



Escola de Sociologia e Políticas Públicas

Cultura P2P:

Uma análise sociológica comparativa das redes e dos *sites* de partilha *online* de músicas, filmes e livros eletrónicos em Portugal e no Brasil

Miguel Afonso Caetano

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de

Doutor em Ciências da Comunicação

Orientador:

Doutor Gustavo Alberto Guerreiro Seabra Leitão Cardoso, Professor Catedrático (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa)

Co-orientador:

Doutor Volker Ralf Grassmuck, Professor-investigador (Universidade Leuphana de Luneburgo)

Março, 2016



Escola de Sociologia e Políticas Públicas

Cultura P2P:

Uma análise sociológica comparativa das redes e dos *sites* de partilha *online* de músicas, filmes e livros eletrónicos em Portugal e no Brasil

Miguel Afonso Caetano

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de

Doutor em Ciências da Comunicação

Presidente do Júri:

Doutor Pedro Vasconcelos, Professor Auxiliar (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa)

Júri:

Doutora Maria Cláudia Silva Afonso e Álvares, Professora associada (Universidade Lusófona)

Doutor Vítor Sérgio Ferreira, Investigador (Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa)

Doutora Cátia Sofia Afonso Ferreira, Professora Auxiliar (Universidade Católica Portuguesa)

Doutor Tiago José Ferreira Lapa da Silva, Professor Auxiliar Convidado (ISCTE- Instituto Universitário de Lisboa)

Doutor Gustavo Alberto Guerreiro Seabra Leitão Cardoso, Professor Catedrático (ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa)

Março, 2016

Agradecimentos

Esta tese é o resultado de uma pesquisa iniciada há quase dez anos num blogue pessoal, o Remixtures.com. Como tal, apesar do resultado final ser da minha inteira e exclusiva responsabilidade, o processo que conduziu até ele não pode deixar um empreendimento colaborativo, fruto da minha interacção presencial ou remota com várias pessoas espalhadas pelo mundo. Daí a razão de dedicar as seguintes palavras a algumas dessas pessoas.

Agradeço em primeiro lugar ao Marcos Marado e ao Ricardo Simões pelos seus valiosos comentários no blogue (e fora dele) a respeito da estrutura da indústria discográfica e do sistema de gestão coletiva de direitos de autor. Em seguida, gostaria também de agradecer ao meu concidadão e amigo Ludwig Krippahl por todos os contributos que deu ao meu trabalho - desde os tempos do blogue até à elaboração da conclusão da tese. Apesar de termos tido algumas discussões acesas a respeito da necessidade dos direitos de autor para a sustentabilidade da produção intelectual e do papel de um rendimento básico incondicional numa sociedade de automatização generalizada da produção económica -, cada vez que debato com o Ludwig, fico sempre com a sensação que melhorei a capacidade de pensar criticamente sobre a sociedade que nos rodeia.

Ao professor Gustavo Cardoso por ter sido o orientador da minha dissertação de mestrado, por me ter convidado para assistente de investigação num projeto extremamente inovador e pioneiro em Portugal, um país frequentemente avesso a refletir o impacto das transformações tecnológicas na sociedade e, finalmente, por ter ajudado a concluir este percurso de aprendizagem académica ao aceitar ser novamente o meu orientador nesta tese de doutoramento.

Ao Professor Volker Grassmuck da Universidade Leuphana de Luneburgo por ter aceite o meu convite para ser o co-orientador da tese.

Ao meu colega Jorge Vieira agradeço a preciosa ajuda metodológica prestada - nomeadamente na construção do questionário *online* que serviu de base para a componente empírica desta tese - bem como a constante partilha de referências bibliográficas.

Ao professor José Rebelo e aos meus colegas do Doutoramento em Ciências da Comunicação do ISCTE-IUL, agradeço os seus comentários bastante pertinentes às minhas apresentações realizadas no âmbito do Seminário de Investigação do curso. Esses comentários representaram um grande contributo no sentido da clarificação e precisão da organização final da tese.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia agradeço ter proporcionado os recursos financeiros necessários à prossecução dos trabalhos desta investigação doutoral, permitindo-me, entre outros aspetos, dar a conhecer a minha pesquisa a audiências internacionais através da participação em vários eventos fora de portas que serviram para contextualizar melhor o meu trabalho no quadro das pesquisas em torno da cultura digital e da economia política da Internet.

À professora Paula Cordeiro do ISCSP-UTL, agradeço o facto de me ter convidado a leccionar durante o segundo semestre do ano letivo de 2010/2011 um módulo de curta-duração sobre Legislação e Direitos de Autor no âmbito da Primeira Pós-graduação em Marketing Musical realizada em Portugal. Aos meus alunos desse módulo, agradeço as questões que me colocadas, acabando assim por influenciar muitas das ideias que estiveram na raiz dos primeiros dois capítulos desta tese.

Ao Pedro Pereira Neto da ESCS-IPL agradeço a oportunidade que me concedeu de apresentar durante dois anos consecutivos (2010/2011 e 2011/2012) uma aula da cadeira de Audiovisual e Multimédia da licenciatura com o mesmo nome algumas das conclusões mais relevantes do projeto de investigação sobre Cinema Europeu e P2P do CIES-IUL em que participei enquanto assistente de investigação antes de embarcar neste projeto de doutoramento.

Ao Rodrigo Saturnino do ICS-UL agradeço o convite para a participação nas duas edições da Conferência “Cultura Pirata na Sociedade da Informação”, bem como a constante troca de bibliografia em torno da história dos direitos de autor e do movimento internacional de Partidos Pirata.

À Patrícia Dias da Silva agradeço não só a partilha de recursos bibliográficos, como também todas as sugestões para sobreviver no cada vez mais “alucinante” mundo da investigação académica em ciências sociais e humanas em Portugal, sem esquecer os recursos logísticos proporcionados (*Montreal is calling!*).

Ao Joe Karaganis da *American Assembly* por me ter convidado a submeter um texto resumindo alguns dos dados mais importantes relativos a etapas prévias da minha pesquisa empírica no âmbito do Congresso Global sobre Propriedade Intelectual que teve lugar em dezembro de 2012 nas instalações da Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, Brasil.

Aos meus colegas da Escola Doutoral de Versão do *Oxford Internet Institute* agradeço os 15 dias magníficos de partilha intensiva e interdisciplinar de ideias, bibliografia, conselhos profissionais, sugestões musicais, etc. passados em Toronto no mês de julho de 2013. A todos eles um bem-haja!

Aos participantes no questionário sobre hábitos de consumo *online*, agradeço os minutos disponibilizados a responder às questões colocadas – um muito obrigado especial aos que aceitaram ser entrevistados.

Aos ativistas pelos direitos digitais – portugueses, brasileiros e de todo o mundo -, utilizadores diários de redes P2P, membros do What.cd, programadores de *software* livre P2P, advogados que todos os dias velam pelos direitos dos partilhadores sem fins comerciais de cultura e conhecimento – a todos eles agradeço apenas o facto de existirem e continuarem a existir. *Sharing is caring!*

Por último mas não menos importante, gostaria de agradecer à minha mãe por tudo o que não está nestas páginas mas que vai muito para além delas, em suma, a vida real de todos os dias.

Resumo

Esta tese tem como principal objetivo ajudar a preencher o défice de pesquisa teórico-empírica com origem nos países lusófonos em torno do confronto aparente entre os direitos dos utilizadores de Internet e a aplicação dos direitos de propriedade intelectual. Recorrendo a um olhar interdisciplinar (comunicacional, sociológico, económico e jurídico), visa colocar em relevo o novo papel dos utilizadores de obras culturais enquanto distribuidores proporcionado pelas plataformas informais paralelas aos circuitos legais de distribuição.

A primeira parte, de cariz teórico, inicia-se com uma genealogia histórica dos conceitos de pirataria, direito de autor, *copyright* e propriedade intelectual para prosseguir com uma exposição dos fundamentos para uma crítica da economia política da informação, seguindo-se um retrato da evolução tecnológica e comercial da partilha de ficheiros ao longo da última década e meia. Quase a terminar, encontra-se um resumo da literatura mais relevante sobre a relação entre vendas e cópias não autorizadas de bens informacionais, assim como uma apresentação dos principais resultados de centenas de estudos quantitativos incidindo nos comportamentos dos utilizadores e nas motivações que os levam a descarregar obras protegidas por direitos de autor. Por fim, procede-se a uma análise comparativa de um conjunto de indicadores estatísticos relativos aos níveis de penetração das TICs em Portugal e no Brasil e às atividades *online* dos utilizadores de Internet de ambos os países.

A segunda parte consiste numa análise empírica dos comportamentos e perceções dos utilizadores portugueses e brasileiros de redes *peer-to-peer* (P2P) e *sites* que permitem efetuar cópias não autorizadas de obras protegidas por direitos de autor. Para tal, irei socorrer-me das respostas de 301 indivíduos de ambas as nacionalidades a um inquérito *online* bem como nas declarações posteriores de 16 desses inquiridos recolhidas por entrevista *online*.

Com esta pesquisa pretende-se demonstrar que, longe de ser uma mera falha de mercado, a partilha é antes uma dimensão fundamental da cultura (Aigrain 2011). Visto deste prisma, as limitações da perspetiva economicista da contabilização dos eventuais prejuízos tornam-se evidentes.

Palavras-chave: P2P; *peer-to-peer*; *Streaming*; Partilha de Ficheiros; Internet; Direito de Autor; Propriedade intelectual; Pirataria; Economia Política; Portugal; Brasil.

Abstract

This thesis has for its main goal to help fill the gap of theoretical and empirical research originating from Portuguese-speaking countries concerning the apparent clash between the rights of Internet users and the enforcement of intellectual property laws. By way of an interdisciplinary lens gathering contributions from communication science, sociology, economics and law, it intends to shed light on the new role of users of cultural works as distributors – a role amplified by informal platforms parallel to formal distribution circuits.

The first part, of a theoretical nature, starts with a historical genealogy of concepts such as piracy, *copyright*, *droit d'auteur* and intellectual property, followed by a presentation of the technological and commercial evolution of file sharing over the past decade and a half. Next comes an overview of the most relevant literature on the relationship between sales and unauthorized copies of information goods, as well as a synthesis of the main results of hundreds of quantitative studies covering the behaviors of files sharers and their motives for *downloading copyrighted* works. Finally, this part ends with a comparative analysis of a set of statistical indicators regarding the penetration levels of ICTs in Portugal and Brazil as well as on the most popular *online* activities of Internet users in both countries.

The second part comprises an empirical analysis of the behaviors and perceptions of Portuguese and Brazilian users of peer-to-peer (P2P) networks and *sites* enabling the unauthorized copying of *copyrighted* works. The analysis will be based on the answers of 301 individuals of both nationalities to an *online* survey, as well as on the subsequent statements made by 16 of these respondents in the context of a series of *online* interviews.

With this research, it is my aim to show that, rather than being only a market failure, sharing is instead a fundamental dimension of culture (Aigrain 2011) Seen in this light, the constraints of an economic perspective exclusively aimed at measuring any possible losses become evident.

Keywords: P2P; peer-to-peer; Streaming; File sharing; Internet; *Copyright*; Intellectual Property; Piracy; Political Economy; Portugal; Brazil.

Índice

Índice de figuras	x
Índice de quadros	xii
1 - Introdução: A Internet enquanto sistema de super-distribuição de cópias	1
1.1 - Onde o <i>streaming</i> acaba e o <i>download</i> começa	1
1.2 - <i>Streaming</i> : Um “modelo limitado em termos económicos”	4
1.3 - Spotify: O “cavalo de Tróia” da indústria discográfica para enfrentar a partilha não autorizada	6
1.4 - Limites da esfera do mercado na diversidade e democratização cultural: Um relato pessoal	9
1.5 - Razões para o estudo académico da partilha de obras protegidas por direitos de autor em Portugal e no Brasil	14
1.6 - Hipóteses de partida da investigação	18
1.7 - Questões a responder	19
1.8 - Aspetos metodológicos	20
1.9 - Estrutura e apresentação da tese	21
2 – Pirataria e propriedade intelectual: Uma genealogia histórica	25
2.1 - Pirataria: Etimologia e definição	27
2.2 - O nascimento da pirataria de propriedade intelectual	29
2.3 – Os privilégios reais de impressão enquanto instrumento de censura e monopólio em favor dos livreiros	31
2.4 – Antecedentes do <i>copyright</i> e do <i>droit d’auteur</i> : O direito dos editores da Inglaterra contra o direito dos autores da França	33
2.5 – A fundação jurídica do <i>copyright</i> anglo-saxónico	37
2.6 – A fundação jurídica do <i>droit d’auteur</i>	43
2.7 – A expansão dos direitos de autor nos últimos 200 anos	49
2.7.1 – Alongamento do tempo de duração	49
2.7.2 – Novos suportes abrangidos	51

2.7.2.1 – A fotografia e o cinema	52
2.7.2.2 – Os fonogramas	52
2.7.2.3 – A rádio	54
2.7.2.4 – A fotocopiadora	57
2.7.2.5 – A televisão por cabo	58
2.7.2.6 – O videogravador	61
2.7.2.7 – Rumo a um <i>copyright</i> preditivo	67
2.7.3 – A expansão internacional dos direitos de autor	68
2.7.3.1 – A Convenção de Berna (1886)	69
2.7.3.2 – A Convenção Universal sobre Direitos de Autor da UNESCO (1952)	71
2.7.3.3 – A Convenção de Roma (1961)	72
2.7.3.4 – O papel da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (1967 - __)	72
2.7.3.5 – O acordo TRIPS (1994)	75
2.7.3.6 – Os tratados Internet da OMPI (1996)	77
2.7.3.7 – Os Acordos TRIPS+: ACTA, TPP e TTIP	80
2.7.4 – Breve história dos direitos de autor em Portugal	86
2.7.5 – Breve história dos direitos de autor no Brasil	92
3 – Bases para uma crítica da economia política da informação	97
3.1 - Mercantilização da Informação <i>versus</i> Informacionalização da Economia	102
3.1.1 – Teorias da Sociedade da Informação	105
3.1.1.1 - Críticas da Sociedade da Informação	113
3.1.2 – Teorias da Sociedade em Rede	118
3.1.2.1 – Críticas da Sociedade em Rede	125
3.1.3 – Teorias do Capitalismo Cognitivo	127
3.1.3.1 – Críticas do Capitalismo Cognitivo	140
4 – Evolução da partilha <i>online</i> de ficheiros:	
Enquadramento tecnológico, histórico e jurídico	146
4.1 – Napster: Partilha indireta entre pares	149
4.2 – Os descendentes diretos do Napster: OpenNap, WinMX e Soulseek	156

enquanto espaços de acesso a bens comuns informacionais	296
8.3 - A promessa da jukebox celestial enquanto “Cavalo de Tróia”	
para a Propriedade Intelectual na era da Internet	300
Referências bibliográficas	304
ANEXO I: 2ª Edição do Questionário sobre Hábitos de Consumo Online	330
ANEXO II: Guião provisório das entrevistas <i>online</i>	345

Índice de figuras

7.1. Com que frequência costuma fazer <i>download</i> dos seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada? – Portugal (n = 203)	259-260
7.2. Com que frequência costuma fazer <i>download</i> dos seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada? - Brasil (n = 98)	260
7.3. Com que frequência costuma fazer <i>download</i> dos seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada? – Portugal (n = 203)	261
7.4. Com que frequência costuma fazer <i>download</i> dos seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada? – Brasil (n = 98)	261-262
7.5. Com que frequência costuma aceder <i>online</i> via <i>streaming</i> os seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada? - Portugal (n= 203)	263
7.6. Com que frequência costuma aceder <i>online</i> via <i>streaming</i> os seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada? - Brasil (n= 98)	263
7.7. Com que frequência costuma aceder <i>online</i> via <i>streaming</i> os seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada? - Portugal (n= 203)	264
7.8. Com que frequência costuma aceder <i>online</i> via <i>streaming</i> os seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada? - Brasil (n= 98)	264
7.9. Em média, com que frequência utiliza os seguintes meios para descarregar/aceder a conteúdos <i>online</i> não-pagos? - Portugal (n= 203)	266-267
7.10. Em média, com que frequência utiliza os seguintes meios para descarregar/aceder a conteúdos <i>online</i> não-pagos? - Brasil (n= 98)	267
7.11. Com que frequência costuma disponibilizar sem autorização ficheiros de conteúdos criados por terceiros do seguinte tipo? - Portugal (n= 203)	283-284
7.12. Com que frequência costuma disponibilizar sem autorização ficheiros de conteúdos criados por terceiros do seguinte tipo? - Brasil (n= 98)	284
7.13. Com que frequência costuma disponibilizar ficheiros de conteúdos criados por si do seguinte tipo? - Portugal (n= 203)	285

7.14. Com que frequência costuma disponibilizar ficheiros de conteúdos criados por si do seguinte tipo? - Brasil (n= 98)	285
--	-----

Índice de quadros

7.1. Sexo – Portugal (n = 203)	244
7.2. Sexo – Brasil (n = 98)	244-245
7.3. Distribuição etária – Portugal (n = 203)	245
7.4. Distribuição etária – Brasil (n = 98)	245
7.5. Nacionalidade – Portugal (n = 203)	246
7.6. Nacionalidade – Brasil (n = 98)	246
7.7. Distribuição geográfica – Portugal (n = 203)	246
7.8. Distribuição geográfica – Brasil (n = 98)	247
7.9. Nível de escolaridade – Portugal (n = 203)	247
7.10. Nível de escolaridade – Brasil (n = 98)	247
7.11. Condição perante o trabalho – Portugal (n = 203)	248
7.12. Condição perante o trabalho – Brasil (n = 98)	248
7.13. Rendimento mensal líquido – Portugal (n = 184)	249
7.14. Rendimento mensal líquido – Brasil (n = 85)	249
7.15. Posse e utilização de dispositivos digitais - Portugal (n= 203)	250
7.16. Posse e utilização de dispositivos digitais - Brasil (n= 98)	250
7.17. Em que ano começou a utilizar a Internet? – Portugal (n= 203)	250-251
7.18. Em que ano começou a utilizar a Internet? – Brasil (n= 98)	251
7.19. Frequência de utilização da Internet – Portugal (n= 203)	251
7.20. Frequência de utilização da Internet – Brasil (n= 98)	251
7.21. Quando descarrega/acede a conteúdos através da Internet, consegue habitualmente distinguir entre aqueles que são distribuídos com autorização e os que são distribuídos	

sem autorização? - Portugal (n= 203)	252
7.22. Quando descarrega/acede a conteúdos através da Internet, consegue habitualmente distinguir entre aqueles que são distribuídos com autorização e os que são distribuídos sem autorização? - Brasil (n= 98)	252
7.23. Normalmente, o facto de um conteúdo ser disponibilizado sem autorização leva-o a desistir de o descarregar/aceder através da Internet - Portugal (n= 203)	253
7.24. Normalmente, o facto de um conteúdo ser disponibilizado sem autorização leva-o a desistir de o descarregar/aceder através da Internet - Brasil (n= 98)	253
7.25. Com que frequência costuma usar suportes físicos (ex: pen USB, CD, DVD, etc.) para copiar conteúdos digitais de distribuição não autorizada de amigos, familiares ou colegas? – Portugal (n= 203)	265
7.26. Com que frequência costuma usar suportes físicos (ex: pen USB, CD, DVD, etc.) para copiar conteúdos digitais de distribuição não autorizada de amigos, familiares ou colegas? – Brasil (n= 98)	265-266
7.27. Em média que montante em euros gasta por mês com...? – Portugal (n= 203)	271-272
7.28. Em média, que montante em reais gasta por mês com...? – Brasil (n= 98)	272-273
7.29. Com que frequência costuma comprar conteúdos digitais em lojas <i>online</i> autorizadas? - Portugal (n= 203)	274
7.30. Com que frequência costuma comprar conteúdos digitais em lojas <i>online</i> autorizadas? - Brasil (n= 98)	274-275
7.31. Aproximadamente quantos ficheiros de música possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? – Portugal (n= 203)	276
7.32. Aproximadamente quantos ficheiros de música possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? – Brasil (n= 98)	276
7.33. De um total de 100%, indique uma estimativa de percentagem desses ficheiros de música que foram... - Portugal (n= 163)	277
7.34. De um total de 100%, indique uma estimativa de percentagem desses ficheiros de música que foram... - Brasil (n= 86)	277-278

7.35. Aproximadamente quantos ficheiros de vídeo possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? - Portugal (n= 203)	278-279
7.36. Aproximadamente quantos ficheiros de vídeo possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? - Brasil (n= 98)	279
7.37. De um total de 100%, indique uma estimativa da percentagem destes ficheiros de vídeo que foram... - Portugal (n= 156)	280
7.38. De um total de 100%, indique uma estimativa da percentagem destes ficheiros de vídeo que foram... - Brasil (n= 83)	280

1- Introdução: A Internet enquanto sistema de super-distribuição de cópias

A internet é uma copiadora. Ao seu nível mais básico, ela copia cada ação, cada carácter, cada pensamento que temos enquanto navegamos por ela. De modo a enviar uma mensagem de um canto da Internet para outro, os protocolos de comunicação exigem que a mensagem inteira seja copiada por diversas vezes ao longo do percurso. As empresas de Tecnologias da Informação ganham montes de dinheiro vendendo equipamento que facilita esta cópia incessável. Cada bit de dados jamais produzido em qualquer computador acaba sempre por ser copiado em algum lado. Neste sentido, a economia digital navega por entre um rio de cópias. Ao contrário das reproduções fabricadas em massa datadas da era das máquinas, estas cópias não são apenas baratas, são grátis.

- Kelly 2008

A 12 de fevereiro de 2013 o serviço de *streaming* de música da empresa sueca Spotify foi oficialmente lançado em Portugal. Na altura, a plataforma digital contava já com um catálogo global composto por mais de 20 milhões de músicas. Para aceder a tal manancial de faixas, o utilizador apenas necessita de instalar a aplicação oficial. Esta aplicação inclui versões compatíveis com uma panóplia de sistemas operativos e dispositivos.

O serviço da Spotify centra-se num modelo de negócio característico de muitas *start-ups* da Internet que é frequentemente designado de *freemium* (contração de *free* – ‘grátis’ – com *premium* – símbolo de exclusividade e valor acrescentado): uma versão gratuita, financiada por anunciantes mediante a integração de publicidade¹ entre as faixas mas que ainda assim permite ouvir um número ilimitado de canções, e ainda duas versões pagas, as quais em troca do pagamento de uma mensalidade, oferecem o acesso ilimitado e ininterrupto sem publicidade, concedendo inclusive a possibilidade de audição através de um dispositivo móvel. Para tal, e não obstante a possibilidade de guardar localmente algumas músicas para posterior audição *offline*, supõe-se que o utilizador disponha de uma ligação permanente à Internet de modo a poder escutar via *streaming* os sons transmitidos à distância pelos servidores da Spotify.

Aquela em que as maiores editores discográficas do mundo depositam as esperanças de ser a solução definitiva para o problema mundial da “pirataria *online*” na aceção corrente do termo - a cópia de conteúdos multimédia sem a autorização dos detentores de direitos de autor – faz assim uso de uma tecnologia de distribuição de dados que é convencionalmente colocada numa posição diametralmente oposta ao do *download* enquanto cópia permanente do ficheiro em que a música ou o vídeo se encontram comprimidos.

1.1 - Onde o *streaming* acaba e o *download* começa

¹ Perfazendo um total de cerca de três minutos de publicidade por cada hora de música reproduzida.

Contudo, essa dissimilitude é mais aparente do que real, podendo aqui encontrar-se a raiz de algumas das polémicas mais graves em torno da discussão pública sobre os direitos de autor na era da Internet. Quando um utilizador efetua um *download*, ele está essencialmente a guardar o ficheiro respetivo que transfere de um servidor ou computador remoto no seu disco rígido para posterior reprodução. Deste modo, já não precisa de estar ligado à Internet para ouvir a música ou o filme em questão.

