabelecimento de licenças públicas, onde sejam pré-autorizados os usos de obras intelectuais.

Com efeito, considerando-se que as licenças públicas, nesses casos, constituem contratos, a responsabilidade civil dos usuários que descumprirem o os

termos da licença será classificada como responsabilidade contratual, cuja análise deverá ser realizada à luz da legislação autoral vigente à época da adesão à licença.

Noutro giro, o uso desautorizado de obras disponibilizadas em formatos digitais, que não estejam licenciadas no sistema do *copyleft*, importará em responsabilidade civil aquiliana, decorrente violação aos dispositivos genéricos de tutela aos direitos autorais, quais sejam, os artigos 28 e 29 da Lei 9610/98.

### 3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito Autoral*. 2. ed. refundida e ampliada. Rio de Janeiro: Renovar, 1997.

BARBOSA, Denis Borges. *Uma introdução à Propriedade Intelectual*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2003.

BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de Autor*. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

CABRAL, Plínio. *A nova Lei de Direitos Autorais*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 1999. p. 12.

CASTRO, Gisela G. S. Disponível em:  
[http://www.unirevista.unisinos.br/\\_pdf/UNIrev\\_Castro.PDF](http://www.unirevista.unisinos.br/_pdf/UNIrev_Castro.PDF). Acesso em: 26 de fevereiro de 2011.

CAVALIERI FILHO, Sérgio. *Programa de Responsabilidade Civil*. São Paulo: Atlas, 2007.

JÚNIOR, Sérgio Vieira Branco. *Direitos Autorais na internet e o uso de obras alheias*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2007.

LEITE, Eduardo Lycurgo. *Direito de Autor*. Brasília: Brasília Jurídica, 2004.

RIZZARDO, Arnaldo. *Responsabilidade Civil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006.