Por outro lado, em termos estritamente técnicos o *streaming* deve ser entendido como um *download* temporário de um ficheiro na medida em que o ficheiro completo não se destina a ser guardado no disco rígido do computador. O que efetivamente ocorre é que o ficheiro vai sendo transferido em pequenas secções à velocidade de tempo real, sendo em seguida removido. Para tal, o *streaming* faz uso de uma técnica designada *buffering*, através da qual os dados são guardados durante um curto período de tempo na memória RAM do computador. Deste modo, esses dados passam a estar disponíveis imediatamente antes de serem acedidos. Antes do início da massificação das ligações de Internet de banda larga em meados do início do século XXI em países como Portugal, o utilizador tinha que esperar que uma determinada parte do ficheiro fosse descarregada (20%, por exemplo) antes de começar a ouvir a música ou a ver o vídeo pretendido via *streaming*. À medida que o conteúdo ia sendo reproduzido, o computador continuava a descarregar a parte restante e a colocá-la no *buffer*. Atualmente, com a abrangência de um número cada vez maior de zonas do país por ligações de banda larga como ADSL e cabo coaxial, na prática esse compasso de espera foi significativamente reduzido, sendo a reprodução iniciada quase automaticamente.

Assim, do ponto de vista meramente prático, a distinção entre *streaming* e *download* parece residir cada vez mais num dilema quase ontológico no que concerne ao momento ou situação em que o *streaming* se converte num *download* efetivo e este no primeiro à medida que os contornos entre ambos se vão esfumando graças ao próprio avanço da tecnologia.

Na verdade, esta diferenciação entre *streaming* e *downloading* não se restringe à era da digitalização das Tecnologias de Informação e Comunicação, remetendo antes para um contexto mais vasto da história dos média, pelo menos desde a segunda metade do século XX. No seu cerne está a oposição entre o carácter transitório e efémero dos sinais de difusão ou emissão de áudio e vídeo por tecnologias como a rádio e a televisão e o carácter perene ou arquivístico de outro leque de suportes analógicos. Por permitirem não só o registo permanente de emissões de rádio e televisão mas também a cópia de discos de vinil pelos utilizadores de uma forma económica, privada e relativamente expedita, os gravadores de audiocassetes e videocassetes foram inicialmente alvo da perseguição tanto de empresas de radiodifusão como de companhias discográficas².

² Sobre a pirataria de audiocassetes ler Cummings 2013 e Kernfeld 2011. A respeito da pirataria de videocassetes ver Decherney 2012; Hilderbrand 2009; McDonald 2007 e Wasser 2001. Especificamente sobre o combate

Tal como a rádio na era analógica da radiodifusão, os serviços de *streaming* da era digital em rede oferecem ao utilizador-recetor a possibilidade de acesso a um fluxo (*stream* em inglês) contínuo de música e vídeo em tempo real, apenas superficialmente insuscetível de ser captado (guardado para um dispositivo de armazenamento de dados como o disco rígido externo de um computador, tablet, smartphone ou leitor portátil de música) para posterior reprodução. A possibilidade de controlo permanente tanto do catálogo disponível para transmissão como da experiência de receção consiste assim na receita de sucesso do modelo de negócio de serviços de *streaming* como o da Spotify no caso da música, ou o Youtube da Google e a plataforma de *Video-on-Demand* (VoD) da Netflix, no que diz respeito ao vídeo. Um dos principais pressupostos deste modelo de negócios consiste precisamente na incapacidade de o recetor captar a transmissão para a ouvir ou visualizar onde quer que deseje mesmo sem acesso à Internet, após a remoção da sua conta no serviço ou da suspensão da subscrição, no caso de a plataforma em questão requerer o pagamento de uma mensalidade.

Contudo, se toda a tecnologia digital funciona mediante a cópia e manipulação de ficheiros digitais e se, como Kevin Kelly refere na citação em epígrafe, a Internet se assemelha a uma máquina de copiar incessantemente informação sob a forma de zeros e uns (Kelly 2008), compreende-se por que razão se torna bastante mais difícil aos detentores de direitos exercer o direito exclusivo à cópia num ambiente de comunicação em rede. Se tanto o *streaming* como o *download* pressupõem a realização de cópias, na prática será sempre impossível controlar todas ou pelo menos a maior parte das cópias de ficheiros efetuadas por utilizadores privados sem comprometer direitos e liberdades individuais³. Neste sentido, a Internet introduz uma diferença qualitativa no que toca à distinção tradicional entre suportes de receção e suportes de gravação: a mesma tecnologia – o computador pessoal, tablet ou smartphone - desempenha a função de receção e gravação.

Deste modo, bastará apenas pesquisar alguns minutos em qualquer motor de busca para o utilizador encontrar dezenas de aplicações ou extensões de navegadores da *web* especialmente concebidas para transformar o *streaming* de cada um dos serviços mencionados num *download* permanente. No caso da música, tal tarefa torna-se ainda mais fácil com o recurso a um simples *software* de gravação e edição de áudio como o Audacity. Embora seja difícil averiguar o real grau de utilização destas ferramentas por parte dos utilizadores, tanto o vasto número de alternativas

dos grandes estúdios de cinema de Hollywood contra o gravador de vídeo ver Lardner 2001. Outra referência básica sobre o tema da pirataria doméstica de áudio e vídeo é o capítulo XV de *Piracy: The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates* de Adrian Johns (2009).

³ Apesar da introdução de Medidas de Proteção Tecnológica (*Technological Protection Measures* – TPMs) como tecnologias de Gestão Digital de Direitos (*Digital Rights Management* - DRMs) – bem como a proibição da disponibilização de quaisquer aplicações ou métodos que permitam derrubá-las em vários tratados internacionais de propriedade intelectual e legislações nacionais de direitos de autor a partir de meados dos anos 90, na prática nenhum mecanismo de proteção anti-cópia revelou até hoje ser inquebrável.

disponíveis como o seu destaque em resultados de pesquisa aproximados levam a considerar seriamente a hipótese de que uma percentagem não desprezível de utilizadores recorre a elas para efetuar aquilo que os produtores de conteúdos tentavam precisamente impedir através da adoção da tecnologia de *streaming*: a realização de um número ilimitado de cópias sem qualquer perda significativa de qualidade sonora e visual a partir do ficheiro transmitido, cópias essas que podem ser transferidas para um número ilimitado de dispositivos durante o processo.

1.2 - *Streaming*: Um “modelo limitado em termos económicos”

Neste sentido, não estranha que alguns analistas estabeleçam um paralelismo histórico, chegando mesmo à conclusão que, longe de ser a próxima grande tendência do consumo de música, o *streaming* não passa da rádio do século XXI (Tschmuck 2013)⁴. Ou seja, em vez de assinalar a passagem de uma economia centrada no mero acesso em lugar da posse (*ownership*) dos conteúdos⁵, na perspetiva do utilizador o *streaming* parece assim servir um propósito diferente dos *downloads* ou

⁴ Embora tal paralelismo não deva ser assumido totalmente à letra, dada a diferença qualitativa entre a tecnologia analógica de radiodifusão e a tecnologia digital de comunicação em rede.

⁵ Conferir Rifkin (2000a) onde este autor prognostica a passagem de uma economia de mercado centrada na propriedade e na troca de bens entre vendedores e compradores para uma economia em rede focada no fornecimento do acesso a serviços e experiências. Num artigo onde faz explicitamente referência à aplicação P2P de partilha de música Napster e suas implicações para futuro da distribuição de música, Rifkin (2000b) delinha já as linhas mestras do que alguns mais anos tarde irá constituir o modelo de negócio de empresas como Spotify e Netflix:

Como então irão companhias como a Napster fazer dinheiro? Primeiro irão disponibilizar um serviço grátis para erguer a sua rede de utilizadores. De seguida irão muito provavelmente transformar o seu principal ativo, a sua rede de milhões de utilizadores, em assinantes ou membros de uma modalidade paga e partilhar as receitas com as companhias discográficas assim como cobrar pela promoção e publicidade de novos grupos de música nos seus sites (...)

A ideia de substituir vendas de CD individuais por subscrições e acesso ilimitado a música remete para outra grande diferença entre uma economia baseada no mercado e numa economia em rede. Nos mercados, vendedor e comprador encetam uma troca de propriedade física. Em redes, o que é adquirido é o acesso a experiências durante um determinado período de tempo. Quando os assinantes pagam por uma subscrição mensal de música *online*, eles estão a pagar pelo acesso à experiência de ouvir a música que preferem e não a adquirir a música sob a forma de uma aquisição de propriedade. Nas redes, a posse de coisas dá lugar ao acesso a experiências. (Rifkin 2000b)

Apesar do tom eufórico das profecias de Rifkin, os dados resultantes de diversos estudos de mercado indiciam alguma relutância da parte dos consumidores em pagar por conteúdos quando podem obter o acesso permanente – na prática, a posse – a estes sem ter que desembolsar qualquer montante para tal. Na verdade, como tentarei explicar mais adiante, atendendo à natureza não rival e não excludente da informação enquanto bem público, torna-se bastante difícil forçar os consumidores a pagar pelo acesso a ficheiros digitais. Tentativas de recriar a escassez de bens privados no fornecimento de bens públicos naturalmente abundantes através de mecanismos tecnológicos artificiais acabam por ser inevitavelmente contornadas.

mesmo dos suportes físicos tradicionais (CD e discos em vinil). Nesse sentido, todos os dados disponíveis publicamente sobre os hábitos de utilização de plataformas de *streaming* indiciam que se trata de um “modelo limitado em termos económicos” na medida em que, dado o fraco valor adicional oferecido por estes serviços, os utilizadores tendem a encontrar poucas razões para pagar pelo acesso à música via *streaming* (Aigrain 2012, p. 63).

Com efeito, apesar do crescimento do número de utilizadores ativos, a percentagem daqueles que estão dispostos a pagar continua a ser reduzida. Esta opinião é veiculada por Tschmuck com base numa leitura aturada de uma série de estudos publicados desde 2010 até outubro de 2013 sobre os hábitos de consumo de música dos utilizadores. Embora faça questão de salientar o carácter diverso e contraditório dos resultados em causa, este professor da Universidade de Música e Estudos Performativos de Viena retira as seguintes conclusões:

- A grande maioria (mais de 80%) dos utilizadores de música – mesmo os pertencentes a gerações mais novas – preferem a posse de música (ou seja, CD e *downloads* pagos) ao simples acesso (*streaming*).
- O nível de notoriedade dos *sites* de *streaming* de vídeos musicais como o YouTube é significativamente superior ao dos serviços de *streaming* de áudio como o Spotify. O nível de notoriedade dos serviços de *streaming* entre os mais jovens é superior ao do de faixas etárias mais velhas.
- A percentagem de utilizadores ativos de serviços de *streaming* é ainda reduzida. Varia entre 48% na Suécia a 12% na Alemanha e uns meros 4% no Japão.
- A predisposição para pagar por subscrições de música é fraca – 22 a 31%. Uma vasta maioria de utilizadores e não utilizadores interessados preferem a versão *freemium* financiada por publicidade aos modelos *premium*.
- O número de subscritores de serviços de *streaming* de música é reduzido. De acordo com o estudo BITKOM, uns meros 1,6% de utilizadores de Internet na Alemanha pagam por serviços de *streaming*.
- Os serviços de *streaming* de música são usados maioritariamente para descobrir música nova. (Tschmuck 2013)

Tal como no caso da partilha de ficheiros, o grande receio tanto de artistas como de executivos da indústria é o da canibalização das vendas tanto de CD como de *downloads* a partir de serviços autorizados. Este receio é razoável, se tivermos em conta os dados do relatório *The Streaming Effect: Assessing The Impact of Streaming Music Behaviour*, da autoria de Mark Mulligan e Alun Simpson da consultora britânica MIDiA. Com base num questionário realizado em junho de 2014 a três mil inquiridos residentes no Reino Unido, EUA e Brasil, os analistas alertam para o facto de que 45% das pessoas que adquirem *downloads* ouvem também música via *streaming* (Mulligan e Simpson 2014). Outro dado alarmante é o facto de apenas 15% dos inquiridos que ouvem música via *streaming* terem assinado um serviço pago para beneficiar do período experimental gratuito. Tendo em conta estes dados, não será por isso de admirar que 23% dos inquiridos que compravam mais de um álbum por mês terem entretanto deixado de o fazer, de acordo com as suas respostas

Não obstante, o pessimismo que a leitura destes dados pode fazer transparecer contrasta com o otimismo cauteloso da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI). Segundo esta organização que representa os interesses das maiores companhias discográficas do mundo, as receitas

globais geradas pelos serviços de *streaming* por subscrição e acesso financiado por publicidade subiram 39% em 2014 face ao ano anterior, tendo-se situado nos 1,6 mil milhões de dólares (IFPI 2015). Já quanto à evolução do número de subscritores de serviços de música, a subida tem-se registado a um ritmo ainda mais rápido: de apenas oito milhões em 2010 para 13 milhões em 2011, 20 milhões em 2012, 28 milhões em 2013 e 41 milhões em 2014.

1.3 - Spotify: O “cavalo de Tróia” da indústria discográfica para enfrentar a partilha não autorizada

Enquanto responsável por uma parte relativamente substancial desses utilizadores pagantes⁶, a empresa sueca Spotify tem sido alvo de uma atenção especial pela indústria discográfica. Em 2008, em conjunto com a Merlin (associação representante das editoras independentes de discos), as quatro maiores companhias discográficas do mundo (Universal Music Group, EMI, Warner Music Group e Sony Music Entertainment) adquiriram em conjunto uma participação acionista de 18 por cento por um valor ligeiramente inferior a nove milhões de euros (Schwarz 2014, 152). Tendo em conta que sete anos mais tarde, em abril de 2015, no âmbito de uma nova ronda de recolha de fundos que resultou na angariação de 350 milhões de dólares, a empresa seria avaliada em oito mil milhões de dólares⁷ (Tausche 2015), pode concluir-se que tal participação se tratou de uma contrapartida pela aquisição dos direitos de licenciamento do catálogo das quatro grandes *majors*.

Não obstante, o caminho percorrido até à celebração de acordos entre ambas as partes envolveu complexas e demoradas negociações que decorreram desde a fundação da Spotify em abril de 2006 por dois empresários suecos, Daniel Ek e Martin Lorentzon até ao lançamento do serviço na Suécia bem como noutros países europeus em outubro de 2008. A hostilidade por parte dos executivos das companhias discográficas era tão grande que se recusavam mesmo a experimentar eles próprios o serviço, quanto mais a licenciar as músicas dos seus catálogos. A solução encontrada por Ek e Lorentzon para convencê-los foi tanto engenhosa como eficaz, com a empresa a oferecer o acesso gratuito aos alunos dos liceus onde sabiam que os filhos desses executivos se encontravam a estudar. Isso fez com que estes se tivessem lentamente começado a aperceber que a Spotify “talvez pudesse competir com a pirataria e remunerar os detentores de direitos” (Wikström 2013, 118-119).

⁶ De acordo com os dados mais recentes disponibilizados pela Spotify, em junho de 2015 a empresa tinha 20 milhões de assinantes e mais de 75 milhões de utilizadores ativos (Spotify 2015), esperando a empresa que este número ascenda aos 100 milhões no final de 2015 (Willens 2015). Em maio de 2014, o número de assinantes era de 10 milhões para um total de mais de 40 milhões de utilizadores ativos (Katz 2014). Em março de 2013, os subscritores ultrapassavam os seis milhões, sendo de 24 milhões o número de utilizadores ativos (Sloan 2013).

⁷ Pouco menos de 6,4 mil milhões de euros.

Atualmente (maio de 2015), o seu serviço encontra-se disponível em 58 países. No que diz respeito aos países de língua portuguesa, a plataforma pode ser acessada por utilizadores residentes em Portugal – como começámos por referir – e, mais recentemente - desde o final de maio de 2014 -, no Brasil (Grego 2014). Se até ao momento não foi divulgado o número concreto de utilizadores do serviço nestes dois territórios, ainda assim a empresa já revelou alguns dados que indiciam um nível bastante significativo de adesão ao seu serviço tanto em Portugal como no Brasil (SAPO Tek 2014 e Nunes 2015).

Apesar de, tal como todos os restantes serviços de *streaming* de música (Deezer e Pandora, por exemplo), até agora a Spotify ainda não ter conseguido obter qualquer lucro, as receitas estão a crescer a um ritmo mais rápido que as perdas (Brustein 2014). Daí que as companhias discográficas não tenham grande razão para queixas. Compreende-se porquê: em média 70% das receitas geradas pela empresa por via da publicidade e das subscrições são distribuídas aos detentores de direitos sob a forma de *royalties* de direitos de autor⁸, ficando a Spotify com os restantes 30%. Esses 70% são geralmente pagos diretamente às companhias discográficas e editoras de música⁹ que retiram uma comissão e só depois distribuem o restante aos artistas e empresários, dependendo dos contratos individuais estabelecidos.

Juntamente com a participação acionista das *majors* na empresa, este sistema de distribuição das receitas tem suscitado fortes críticas por parte de músicos mais famosos. Um dos casos que mais repercussão gerou na comunicação social foi o de Thom Yorke, vocalista da banda britânica Radiohead. Em julho de 2013 o músico retirou o seu álbum a solo *The Eraser* bem como o de *Atoms for Peace*, o seu projeto com Nigel Godrich (produtor dos Radiohead), da plataforma da Spotify em protesto pelos fracos montantes em *royalties* recebidos pelos artistas – sobretudo os mais jovens - em comparação com as receitas obtidas com as vendas de CD e *downloads* digitais (Arthur 2013).

Em resposta, em dezembro desse mesmo ano a empresa lançou o *site Spotify for Artists*,¹⁰ onde alega ter pago mais de dois mil milhões de dólares (1,6 mil milhões de euros) em *royalties* desde 2008 até hoje (Spotify 2013)¹¹. Desse montante, 500 milhões de dólares (393 milhões de euros) teriam sido entregues somente durante o ano de 2013. De acordo com os seus dados, em média cada reprodução via *streaming* de uma faixa representa um pagamento entre os 0,006\$ e os 0,0084\$ para os detentores de direitos.

⁸ De acordo com a popularidade da sua música no serviço.

⁹ *Publishers*, em inglês.

¹⁰ Disponível em <http://www.spotifyartists.com>.

¹¹ Em junho de 2015, esse montante já tinha ascendido aos três mil milhões de dólares (pouco menos de 2,8 mil milhões de euros) (Spotify, 2015).

Nesse mesmo *site*, os responsáveis pela empresa admitem inequivocamente pela primeira vez que “a Spotify foi concebida de raiz para combater a pirataria”, no intuito de oferecer “um serviço melhor que a pirataria” e de modo a “convencer as pessoas a deixar de recorrer à partilha ilegal de ficheiros e voltar a consumir música de uma forma legal.”

Não deixa, no entanto, de ser curioso o facto de as próprias origens da empresa se confundirem com as fronteiras daquilo que convencionalmente é designado de “pirataria”, ou seja, o *download* não autorizado de obras protegidas por direitos de autor. Isto porque a base de dados da versão beta do serviço da Spotify começou por ser preenchida com os próprios ficheiros de música obtidos de forma não autorizada da Internet por Ek e os seus amigos (Greeley 2011). Em suma, para além da mera coincidência de partilhar a mesma nacionalidade geográfica que o The Pirate Bay - o maior *site* da rede P2P BitTorrent do mundo -, a Spotify começou por ser ela própria um arquivo ilegal de música não licenciada (Schwarz 2014, 149).

Igualmente assinalável é o facto de até muito recentemente a empresa ter feito uso da tecnologia de rede P2P para aliviar as suas despesas com largura de banda e servidores. Durante boa parte do tempo de existência do seu serviço, a Spotify recorreu a uma rede P2P privada para o fornecimento das músicas solicitadas pelos utilizadores pela primeira vez em alternativa aos seus próprios servidores¹². Esta rede chegou até a ser responsável por quase 80% de todas as músicas acedidas pelos utilizadores através da Internet (Ernesto 2011a; Kreitz e Niemelä 2010). Deste modo, os utilizadores acabaram eles próprios por assumir o principal papel de distribuidores dos conteúdos licenciados pela Spotify - na sua maior parte, sem sequer se aperceberem disso. As despesas com largura de banda e de espaço de armazenamento de dados eram assim partilhadas com os utilizadores. Para além do aspeto económico, a tecnologia P2P permitiu que a transmissão das músicas fosse feita de forma a que as faixas começassem quase imediatamente, sem qualquer período assinalável de latência. Na verdade, só em abril de 2014 é que a empresa deu início à desativação da sua rede P2P para passar a recorrer exclusivamente a servidores centrais (Ernesto 2014).

Para além do recurso à tecnologia P2P no sentido de facilitar a reprodução das músicas, o próprio passado da Spotify encontra-se bastante associado à partilha de ficheiros. Pouco antes de fundarem a empresa de *streaming* de música, Daniel Ek e Ludvig Strigeus (futuro *Chief Software Architect* da Spotify), desenvolveram o uTorrent, uma das aplicações mais populares do protocolo de P2P BitTorrent¹³ (Allen-Robertson 2013; Schwarz 2014, 151).

¹² No caso das músicas reproduzidas já antes pelo menos uma vez pelo utilizador, os respetivos ficheiros são temporariamente armazenados em cache no disco rígido do dispositivo.

¹³ Em dezembro de 2006 Ek e Strigeus acabariam por vender o uTorrent à BitTorrent Inc., empresa responsável pela aplicação original de P2P (Allen-Robertson 2013, 108).

1.4 - Limites da esfera do mercado na diversidade e democratização cultural: Um relato pessoal

Em termos sucintos, a proposta comercial da Spotify consiste em oferecer toda a música que consigamos ouvir a custo zero (ou quase zero). Pretende-se assim, através de uma alternativa sancionada pela indústria discográfica, fazer diminuir a partilha não autorizada sem fins comerciais de obras protegidas por direitos de autor. Nesse sentido, torna-se forçoso estabelecer uma comparação com a experiência de utilização proporcionada pelos *sites* e redes onde ocorre o tipo de práticas que se pretende combater. As próximas linhas serão pois dedicadas a um relato pessoal que poderá ser útil para compreender não só a estrutura lógica desta tese mas também as motivações pessoais por detrás da escolha do tema em análise, nomeadamente, o papel das redes *peer-to-peer* (P2P)¹⁴ e dos *sites* de partilha de ficheiros enquanto ferramentas de democratização cultural que permitem o acesso à cultura e ao conhecimento

Enquanto responsável pelo Remixtures.com, um blogue pessoal atualizado várias vezes ao dia sobre música digital, partilha de ficheiros, novos modelos de negócio e direitos de autor que funcionou entre outubro de 2006 e dezembro de 2009, tive a oportunidade de noticiar não só o anúncio do serviço mas também o lançamento da primeira versão beta da Spotify (Caetano 2008a; Caetano 2008b). Se bem que um pouco cético de um serviço “apadrinhado” pelas companhias discográficas, confesso que fiquei encantado com a possibilidade de aceder a “toda a música do mundo” mediante uma “nuvem” (*cloud* em inglês) de servidores informáticos espalhados pelo mundo. Mais ainda devido à incorporação de diversas funcionalidades destinadas à descoberta de música nova. Enquanto membro do What.cd – um dos maior *sites* privados de BitTorrent¹⁵ do mundo especializados em música – desde a sua fundação em outubro de 2007, considerava que nenhum serviço de música autorizado seria alguma vez capaz de disponibilizar um repositório *online* tão completo, variado e rico como o dessa comunidade de partilha de música, sem fins comerciais e totalmente dependente de doações e voluntariado.

Para se ter uma ideia, em abril de 2015 o What.cd contava com 150 675 utilizadores registados e 2 202 390 ficheiros torrent relativos a 908 963 lançamentos musicais de 753 479 artistas. O

¹⁴ Com origem no campo da informática, o termo P2P refere-se a um determinado tipo de arquitetura de redes de computadores que se distingue do modelo tradicional servidor/cliente ao permitir que cada computador ligado à rede envie e receba dados. Na medida em que cada integrante tem um estatuto igual aos demais pares (*peers*) e partilha parte dos seus recursos de *hardware* ou *software* com vista à criação de uma rede de distribuição de conteúdos diretamente acessíveis pelos outros pares, a distinção entre servidor e cliente desaparece (Aitken e Morris, p. 949). Em termos técnicos, as redes P2P podem ser decompostas em três camadas: 1) protocolos e técnicas de comunicação; 2) aplicações cliente destinadas a serem executadas em computadores; 3) as próprias comunidades de utilizadores (Ares e Aibar 2011, p. 56).

¹⁵ Privada no sentido do acesso apenas ser possível mediante convite enviado por um membro.

desfasamento entre o número de ficheiros registados e o número de lançamentos deve-se ao facto de o *site* incluir o maior número de formatos áudio possíveis do mesmo disco, com especial destaque para FLAC, um formato áudio comprimido semelhante ao MP3 mas que, ao contrário deste, oferece o máximo de fidelidade sonora sem qualquer perda de qualidade. Se estimarmos em dez o número médio de faixas por lançamento – tendo em conta que a média tende a ser 12 no caso de álbuns mas também já contando com EPs e singles -, o total de músicas disponíveis para *download* a partir do What.cd deverá rondar os 8,5 milhões.

Se à primeira vista esse número pode parecer muito aquém dos alegados 20 milhões de músicas passíveis de serem encontradas no serviço da Spotify, numa pesquisa mais aprofundada rapidamente chegamos à conclusão de que no caso dos artistas mais populares - e cujo valor de licenciamento do seu catálogo solicitado pela respetiva companhia discográfica atinge montantes mais elevados -, a oferta disponível frequentemente se reduz a versões dos seus temas mais famosos por outros artistas mais ou menos desconhecidos. É assim possível encontrar 600 versões de “Skyfall” de Adele mas não a versão original da própria cantora britânica (Nakashima 2013). O mesmo se diga aliás a respeito de bandas de rock clássico dos anos 60 e 70 como The Beatles ou AC/DC, cujos detentores de direitos ainda não permitiram a disponibilização da sua música na plataforma da empresa sueca. Mesmo quando a música original do artista se encontra acessível, torna-se complicado encontrá-la por entre centenas de outras versões. Um dos exemplos mais recentes é o de “Suit & Tie” de Justin Timberlake, que já foi alvo de mais de 180 canções (Nakashima *idem*). Em contrapartida, no What.cd não só a probabilidade de situações semelhantes ocorrerem é muito mais reduzida (todo o trabalho é feito de forma voluntária, sem fins comerciais mas também sem autorização dos detentores de direitos) como também o próprio interface do *site* impede que os efeitos de uma eventual profusão de versões adaptadas de outros artistas se façam sentir, uma vez que cada artista e cada lançamento têm uma página própria

Foi deste modo que, ao aderir ao serviço *premium* da Spotify¹⁶ poucas horas após o lançamento da empresa em Portugal, cedo me deparei com uma profusão de conteúdos que pouco ou nada tinham a ver com o que procurava, bem como com outras deficiências a nível da curadoria e edição de conteúdos. Com efeito, embora a Spotify incluía várias funcionalidades que permitem a descoberta de música nova (estações de rádio baseadas num estilo de música ou artista, inúmeras *playlists* temáticas permanentemente atualizadas pelos utilizadores, canais de marca mantidos por publicações e críticos especializados, etc.), estas funcionalidades parecem destinar-se mais ao consumidor casual de música do que especificamente ao fã mais ávido e intensivo. Um exemplo que torna mais claro essas diferenças é a forma de apresentação dos resultados de lançamentos relativos a

¹⁶ Tal como é habitual na maioria dos outros serviços de streaming, a Spotify permite que o utilizador desfrute inicialmente de 30 dias de acesso grátis à modalidade *premium*.

artistas nas suas respectivas páginas. Embora nos dois casos a ordem seja cronológica (começando pelo mais recente ao mais antigo), na Spotify não existe qualquer tipo de organização adicional, o que significa que no caso de artistas mais populares teremos que percorrer por entre uma série de antologias dos maiores êxitos até chegarmos a lançamentos originais. O mesmo já não sucede no caso do What.cd, onde em cada página de artista existe uma hierarquia lógica na apresentação dos resultados:

1. Álbuns;
2. Bandas sonoras;
3. EPs;
4. Antologias;
5. Compilações de temas vários;
6. DJ Mixes;
7. Singles
8. Álbuns de concertos ao vivo;
9. Remixes;
10. *Bootlegs*¹⁷;
11. Mixtapes;
12. Versões demo;
13. *Guest Appearances*¹⁸;
14. Produções.

Ainda no que diz respeito à descoberta de música nova, *trackers* privados de BitTorrent como o What.cd têm ao longo do tempo integrado uma série de funcionalidades de recomendação como a possibilidade de criação de “colagens” relativas às listas de melhores discos, de acordo com publicações especializadas como *Pitchfork* e *Tiny Mix Tapes* e de listas pessoais baseadas na opinião dos membros, tops de lançamentos mais populares do mês ou do ano, ferramentas de recomendação algorítmica com base nos hábitos de *download* dos utilizadores que anteriormente descarregaram o mesmo disco e listas de todos os lançamentos num determinado estilo musical de acordo com as etiquetas (*tags*) incluídas pela comunidade para melhor descrever um disco.

Sendo o serviço da Spotify um serviço de *streaming* dependente do estabelecimento de acordos de licenciamento com os detentores de direitos relativos a cada território nacional, tal como no caso do YouTube da Google, da iTunes Store da Apple ou da loja Kindle da Amazon, existem determinados conteúdos que não se encontram disponíveis para os utilizadores de um determinado

¹⁷ Gravações não autorizadas.

¹⁸ Participações em lançamentos de outros artistas por convite.

país¹⁹. Embora já tivesse uma vaga noção da existência dessas restrições geográficas no serviço da Spotify, só em julho de 2013 é que me deparei com tal situação. No âmbito de uma viagem a Toronto tive a oportunidade de conhecer a obra da cantora local de música country e folk Jennifer Castle durante a primeira parte do concerto da banda nova-iorquina Woods. Regressado a Portugal, pesquisei o seu nome na aplicação da Spotify mas não consegui encontrar nada. Foi só quando introduzi os termos “Jennifer Castle” + “Spotify” na caixa de pesquisa do motor de busca Google que encontrei uma página *web* do *site* da empresa sueca referente ao álbum “Castlemusic” de 2011 da cantora, contendo links para a reprodução das faixas a partir da aplicação da Spotify. Contudo, ao clicar num desses links deparei com uma mensagem informando-me que o conteúdo pretendido não estava disponível em Portugal. Não sendo totalmente de descurar a possibilidade de tal decisão ter eventualmente partido quer da própria artista quer da própria companhia discográfica (Flemish Eye), é impossível não deixar de especular a respeito da relação entre a participação acionista das quatro maiores companhias discográficas do mundo e a forma como os artistas independentes são tratados pela Spotify tendo por base este episódio. Aqui, tal como em inúmeros outros casos de lançamentos independentes, a alternativa gratuita mas não autorizada demonstrou mais uma vez ser a melhor (porque única) opção à escolha.

Mas o que de facto me levou a desistir de subscrever o serviço pago da Spotify foi o facto de – não obstante ter sido “concebido de raiz para combater a pirataria” – este ser igualmente vulnerável ao fenómeno da já tradicional possibilidade de remoção súbita de conteúdos sem qualquer aviso antecipado, o que no caso da loja Kindle da Amazon, chegou a assumir contornos simultaneamente soturnos e caricatos²⁰. Para além da qualidade superior dos ficheiros áudio²¹, uma das razões que me

¹⁹ Através do site Spotify New Music – <http://spotimy.co.uk> – é possível aos utilizadores ter acesso à lista dos álbuns adicionados aos servidores da Spotify num determinado país nas últimas quatro semanas.

²⁰ A 16 de julho de 2009 foi divulgado num fórum *online* da empresa uma mensagem (http://www.amazon.com/forum/kindle/Tx1QUP1NLUY4Q5M/1?_encoding=UTF8&cdForum=Fx1D7SY3B_VSESG&CDort=oldest&displayType=tagsDetail&ref_cm_cd_pg_newest) onde esta anunciava que as cópias de edições eletrónicas de *1984* e *O Triunfo dos Porcos* do escritor britânico George Orwell colocadas inicialmente à venda na loja pela editora MobileReference - especializada em produzir e formatar obras disponíveis em domínio público em ebooks - tinham sido removidas remotamente de alguns leitores de ebooks dos utilizadores que os tinham adquirido. Uma vez que o termo de proteção dos direitos de autor das obras em questão ainda não tinha expirado nos Estados Unidos, em resposta a uma queixa do legítimo detentor de direitos a Amazon decidiu revogar o acesso a elas e reembolsar os clientes. Por se tratar da novela em questão – com os seus conhecidos contornos distópicos -, este caso pode ser considerado como o melhor exemplo das consequências nefastas resultantes da mercantilização da informação digital. Com efeito, ao contrário do que acontece em suportes físicos e analógicos como livros em papel ou DVD, no caso dos conteúdos em formato digital o consumidor não tem necessariamente o direito de aceder a eles e os reproduzir as vezes que desejar, de os partilhar ou os revender a outrem quando o desejarem. Isto porque a transação

levava a subscrever a versão mais cara do serviço *premium* da Spotify – no valor de 6,99€ por mês - tinha sido a possibilidade de descarregar para posterior reprodução *offline* até um máximo de 3333 músicas para um computador pessoal, *tablet* ou *smartphone* (independentemente do sistema operativo) a partir de qualquer lugar onde me encontrasse, bastando apenas para tal dispor de uma ligação sem fios à Internet via *wi-fi*. No seu *site*, a Spotify faz questão de informar que a única condição necessária para continuar a poder reproduzir as músicas em questão é que o dispositivo renove a concessão da licença por mais 30 dias através dos servidores da Spotify. Para tal, a empresa recorre a uma tecnologia de DRM que encripta os ficheiros²².

Porém, a situação em concreto que me afetou demonstrou que os termos do contrato com que a empresa me solicitou que concordasse nem sempre eram compatíveis com a informação destinada ao consumidor. Foi deste modo que me apercebi, a 13 de setembro de 2013, que três álbuns²³ que tinha previamente descarregado para o meu *smartphone* tinham não só subitamente desaparecido do cartão *microSD* do dispositivo como também já não era possível encontrá-los na base de dados da Spotify a partir da sua aplicação. Na prática, se não tivesse descarregado esses álbuns para o meu computador pessoal a partir do *What.cd* teria perdido permanentemente o acesso a eles.

O facto de não ter recebido qualquer notificação antes ou depois do sucedido por parte da Spotify mostra até que ponto o serviço funciona como um “jardim murado” regido por regras de gestão de “condomínio” pouco transparentes e claras. Perante esta situação decidi então cancelar a minha subscrição na Spotify a 24 de outubro de 2013, pouco mais de oito meses após o início da minha experiência de utilização. A partir desse momento tornou-se para mim particularmente evidente como a transição dos hábitos de consumo de conteúdos culturais para plataformas de *streaming* poderia significar a reconquista do controlo perdido pelas maiores companhias discográficas, produtoras de filmes e editoras de livros do mundo para os utilizadores durante o período de maior popularidade das redes de partilha de ficheiros.

monetária estabelecida com o fornecedor do serviço não significa que o consumidor está a adquirir o conteúdo pretendido em si mas sim uma licença revogável estipulando antecipadamente uma série de utilizações permitidas. Deste modo, a transição da posse para o mero acesso é cada vez mais garantida pelos detentores de direitos não tanto através do próprio direito de autor mas sim pelo direito contratual. Daí que a relação entre o consumidor e o vendedor tenha cada vez mais a tendência para assumir a forma de subscrição em lugar da compra (Allen-Robertson 2013, 170-174; Striphas 2011, xvii).

²¹ 320 Kbps e não 160 Kbps. Em vez do tradicional MP3, os ficheiros encontram-se disponíveis no formatode código-fonte aberto Ogg Vorbis.

²² Ver no entanto Wang, Shoshitaishvili, Kruegel e Vigna (2013) onde é apresentada uma técnica chamada *MovieStealer* que permite derrubar a proteção DRM de vários serviços *streaming* ao tirar partido do facto das tecnologias de DRM dessas empresas implicarem a descriptação do conteúdo antes da sua reprodução.

²³ Dois deles da banda de música eletrónica Javelin (Brooklyn, Nova Iorque – EUA), “No Mas” (2010) e “Canyon Candy” (2011) e um do projeto de Hip-Hop Madvillain, “Madvillainy” (2004).

1.5 - Razões para o estudo académico da partilha de obras protegidas por direitos de autor em Portugal e no Brasil

1. Toda a pessoa tem o direito de participar livremente na vida cultural da comunidade, de desfrutar das artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam.
2. Todos têm direito à proteção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria.

- Declaração Universal dos Direitos Humanos, artigo 27º.

Não obstante os vários estudos empíricos citados pela Spotify para demonstrar um alegado impacto positivo que o seu serviço tem exercido na redução da “pirataria *online*” (Spotify 2013, Ernesto 2013a), tentei com a exposição apresentada em cima evidenciar que só muito dificilmente os serviços comerciais de *streaming* apoiados pela indústria de produção de obras culturais poderão ser capazes de proporcionar uma oferta centrada na diversidade cultural e na democratização do acesso à cultura e ao conhecimento.

Neste sentido, forçoso é notar uma contradição entre a liberdade efetiva de circulação de dados permitida pela Internet e, em particular, pela tecnologia de partilha de ficheiros, e os limites impostos pela lei. Com efeito, no que diz respeito à proteção das obras literárias ou artísticas, tanto o direito de autor (*droit d'auteur* na tradição jurídica europeia²⁴) como o *copyright* (na tradição anglo-saxónica²⁵) concedem aos detentores de direitos um conjunto de direitos exclusivos relativos à exploração das suas obras²⁶. A existência destes direitos implica que a partilha de ficheiros entre

²⁴ Característico de países pertencentes aos ordenamentos jurídicos de direito civil como França, Alemanha, Portugal e outros países da Europa Continental, assim como da América do Central e do Sul (incluindo Brasil), para além de alguns países africanos.

²⁵ Característico dos países da *common law*, como Reino Unido, EUA, Canadá, Austrália, Nova Zelândia e outros Estados-membro da Commonwealth.

²⁶ Entre os quais: 1) direito a reproduzir ou copiar a obra num suporte material; 2) o direito a comunicar a obra ao público; 3) o direito a distribuir cópias públicas da obra. Estes direitos referem-se ao núcleo duro do direito de autor compostos pelos chamados direitos económicos ou patrimoniais. Subjacente a estes direitos está o pressuposto de que o autor pode submeter as utilizações públicas da obra ao pagamento de uma remuneração. Sendo o autor o primeiro beneficiário destes direitos, este possui o direito de os transmitir ou onerar, no todo ou em parte, a terceiros. Em regra geral, tratam-se de editoras (de livros ou de música) ou companhias discográficas com quem o autor celebra contratos de forma a que aquelas entidades possam efetuar a exploração comercial da obra. Em troca, o autor recebe uma compensação suplementar baseada nos resultados de exploração.

Historicamente, enquanto que o sistema de *copyright* valorizou mais frequentemente os direitos patrimoniais, o sistema de *droit d'auteur* tendeu a privilegiar outro conjunto de direitos denominados de direitos morais. Neste grupo de direitos, incluem-se: 1) o direito à divulgação da obra, isto é, o direito do autor decidir quando

e em que condições é que a obra deve aparecer ao público; 2) o direito à atribuição ou à reivindicação da paternidade, isto é, o direito do autor a ser reconhecido como o criador da sua obra – mesmo no caso de recorrer a um pseudónimo – e, ao mesmo tempo, de não ser falsamente identificado como o autor de obras que não são da sua autoria; 3) o direito à integridade, ou seja, o direito do autor vetar quaisquer utilização ou modificações da sua obra que desaprove; 4) e o direito de retirada ou remoção da obra de circulação pelo seu autor no caso deste considerar que a obra perdeu o seu significado original (Baldwin 2014, p. 29-37).

Na base da importância acrescida dos direitos morais no sistema de *droit d'auteur* está a premissa segundo a qual as obras intelectuais constituem apenas mais uma forma de propriedade como as restantes, encontrando-se por isso protegidas por direitos naturais. Outra evolução teórica que contribuiu para dar forma à noção de direitos morais foi a formação ao longo do século XIX da ideia da existência de uma ligação pessoal – igualmente baseada na natureza – que reforçava a ligação entre os autores e as suas obras. É este alegado investimento da personalidade autorial nas obras que os direitos morais procuram proteger por intermédio da Lei. Pretende-se assim defender os interesses estéticos do autor da esfera do mercado.

Contudo, desde a adesão dos EUA à Convenção de Berna em 1989 e o reconhecimento subsequente – embora parcial – dos direitos morais – através do *Visual Artists Rights Act* de 1990 (lei que atribuiu aos criadores de obras visuais os direitos à paternidade e à integridade da obra, bem como o direito de não ser falsamente indicado como autor), as divergências entre o sistema de *droit d'auteur* e o sistema de *copyright* tornaram-se mais cosméticas do que profundas, sobretudo graças à crescente harmonização global dos direitos de autor proporcionada pelos tratados e acordos internacionais de propriedade intelectual. As diferenças que subsistem referem-se ao maior relevo concedido às obras feitas por encomenda (*work-for-hire*, em que o empregador detém os direitos de autor) e ao conceito de fair use ou utilização justa - enquanto conjunto de exceções aos direitos exclusivos do autor - nos países de *copyright* face à menor importância que lhes é concedida pelos países de *droit d'auteur*.

Em Portugal, o CDADC concede proteção ao direito à reivindicação da paternidade da obra e a tutela da genuidade e integridade desta, Seguindo o modelo implantado originalmente na França e Alemanha, tanto o direito à paternidade como o direito à integridade são inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis. Na prática isto significa que mesmo no caso do artista proceder à alienação, oneração ou extinção dos direitos patrimoniais, os direitos morais permanecerão inalteráveis. Por fim, o CDADC concede ainda proteção ao direito de retirar a obra de circulação - desde que o autor possua razões morais atendíveis para tal – e de a modificar (Akester 2013, p. 34; ver artigos 9(3), 56, 58, 59 e 62 do CDADC de 1985).

No caso do Brasil, o artigo 24º da Lei de Direito Autoral de 1998 concede ao autor o direito a reivindicar a paternidade da obra (inciso I - “reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra”), o direito à atribuição da autoria da obra à sua pessoa (inciso II - “ter o seu nome, pseudónimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra”), o direito à divulgação da obra (inciso III - “conservar a obra inédita”), o direito à integridade (inciso IV - “assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra” - e inciso V - “modificar a obra, antes ou depois de utilizada”) e direito de retirada da obra de circulação (inciso VI - “retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação ou imagem”). Tal como na legislação portuguesa, de acordo com o artigo 27º da Lei brasileira de 1998 os direitos morais são igualmente inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis. Ver Paranaguá e Branco 2009, p. 47-51.

pessoas seja considerada uma infração ao direito de autor sempre que não exista uma autorização prévia junto de cada detentor individual de direitos.

Originalmente, o direito de autor tinha como objetivo conciliar dois interesses aparentemente incompatíveis entre si: incentivar a criação de novas obras por parte de autores e criadores e, simultaneamente, fomentar a disseminação da cultura, da inovação e do progresso social. Se no discurso das associações industriais representantes dos detentores de direitos parece reinar a tese de que a partilha de ficheiros está a aniquilar a indústria da música, do cinema e do livro, os dados empíricos disponíveis até agora apontam para um cenário mais complexo e matizado em que este tipo de práticas mediadas tecnologicamente contém em si tanto um potencial de destruição como de (re)construção de novos modelos de negócio.

Ainda assim, estes dados indiciam que a consecução desse duplo objetivo original do direito de autor sem restringir desnecessariamente o direito à cópia sempre que não estejam em causa fins comerciais é perfeitamente possível. Em suma, à primeira vista a partilha de ficheiros nem eliminou os incentivos dos artistas a criarem nem reduziu as opções de escolha dos consumidores.

Apesar de bem enraizada nos meios culturais e políticos, a perspetiva meramente economicista da contabilização dos eventuais prejuízos provocados pela partilha de ficheiros tem o grande inconveniente de se limitar a conceder importância à facilidade adicional na cópia de obras culturais proporcionada pela Internet face a tecnologias analógicas anteriores. Visto deste prisma, a partilha consiste apenas numa falha do mercado e não numa dimensão fundamental da cultura que de facto é²⁷ (Aigrain 2011).

Daí no meu entender a necessidade de uma análise das redes *peer-to-peer* e dos *sites* de partilha de ficheiros enquanto ferramentas de democratização cultural que permitem o acesso à cultura e ao conhecimento de uma camada significativa da população tanto portuguesa como brasileira.

Em termos de pesquisa de âmbito internacional, apesar da publicação regular e incessante de novos estudos mais ou menos académicos e imparciais sobre partilha de ficheiros e pirataria digital, o quadro geral tem sido marcado por um domínio dos pontos de vistas económicos e jurídicos. Sobretudo no caso de muitas pesquisas oriundas do campo da economia, pelo seu excessivo pendor quantitativo, acabam por não revelar um retrato suficientemente rico do amplo leque de práticas de partilha passíveis de serem encontradas em todo o globo. Dito de outro modo, o que se ganha com a quantidade de dados coletados por esses estudos acaba por se perder em termos da riqueza dos comportamentos registados devido ao recurso a uma lente predominantemente positivista. A obsessão

²⁷ Basta recordar, como já referimos em cima, uma série de práticas tradicionais realizadas por centenas de nós na vida quotidiana dentro da total legalidade como o empréstimo ou mesmo a oferta de livros, CD e DVD a amigos ou familiares quando já não temos interesse neles, sem ignorar igualmente o papel da criação de bibliotecas destinadas ao acesso e empréstimo de obras culturais.

em tentar estabelecer correlações que sirvam como causas dos fenómenos registados pode conduzir a que se perca de vista as enormes e gigantescas diferenças culturais e até económicas que até mesmo a inclusão na análise de "variáveis" à partida supostamente insignificantes como a língua pode introduzir. Acontece que nem sempre a deteção dessas diferenças se coaduna com métodos quantitativos.

Ao mesmo tempo, a dificuldade em obter resultados conclusivos e inequívocos sobre os efeitos económicos, sociais e culturais da partilha de ficheiros não pode deixar de ser compreendida como uma consequência direta da dificuldade ou mesmo impossibilidade da harmonização dos instrumentos metodológicos destas pesquisas. Nesse aspeto, torna-se premente relegar um pouco para segundo plano a voragem cientifista inicial deste campo de investigações e adotar um olhar que, sem descurar a vertente quantitativa, adote um olhar mais reflexivo e até etnográfico com vista ao registo das particularidades nacionais e regionais das práticas de partilha que escapam à esfera estritamente mercantil das economias capitalistas. Pretende-se assim melhor captar de que forma é que os utilizadores comuns incorporam a partilha de ficheiros nas suas vidas quotidianas através do registo de relatos qualitativos o mais ricos possíveis com vista a desmontar os pressupostos da ciência económica.

A este respeito, enquanto investigador que parte de uma perspetiva de economia política dos média digitais²⁸ (Bettig 1996; Benkler 2006; Fuchs 2008; Fuchs 2011; McChesney 2013; Mosco 2009)

²⁸ Em termos sucintos pode-se definir economia política como sendo “o estudo do modo como valores de todo o tipo são produzidos, distribuídos e consumidos (o económico); a forma como o poder é produzido, distribuído, trocado e exercido (o político); e o modo como estes aspetos do mundo social se relacionam num dado local e período da história” (Graham 2007, p. 227). Em suma, a economia política refere-se ao “estudo das relações sociais, particularmente as relações de poder, que constituem mutuamente a produção, distribuição e consumo de recursos” (Mosco 2009, p. 2). No que diz respeito ao campo dos média e da comunicação, a economia política dedica-se a analisar questões como “a propriedade, o poder, a pluralidade e o controlo dos meios de comunicação social”, assim como “as políticas em torno da concentração, do pluralismo e da distribuição do poder dos média”, para além das “intervenções do mercado que determinam a propriedade, concorrência e poder” dessas mesmas instituições (Tsatsou 2014, p. 42). De acordo com esta última autora, no âmbito da economia política “os conceitos da mercantilização dos bens culturais, a escassez dos recursos e a produção e consumo de conteúdos e serviços de média” são essenciais na medida em que servem de fundamento a discussões sobre a distribuição desigual de recursos simbólicos e materiais” tanto dentro como fora do campo dos média (Tsatsou *idem*). Deste modo, a análise dos impactos de um tipo muito específico de políticas – direitos de propriedade intelectual e, em particular, os direitos de autor – num novo média como a Internet a partir de uma perspetiva centrada na economia política requer uma abordagem específica. Com efeito, “em vez de começar pela tecnologia e averiguar o seu provável impacto” a economia política dos média digitais “parte antes da distribuição de poder e desigualdade prevalecte avalia quais os interesses que serão melhor atendidos por estas novas potencialidades” (Wasko, Murdock e Sousa 2011, p. 5). Visto deste prisma, “os

- com especial incidência para a questão da diversidade cultural (Mattelart 2005) - atribuo à questão da língua um grau elevado de importância. Apesar do reconhecido papel das línguas nacionais para o reforço da identidade cultural de cada povo, o que verificamos nos casos concretos de Portugal e Brasil é uma hegemonia dos conteúdos de origem norte-americana. Não só o consumo de cinema nacional é baixo em ambos os países como a receção ao cinema do segundo país tende a ser quase insignificante. Dado o discurso quase ufanista em relação aos efeitos da Internet na diversidade cultural, seria de esperar que a partilha de ficheiros viesse alterar ligeiramente essa situação mas os dados empíricos que consegui recolher ao longo de pesquisas nesta área apontam em vez disso para uma circulação crescente de versões legendadas em Português de filmes... de Hollywood (Caetano 2013).

Nesta linha de pensamento e para além de visar colmatar o enorme vazio de estudos empíricos realizados a nível académico sobre a partilha de ficheiros e pirataria digital tanto em Portugal como no Brasil, a presente tese contém também em si um objetivo adicional, a saber, o de apresentar argumentos e dados devidamente fundamentados na realidade social concreta de ambos os países que demonstrem (ou refutem) a tese de que a defesa intransigente da propriedade intelectual é especialmente contrária aos interesses dos países de línguas minoritárias - tanto no caso de um país periférico marcado por grandes desigualdades sociais e uma infra-estrutura de comunicações pouca desenvolvida mas com um crescente poder económico e uma forte produção cultural (Brasil) como o de um país desenvolvido mas semi-periférico com uma infra-estrutura de comunicações relativamente avançada embora com um decrescente poder económico e uma fraca produção cultural (Portugal).

Daí, e ao contrário de grande parte dos estudos realizados a nível internacional, o ter tomado a opção de alargar o âmbito da pesquisa a mais do que um tipo de conteúdos: música, filmes e livros. Tal escolha por estes três e não outros ficou a dever-se essencialmente a duas razões. A primeira resulta do facto das indústrias responsáveis por estes três tipos de conteúdos serem as que tradicionalmente mais se têm queixado dos alegados prejuízos económicos provocados pela partilha de ficheiros não autorizada. A segunda resulta da importância que o sector da música, do cinema e do livro representam para as economias nacionais dos dois países face a outros sectores envolvidos na produção de conteúdos como o do *software* informático ou dos videojogos.

1.6 - Hipóteses de partida da investigação

No seguimento daquilo que foi referido em cima, o projeto de investigação por detrás da elaboração desta tese partiu de dois pressupostos ou, mais corretamente, hipóteses de partida cuja

média digitais surgem não como o principal campo de mudança mas como um novo terreno de lutas dominado por batalhas e combatentes de longa data” (Wasko, Murdock e Sousa *idem*).

refutabilidade se prestaria idealmente a ser colocada à prova no decurso desta pesquisa. Estas hipóteses são as seguintes:

- 1. A tecnologia digital e o paradigma de comunicação em rede da Internet estão a transformar de uma forma sem precedentes a distribuição e o consumo de obras culturais.**

Embora a reprodução não autorizada remonte à imprensa de Gutenberg, até ao final do século XX tal prática encontrava-se praticamente restrita a grandes agentes económicos capazes de adquirir as ferramentas tecnológicas necessárias. Se é certo que antes do final do século XX outras tecnologias como as cassetes áudio, as rádio/televisões “piratas” ou as fanzines tinham sido empregues como canais de distribuição por parte de criadores e utilizadores sem o apoio de agentes estabelecidos das chamadas indústrias culturais e dos média tradicionais, necessário será também reconhecer que até recentemente este circuito paralelo era incapaz de atingir uma audiência global.

- 2. As redes P2P e outras tecnologias de partilha *online* de informação contribuem decisivamente para que uma fatia considerável de utilizadores deixe de ser consumidores passivos para passar a distribuir entre si os conteúdos.**

Mais do que um novo canal de distribuição, a Internet revela-se um ambiente onde o público desenvolve e se apropria de novas práticas culturais através da reutilização das obras: anotação, comentário, recomendação de conteúdos a terceiros, remixing, criação de dobragens e legendas para o seu idioma, entre outras (Aigrain 2012, Benkler 2006, Bruns 2008, Jenkins 2006, Lessig 2008, Navas 2012, Sinnreich 2010)

1.7 - Questões a responder

De modo a verificar a veracidade ou falsidade destas hipóteses iniciais de pesquisa que me coloquei a mim próprio aquando da elaboração do projeto desta tese de doutoramento, delineei três grandes grupos de questões que poderão ser entendidas como objetivos secundários desta tese e que se destinavam a ser respondidas durante o processo de investigação:

1. Diferenças e semelhanças do ponto de vista económico, jurídico e cultural entre os serviços comerciais *online* autorizados e as redes e *sites* de partilha não autorizada sem fins comerciais:
 - a. Qual o grau de diversidade cultural e de dispersão/concentração da atenção nas redes e *sites* de partilha de ficheiros em comparação com os serviços comerciais?
 - b. Qual o perfil demográfico dos utilizadores de redes e *sites* de partilha de ficheiros comparativamente com os consumidores de produtos equivalentes nos serviços comerciais autorizados?

2. Motivações, justificações e racionalizações dos utilizadores de redes e *sites* de partilha não autorizada de ficheiros:
 - a. Quais as razões invocadas pelos participantes destas comunidades para descarregarem conteúdos protegidos por direitos de autor?
 - b. O que pensam das consequências dos seus hábitos de partilha nos criadores, editores e o futuro da criação cultural em geral?
 - c. Como encaram as medidas repressivas fomentadas pelas indústrias culturais e implementadas pelos diferentes estados nacionais?
 - d. Que soluções e modelos de negócio apontam para as empresas e associações representantes das indústrias culturais?
 - e. Porque razão alguns indivíduos partilham mais do que os outros?
 - f. Até que ponto os participantes destas comunidades estão dispostos a pagar por serviços e produtos de valor acrescentado?
3. Formas de organização social das comunidades de partilha sem fins comerciais:
 - a. Quais as estruturas internas que regem estas comunidades e garantem a conservação de uma base comum de recursos?
 - b. Que normas são implementadas para encorajar a cooperação *online* entre participantes que raramente se conhecem entre si?
 - c. De que modo essas regras refletem um conjunto de convicções sobre os comportamentos que são considerados aceitáveis ou inaceitáveis no que diz respeito à utilização, reutilização e distribuição de obras protegidas por direitos de autor?
 - d. Em que medida os mecanismos e normas de autorregulação das comunidades de partilha poderão ser aproveitados para fundamentar políticas públicas mais consonantes com as práticas quotidianas dos utilizadores de conteúdos culturais?
 - e. Como é que as relações de confiança e autoridade que caracterizam as redes e *sites* em questão se formam e mantêm?

1.6 - Aspetos metodológicos

Juntamente com as deficiências do recurso exclusivo a métodos quantitativos já mencionadas, a idade recente deste campo de pesquisa bem como a permanente mutação dos hábitos de utilização e o carácter efémero de muitas das comunidades de partilha levaram-me a adotar para o processo de recolha de dados empíricos uma abordagem metodológica híbrida, sempre tendo como ponto de partida a partilha de ficheiros enquanto prática social e cultural – embora com repercussões indiretas em termos económicos e jurídicos. Esta abordagem dividiu-se em duas grandes vertentes.

Uma primeira vertente assentou na construção, aplicação e posterior análise estatística dos resultados de um questionário *online* com perguntas fechadas dirigido a utilizadores portugueses e brasileiros de Internet. De modo a melhor adaptar as questões aos idiomas nacionais em questão, elaborei uma versão em português de Portugal e outra em português do Brasil.

As questões visaram obter um retrato demográfico e sociológico o mais fiel possível dos “partilhadores” portugueses e brasileiros que permitisse saber mais sobre os seus usos de Internet e práticas de consumo – tanto *online* como *offline*, autorizadas ou não autorizadas à luz das leis de direito de autor de ambos os países - dos três tipos de conteúdos em análise - música, filmes e livros -, sem no entanto descurar a eventual importância de outros tipos de obras protegidas por direitos de autor como jornais, revistas, videojogos e *software* informático.

Devido aos inevitáveis constrangimentos a nível de recursos humanos e financeiros que um projeto de doutoramento implica, fui confrontado com a necessidade de recorrer a uma amostra não representativa das populações em questão, composta por indivíduos que se auto-selecionaram ao responderem aos apelos lançados em várias redes sociais (Facebook, Twitter, Google Plus e LinkedIn) solicitando o preenchimento do questionário.

Os dados recolhidos em ambas as versões do questionário foram posteriormente submetidos a análise estatística mediante o recurso ao *software* especializado SPSS.

A segunda vertente da pesquisa empírica centrou-se na realização de entrevistas *online* junto de participantes em ambas as versões do questionário que concordaram em ser posteriormente contactados. Estas entrevistas foram efetuadas através de plataformas de conversação textual escrita tipo *chat* (Google Hangout, Facebook Chat e Skype). Com uma estrutura semi-fechada, as entrevistas destinaram-se a explorar com maior profundidade as temáticas abordadas no questionário e que numa primeira fase estiveram mesmo para ser integradas neste, acabando por ter sido eliminadas de forma a não tornar o inquérito demasiado extenso. Tal como esperado, elas foram bastante úteis para a elaboração de perfis de consumo de conteúdos *online* baseados num conjunto de informações mais ligadas às práticas quotidianas dos inquiridos.

1.7 - Estrutura e apresentação da tese

Nesta introdução – que, em virtude da sua razoável extensão, surge com a designação de capítulo I -, foi apresentado um estudo de caso do serviço de *streaming* da companhia sueca Spotify baseado na minha experiência de utilização do serviço enquanto subscritor *premium* e no seu contraste com a experiência de utilização de uma comunidade privada de partilha de ficheiros via BitTorrent especializada em música ao longo de quase oito anos. O objetivo deste estudo de caso foi contrapor o controlo artificial no acesso à cultura e ao conhecimento imposto por via da tecnologia de *streaming*

para fins estritamente comerciais com o livre acesso permitido pelo P2P e a partilha de ficheiros. Ao mesmo tempo, pretendeu-se também demonstrar a pertinência do estudo académico da partilha de obras protegidas por direitos de autor em Portugal e no Brasil recorrendo a um caso concreto do que está realmente em jogo na atualidade, de modo a servir como pano de fundo a todos os capítulos subsequentes.

No capítulo II irei proceder a uma genealogia histórica dos conceitos de pirataria, direito de autor, *copyright* e propriedade intelectual, bem como de algumas ideias a eles associadas e que contribuíram para consolidar a sua forma contemporânea. Dada o crescente alargamento das fronteiras dos direitos de autor ao longo do último século, optei por conceder algum espaço a essa evolução histórica ocorrida tanto a nível do prazo de duração - cada vez mais prolongado -, dos formatos e suportes abrangidos - fotografia e cinema, fonogramas, rádio, fotocopiadora, televisão por cabo e videogravador -, como das jurisdições com legislações nacionais de direitos de autor - por intermédio de acordos internacionais de direitos de autor como a Convenção de Berna, a Convenção Universal sobre Direitos de Autor da UNESCO, a Convenção de Roma, o acordo TRIPS e os tratados Internet da Organização Mundial de Propriedade Intelectual. A terminar, o capítulo II inclui um apanhado histórico dos direitos autor em Portugal e no Brasil.

O capítulo III parte de uma exposição crítica da economia política da informação - e, por arrasto, da propriedade intelectual - para analisar o estatuto da informação enquanto bem público (bem não-rival e não-exclusivo) e a condição de abundância inerente a este tipo de bens que faz com que os custos marginais de reprodução da informação tendam a ser zero. Tendo em conta a perspetiva dominante da ciência económica segundo a qual as leis de propriedade intelectual - enquanto mecanismos de criação artificial de escassez na informação - devem visar um equilíbrio entre o livre acesso à cultura e ao conhecimento por parte do público (eficiência estática) e o incentivo à produção de novas obras pelos artistas e criadores (eficiência dinâmica), chega-se à conclusão que aquilo que alguns juristas como James Boyle consideram ser um “segundo movimento de emparcelamento” referente aos “comuns intangíveis da mente” representa uma rutura desse equilíbrio. Em seguida, é analisado um dos fatores frequentemente invocados para justificar o alargamento tanto da duração como do âmbito das leis de propriedade intelectual: a alegada crescente importância da informação e do conhecimento enquanto fontes de riqueza de um novo modo de produção económica. Para tal, tento contrastar três conjuntos de teorias que colocam o ênfase neste aumento da preponderância da informação e do conhecimento no conjunto da economia partindo do modo como cada um destes três pontos de vista teóricos abordam (ou desvalorizam) a tendência para a apropriação privada da informação e do conhecimento, bens que até há pouco eram tidos como bens públicos. Estes três grupos de teorias encontram-se alicerçados nos conceitos de Sociedade da Informação (Machlup,

Drucker, Touraine, Porat e Bell), Sociedade em Rede (Castells e Van Dijk) e Capitalismo Cognitivo (Hardt e Negri, Lazzarato, Virno, Gorz, Vercellone e Moulier-Boutang).

O capítulo IV presta atenção à transformação tecnológica e comercial da partilha de ficheiros ocorrida ao longo da última década e meia face sobretudo às pressões jurídicas exercidas pelos detentores de direitos contra utilizadores, programadores de *software*, administradores de *sites* e empreendedores, dividindo esta sequência histórica em gerações sucessivas de tecnologias de partilha, caracterizadas pela adoção de arquiteturas de rede bastantes distintas umas das outras: desde a partilha indireta entre pares do pioneiro Napster – sem esquecer o seus descendentes diretos como OpenNap, WinMX e Soulseek –, até aos mais recentes serviços de alojamento de ficheiros na “nuvem” vulgo cibercacifos como os das empresas Rapidshare e *Megaupload*, passando pela arquitetura altamente descentralizada do Gnutella, as redes proprietárias híbridas FastTrack/eDonkey e a distribuição cooperativa e recíproca de conteúdos do BitTorrent. Neste último caso será concedido particular destaque à história do The Pirate Bay, o mais popular *tracker* público que com a sua popularidade acabou por dar origem ao movimento em torno da politização da partilha de ficheiros representado pelos vários Partidos Piratas existentes em todo o mundo. Com este capítulo, pretendo assim realizar uma descrição o mais não técnica e acessível possível das propriedades de cada geração de tecnologias de partilha de ficheiros de modo a salientar as implicações que as características de cada uma tiveram no embate jurídico com os detentores de direitos de autor e de que forma é que o desfecho desses embates moldou a estrutura de funcionamento das gerações subsequentes de tecnologias de partilha de ficheiros. No que diz especificamente respeito ao P2P, o capítulo visa transmitir ao leitor uma noção do fio condutor por detrás da evolução tecnológica das propriedades das arquiteturas de rede marcado essencialmente por um crescente afastamento das arquiteturas centralizadas e uma concomitante adoção de arquiteturas cada vez mais descentralizadas e, conseqüentemente, menos vulneráveis à ação da lei.

No capítulo V começo por analisar alguma da literatura teórica e empírica mais relevante sobre a relação entre vendas e cópias não autorizadas de bens informacionais para em seguida passar à exposição dos principais resultados das centenas de estudos quantitativos realizados até hoje incidindo nos comportamentos reais dos utilizadores e nas motivações que os levam a descarregar ficheiros relativos a obras protegidas por direitos de autor. Para o exame das pesquisas sobre as conseqüências económicas da cópia não autorizada de ficheiros protegidos por direitos de autor, irei socorrer-me da revisão bibliográfica de Handke (2012). No que toca à literatura sobre os comportamentos, intenções e atitudes dos partilhadores, a revisão bibliográfica de Watson, Zizzo e Fleming (2014) constituirá um guia precioso.

O capítulo VI é dedicado à análise comparativa de um vasto conjunto de indicadores estatísticos relativos, por um lado, aos níveis de penetração da Internet e das TICs em Portugal e no

Brasil (percentagem de utilizadores da Internet e de lares com ligação fixa à Rede; número de subscrições de serviços de banda larga fixa por 100 habitantes, posse de dispositivos digitais, frequência de utilização da Internet, tempo médio de utilização diária da Internet, velocidade média e máxima das ligações fixas à Internet, taxa de penetração das ligações móveis, custo médio por Gigabyte das ligações fixas à Internet, etc.) e, por outro, às atividades realizadas *online* pelos utilizadores de Internet dos dois países, com destaque para o *streaming* e *download* de conteúdos protegidos por direitos de autor como músicas, filmes, séries televisivas, *software*, videojogos e livros. Se o facto de ambas as versões do questionário terem sido aplicadas a amostras não representativas das populações em causa (internautas portugueses e brasileiros) nos obrigue a ser extremamente cautelosos no que toca a retirar conclusões com base na análise dos resultados das respostas dos inquiridos que sejam realisticamente extrapoláveis para o conjunto da população portuguesa e brasileira da Internet, consideramos ainda assim recomendável contextualizar tal análise de forma a que os eventuais leitores da tese possam ter um enquadramento mais profundo sobre as diferentes realidades sociais concretas mais vastas para que não raramente as respostas tanto dos inquiridos como sobretudo dos entrevistados remetem.

A análise dos resultados das respostas de ambas as versões do questionário elaborado no âmbito desta investigação surge no capítulo VII. Essa análise será contudo antecedida pela exposição aprofundada - nesse mesmo capítulo - da metodologia adotada. Tal exposição visa atender com suficiente pormenor a alguns dos aspetos apresentados atrás de uma forma apenas resumida. Os restantes subcapítulos (“Perfil sociodemográfico dos inquiridos”, “Utilização de média digitais e Internet”, “Hábitos de consumo *online* vs *offline* de conteúdos culturais”, “cultura participativa” e “comunidades privadas de partilha: pertença e cumprimento de regras”) correspondem aproximadamente aos grupos de questões em que o inquérito foi dividido. Sempre que possível, os dados quantitativos extraídos do questionário serão complementados com depoimentos dos participantes retirados das entrevistas.

2 – Pirataria e propriedade intelectual: Uma genealogia histórica

Se “pirataria” significa usar o valor da propriedade criativa de alguém sem obter a autorização desse criador – tal como o conceito vem sendo cada vez mais descrito – então todas as indústrias afetadas pelo *copyright* nos dias de hoje são tanto produtos como beneficiárias de um certo tipo de pirataria. Cinema, música, rádio, televisão por cabo... A lista é longa e ainda assim poderia ser alargada. Cada geração tem dado as boas-vindas aos piratas do passado. Cada geração – até agora.

- Lessig 2004, p. 61.

As origens do termo “pirataria” confundem-se com as raízes da própria civilização ocidental, tendo este ao longo do tempo conquistado um carácter polissémico que torna difícil senão mesmo impossível definir com precisão todas as suas possíveis aceções. No entanto, o que no âmbito desta tese convém realçar é a relativa novidade do seu alargamento ao domínio da propriedade intelectual²⁹. Neste aspeto a confusão agrava-se se tivermos em conta que até ao final do século XX se entendia por pirataria de obras intelectuais apenas aquelas atividades que funcionavam dentro de uma lógica de lucro e mediante trocas comerciais³⁰ (Liang 2011, p. 168).

²⁹ Não obstante a ambiguidade e controvérsia do termo, entende-se aqui que propriedade intelectual remete em simultâneo para: 1) conjunto de argumentos segundo os quais os autores beneficiam de um direito natural à propriedade das suas obras na medida em que estas exprimem ideias originais que refletem a singularidade da sua personalidade; 2) conjunto de ramos do direito que concedem direitos exclusivos sobre obras literárias, artísticas e científicas, a saber, *copyright* (na tradição dos países anglo-saxónicos da *common law*) ou direito de autor (no caso da tradição dos países europeus influenciados pelo direito romano-germânico), patentes, marcas registadas e segredos comerciais. Resumidamente, as patentes podem ser concedidas a qualquer invenção que seja nova, útil e que vá não seja óbvia, ficando o detentor da patente com o direito exclusivo de explorar comercialmente a invenção durante um determinado período de tempo (normalmente equivalente a 20 anos a partir da data de solicitação da patente). Uma marca registada refere-se a um símbolo que se destina a distinguir os produtos ou serviços de diferentes empresas. Um design industrial protege a forma de aparência, estilo ou design de um objeto industrial (por exemplo: componentes internos, mobiliário ou tecidos). Um segredo comercial corresponde a algum tipo de informação confidencial, ou seja, informação que é mantida em segredo e longe do acesso público e que diz respeito a práticas comerciais ou conhecimento proprietário relativo a uma empresa, sendo a sua divulgação pública considerada ilegal em determinadas jurisdições nacionais.

³⁰ De realçar contudo a existência de outras interpretações particulares que, remontando à história da pirataria marítima, fazem questão de distinguir a pirataria “legítima” do comércio na medida em que aquela nunca envolve dinheiro mas sim a troca direta. É o caso do sociólogo brasileiro Jorge Machado que argumenta que os piratas faziam o que em português do Brasil se denomina de escambo, isto é, a troca direta de excedentes (Machado 2007). Esta leitura conta no entanto com um obstáculo, a saber, o facto desse excedente ser então resultante de pilhagens com recurso a violência – frequentemente, de forma brutal.

A transformação histórica do significado de pirataria é aliás assinalada pelo historiador Adrian Johns como um dos elementos fundamentais do conceito. Para além da dimensão do tempo, Johns realça a importância da geografia na caracterização da prática da pirataria, dependente do local – em termos de “território e geopolítica” – em questão (Johns 2009, p. 13). Mais do que uma essência, a pirataria remeteria assim para um estado temporário com fronteiras difusa: um livro impresso algures na Europa do século XVIII seria deste modo considerado pirata num determinado Estado-nação e autêntico noutra. Segundo Johns, definições reducionistas de pirataria como sendo tudo aquilo do qual as indústrias de conteúdos dizem que precisam de ser protegidas ou a violação comercial da propriedade intelectual legalmente consagrada esbarram com o facto dos primeiros casos de denúncias de pirataria de obras literárias antecederem historicamente em século e meio o conceito de propriedade intelectual.

Deste ponto de vista, a disseminação da Internet corresponde a um novo impasse nas definições das fronteiras do que constitui ou não pirataria³¹. Ao permitirem a disponibilização de todos os conteúdos que se encontram num formato digital, as tecnologias de partilha *online* de ficheiros podem teoricamente funcionar como complementos ou substitutos das versões originais dos conteúdos. Deste modo, apenas as cópias não autorizadas que funcionam como substitutos dos originais é que se podem – pelo menos em teoria - assemelhar à pirataria com fins comerciais de venda nas ruas ou em feiras. Tal conclusão seria no entanto demasiado precipitada se não se atendesse ao facto de grande parte dos *sites* e redes de partilha de ficheiros se recusarem a cobrar pela possibilidade de realização de cópias, limitando-se frequentemente – no caso das comunidades privadas de partilha de ficheiros - a solicitar doações aos utilizadores (David 2013, p. 468). Para além disso, na partilha de ficheiros não existe qualquer esforço no sentido de transmitir ao utilizador a impressão de que as cópias em questão consistem em versões originais autorizadas e vendidas em nome dos detentores de direitos, precisamente o contrário do que acontece com a pirataria com fins lucrativos em que os vendedores chegam ao ponto de integrar hologramas forjados, réplicas das caixas, marcas registadas e outras marcas identificativas de teor jurídico, técnico e/ou cultural (David *idem*).

Mas se até há relativamente pouco tempo esta distinção gozava de expressão jurídica, desde a aprovação do acordo TRIPS (*Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights*) em 1994 que os países que adaptaram às suas legislações nacionais os princípios deste acordo alargaram a definição legal de pirataria com vista a incluir nela não só a cópia não-autorizada com fins lucrativos mas

³¹ Ramon Lobato tenta contornar este problema avançando com várias definições de acordo com a perspectiva de cada agente em confronto. A pirataria poderia assim ser encarada enquanto roubo, prática empresarial legítima, ato de liberdade de expressão ou forma de resistência política (Lobato 2012, p. 70-85). De qualquer modo, parece-me que esta visão serve apenas como um mero expediente para evitar ter que traçar fronteiras entre práticas com fins comerciais (totalmente inseridas num mercado – seja formal, seja informal) e práticas sem fins comerciais (total ou parcialmente desligadas da esfera do mercado).

também toda e qualquer cópia não-autorizada realizada a uma escala comercial e visando intencionalmente provocar prejuízos comerciais. Dada a ambiguidade inerente a tal definição, existem receios legítimos de que ela está a ser usada para perseguir utilizadores que disponibilizam (fazem *upload*) de grandes quantidades de conteúdos de modo a que os outros os possam copiar (David *ibidem*). Os receios avolumam-se ainda mais se se tiver em linha de conta o carácter inconclusivo das pesquisas de âmbito económico que tentaram até agora demonstrar ou refutar a existência de um elo inequívoco entre *downloads* realizados e vendas perdidas.

Se a história da pirataria - e em especial, da pirataria de propriedade intelectual -, pode ser resumida a um alargar incessante das fronteiras do que é ou não considerado pirataria, o facto do conceito jurídico ter crescido desmesuradamente a ponto de hoje em dia abarcar atividades praticadas regularmente por milhões de cidadãos insuspeitos nas suas vidas quotidianas privadas movidos sem qualquer ânimo de lucro deve pelo menos levar a reconsiderar o equilíbrio entre a defesa dos interesses de artistas e criadores e o direito dos cidadãos ao acesso democrático à cultura e ao conhecimento. Daí a necessidade de revisitar - ainda que a traços largos - a história desta associação entre pirataria e propriedade intelectual.

2.1 - Pirataria: Etimologia e definição

O termo pirataria tem sido desde longa data tradicionalmente usado para designar grupos de guerreiros que vivem ao longo da orla marítima subsistindo dos roubos a navios que encontram nas suas incursões no alto-mar. Nesta aceção, a origem desta designação tem sido atribuída ao período da Grécia e Roma da Antiguidade Clássica, entendendo-se aqui como piratas grupos de indivíduos primitivos e bárbaros que então pululavam pelo Mar Mediterrânico. Esta interpretação é no entanto desmontada por Daniel Heller-Roazen que, através da etimologia da palavra assente na análise de textos de autores clássicos, conclui que na prática o termo era empregue para designar tanto assaltantes que atuavam no mar como aqueles que praticavam os seus crimes em terra. Segundo o crítico literário, a origem etimológica da palavra moderna “pirata” pode ser no encontrada no termo grego *peiratés* (πειρατής), por sua vez formado a partir do nome *peira* (πεῖρα) – isto é, “tentativa” ou “esforço” – e do verbo *peiraō* (πειράω). O pirata seria então alguém que “testa”, “põe à prova”, “lutar contra” e “fazer uma tentativa” (Heller-Roazen 2009, p. 34-35)³².

É com *A Guerra do Peloponeso* de Tucídides que o termo passa a designar assaltantes que atuam tanto individualmente como em grandes grupos, praticando pilhagens quer na terra quer no mar.

³² A este respeito, Adrian Johns não deixa de assinalar como sendo uma “ironia da história” o facto de num passado distante a palavra ter significado algo muito próximo da criatividade com a qual é hoje colocada em oposição (Johns 2009, p. 35).

Desfazendo o mito de que a pirataria se limitaria aos povos bárbaros, Heller-Roazen cita excertos da obra do historiador grego que demonstram que aquela também era praticada por gregos.

Um contributo mais jurídico para a definição de pirata seria séculos mais tarde dado por Cícero em *De Officiis*. Nesse ensaio, o autor romano invoca a figura do pirata como sendo o maior de todos os criminosos, aquele que quebra todas as regras e leis impostas pelos Estados a ponto de poder ser considerado “o inimigo comum de todos os homens” (*communis hostis omnium*). Alguém que não sendo um criminoso – porque em princípio não pertencia à cidade-estado, também não poderia ser equiparado a um adversário de guerra dado não pode ser considerado um inimigo legítimo (Durand e Vergne 2013, p. 10-11; Heller-Roazen *idem*, p. 13-21; Johns 2009, p. 35-36). Para Cícero, piratas seriam portanto todos aqueles que se colocassem fora da sociedade, para além do bem e do mal. Precisamente por isso, perante um pirata ninguém poderia sentir-se compelido a cumprir com a sua palavra ou a estabelecer qualquer tipo de acordo. Consequentemente, quem sequer se atrevesse a entrar em diálogo com um pirata converter-se-ia imediatamente num deles, o que significaria a sua auto-expulsão da sociedade.

Os princípios defendidos por Cícero vieram mais tarde a ser formalizado pelo Direito Romano através de uma lei aprovada durante o reinado de Justiniano em que os piratas eram designados de *hosti humanis generis* (inimigos de toda a humanidade).

A partir do pirata enquanto exceção a todas as regras civilizacionais, Heller-Roazen identifica na história futura da pirataria quatro grandes traços características deste conjunto de práticas:

1. A pirataria tem lugar numa região onde as regras convencionais de direito não se aplicam (por exemplo: no mar alto ou no espaço aéreo internacional).
2. Atos de pirataria são cometidos por um agente de acordo com um “antagonismo universal” que não tem como alvo um indivíduo em especial ou a um determinado grupo político mas sim todos em geral.
3. Consequentemente, a pirataria dissipa as fronteiras tradicionais que distinguem a criminalidade da política.
4. Por fim, a pirataria implica uma redefinição do conceito de guerra. Não sendo um criminoso nem um combatente de guerra, o pirata pode ser enfrentado por via de medidas empregues tanto contra criminosos como contra adversários militares.

Partindo destes quatro traços, é possível então classificar de pirata não só assaltantes dos mares mas também sequestradores de aviões, terroristas e grupos de guerrilheiros. Deste modo, a pirataria funcionou assim desde o início como uma categoria negativa para designar uma série de

atividades e práticas situadas tanto fora do direito internacional como das diferentes jurisdições nacionais.

Historicamente, esta imprecisão jurídica foi sempre de enorme utilidade para os Estados-nação – nomeadamente durante a época de ouro da pirataria (1680-1730) em que os reinos de Inglaterra, Espanha, França e Holanda dependiam de corsários pagos para sustentar um modelo económico baseado na pilhagem de barcos nas Caraíbas e no Mar Mediterrânico. Ao mesmo tempo, a vagueza do conceito de pirataria aliada ao seu forte poder retórico junto da opinião pública foi também ao longo da história sendo aproveitada por determinados grupos de interesse:

Dado que no imaginário popular a pirataria se encontra associada a uma história de banditismo e selvajaria desregrados, a palavra demonstrou ser uma ferramenta retórica bastante eficaz. Esta imagem popular dos piratas obscurece pormenores técnicos jurídicos como a natureza dos direitos de propriedade, o alcance do direito nacional, as normas do direito internacional e assim por diante. Sendo um termo vago mas poderoso, demonstrou ser útil a muita gente, permitindo que determinados agentes alcançassem objetivos políticos impossíveis de obter de outro modo. (Drahos e Braithwaite 2002, p. 23-24)

Compreende-se assim porque é que no caso de bens intangíveis como obras protegidas por direitos de autor, a metáfora da pirataria tem sido frequentemente empregue como um passo intermédio para adquirir direitos de propriedade sobre algo e não como a consequência da posse prévia de um direito de propriedade (Patry 2009, p. 88).

2.2 - O nascimento da pirataria de propriedade intelectual

Curiosamente, a primeira situação na história em que o conceito de pirataria foi empregue em questões relacionadas com propriedade intelectual ocorreu na Inglaterra da segunda metade do século XVII e colocou em antagonismo a *Stationers Company*, uma guilda de editores e livreiros, e os detentores de patentes concedidas pela Coroa. Ao contrário do que acontece hoje em dia - em que os autores (e por extensão os editores) recebem um direito exclusivo à cópia a partir do momento da publicação e os inventores podem solicitar patentes pelas suas invenções –, na altura os autores ainda não usufruíam de qualquer tipo de direito especial, existindo então apenas as patentes que na prática englobavam todo e qualquer privilégio real.

Chefiando os que defendiam a continuidade da transmissão hereditárias das patentes relativas ao direito exclusivo à impressão de livros de direito – então um negócio lucrativo – estava Richard Atkyns. Na sua opinião, o sistema de publicação funcionaria melhor quando entregue “cavalheiros” que, por natureza, eram menos vulneráveis aos interesses mercenários do comércio e da especulação. Atkyns defendia ele próprio ser o herdeiro legítimo de uma patente concedida por Elisabete I para todos os livros de *Common Law*³³ mantida na sua família ao longo de várias gerações. De modo a

³³ Direito consuetudinário britânico, sistema jurídico cujas normas se fundamentam no costume.

fazer valer a sua pretensão Atkyns processou a *Stationers Company* no sentido de impedir que a corporação continuasse a publicar esses livros.

De 1642 a 1660 – período que teve início com a Guerra Civil Inglesa (1642-1651) -, o país viveu sob uma forte agitação social que culminou no julgamento e posterior decapitação do rei Carlos I em 1649. Este período de vazio de poder e praticamente ausência de estruturas jurídicas fez com que os direitos de impressão atribuídos até então por via privilégios deixassem de ter qualquer validade. Isto fez com que o número de impressores registasse um crescimento substancial. Diante deste cenário, alguns dos membros da *Stationers Company*³⁴ decidiram começar a publicar alguns dos livros de direito, registrando a impressão das obras mais valiosas no livro oficial de registros da corporação. Segundo Adrian Johns foi este sistema de registo que veio mais tarde a dar origem ao *copyright* enquanto direito exclusivo à cópia (Johns 2009).

Em sua defesa, Atkyns publicou um tratado intitulado *The Original and Growth of Printing* onde chamava explicitamente os elementos da *Stationers Company* de piratas, estabelecendo assim uma associação com o significado inicialmente avançado por Cícero - e posteriormente popularizado por Santo Agostinho – do pirata enquanto inimigo da civilização. Para Atkins, os livreiros eram “propensos às corrupções mercenárias” da vida comercial e, devido aos crescentes lucros da sua atividade, tinham cada vez menos interesse em estabelecer quaisquer limites morais entre si (Johns 2009, p. 32).

Em resposta, os membros da *Stationers Company* alegaram perante a Câmara dos Lordes que a patente constituía um monopólio e era ilegal. Por outro lado, argumentaram ainda que o seu direito de publicação advinha da “propriedade absoluta” que um autor possui sobre a sua cópia assim como o direito de transferir essa propriedade para quem quer que seja. A originalidade deste argumento, como refere Mark Rose, advém do facto desta ser a primeira vez que é explicitamente afirmado no âmbito de um tribunal inglês que um autor possui um direito de propriedade sobre a sua obra (Rose 1993, p. 24). Na verdade, até então os autores eram raramente os beneficiários direitos do sistema de registo da *Stationers Company*. Mas acima de tudo, o que o caso Atkins mostra é que “foi o conceito de pirataria que desencadeou a conceção de propriedade literária (...) e não o contrário.” (Johns 2009, p. 39).

A argumentação engenhosa da corporação de editores livreiros foi no entanto insuficiente para convencer os Lordes que acabaram por validar a patente real de Atkins, prevalecendo esta perante quaisquer outras pretensões exigidas pelos membros da *Stationers Company*. De qualquer forma, a ideia de propriedade do autor sobre as suas obras e de, como qualquer outro direito – natural - de propriedade, poder ser passado a outrem (o editor) e ter uma duração perpétua iria décadas mais tarde ser retomada no *Statute of Anne* de 1710, Frequentemente considerada a primeira lei de *copyright* da

³⁴ No caso específico do processo instaurado em 1666 por Atkyns devido a alegada violação de patente, de acordo com Mark Rose os visados eram os editores Francis Tyton e Abel Roper (Rose 1993, p. 23-24).

história, este documento iria posteriormente servir de inspiração no processo de redação de leis semelhantes em vários outros países. Antes de chegar a essa data, gostaria no entanto de retroceder um pouco atrás no tempo de forma a evocar as origens do *copyright* e dos direitos de autor em geral. Com efeito, se o caso Atkins deve ser valorizado pela introdução da figura do pirata lado-a-lado com o conceito de propriedade literária, alguns dos elementos essenciais daquilo que constitui hoje em dia o edifício lógico do *copyright* podem ser identificados ainda durante o decorrer do século XVI.

2.3 – Os privilégios reais de impressão enquanto instrumento de censura e monopólio em favor dos livreiros

Como tentei mostrar na secção anterior, longe de dever ser entendido como um dado adquirido sob a forma de um direito natural e inerente ao autor remontando às origens da humanidade, o *copyright* ou direito de autor é uma invenção jurídica surgida numa época histórica muito precisa e até recente.

Durante a Idade Média e até à invenção da imprensa, as obras literárias encontravam-se apenas na forma de cópias manuscritas, o que implicava um dispêndio enorme de tempo e esforço na sua transcrição. Havendo poucas cópias disponíveis em circulação, não fazia sentido falar-se de um direito de propriedade do autor sobre as suas obras³⁵. Com efeito, o único direito que então vigorava era o direito do proprietário de um manuscrito enquanto suporte físico consistindo este na possibilidade de conceder autorização a outrem para copiá-lo, havendo a possibilidade de cobrar uma determinada quantia. Este tipo de exploração económica era aliás frequentemente empregue pelos mosteiros (Rose 1993, p. 9).

Com a invenção dos caracteres móveis por Johannes Gutenberg por volta de 1450 e a introdução da imprensa mecânica por William Caxton em 1476, passou a ser possível efetuar múltiplas cópias de uma forma rápida e relativamente barata (não obstante os elevados custos iniciais de investimento). Ao reduzir o esforço físico necessário para a elaboração de cópias, a imprensa passou a permitir que qualquer pessoa e não apenas o legítimo proprietário do manuscrito reproduzisse obras intelectuais.

À medida que a cultura livresca se desenvolvia com mais força no continente europeu, começou também a surgir um importante comércio de livros entre as principais cidades europeias, resultante não só de um crescimento de impressores mas também de um aumento da procura de obras

³⁵ Embora a imprensa de tipos móveis tenha de facto surgido na China - tendo inclusive posteriormente aí prosperado um importante comércio de livros - o conceito de propriedade intelectual foi durante muito tempo praticamente desconhecido nesse país asiático. Embora existissem de facto privilégios estatais exclusivos, segundo Carla Hesse estes tratavam-se na verdade de benesses concedidas pelas autoridades que podiam ser a qualquer momento alvo de revogação (Hesse 2002, p. 29-30).

originais por parte do público leitor. Estavam então criadas as bases para um mercado de reimpressões baratas: “Um impressor em Lyon podia obter um lucro maior através da reimpressão de um livro publicado originalmente em Veneza ou Basileia” (Bodó 2011, p. 401).

De forma a assegurar o retorno do capital inicialmente investido com a aquisição das obras aos autores e sua posterior impressão e distribuição, os impressores começaram a solicitar direitos exclusivos na publicação de obras no sentido de protegê-los de outros livreiros piratas. Em contrapartida, os monarcas e chefes de Estado desejavam controlar a importação e circulação de livros com ideias subversivas³⁶. É esta aliança entre Estado e impressores que explica em grande parte porque razão é que os interesses dos autores e principalmente dos leitores não foram durante muitos séculos tidos em conta nos debates em torno da propriedade intelectual.

Imperadores, reis e governadores de cidades-estado começaram assim um pouco por toda a Europa a atribuir a alguns impressores privilégios que na prática correspondiam a monopólios comerciais sob a forma de um direito exclusivo relativo à impressão de determinadas obras³⁷. O primeiro privilégio conhecido no continente Europeu envolvendo a publicação de livros foi atribuído em 1469 pela República de Veneza, tendo como beneficiário o impressor Johann Speyer que obteve assim o monopólio exclusivo da impressão de obras no território daquela cidade-estado por um período de cinco anos.

Contrariando o domínio do ponto de vista dos editores perante as autoridades que se irá fazer sentir neste período antes da invenção do conceito de propriedade literária, o segundo destes privilégios foi atribuído em 1486 a um autor, o historiador de Veneza Marcus Antonius Sabellico, pela sua obra *Decades Rerum Venetarum*, tendo aquele recebido o direito de escolher o impressor que entendesse sem que ninguém mais o pudesse fazer sob pena do pagamento de uma multa.

³⁶ No contexto da evolução histórica mais ampla da cultura literária, importa também aqui mencionar o papel da Igreja Católica cujo posicionamento face à nova invenção passou de uma fase inicial de apoio – na medida em que se tratava de uma forma mais eficaz de difundir a doutrina católica – para culminar numa oposição veemente à medida que as casas de impressão começaram a publicar os escritos heréticos de intelectuais humanistas que desafiavam a infalibilidade papal e a autoridade da Igreja. Foi assim que os livreiros passaram a ser alvo de supervisão eclesiástica (Drahoš e Braithwaite 2002, p. 29).

³⁷ Inicialmente estes privilégios consistiram numa forma de proteger invenções mecânicas. No que diz especificamente respeito à atividade de impressão, podem ser identificados ao longo da história do Direito quatro grandes tipos: privilégios de impressão, privilégios de livros, privilégios de autores e privilégios territoriais (Leitão 2011, p. 22-23).

Rapidamente a prática de concessão de privilégios se espalhou para outros cantos da Europa. Primeiro Alemanha, depois Espanha, França, Inglaterra e vários outros países³⁸. Na medida em que eram atribuídos caso a caso, estes privilégios variavam bastante em termos do âmbito de proteção, alcance geográfico, duração e sanções a aplicar em caso de violação.

Paralelamente aos sistemas nacionais de privilégios foi também sendo erguido um esboço daquilo que mais tarde viria a ser um direito internacional de propriedade intelectual, ainda que numa primeira fase sem a intervenção direta do poder estatal. À medida que o comércio internacional de livros se acelerava, os editores foram estabelecendo acordos informais relativos a direitos de reimpressão e venda que implicam a aplicação de sanções pela própria comunidade livreira em caso de violação (Bodó 2011, p. 401; Bettig 1996, p. 17).

Dada a crucial importância da Inglaterra e da França na determinação não só do quadro político e económico da época como também das tradições jurídicas do *copyright* e do *droit d'auteur*, irei de seguida debruçar-me sobre alguns dos factos mais significativos sucedidos nestes dois países durante o período que decorreu desde a atribuição dos primeiros privilégios até à publicação das primeiras leis nacionais que concederam um direito de propriedade aos autores sobre as suas obras.

2.4 – Antecedentes do *copyright* e do *droit d'auteur*: O direito dos editores da Inglaterra contra o direito dos autores da França

Apesar da *Stationers Company* ter sido fundada em 1492, só em 1557 é que esta corporação de editores e livreiros recebeu uma carta de privilégio das mãos dos reis Filipe e Maria Tudor concedendo-lhe um monopólio sob a forma de um direito exclusivo relativo à impressão de livros em Inglaterra. Daí em diante, apenas os membros da companhia estavam legalmente autorizados a publicar obras. Esse controlo do direito de realização de cópias iria permanecer nas mãos da corporação durante quase 150 anos. A atribuição da carta de privilégio é explicada por vários historiadores como sendo a consequência da necessidade sentida pela Coroa de instituir um sistema de vigilância e, consequentemente, censura dos livros impressos (Bettig 1996; Patterson 1968; Rose 1993). Em troca da concessão de licenças governamentais para o funcionamento de uma tipografia, a companhia concordava em controlar os seus membros e a apreender livros e máquinas impressoras dos editores infratores. Os reis acreditavam assim que esta era uma forma mais eficaz de evitar a publicação de textos contendo ideias religiosas heréticas ou apelos à desobediência civil.

³⁸ Incluindo Portugal, nomeadamente “o privilégio concedido pelo Rei D. Manuel I a Valentim Fernandes em 1502 para a edição da tradução portuguesa do *Livro De Marco Polo* e o privilégio concedido por D. João III a Baltasar Dias em 1537.” (Leitão 2011, p. 23).

Cronologicamente anterior ao monopólio da *Stationers Company* é o sistema de patentes de impressão, tendo a primeira patente deste tipo sido atribuída em 1518 a um livro sobre um sermão em Latim pregado por Richard Pace na Catedral de São Paulo sobre a paz entre a Inglaterra e a França (Patterson 1968, p. 86-87)³⁹. No decurso da sua existência, as patentes de impressão foram-se dividindo em dois grandes tipos: o primeiro referia-se a patentes gerais que abarcavam determinados tipos de obras como livros de Direito – no caso do já mencionado Richard Atkyns -, bíblias e almanaques, sendo normalmente vitalícias; o segundo abrangia obras individuais e tinha a duração de sete a dez anos (Patterson *idem*, p. 79).

Durante algum tempo as patentes de impressão baseadas em privilégios reais foram mais cobiçadas e valiosas que o sistema de registo de livros da *Stationers Company* assente nas regras de auto-regulação da guilda. Apesar de várias patentes serem detidas por membros da companhia, gradualmente a exploração comercial do catálogo das obras inscritas no livro de registos foi se tornando num negócio extremamente lucrativo (Johns 2009, p. 28). A inscrição nesse registo equivalia a uma licença sendo que a coroa podia a qualquer momento estender, limitar ou mesmo revogar essa licença. Cedo essas licenças começaram a ser encaradas pelos membros da guilda como direitos exclusivos à impressão de cópias, chegando mesmo a ser compradas, vendidas e trocadas como se se tratassem de uma propriedade perpétua (Hesse 2002, p. 30).

A especulação resultante desse comércio de impressão de cópias fez com que muitos dos pequenos editores comesçassem a publicar edições não-autorizadas de obras registadas e a exigir a eliminação dos privilégios, tendo surgido a partir daí uma economia livresca paralela bastante importante em consequência dos preços avultados por cópia exigidos pelos membros da *Stationers Company* (Bodó 2011, p. 403; Drahos e Braithwaith 2002, p. 30).

Ao mesmo tempo, a partir de 1580 a controvérsia também se começou a fazer sentir no próprio seio da própria companhia com acusações de formação de um monopólio interno em benefício de alguns dos seus membros que detinham patentes de impressão (Patterson 1968, p. 80). Essa disputa interna veio a resultar no *Star Chamber Decree* de 1586 que, ao limitar o número de mestres impressores a 25, consolidou ainda mais o poder da *Stationers Company* (Bettig 1996, 18; Patterson 1968, p. 91).

Com a Restauração e o regresso de Carlos II ao trono em 1660, o Parlamento aprovou o *Licensing Act* (1662), uma lei que tornou ainda mais apertado o controlo real introduzido com a carta de privilégios da *Stationers Company*, nomeadamente através da censura a livros importados contendo

³⁹ O primeiro privilégio real relativo ao comércio de livros é na verdade anterior a essa data, correspondente à criação do título de “Impressor do Rei” oferecido graciosamente a William Facques em 1504, consistindo num direito exclusivo à impressão de discursos reais, estatutos e outros documentos oficiais (Hesse 2002, p. 30).

ideias subversivas, e fortaleceu o monopólio dos editores de Londres⁴⁰. Este documento viria contudo a tornar-se na última lei antes da formalização jurídica do conceito moderno de *copyright*. Isto porque em 1694 a Câmara dos Comuns resolveu não renovar o *Licensing Act*. Apercebendo-se de que o fim do período de renovação da lei poderia também significar o término do seu privilégio exclusivo, a *Stationers Company* tentou ainda aprovar novas leis de censura que conservassem o seu monopólios. Tais tentativas revelaram-se no entanto infrutíferas (Patterson 1968, p. 139-142).

Confirmando os receios dos editores de Londres representados na *Stationers Company*, o que se seguiu foi de facto o esboroar do seu domínio sobre o comércio livreiro graças à crescente concorrência dos denominados “piratas” oriundos da Irlanda e da Escócia:

Subitamente, o comércio de livros encontrava-se numa situação em que os infratores de cópias registadas deixavam de enfrentar qualquer sanção jurídica. Ao mesmo tempo passava a ser legal imprimir e publicar sem ser de todo necessário pertencer à companhia (...)

Foi nestes anos de inexistência de propriedade – entre 1695 e 1710 – que a pirataria se tornou de facto um conceito próximo da realidade diária dos escritores e leitores de Londres. Subitamente passou a ser mencionada em todo o lado, em poemas, jornais, romances, baladas, correspondência pessoal e ensaios. Justamente quando a pirataria enquanto categoria jurídica deixara de existir, começava a pirataria enquanto categoria cultural a desenvolver-se. (Johns 2009, p. 42-43)

Mormente os protestos dos maiores editores de livros de Londres só em 1710 é que o Parlamento aprovou uma lei que aparentemente ia pelo menos em parte de encontro às suas reivindicações, embora não propriamente da maneira por eles esperada.

Porém, antes de continuar torna-se necessário desviar temporariamente as atenções para a França. Não obstante o acentuar gradual das divergências com a tradição do *copyright* anglo-saxónico – sobretudo ao longo do século XIX -, tal como na Inglaterra as origens da propriedade intelectual sobre obras literárias no outro país do canal da Mancha são marcadas pelo sistema de privilégios de impressão. De igual modo, a evolução do quadro jurídico é também marcada por uma luta dos livreiros da província (Lyon) contra os da grande cidade (neste caso Paris). A principal diferença é que, apesar do enorme poder conquistado pela Associação de Livreiros de Paris, esta guilda nunca conseguiu impor um sistema de direito corporativo. Sobretudo porque na França as obras disponíveis em domínio público – livremente copiáveis por todos – continuaram durante muito tempo a ser muito mais numerosas do que as suscetíveis de privilégios reais (Rosa 2009, p. 17-18).

O sistema de privilégios foi introduzido no país em 1498. Cada privilégio era concedido pelo Rei sendo em norma válidos por um período não superior a três anos, ainda que podendo esse prazo em certos casos chegar aos dez anos. Entre as obras alvo de proteção encontravam-se livros originais, traduções, mapas, tipos de letra, gravuras e outras obras artísticas (Khan 2008).

⁴⁰ “As cópias não autorizadas de livros ou a difusão de obras censuradas implicava a queima dos respetivos exemplares na praça pública.” (Leitão 2011, p. 25).

Com a aprovação do Édito de Moulins em 1566 todos os livros originais passaram a precisar de ser aprovados e licenciados pela Coroa. Em simultâneo, os editores mais poderosos iam conseguindo renovar os seus monopólios e reclamar a propriedade de obras que já se encontravam em domínio público. Oficialmente, a censura foi a introduzida em 1699 com a fundação do Gabinete de Comércio de Livros, um organismo que se tornou numa secção especial da polícia de Paris (Drahos e Braithwaite 2002, p. 31). Para que um livro fosse impresso, o manuscrito tinha que ser previamente lido por um censor, sendo ainda necessário solicitar e obter uma autorização por escrito. Esta autorização poderia em todo o caso ser mais tarde revogada caso um número suficiente de indivíduos influentes apresentasse queixa (Khan 2008). Todos estes esforços revelaram-se contudo infrutíferos contra a pirataria. Uma exemplar explicação do modo de funcionamento do modelo de controlo do comércio de livros da França do século XVIII até pouco antes da Revolução Francesa e dos seus efeitos concretos pode ser encontrada em Drahos e Braithwaite (2002, p. 31):

A polícia francesa dos livros conseguiu infiltrar-se de forma bastante substancial no comércio de livros. Registos detalhados da localização das casas de impressão eram mantidos pelos seus agentes que levavam regularmente a cabo inspeções nas lojas de impressão e restringiam a um número limitado de locais a entrada de livros em França: cidades como Paris, Lyon e Bordéus. As pessoas que recebiam encomendas de livros tinham que se apresentar perante as autoridades locais. O sistema para o controlo do comércio de livros cresceu a ponto de se tornar um monólito de vigilância que permeava diariamente a vida social e comercial da França. Apesar disto, a ‘pirataria’ continuou de forma inabalável. Grande número de pessoas ligadas ao negócio dos livros foi para a cadeia. Aos olhos modernos, as estatísticas parecem incríveis mas durante a década de 1750 40 por cento dos detidos na Bastilha estavam presos devido a delitos relacionados com o comércio de livros. O sistema alcançou o seu apogeu kafkaesco com uma lei de 1757 que condenava à morte quem quer que estivesse relacionado com textos que, entre outras coisas, injuriassem a autoridade real e afetasse a ‘tranquilidade do estado’. A Revolução Francesa estava a 32 anos de distância. Não só a importação ilegal de livros continuou como também continuaram a ser impressas edições pirata e continuaram a ser lidos livros proibidos (de teor político ou pornográfico).

Se a legislação britânica tendeu sempre a conceder uma maior primazia ao monopólio exclusivo dos livreiros, no caso francês desde os primórdios do direito de autor que se pode identificar uma tendência para valorizar mais o papel criativo do autor enquanto único responsável pela obra. Mark Rose chega aliás a argumentar que os primeiros casos de reivindicações jurídicas de direitos apresentadas por autores podem ser encontrados na França do início do século XVI (Rose 1993, p. 18-21).

Mais tarde, em 1777 um conjunto de decretos do Conselho de Estado do Rei fixou um termo limitado para os direitos de um editor sobre uma obra publicada, equivalente ao período de vida do autor ou dez anos (valendo aquele que durasse mais tempo). Em contrapartida e em reconhecimento da teoria dos direitos naturais de propriedade, esse mesmo pacote legislativo concedia perpetuamente ao autor e aos seus herdeiros todos os direitos que este não tivesse transferido para um editor – em suma se fossem eles próprios a publicar a obra (Hesse 1991, p. 113). Uma vez que os recursos iniciais necessários à edição e distribuir dos livros eram bastante elevados, apenas uma pequena minoria podia

usufruir dessa disposição⁴¹. Como na prática os autores eram obrigados a vender os direitos sobre as suas obras aos editores, a maioria apenas recebia direitos limitados:

O objetivo [das autoridades] era ajudar os editores de província e desta forma quebrar os monopólios dos livreiros de Paris. Quando um privilégio chegava ao seu término, qualquer um dos livreiros podia publicar a obra. Os direitos sobre uma obra apenas podiam ser renovados caso uma edição significativamente ampliada estivesse prestes a ser publicada e mesmo assim somente a essa nova edição. A antiga entrava no domínio público. Os direitos do autor passavam assim a estar consignados na Lei. Mas na prática, as suas pretensões – assim como as dos editores – encontravam-se bastante limitadas pelas esperanças reformistas da administração de fomentar o lançamento de múltiplas edições e uma redução dos preços. (Baldwin 2014, p. 74)

2.5 – A fundação jurídica do *copyright* anglo-saxónico

Embora autores como Lyman Ray Patterson considerem que tanto o sistema de registos da *Stationers Company* como as patentes de impressão já constituíssem de certa forma uma espécie de *copyright* – no sentido de direito exclusivo à cópia – (Patterson 1968, 143), a verdade é que o *Statute of Anne* representa a primeira formalização jurídica do conceito. Com efeito, enquanto que o livro de registos da *Stationers Company* instituía um mero direito corporativo – válido apenas para os membros da guilda -, as patentes de impressão comportavam uma enorme variedade de categorias de obras.

Tendo em conta que a aprovação do *Statute of Anne* em 1710 surgira em resposta à pressão exercida pelos membros da *Stationers Company*, seria compreensível que a nova lei desse resposta a pelo menos parte das suas exigências. E assim foi. Mas a solução encontrada equivaleu na prática a uma refutação da ideia do *copyright* enquanto direito perpétuo de propriedade do autor sobre as suas obras antes defendida pelos editores.

Segundo Lyman Ray Patterson, essa solução consistiu em assegurar a continuidade das patentes de impressão em paralelo com a criação de dois novos tipos de *copyright*. O primeiro, correspondente a um *copyright* estatutário, concedia ao autor ou a qualquer outra pessoa sua representante (na maior parte dos casos, um editor) o monopólio exclusivo sobre a de publicação e reimpressão de todas as obras escritas a partir da aprovação da lei por um prazo de 14 anos (renováveis por outros 14 apenas no caso do autor ainda estar vivo e solicitasse ele próprio a renovação). O segundo nível de *copyright* abrangia as obras até então publicadas e registadas no livro de registos da *Stationers Company*, concedendo aos editores um prazo não renovável de proteção com uma duração de 21 anos (Patterson 1968, p. 143-145).

⁴¹ Em contrapartida, os “privilégios” dos editores tinham um prazo de duração correspondentes ao tempo de vida do autor e eram não renováveis. Estas obras ficavam imediatamente disponíveis no domínio público depois da morte do autor de modo a poderem ser reimpressas por qualquer editor licenciado pela Coroa sem que fosse necessária qualquer autorização prévia por parte do Rei (Hesse 1991, p. 13).

Deste modo, ao rejeitar a ideia de um *copyright* perpétuo, o *Statute of Anne* criou aquilo que Siva Vaidhyanathan considera ser a primeira noção juridicamente codificada de um “domínio público”, um conjunto de obras com idade suficiente para serem consideradas como estando fora do âmbito da lei e debaixo do controlo do público e da cultura em geral (Vaidhyanathan 2003, p. 40)⁴².

Nessa mesma linha de pensamento, Patterson conclui que o objetivo primordial do *Statute of Anne* consistiu em acabar com o caos resultante da expiração do *Licensing Act* em 1694 bem como em dismantelar o monopólio da *Stationers Company* e não tanto em beneficiar os autores (Patterson 1968, p. 143). Assim se explica a frase incluída no preâmbulo do estatuto referindo que o estatuto é “uma lei destinada a encorajar a educação, ao conceder o direito das cópias de livros impressos aos autores e compradores dessas cópias, durante o período aqui mencionado.”⁴³

Quando o prazo de exclusividade das obras publicadas até então terminou em 1731, os livreiros da *Stationers Company* procuraram assegurar a continuidade do seu monopólio. Numa primeira fase solicitando ao Parlamento que legislasse nesse sentido; posteriormente instaurando processos judiciais contra os livreiros “piratas” originários de cidades escocesas como Edimburgo e Glasgow que tinham começado a invadir o mercado inglês com edições mais económicas de obras de autores já falecidos como Milton e Shakespeare (Johns 2009). Essa série de disputas judiciais ficou historicamente conhecida pelo nome de “Batalha dos Livreiros”⁴⁴.

Para defender a sua posição, os livreiros de Londres recorreram à noção do autor enquanto criador original de obras literárias que, por conseguinte, usufrui de um direito natural e perpétuo sobre estas. Esta noção típica do discurso liberal clássico foi inspirada na teoria de propriedade de John Locke. Na sua obra *Segundo Tratado sobre o Governo Civil* de 1690, o filósofo faz remontar a origem da propriedade à apropriação pelo homem dos recursos disponibilizados pela natureza. Para Locke, a pessoa de cada indivíduo corresponderia à sua propriedade pelo que através do trabalho o homem poderia transformar as matérias-primas da natureza em propriedade privada. Nesta aceção, longe de ser encarada como uma convenção social, a propriedade passava a ser vista como uma relação natural e inata, antecedendo a ordem social e as suas leis. A função da sociedade seria então segundo Locke proteger a propriedade privada individual e a exercer o direito do indivíduo excluir o seu usufruto por outros (Baldwin 2014, p. 55-56; Bettig 1996, p. 19-20; Rose 1993, p. 5-6). Mas se a extrapolação do discurso de Locke sobre a propriedade à propriedade intelectual se adequava ao discurso setecentista do génio original, na verdade o filósofo inglês nunca chegou a fazer explicitamente tal exercício de extrapolação quando aplicado a obras criativas de cariz literário ou artístico (Bettig 1996, p. 20).Com

⁴² Ver também Lessig 2004, p. 93.

⁴³ No original em inglês: “An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned.”

⁴⁴ *Battle of the Booksellers* em inglês.

efeito, no âmbito de discussões públicas no sentido da renovação do *Licensing Act* Locke fez questão de criticar o monopólio da *Stationers Company* por considerar que a qualidade dos livros publicados pelos seus membros era demasiado fraca para os preços elevados por eles praticados. De modo a acabar com este monopólio – sobretudo no caso de obras mais antigas -, o filósofo propôs que as obras de autores contemporâneos pudessem ser publicadas por todos os interessados após 50 anos da sua publicação original (Baldwin 2014, p. 56; Boyle 2008, p. 28).

Ainda que Locke não tenha desenvolvido de forma explícita uma teoria do direito natural do autor sobre as suas obras, décadas mais tarde após a sua morte os membros da *Stationers Company* iriam adaptar a sua teoria em seu próprio benefício. Em primeiro lugar no processo de 1769 que interpôs o livreiro de Londres Andrew Millar contra o livreiro de Berwick-upon-Tweed Robert Taylor. Dessa vez, os juízes reconheceram a continuidade de um *copyright* perpétuo não obstante os limites temporais estipulados no *Statute of Anne*, dando assim razão à tese segundo a qual o trabalho do autor correspondia à criação de um direito de propriedade sobre uma obra inédita. Contudo esse direito podia ser na sua totalidade transferido para os livreiros.

Cinco anos mais tarde, em 1774, essa decisão seria rejeitada no âmbito do processo *Donaldson v. Beckett* que deu razão ao livreiro de Edimburgo Alexander Donaldson ao rejeitar o argumento a favor da perpetuidade do *copyright*. Se por um lado os magistrados reconheceram a existência de um direito natural de propriedade do autor sobre as suas obras, por outro argumentaram que esse direito só era válido até ao momento da sua publicação. A partir daí passavam a vigorar os limites estipulados no *Statute of Anne*.

Apesar dos livreiros de Londres considerarem que a decisão seria uma catástrofe para o seu negócio - uma vez que, segundo eles, iria fazer desaparecer 200 mil libras em propriedade sob a forma de *copyright* -, a longo prazo o desfecho foi menos sombrio do que o previsto:

O céu não caiu. Nenhum livreiro da metrópole fechou as portas em resultado do veredicto e o próprio conceito de propriedade literária demonstrou de certa forma ser notavelmente resiliente. A fundação de tal “propriedade” tinha de qualquer forma sido consuetudinária e prática em vez de jurídica, sendo que tudo o que a decisão realmente fez foi eliminar a plausibilidade jurídica de um direito natural. Os editores de Londres continuaram a poder manter as suas negociatas, a respeito das quais continuaram a ser ouvidas queixas durante as décadas – senão mesmo séculos – seguintes
(...)

O caso *Donaldson v. Beckett* teve no entanto um efeito. O de fazer surgir uma série de concorrentes empenhados em desafiar o clã de Londres, apostados em imprimir e reimprimir obras fazendo uso de novas formas e para novos leitores (...) O comércio desfrutou de uma rápida expansão, com fortunas a serem feitas em sectores de edição até então ignorados. Os que estavam prontos a experimentar e correr riscos podiam lucrar bastante. Muitos dos que assim o fizeram tinham acabado de chegar a Londres (...) De certa forma, a atividade livreira começava a assemelhar-se a uma indústria. Um dos maiores indicadores foi o advento de um novo tipo social, o editor (...) Enquanto isso, as florescentes cidades industriais tornaram-se focos de produtividade literária de pleno direito (Johns 2009, p. 138)

Com efeito de acordo com Johns, os únicos a perder com a decisão saída de Donaldson v. Becket foram os artesões tipógrafos:

Pela primeira vez era introduzida uma divisão essencial e explícita na atividade livreira. Com efeito, a propriedade e não a mestria artífice era confirmada como o princípio estrutural definidor do futuro da atividade. Aparentemente, esse futuro pertencia (...) não à esfera pirata mas ao *copyright* – ao capital. (Johns *idem*, p. 139)

Tanto o *Statute of Anne* como as decisões emanadas dos litígios judiciais em torno da “batalha dos livreiros” em Inglaterra iriam ter fortes repercussões na história do *copyright* da então nascente nação dos Estados Unidos da América. Logo nos primeiros anos após a independência de 1776 o país assistiu a uma onda legislativa incidindo diretamente no *copyright* (Patterson 1968, p. 180). De forma a combater a crescente pirataria de obras literárias de autores nacionais, alguns estados implementaram leis especiais. Esse período teve início em 1782 quando o autor e editor Noah Webster lançou uma campanha em alguns estados norte-americanos com vista à aprovação de uma lei de *copyright* que protegesse uma gramática da língua inglesa da sua autoria que iria dentro em breve ser lançada utilizando como argumento em sua defesa a promoção do interesse nacional e o desenvolvimento de uma literatura nacional (Bettig 1996, p. 24-25). Entre os apoiantes de Webster encontrava-se o panfletista do período revolucionário Thomas Paine. Depois de não ter conseguido obter sucesso em Nova Iorque e Nova Jersey, em janeiro de 1783 Webster conseguiu convencer o poder legislativo de Connecticut a primeira lei de *copyright* dos EUA.

No espaço de três anos (1783-1786), Webster conseguiu convencer o poder legislativo de 12 dos 13 estados integrantes dos EUA na sua configuração inicial⁴⁵ a aprovar leis de *copyright*⁴⁶. A maioria dessas leis eram fortemente inspiradas no *Statute of Anne* inglês. Um exemplo claro disso é a própria lei do Connecticut, nomeadamente no que diz respeito ao prazo de proteção. O documento concedia a qualquer autor residente nos EUA o controlo sobre a impressão, publicação e comercialização de uma obra por um período de 14 anos – prolongável por outros 14 anos. Em contrapartida, de modo a impedir que o autor limitasse o acesso à obra durante o tempo de usufruto deste direito exclusivo, este era obrigado a providenciar ao editor um número suficiente de edições. De acordo com Siva Vaidhyanathan, esta tentativa de equilibrar o bem público com a remuneração privada irá servir de pedra-de-toque do *copyright* norte-americano (Vaidhyanathan 2003, p. 44). Todos estes textos legislativos colocavam como condição à concessão de proteção o registo das obras junto de tribunais locais. Entre as penas aplicáveis aos editores pirata encontravam-se a apreensão ou

⁴⁵ Tendo sido Delaware a única exceção (Bettig 1996, p. 25).

⁴⁶ Seguindo a grelha de interpretação de Patterson, estas leis tinham, por ordem de importância, os seguintes objetivos: 1) garantir o direito do autor; 2) promover o ensino; 3) promover a ordem na atividade livreira; 4) impedir a formação de monopólios. Este autor identifica na história do período inicial do *copyright* norte-americano (1783-1834) quatro grandes fases que se distinguem por uma da outra por concederem mais importância a cada um destes objetivos secundários - por ordem sequencial.

destruição de todas as cópias em situação de infração e a aplicação de multas com um valor variável consoante o número de páginas (Bettig 1996, p. 26).

Dada a ausência de uniformização entre as diferentes leis estaduais de *copyright* que dificultavam a sua aplicação – sobretudo devido à ausência de um registo central onde autores e editores pudessem inscrever as suas obras -, alguns dos “pais fundadores” da nova nação⁴⁷ começaram a sentir a necessidade de um sistema nacional de *copyright*. A resposta chegou por via de uma cláusula da Constituição onde se estabelece uma associação entre o *copyright* e as patentes⁴⁸: O Congresso terá o poder de “promover o progressos da Ciência e das Artes úteis assegurando aos Autores e Inventores por Tempo limitado o Direito exclusivo aos seus respectivos Textos e Descobertas.” (artigo 1, secção 8, cláusula 8)⁴⁹.

Por sua vez, este artigo iria servir de base à primeira lei federal de *copyright* dos EUA, o *United States Copyright Statute* de 1790. Em termos resumidos, esta lei consiste numa tentativa de integração entre o *Statue of Anne* inglês e as diferentes leis estaduais que tinham sido adotadas desde a independência do país (Patterson 1968, p. 199-200). O documento garantia aos autores e seus representantes o “direito e liberdade exclusiva de impressão, reimpressão, edição e comercialização” de cópias dos seus “mapas, cartas e livros” por um prazo de 14 anos, com a possibilidade de renovação por mais 14 anos caso ao autor (caso ainda permanecesse vivo) ou aos seus representantes.

Contudo, estes direitos eram apenas concedidos aos cidadãos e residentes nos EUA. Na opinião de Patterson, tal restrição expressa claramente a ideia de que os legisladores consideravam o *copyright* não como um direito natural mas sim uma concessão do governo, um privilégio criado por intermédio de uma lei. Paralelamente, no documento legislativo referia-se ainda de modo explícito que este não visava proibir a publicação e venda de obras nos EUA originalmente escritas, impressas ou publicadas em países estrangeiros. Na prática, isto equivalia a uma legalização de obras de autores estrangeiros. Em consequência, no século seguinte os EUA iriam tornar-se na nação pirata por excelência. Sendo o país um dos maiores importadores de obras britânicas, a cláusula em questão autorizou os editores norte-americanos a inundarem o mercado de edições baratas de livros de autores como Walter Scott ou Charles Dickens, algo que viria a revelar-se uma componente essencial da política de educação pública de massas do país⁵⁰. Ao mesmo tempo, a existência de tarifas comerciais

⁴⁷ Sobretudo James Madison, autor de *O Federalista*.

⁴⁸ De acordo com Patterson, esta inclusão conjunta do *copyright* com as patentes pretende aludir à existência de um direito económico - no sentido de patrimonial - em ambos os casos (Patterson 1968, p. 195).

⁴⁹ No original em inglês: “*Congress shall have the power... to promote the progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries.*”

⁵⁰ O desenvolvimento do sector editorial norte-americano deve-se à pirataria de obras europeias. Devido à diversidade linguística dos EUA, havia de facto um mercado para livros ingleses, alemães e franceses. A generalização da pirataria

aplicadas a livros importados que podiam representar uma taxa adicional de 25% sobre o preço de capa reforçava ainda mais o apelo da reimpressão de obras estrangeiras (Khan 2008).

Tal situação só iria alterar-se no final do século quando os EUA já tinham entretanto assumido o papel de potência mundial no sector editorial⁵¹. É esta evolução histórica da posição do país no contexto mundial que explica a aprovação o *Chace Act* em 1891, lei que pela primeira vez concede direitos exclusivos a obras estrangeiras. De modo a oferecer uma moeda de troca aos editores norte-americanos que apaziguasse os seus receios, a lei incluía contudo cláusulas que exigiam que as obras em causa fossem impressas nos EUA e aí publicadas antes ou em simultâneo com a data de publicação no seu país de origem (Khan *idem*; Drahos e Braithwaite 2002, p. 33).

Apesar da constituição dos EUA ter estabelecido que a lei federal de *copyright* redigida pelo Congresso só deveria conceder direitos exclusivos durante um determinado período limitado de tempo, ainda subsistiam algumas dúvidas a respeito da natureza do *copyright*. Faltava nomeadamente saber se se tratava de um direito natural perpétuo regulado pelas leis da *common law* ou um privilégio atribuído pelo governo sob a forma de um monopólio temporário. Isto porque a Constituição apenas obrigava o Congresso a legislar e não os estados, sendo que nos EUA estes são os responsáveis pela definição das regras de *common law*.

Tais dúvidas só vieram a ser dissipadas em 1834 no âmbito da decisão do Supremo Tribunal dos EUA relativo ao caso *Wheaton v. Peters*, considerado por historiadores como o equivalente norte-americano do litígio *Donaldson v. Beckett* ocorrido 60 anos do outro lado do Atlântico (Baldwin 2014, p. 71; Bettig 1996, p. 28; Patterson 1968, p. 203). O caso surgiu a partir de uma disputa entre dois relatores do Supremo Tribunal. Durante vários anos, Henry Wheaton tinha-se encarregue de compilar as opiniões orais dos magistrados desta instância jurídica, acrescentando-lhes anotações e resumos dos argumentos apresentados em tribunal. O seu sucessor no cargo, Richard Peters decidiu acrescentar a estas edições a publicação a um preço de venda mais acessível de versões sintetizadas das opiniões,

como prática entre os editores norte-americanos apanhou os países europeus distraídos – especialmente a Inglaterra. Charles Dickens um dos autores mais copiados nos EUA, fez em 1837 uma campanha pelo país com vista ao reconhecimento dos direitos de autores estrangeiros. Ao deixar os EUA era um homem desapontado. Durante o século XIX, todas as tentativas por parte de escritores norte-americanos de alterar a política cultural dos EUA falharam no Congresso devido à oposição dos escritores norte-americanos. A opinião dominante era de que conceder os mesmos direitos a obras estrangeiras equivalia a um imposto em benefício dos autores estrangeiros. Os editores norte-americanos eram extremamente empreendedores. Numa situação, que antecipa premonitoriamente a relação entre a Internet e o *copyright*, agentes norte-americanos em Londres enviaram por telegrama para os EUA o texto completo de um livro publicado pela Rainha passadas menos de 24 horas após o seu lançamento. Em menos de 12 horas após o fim da transmissão já o público norte-americano tinha acesso a cópias em edição de capa dura do mesmo. (Drahos e Braithwaite 2002, p. 32-33).

⁵¹ Em boa parte graças à elevada taxa de literacia da sua população, aos reduzidos custos de impressão e a uma impressionante rede de transportes e comunicação postal. (Bodó 2011, p. 408).

incluindo nelas decisões que já tinham sido publicados por Wheaton anos antes. Em resposta, Wheaton resolveu instaurar um processo contra Peters alegando que este tinha infringido o seu *copyright* tanto a nível da lei estatutária de 1790 como através da *common law*.

O veredicto do Supremo Tribunal foi contudo perentório ao deitar por terra a “mistificação do direito natural do autor” (Vaidhyathan 2003, p. 46), considerando antes que, mesmo no caso de obras compostas de elementos originais – como Wheaton afirmava ser o caso das anotações e dos resumos feitos por si -, o *copyright* é sempre um monopólio atribuído sob a forma de privilégio que, de forma a permitir a impressão em condições concorrenciais e assim disseminar o conhecimento da forma mais económica possível, devia ser limitado no tempo. Mais ainda, no que dizia exclusivamente respeito às opiniões dos juízes, sendo os direitos de tais textos de âmbito notoriamente público, a sentença rejeitou igualmente a pretensão de Wheaton que ia no sentido de afirmar como privados os documentos provenientes do Supremo Tribunal e das suas sessões.

O caso *Wheaton v. Peters* viria a deixar uma marca indeletável na evolução futura do *copyright* norte-americano. Contudo, em virtude da disputa em questão envolver exclusivamente editores, na prática a decisão emanada desta caso apenas reconheceu o ponto de vista dos editores, ignorando assim em grande parte a perspetiva do autor. Tal como no caso *Donaldson v. Beckett*, ainda que a maioria dos argumentos expostos por aqueles tenha sido apresentada como se estivesse em causa o interesse do autor, na realidade e do mesmo modo que outras formas de propriedade, os autores podiam alienar a propriedade literária sobre as suas obras para benefício material de outros.

Ao tentar estabelecer um equilíbrio entre a defesa dos direitos exclusivos dos detentores do *copyright* de explorar comercialmente e gerar lucro em resultado do esforço e do risco investidos na obra e a promoção do interesse do público em aceder da forma mais económica possível às obras, a tradição anglo-saxónica do *copyright* ignora assim paradoxalmente o papel do principal do agente que está na origem da obra: o autor. Com efeito, quaisquer interesses criativos que o autor possa ter sobre as suas obras – nomeadamente em manter a integridade da obra ou em proteger a sua reputação – encontram-se praticamente ausentes do *copyright* inglês e norte-americano.

2.6 – A fundação jurídica do *droit d’auteur*

A tradição jurídica do *droit d’auteur* ou direito de autor franco-germânico, centrada na valorização dos direitos morais e de personalidade do autor, só começa a ganhar corpo a partir do final do século XVIII, mais concretamente a partir da Revolução Francesa de 1789.

Ainda assim, pode-se remontar as origens da fundamentação filosófica (que não jurídica) do direito de autor a algumas décadas antes. Durante o antigo regime, os detentores de privilégios de impressão tinham encontrado na retórica dos direitos do autor uma forma de se defender das acusações

de monopólio e deste modo proteger os seus lucros (Khan 2008). Um dos exemplos claros dessa situação remonta a 1726 quando a Associação dos Livreiros de Paris contratou o jurista Louis D'Hericourt para escrever um parecer onde se argumentava que um privilégio não era uma benesse concedida pelo Rei mas tão somente a confirmação de um direito de propriedade previamente existente. Socorrendo-se da noção de John Locke segundo o qual a origem da propriedade assentava na apropriação dos recursos da natureza, D'Hericourt avança com a ideia de que as obras literárias são fruto do trabalho pessoal do autor, sendo por isso sua propriedade. Nessa medida, os direitos sobre as obras podiam ser transferidas pelo autor para o editor mediante o estabelecimento de um contrato entre ambos (Hesse 1991, p. 117; Rosa 2009, p. 18-19).

A teoria do direito natural do autor teria contudo na figura de Denis Diderot o seu maior apologista na França. Em 1763 o filósofo e romancista foi contratado pela Associação dos Livreiros de Paris para escrever uma carta dirigida à Administração Real do Comércio Livreiro com vista a defender a continuidade dos privilégios de impressão e, com eles, o direito exclusivo e perpétuo sobre as obras que adquiriam aos autores (Hesse 1991, p. 114). Daqui resultou a sua *Carta Sobre o Comércio do Livro* onde Diderot encara as ideias como a forma mais natural e inviolável de propriedade na medida em que elas têm origem na mente individual do autor (Diderot 2002, p. 53).

Nessa ótica, Diderot considera assim que, no caso das obras dos autores ainda vivos, os privilégios devam ser reconhecido como confirmações jurídicas de um direito perpétuo de propriedade. Ainda na mesma linha de pensamento, Diderot é da opinião que no caso das obras em que o autor já não se encontre vivo e de não ser possível identificar os seus herdeiros, estas devem ser consideradas propriedade perpétua do detentor do privilégio (Diderot *idem*).

Em 1776, pouco antes da aprovação do conjunto de éditos que fixaram um prazo limitado para a duração dos privilégios dos editores, o Marquês de Condorcet decide publicar um texto intitulado *Fragmentos Sobre a Liberdade de Imprensa* onde, em apoio das ambições reformistas de Turgot - o então ministro francês das Finanças que pretendia acabar com os monopólios reais concedidos às guildas -, se opõe à visão de Diderot assente na defesa de um direito natural e perpétuo dos autores (Baldwin 2014, p. 64; Hesse 1991, p. 115). Nesse texto, Condorcet afirma-se contra a concessão de direitos de propriedade sobre obras literárias por considerar que o interesse do público no acesso ao conhecimento se sobrepuja ao interesse do autor (Johns 2009, p. 52). Na sua perspectiva, as ideias não podem ser equiparadas a uma forma de propriedade uma vez que, estando acessíveis na natureza aos sentidos de todos de forma igual e em simultâneo, elas não são fruto de mentes individuais mas sim da experiência coletiva enquanto processo (Condorcet 2002, p. 57; Hesse 1991, p. 116; Hesse 2002, p. 36).

Partindo do princípio que todo o conhecimento verdadeiro tinha origem nas percepções dos sentidos - podendo por isso mesmo ser considerado objetivo -, Condorcet alegava que os seus

elementos eram naturalmente comuns a todos. Logo, não fazia sentido atribuir características individuais às ideias. O conceito de originalidade estaria assim limitado a uma questão de estilo, forma ou expressão e não da substância de uma ideia (Hesse 1991, p. 116; Johns 2009, p. 52). Consequentemente e por entender que o estilo distorcia as verdades da natureza, todos os privilégios atribuídos em razão de atributos de estilo deveriam ser abolido. Esta argumentação leva Condorcet a concluir que o conceito de propriedade literária não é apenas supérfluo e artificial, mas também injusto (Johns *idem*). Segundo ele, o “progresso das Luzes” depende da livre circulação de ideias, bem como da liberdade de criação, reprodução e difusão do conhecimento e da arte, sendo por isso incompatível com qualquer apropriação individual das obras literárias (Condorcet 2002).

Estas duas posições em confronto sobre a natureza da propriedade literária e do direito do autor – a de Diderot por um lado e a de Condorcet por outro - irão assim ganhar expressão jurídica concreta a partir da Revolução Francesa de 1789. Não obstante, os primeiros meses pós-Revolução são marcados por enormes convulsões sociais que não deixam incólumes a atividade livreira. Assim, durante o mês de agosto de 1789 a Assembleia Nacional decide abolir todos os privilégios literários concedidos durante o Antigo de Regime e declarar a liberdade de imprensa como um direito inviolável do homem (Hesse 1991, p. 117; Hesse 2002, p. 38; Johns 2009, p. 53). Um ano depois a Administração Real do Comércio Livreiro – órgão de censura e controlo da atividade livreira - é oficialmente extinta. Por fim, em março de 1791 é declarado o fim do monopólio da associação de livreiros e impressores (Hesse 1991, p. 117).

De modo a restaurar a ordem e refrear a onda de radicalização da Revolução fomentada por um grande número de panfletos anónimos e subversivos, em 1790 o abade Sieyès resolve redigir com a ajuda de Condorcet, entre outros, uma proposta de uma Lei sobre a Liberdade de Imprensa com vista a estabelecer as bases jurídicas do comércio livreiro no âmbito do novo regime secular (Hesse 2002, p. 39). Tal como o *Statute of Anne* inglês, a proposta de Sieyès reconhece um estatuto de propriedade de um autor sobre as suas obras literárias originais, concedendo-lhes desta maneira proteção legal. Por outro lado e atendendo ao ênfase concedido anteriormente por Condorcet à defesa do interesse público, o documento apresentado por Sieyès restringe este direito de propriedade ao prazo de 10 anos após a morte do autor. Essa proposta vem no entanto a esbarrar numa série de críticas oriundas de vários campos:

“Muitos jornalistas rejeitavam qualquer lei que ameaçasse limitar a livre circulação de textos. Os autores de panfletos revolucionários denunciavam-na como sendo uma ressurreição dos desacreditados privilégios feudais. Os editores veteranos de livros exigiam a reimplantação dos seus antigos direitos e privilégios.” (Hesse *idem*)

Seria contudo necessário esperar até 1791 para que uma segunda onda de agitação em defesa dos direitos dos autores culminasse num decreto legislativo. Na origem desta lei está a oposição dos autores de peças teatrais ao direito exclusivo usufruído pela *Comédie Française* relativo à

representação e publicação de obras teatrais (Ginsburg 1990, p. 1006; Hesse 1991, p. 125). O decreto, que teve como relator Isaac-René-Guy Le Chapelier, começava por estabelecer como principal objetivo a implementação do direito dos cidadãos abrirem as suas próprias salas de teatro e aí levarem à cena peças teatrais. De acordo com Ginsburg, os direitos dos autores surgiam aqui apenas de forma acessória a essa liberdade e como meio para acabar com o monopólio da companhia de teatro sobre as obras de Corneille, Molière e Racine (Ginsburg *idem*). Nesse sentido e para além da abolição de todos os antigos “privilégios”, os autores de peças de teatro passavam também a obter um direito de exploração sobre a representação das suas obras, válido até cinco anos para além da sua morte, momento a partir do qual elas seriam declaradas parte integrante do domínio público.

Por o decreto em questão apenas reconhecer os direitos de autores de peças de teatrais, teve então início um novo projeto destinado a definir o estatuto legal de todos os autores - independentemente do género literário a que as suas obras pertencessem. Este processo resultaria na aprovação de uma proposta de lei pela Comissão de Instrução Pública em 1793 destinada a promover e a garantir o esclarecimento público mediante a concessão de direitos limitados de propriedade aos autores (Hesse 1991, p. 128). Designada “Declaração dos Direitos de Génio”, a lei irá tornar-se na base de todas as leis posteriores de propriedade intelectual na França. Para além de fixar em dez anos após a morte do autor a duração do direito exclusivo de publicação do texto, o documento substituiu a antiga Administração Real do Comércio Livreiro enquanto registo dos privilégios literários concedidos pelo Antigo Regime pela criação de um depósito legal nacional na Biblioteca Nacional onde todas as obras alvo de proteção deveriam ser legalmente registadas. Ao contrário do que sucedia com a proposta de Sieyès de três anos antes, a nova lei não concedia qualquer proteção retroativa aos anteriores detentores de privilégios de impressão (Hesse *idem*).

Apesar da identificação de um maior ênfase concedido aos direitos do autor na tradição francesa ser uma tendência bastante comum entre alguns autores (veja-se Rose 1993), o que esta breve análise da legislação francesa pós-revolucionária parece evidenciar é que a transformação do privilégio real do autor numa forma de propriedade não significa de todo que esta tenha desde logo sido reconhecida enquanto direito natural e absoluto⁵². Tanto é assim que ambos os decretos apenas atribuíram direitos patrimoniais, ficando o reconhecimento dos direitos morais enquanto defesa dos

⁵² Vale a pena a este respeito recordar o esclarecimento feito por Jane C. Ginsburg sobre a famosa e quase mítica frase proferida por Le Chapelier aquando da sua apresentação da lei de 1791. Embora Le Chapelier tenha de facto afirmado que “a mais sagrada, a mais legítima, a mais inatacável e... a mais pessoal de todas as propriedades é a obra que é fruto dos pensamentos de um autor”, esta afirmação referia-se exclusivamente a obras inéditas, por publicar. Segundo o mesmo, a partir do momento da publicação, a obra era entregue ao público. Na perspetiva de Le Chapelier, o domínio público ocupava o papel principal ao passo que os direitos dos autores seriam a exceção e não a regra (Ginsburg 1990, p. 1006).

interesses pessoais dos artistas reservado para a jurisprudência dos tribunais franceses numa série de casos ocorridos ao longo do século XIX (Baldwin 2014, p. 94-106; Rosa 2009, p. 21-22).

Importa por isso relembrar aqui a importância do pensamento filosófico alemão do século XVIII que irá contribuir com a segunda componente essencial da tradição dos direitos de autor, aquela respeitante aos direitos de personalidade⁵³.

Com efeito, embora o carácter fragmentário e descentralizado da Alemanha pré-unificação⁵⁴ tenha resultado numa adoção muito mais tardia da primeira legislação unificada e, conseqüentemente, num acentuar da pirataria (Woodmansee 2011, p. 185-186)⁵⁵ e de os privilégios reais de impressão só terem sido abolidos em meados do século XIX (Woodmansee 2011), as exigências por parte dos escritores e pensadores alemães no sentido do reconhecimento de direitos sobre as suas obras sob a forma de uma propriedade única, perpétua e inviolável remontam ainda ao século anterior (Hesse 2002, p. 34). O primeiro intelectual a exprimir publicamente esta pretensão e ao mesmo tempo a estabelecer a personalidade do autor enquanto fonte dos direitos de propriedade sobre as ideias é Gotthold Lessing num ensaio de 1772 (“Live and Let Live”, segundo Hesse). Já então um escritor famoso, Lessing procurava uma reorganização do comércio livreiro alemão que acabasse com a proibição pelo sistema de privilégios da obtenção de quaisquer lucros provenientes da atividade de escritor (Hesse *idem*).

Em 1785 seria a vez de Immanuel Kant contribuir para essa linha de pensamento com um ensaio publicado no jornal *Berlinische Monatsschrift*⁵⁶ intitulado “Sobre a injustiça da publicação não-autorizada de livros”. onde elabora uma conceção dos direitos de autor distanciada do conceito de propriedade sobre a obra e aproveita ainda para estabelecer limites entre os direitos atribuídos a estes e os atribuíveis ao editor. Da perspectiva de Kant, a noção de propriedade apenas abarcava o controlo de bens tangíveis como obras de arte que podiam ser usadas pelo seu proprietário da forma que mais lhe agradasse, criando reproduções a partir do original ou mesmo vendendo esse original. De uma essência totalmente diferente seria um livro impresso que Kant fazia questão de separar em duas componentes básicas: de um lado o texto escrito e do outro das ideias, algo totalmente inalienável do

⁵³ Na verdade, a distinção entre a tradição do *copyright* e a do direito de autor apenas se tornará mais evidente a partir do final do século XIX (Baldwin 2014, p. 84).

⁵⁴ A unificação do estado alemão só irá ocorrer em 1871 com o fim da Guerra Franco-Prussiana.

⁵⁵ Neste ponto, o historiador alemão Eckhard Höffner identifica a raiz da rápida expansão industrial alcançada pela Alemanha face ao Reino Unido no decurso do final do século XIX nesta ausência de legislação que alegadamente terá proporcionado uma proliferação mais rápida e económica do conhecimento alicerçada numa pujante atividade livreira – sobretudo de manuais técnicos e artigos académicos (Thadeusz 2010).

⁵⁶ O mesmo jornal que meses antes tinha publicado o seu famoso ensaio “O Que são as Luzes?” onde Kant defende que o exercício da razão pública –através de práticas de leitura, autoria e edição de textos escritos - dependia da produção de obras pelos autores no âmbito da sua esfera privada.

seu autor enquanto criador, uma extensão inseparável da sua pessoa enquanto ser criativo. Deste modo, o livro seria na sua essência mais do que um suporte de transmissão de informação mas sim um ato de discurso, consistindo num processo de comunicação por parte do autor enquanto exercício da sua liberdade pessoal (Baldwin 2014, p. 77; Johns 2009, p. 55). No âmbito deste processo, o editor seria apenas um mero “instrumento”, um intermediário (Kant 1798, p. 238).

Prosseguindo com a lógica deste raciocínio, Kant considerava por isso que a pirataria de livros sob a forma da reimpressão não autorizada era condenável não por violar direitos de propriedade mas sim porque o editor pirata se apropriava da identidade de outra pessoa ao enganar os leitores afirmando que estava a agir em nome do autor. Desta forma, apesar de admitir que a reimpressão tornava mais fácil e económico o processo de disseminação do conhecimento, Kant via nessas vantagens um mero pormenor face ao grave risco que a pirataria colocava à própria ideia de esfera pública e do avanço das Luzes (Johns *idem*).

Na esteira de Kant, Johann Gottlieb Fichte estabelece igualmente uma distinção entre o livro enquanto objeto material e o livro enquanto bem imaterial e acrescenta uma outra: a que separa as ideias contidas nesse livro e a forma concreta da transmissão dessas ideias. Deste modo, o criador apenas poderia arrogar-se a controlar essa forma através da qual as suas ideias eram expressas e não o objeto físico ou as ideias em si. Ao contrário de Kant, Fichte considerava que era possível identificar nas ideias um carácter proprietário, bastando para tal que cada ideia se distinguisse das restantes por uma característica atribuível apenas a uma única pessoa. Em “Prova da Ilegalidade da Reimpressão: uma justificação e uma parábola”, um ensaio de 1791, o filósofo idealista alemão identifica essa qualidade não nas ideias em si mas sim na forma original que um autor adota para exprimir essas ideias (Fichte 1791; Hesse 2002, p. 35).

Em contraposição a Kant, Fichte concede menos importância à integridade da obra original por considerar que as ideias contidas num livro podiam ser apreendidas e apropriadas pelo leitor por intermédio de uma reinterpretação pessoal, fazendo uso de palavras e conceitos próprios. Igualmente de forma diferente a Kant, Fichte não atribui qualquer direito de propriedade sobre as ideias aos editores mas antes um mero direito de utilização ou usufruto (*Nießbrauch*) que é adquirido com vista a que os leitores se possam apropriar das ideias do autor. Na sua visão, o facto do autor deter um direito de propriedade sobre a expressão concreta de determinadas ideias implica que ele mantém o poder de controlar o modo como a sua obra é apresentada ao público mesmo no caso de estabelecer um contrato de utilização com um editor (Baldwin 2014, p. 79).

Apesar de só muito tardiamente a legislação nacional ter integrado num edifício conceptual próprio as ideias de Fichte e Kant, a raiz da originalidade jurídica alemã pode ser talvez encontrada em 1794 no Código Civil da Prússia, então o maior estado da Alemanha. Nesta lei é estabelecida uma separação entre o direito do editor enquanto direito de publicação (*Verlagsrecht*) e um direito de

propriedade. Este direito do editor resultava de um contrato estabelecido previamente com o autor de forma a que este publicasse e comercializasse as suas obras, consistindo assim num mero direito de venda, o que implicava a realização de cópias e a sua distribuição. Ainda assim, a obra não era encarada como uma mera forma de propriedade na medida em que em princípio a faculdade de atribuição desse direito de edição permanecia no autor para toda a sua vida, não podendo ser herdado pelos seus familiares ou descendentes. Estes apenas teriam direito a uma compensação caso um editor decidisse publicar uma nova edição de uma obra já disponível no domínio público (Baldwin *ibidem*).

Ainda assim, na prática as obras só revertiam para o autor quando a casa editorial deixava de existir. A passagem para o domínio público também só ocorria quando o autor já não tivesse herdeiros com direitos contratuais sobre novas edições. Por outro lado, a publicação de uma nova edição com alterações e correções exigia a assinatura de um novo contrato com o autor.

Do mesmo modo, também o Código Civil de 1809 de Baden – outro estado alemão – proibia a realização de qualquer alteração ao texto da obra embora os editores pudessem imprimir o número de cópias da edição original que desejassem. Em 1829 o Grão Ducado de Hesse concede ao autor ou aos seus representantes o direito de impedir a publicação de edições não-autorizadas por um prazo extensível até dez anos após a morte do autor (Baldwin *ibidem*).

A primeira lei alemã de direitos de autor data pode ser encontrada na Prússia no ano de 1837. A lei estipula que qualquer impressão ou reimpressão deve ser previamente autorizada pelo autor ou os seus representantes. Em contrapartida, o autor pode alienar a totalidade ou apenas parte do seu direito de publicação e venda. Neste caso, já o prazo de proteção é alargado a 30 anos após a morte do autor.

2.7 – A expansão dos direitos de autor nos últimos 200 anos

2.7.1 – Alongamento do tempo de duração

Se há uma constante a assinalar na história dos direitos de autor no decurso dos dois últimos séculos, esta constante tem sido a do gradual aumento da duração dos direitos exclusivos concedidos ao autor e outros titulares. Em termos históricos, pode-se encontrar a origem de tal expansão temporal dos direitos de autor nas reivindicações das associações representantes dos sectores culturais cujo modelo de negócio depende maioritariamente dos direitos de autor.

Esta lógica expansionista acaba não raras vezes por ser igualmente fomentada por uma concorrência entre as economias mais desenvolvidas do mundo. Para além disso, a globalização dos direitos de propriedade intelectual a partir de meados dos anos 80 contribuiu para que a maioria dos países do mundo estabelecesse um prazo igual ou superior a 50 anos após a morte do autor.

Dando continuidade às secções anteriores, irei de seguida analisar a evolução da duração dos direitos exclusivos nos quatro países representativos das duas tradições jurídicas de direitos de autor: Reino Unido e EUA no caso do *copyright* e França e Alemanha no caso do *droit d'auteur*.

No caso do Reino Unido, o prazo original de 14 anos (renováveis por outros 14) estabelecido em 1710 pelo *Statute of Anne* só foi alargado pela primeira vez em 1814 através de uma lei que duplicou a duração para um período equivalente a 28 anos ou o tempo de vida do autor, prevalecendo aquele que fosse mais longo. Em 1842 surge outra expansão, desta vez para sete anos após a morte do autor ou 42 anos, prevalecendo igualmente o prazo que fosse mais longo⁵⁷. Com a chegada do século XX, novo alargamento em 1911 para 50 anos após a morte do autor. A mais recente expansão ocorre já no final desse século com o *UK Copyright, Designs and Patents Act* de 1988 e as *Duration of Copyright and Related Rights Regulations* de 1995 onde este prazo é expandido em mais 20 anos, desta feita para 70 anos após a morte do autor no caso de obras literárias, dramáticas, musicais ou artísticas (Liu 2013, p. 17-25).

Uma evolução histórica semelhante ocorreu nos EUA onde o primeiro alargamento ocorreu em 1831, passando o prazo máximo possível a ser de 42 anos (28 anos iniciais com a possibilidade de renovação por mais 14). A extensão seguinte surge em 1909 quando o Congresso decide aumentar o período de renovação para 28 anos, perfazendo assim um total máximo de 56 anos. Só em 1976 é que os EUA adotaram a norma já desde há muito seguida nos países europeus de 50 anos após a morte do autor. Este prazo viria ainda a ser alvo de um alargamento adicional em 1998 com a aprovação do *Sonny Bono Copyright Extension Act*, uma lei em homenagem ao então recentemente falecido cantor de música Pop e congressista republicano. Coloquialmente conhecida por “Lei Mickey Mouse”⁵⁸, esta lei alargou o termos dos direitos exclusivos de 50 para 70 anos após a morte do autor no caso de obras individuais, tendo igualmente o prazo subido dos 75 para os 95 anos após a publicação para o caso de obras realizadas no âmbito de relações contratuais com outras entidades, nomeadamente empresas (Baldwin 2014, p. 244 e p. 248-252; Lessig 2004, p. 134-135).

Situação um pouco diferente verificou-se na França com algumas oscilações temporárias no sentido da perpetuidade. De facto, como já foi realçado, os éditos reais de 1777 concediam direitos perpétuos ao autor caso optasse pela auto-publicação das suas obras. Após a Revolução, os decretos de 1791 e 1793 reduziram o prazo para cinco e dez anos depois do falecimento do autor (ainda que no

⁵⁷ Não obstante as objeções levantadas um ano antes nos debates parlamentares que precederam a aprovação da lei pelo historiador, ensaísta e político Thomas Macaulay segundo o qual, sendo o *copyright* um monopólio temporário mas necessário para um autor, quanto maior fosse a sua duração mais elevado seria o “imposto” cobrado aos leitores pelo autor. Ver Boyle 2008, p. 22-27; Hyde 2010, p. 85-89; Patry 2009, p. 37 e Vaidhyathan 2003, p. 74-75.

⁵⁸ Uma vez que foi graças a esta lei que a *Walt Disney Corporation* conseguiu impedir que o seu personagem entrasse no domínio público logo em 2003.

primeiro caso apenas para as obras teatrais, tendo depois o segundo alargado o âmbito para todas as obras literárias). Durante o reinado de Napoleão, em 1810, o prazo foi alargado para o tempo de vida do autor e da sua viúva (em caso de comunhão de bens) mais 20 anos após a morte para os filhos. “Em 1826, durante a restauração da dinastia Bourbon, foi proposto uma duração de 50 anos após a morte, tal como durante a Monarquia de julho em 1836 (...) Em 1854 foi adotado o prazo equivalente ao tempo de vida mais 30 anos, sendo que todas as viúvas – independentemente do regime de propriedade marital – beneficiavam dos direitos dos seus maridos.” (Baldwin 2014, p. 245). O prazo hoje em dia convencional de 50 anos após a morte é adotado logo em 1866, Já no século XX serão ainda realizados alargamentos extraordinários destinados a compensar obras cujas vendas tinham sido prejudicadas pelas duas guerras mundiais: seis anos e meio para todas as publicações anteriores a 1920 e oito anos e meio para as anteriores a 1941. Em paralelo, os herdeiros dos autores falecidos em combate como Appolinaire e Saint-Exupéry receberam outra extensão equivalente a 30 anos (Baldwin *idem*).

Relativamente à Alemanha, os 30 anos após a morte do autor fixados em 1837 iriam servir de base igualmente em 1845 para a Federação Alemã e em 1871 após a unificação da Alemanha: “Em meados do século XIX, pensava-se que 30 anos era o tempo máximo durante o qual as pessoas se recordavam de um autor após a sua morte, sendo por isso um prazo apropriado. 80 anos mais tarde, em 1927, esta lógica permanecia inalterada.” (Baldwin *ibidem*). Tal situação só viria a mudar em 1934, durante o regime nazi, quando os alemães seguiram os vizinhos franceses e adotaram o padrão de 50 anos após a morte do autor. A visão crítica da Alemanha em relação a prazos excessivamente longos viria contudo a mudar substancialmente a ponto de em 1965 ter sido a primeira nação do mundo a alargar os direitos exclusivos até setenta anos após a morte.

Tal prazo seria generalizado a todos os Estados-membros da União Europeia graças a uma diretiva comunitária de 1993⁵⁹ com o objetivo declarado de ter em conta o alargamento da esperança média de vida⁶⁰.

2.7.2 – Novos suportes abrangidos

Em simultâneo com o prolongamento do tempo de duração dos direitos de autor, ocorreu também um alargamento dos conteúdos e suportes abrangidos. Se no final do século XVIII as obras protegidas incluíam apenas todas as publicações impressas e a interpretação pública de peças de teatro,

⁵⁹ Diretiva 93/98/EEC.

⁶⁰ O mesmo argumento seria igualmente empregue para garantir a extensão dos direitos exclusivos concedidos aos artistas-intérpretes, produtores discográficos e organismos de radiodifusão sobre interpretações, fonogramas e emissões de radiodifusão – os chamados direitos conexos - de 50 para 70 anos após o lançamento da edição original. Ver Diretiva 2011/77/EU.

ao longo do tempo foram sendo integrados no âmbito dos direitos de autor mais e mais tipos diferentes de suportes de transmissão. Em grande parte, este alargamento deve-se à sucessão de novas tecnologias como a fotografia, o cinema, o fonógrafo, a rádio, a televisão, as audiocassetes e videocassetes e o *software* informático⁶¹.

Devido à importância dos EUA na definição da economia política dos direitos de autor dos séculos XX e XXI a nível mundial, irei de seguida centrar-me nalguns casos que indiciam como o surgimento de algumas destas novas tecnologias levaria a que as indústrias culturais pressionassem a Justiça e os legisladores norte-americanos a rever o Direito de forma a ter em conta os novos média.

2.7.2.1 – A fotografia e o cinema

Historicamente, a fotografia foi o primeiro destes novos média abarcados pelo *copyright* norte-americano. O reconhecimento surgiu logo em 1865 quando o Congresso acrescentou as imagens fotográficas e respetivos negativos à lista de obras protegidas por *copyright*. O princípio por detrás desta inclusão só seria no entanto colocado à prova junto dos tribunais em 1884 com um processo instaurado pelo fotógrafo nova-iorquino Napoleon Sarony contra a Burrows-Giles Lithographic Company por esta ter vendido 85 mil cópias não autorizadas de uma fotografia tirada por Sarony ao escritor britânico Oscar Wilde. Refutando o argumento da companhia de que a imagem não incluía qualquer elemento de originalidade introduzido pelo fotógrafo, o Supremo Tribunal de Justiça dos EUA decidiu a favor de Sarony alegando que a fotografia em questão envolvia uma série de opções estéticas fora do vulgar tomadas pelo fotógrafo (Goldstein 2003, p. 46-37; Samuels 2000, p. 136-139).

Algumas décadas mais tarde, a lei de 1865 seria aproveitada pelos primeiros produtores de cinema para o registo do *copyright* dos seus filmes na forma de séries de fotografias, sendo o depósito das obras efetuado tanto através de cópias em película cinematográfica como de papel impresso a partir das películas. A concessão de direitos exclusivos através da categoria formal de obras dramáticas em suporte fotográfico apenas chegaria em 1912 (Litman 2001, p. 40-41; Samuels 2000, p. 51).

2.7.2.2 – Os fonogramas

Embora as composições musicais já fizessem parte do leque das obras passíveis de serem alvo de *copyright* desde 1831, durante quase todo o século XIX os compositores não dispuseram de instrumentos legais para impedir outros de interpretarem as suas obras. Por outro lado, a introdução do

⁶¹ No entanto, nem sempre foi assim. Veja-se por exemplo o caso das composições musicais ou dos desenhos arquitetónicos.

fonógrafo de Thomas Edison em 1877 veio também suscitar um debate público sobre a necessidade da Lei ter em conta as gravações de músicas.

Vale a pena contudo assinalar que o primeiro litígio judicial não envolveu propriamente o fonograma mas sim a utilização de rolos de piano para a gravação e reprodução de música tocada em piano. Inventada pelo francês Henri Fournaux e exibida publicamente pela primeira vez nos EUA durante a Exibição Centenária de Filadélfia de 1876, a pianola permitia a gravação de música tocada em piano por pianistas cujas interpretações podiam ser registadas sob a forma de buracos perfurados em rolos de papel que, ao serem inseridos de novo na pianola, permitiam que o instrumento reproduzisse a música sem qualquer intervenção de um músico (Kernfeld 2011, p. 129). A invenção foi tão popular que em 1902 já existiam 75 mil pianolas nos EUA, tendo até então sido colocados à venda um milhão de rolos de piano, cada um representado uma música protegida por *copyright* (Samuels 2000, p. 33-34; Wu 2004, p. 24-25). Tanto no caso dos rolos de piano como dos fonogramas⁶², tratavam-se de reproduções mecânicas produzidas sem o pagamento de qualquer licença aos respetivos detentores de direitos.

Quando o mercado de rolos de piano e fonogramas começou a superar a venda de partituras, tanto editoras como compositores decidiram organizar-se e exercer pressão junto dos tribunais. Como as instâncias jurídicas começaram por rejeitar as pretensões dos primeiros no sentido de considerar tanto os rolos de piano (em 1888) como os fonogramas (em 1901) infrações aos seus direitos exclusivos, o passo seguinte consistiu no apelo ao Congresso com vista à aprovação de uma nova lei que concedesse aos detentores do *copyright* o direito exclusivo relativamente à produção e comercialização de qualquer dispositivo mecânico capaz de reproduzir composições musicais por via sonora.

A meio do processo de elaboração da lei, que começara em 1905, o Congresso decide esperar pelo desfecho de um caso que estava então a circular pelos tribunais. Os factos por detrás do caso remontam a 1897 quando Adam Geibel compõe duas músicas, “Little Cotton Dolly” e “Kentucky Babe” e decide vender os direitos para a edição de partituras das canções para a empresa *White-Smith Music Company*. Quando outra companhia, a *Apollo Company* decide produzir rolos de pianos dessas músicas, a *White-Smith* decide processá-la. O veredicto emitido pelo Supremo Tribunal em 1908 acaba no entanto por não dar razão à editora, alegando que os rolos de piano não podiam ser considerados uma infração ao *copyright* por não reproduzirem visualmente o conteúdo das partituras de música: “Tal como o disco rígido de um computador ou o cartucho de um videojogo, o rolo de piano continha e comunicava informação que ninguém conseguia compreender sem o apoio de uma

⁶² Indústria que registou inclusive um ritmo de crescimento mais rápido com 2,8 milhões de discos vendidos em 1899 (Wu *idem*). De acordo com Patriche Flichy, a taxa de penetração do fonógrafo nos lares americanos era de 3% em 1900, equivalendo um total de 500 mil aparelhos (Flichy 1997, p. 104).

máquina e o Tribunal considerava que o *copyright* estava limitado a expressões que fossem visualmente acessíveis” (Cummings 2013, p. 21).

Pouco tempo depois, tanto os editores de partituras como os fabricantes de máquinas de reprodução mecânica chegaram a uma solução de compromisso que resultaria na lei de *copyright* de 1909. Se por um lado o Congresso alargava o âmbito do *copyright* sobre as composições a todas as reproduções mecânicas das músicas, por outro a então “indústria discográfica” passava a ter um acesso garantido por lei a todas as composições protegidas pelo *copyright* mediante o pagamento de uma tarifa fixa no valor de dois cêntimos de dólar por cópia. Para tal, apenas seria necessário que os compositores autorizassem previamente a realização de gravações das suas obras (Cummings *idem*, p. 27-29; Goldstein 2003, p 53; Litman 2001, p. 40; Wu 2004, p. 31-32)⁶³.

Este tipo de licença compulsória foi adotado no sentido de limitar o monopólio da Aeolian, empresa de produção de rolos de piano que tinha financiado as despesas judiciais da William-Smith no seu processo contra a Appolo. Na altura, a fabricante tinha negociado acordos com vários editores de música de modo a obter deles o direito exclusivo de efetuar reproduções mecânicas das suas músicas caso os compositores vencessem o processo. Como o Supremo Tribunal não deu razão aos detentores do *copyright*, a Aeolian esperava agora que a lei prestes a ser aprovada a beneficiasse diretamente através da concessão de um direito exclusivo. O modelo alcançado através da licença compulsória foi tão bem sucedido que o sistema continua a ser defendido também por representantes dos compositores como pela indústria discográfica, tendo a única alteração efetuada desde a lei de *copyright* de 1976 ocorrido ao nível da tarifa de licenciamento⁶⁴.

2.7.2.3 – A rádio

Outro momento que marcou a história dos direitos de autor no decurso do século XX coincide com a invenção da rádio e sua posterior massificação. Na verdade, já em 1897 o Congresso tinha decidido conceder aos compositores o direito exclusivo de execução pública das suas canções. Contudo, a lei de 1909 estipulara uma importante limitação segundo a qual uma execução não autorizada só poderia ser considerada ilícita se ocorresse num ambiente público e se tivesse em vista fins lucrativos. Como tal direito era de difícil aplicação no caso de certos estabelecimentos como

⁶³ A comparação com a França é a este respeito interessante. Ao contrário dos EUA, aqui foi a lei a surgir primeiro e só depois veio a jurisprudência por parte dos tribunais (Attali 1985, p. 97-99).

⁶⁴ Em termos jurídicos, a licença compulsória deve ser entendida como uma das exceções aos direitos exclusivos concedidos pelo *copyright* aos titulares, sendo aplicada quando se considera que a negociação direta de licenças entre os detentores de direitos e os utilizadores é dificilmente exequível devido aos elevados custos de transação envolvidos. A nível do direito internacional, o artigo 13(1) da Convenção de Berna concede aos Estados signatários a possibilidade de estabelecer limites e condições aos direitos exclusivos dos autores.

restaurantes, surgiu assim entre os compositores, autores e editores a necessidade de formarem uma associação: a *American Association of Composers, Authors, and Publishers (ASCAP)*⁶⁵, criada em 1914⁶⁶. Após uma decisão favorável do Supremo Tribunal em 1917⁶⁷ que declarava que os compositores tinham direito a receber uma remuneração pela utilização das suas composições musicais em locais públicos como restaurantes e lojas, a associação começou a cobrar *blanket licenses* a estabelecimentos comerciais que reproduzissem música. Em troca de uma percentagem fixa – dependendo da dimensão e natureza do estabelecimento –, estas licenças permitiam a execução de todas as obras compostas pelos membros da ASCAP – que, para tal tinham que delegar os seus direitos de execução à associação⁶⁸. Foram estas licenças que a ASCAP começou por oferecer às estações de rádio, no início de modo gratuito ou a preços muito baixos. Grande parte das estações de rádio recusou a proposta alegando que as interpretações em causa não podiam ser consideradas públicas dado que nenhum elemento do público estava fisicamente presente nos estúdios durante a transmissão. Para além do mais, argumentavam, uma vez que não existia qualquer pagamento monetário por parte do público, também não fazia sentido que as interpretações pudessem ser consideradas como tendo fins lucrativos (Goldstein 2003, p. 58). O que se seguiu foi então uma guerra jurídica de décadas entre ambas as partes (Wu 2004, p. 33-34).

O primeiro embate teve lugar em 1923. Este ano coincide não só com a criação da Associação Nacional de Radiodifusores (NAB – *National Association of Broadcasters*) por 54 representantes de estações de rádio em Chicago (Wu *idem*, p. 35) mas também com a decisão de um tribunal distrital de Nova Jersey favorável à ASCAP num processo instaurado por um compositor contra o grande armazém de compras Bamberger de Newark que no ano anterior tinha começado a emitir música e outra programação de entretenimento a partir da sua loja através de uma estação de rádio conhecida por WOR. Apesar da estação não emitir qualquer publicidade paga, a decisão fazia equivaler a transmissão da empresa a uma atividade pública com fins indiretamente lucrativos (Goldstein 2003, p. 58; Samuels, p. 43). Em 1924, nova vitória para a ASCAP num processo instaurado contra a estação de rádio WLW Cincinnati cuja decisão comprovou mais uma vez a tese de que uma emissão de rádio consiste numa execução pública com fins lucrativos (Wu 2004, p. 36). A situação tinha-se entretanto deteriorado para as estações de rádio que por volta de 1931 já muitas tinham começado a pagar *blanket licenses* à ASCAP (Wu *idem*).

⁶⁵ Equivalente norte-americana da portuguesa Sociedade Portuguesa de Autores (SPA).

⁶⁶ Sobre o evento que esteve na origem da ASCAP ver Wu 2004, p. 33.

⁶⁷ Referente ao processo *Herbert v. Shanley Co.* que esteve na origem da criação da ASCAP.

⁶⁸ De notar no entanto que mais de meio século antes já tinha sido criada em França uma sociedade de gestão coletiva de direitos de autor (Attali 1985, p. 77-78).

Enquanto isso, a NAB passa a adotar outra estratégia que tem início em 1926 quando começa a tentar pressionar o Departamento de Justiça dos EUA no sentido deste iniciar um processo por abuso de posição dominante contra a ASCAP, só em 1934 é que esta instância do governo federal toma a iniciativa desejada pelos radiodifusores, Passadas duas semanas após o início do julgamento, o Departamento de Estado solicita um adiamento. Nova derrota para as estações de rádio (Goldstein 2003, p. 58-59; Wu 2004, p. 38).

Quando a NAB decide apelar aos estados recorrendo a leis anti-monopólio que declaravam como sendo ilegal que os detentores de direitos de autor se combinassem entre si para fixar preços de licenças e, desta forma, ilegalizar a ASCAP, os tribunais distritais chegam à conclusão que a lei federal de *copyright* se sobrepunha às leis estaduais (Wu *idem*).

O ano de 1941 marca o fim da guerra editores e compositores de um lado e estações de rádio do outro. Isto porque durante este ano a NAB realizou um boicote a todas as músicas da ASCAP, passando em vez disso músicas que já se encontravam no domínio público bem como aquelas pertencentes ao catálogo da sua própria sociedade de gestão coletiva de direitos de autor, a Broadcast Music, Inc. (BMI), que tinha sido fundada em 1939. Os anunciantes, que eram e continuam a ser a principal fonte de receitas das estações de rádio, mantiveram-se ao lado destas. Como a ASCAP exigia que os compositores alcançassem pelo menos cinco grandes êxitos de vendas antes de serem admitidos na associação, isto fazia com que muitos artistas menos conhecidos e de determinados géneros musicais mais ignorados como música latino-americana ou *country* ou *rhythm & blues* ficassem logo à partida excluídos. Em outubro desse ano a ASCAP admite a derrota e assina um novo contrato envolvendo *royalties* num valor três vezes inferior aos montantes que tinha proposto dois anos antes. Mesmo assim em 1943 a associação já estava a recolher mais receitas do que no período anterior ao boicote (Goldstein 2003, p. 59-60)⁶⁹.

Mesmo antes disso, em dezembro de 1940 o Departamento de Justiça resolve finalmente instaurar outra ação de abuso de posição dominante, desta vez não só contra a ASCAP mas também contra a BMI. Um mês depois a BMI assinou um acordo com o governo federal com vista à regulação das suas atividades futuras. A ASCAP só viria a assinar no mês seguinte. O documento proibia a sociedade de gestão coletiva de interferir com qualquer membro que tivesse emitido uma licença não exclusiva a um empresário que pretendesse negociar diretamente com o associado. Mais tarde, em 1950, o decreto sofreu uma revisão prevendo a possibilidade de um empresário solicitar a um tribunal federal que determinasse o montante de uma tarifa razoável, caso não conseguisse chegar a acordo com a associação sobre o custo da licença (Goldstein *idem*; Wu 2004, p. 39-40). Estavam assim

⁶⁹ No caso da França, tudo indica que a disputa entre a SACEM, a sociedade nacional de gestão coletiva de direitos de autor, e as estações de rádio foi menos acesa e prolongada do que a que ocorreu nos EUA (Attali 1985, p. 99).

estabelecidas os elementos essenciais de uma licença compulsória: um tipo de licença que garante a continuidade do acesso às obras independentemente do número de entidades a quem já tenha sido concedida uma licença compulsória⁷⁰.

2.7.2.4 – A fotocopiadora

O primeiro caso da história do *copyright* norte-americano envolvendo a cópia de obras protegidas para fins não comerciais diz respeito à realização de fotocópias de artigos académicos para fins não comerciais. Apesar da invenção da fotocopiadora por Chester F. Carlson datar de 1938, inicialmente o dispositivo era encarado como um mero processo alternativo de impressão. A situação irá no entanto mudar a partir de 1960 com a introdução pela Xerox da primeira fotocopiadora convencional de escritório, a Xerox 914. Esta tecnologia permite assim pela primeira vez na história efetuar uma ou mais cópias de um artigo ou mesmo um livro inteiro de uma forma relativamente rápida e económica – sobretudo quando comparado com a dactilografia do texto numa máquina de escrever. É nessa medida que se pode encarar a máquina fotocopiadora como um prenúncio da perda de controlo físico sobre as obras por parte dos detentores de direitos - face a um concomitante aumento da capacidade do público de obter um acesso mais amplo e económico dessas mesmas obras - que irá caracterizar a chegada de boa parte das tecnologias futuras, com particular destaque para o computador pessoal em conjunto com a Internet.

O caso em concreto que coloca pela primeira vez na ordem do dia a questão de averiguar se a realização de fotocópias numa esfera privada e sem fins comerciais constitui uma violação ao *copyright* diz respeito ao processo instaurado em 1968 pela Williams & Wilkins, uma editora de revistas científicas especializada em Medicina contra duas organizações públicas ligadas ao governo federal, a *National Library of Medicine* (NLM) e o *National Institutes of Health* (NIH). Estas instituições forneciam fotocópias de artigos de várias revistas académicas que eram solicitadas pelos seus funcionários (Bettig 1996, p. 161; Goldstein 2003, p. 63-103; Samuels 2000, p. 20-21).

Quando o caso foi trazido perante o *Court of Claims* - o tribunal exclusivo para queixas apresentadas contra o governo federal dos EUA -, uma maioria de magistrados (quatro contra três) concluiu que as fotocópias podiam ser consideradas um tipo de utilização justa ou *fair use*. As razões invocadas foram de duas ordens: primeiro, os queixosos não tinham apresentado quaisquer dados empíricos que demonstrassem de forma inequívoca que o seu modelo de negócios seria prejudicado

⁷⁰ Alguns juristas têm apontado o modelo da licença compulsória como um possível mecanismo de legalização da partilha de ficheiros. Ver Cardoso e Caetano 2012, p. 24-26).

com a realização de fotocópias⁷¹; segundo, a medicina e a investigação médica poderiam ser prejudicadas caso a realização de fotocópias fosse considerada uma prática ilegal. Em 1974 o caso foi alvo de recurso junto do Supremo Tribunal. Contudo, o empate técnico de quatro contra quatro – sendo que um magistrado não participou -, fez com que a decisão da instância judicial inferior permanecesse válida – ainda que sem poder servir de jurisprudência para situações futuras (Bettig *idem*, p. 163; Samuels *idem*, p. 22-23).

A evolução jurídica da realização de fotocópias à luz do *copyright* norte-americano não terminaria, no entanto, por aqui. Com efeito, na altura em que o caso foi levado à barra dos tribunais – finais dos anos 60 e início dos anos 70 –, o conceito de *fair use* enquanto exceção ao *copyright* encontrava-se limitado à jurisprudência feita a partir das decisões dos magistrados incidindo sobre determinados casos. Daí que o *Court of Claims* tenha aconselhado o Congresso a ter a questão em consideração na revisão da lei de *copyright* que se encontrava então a ser preparada. Daqui resultaram as secções 107 e 108 da nova lei de *copyright* de 1976. A primeira destas secções considera como não sendo infrações ao *copyright* todas as utilizações “justas” como a “reprodução sob a forma de cópia, fonogramas ou quaisquer outros meios especificados (...), para fins de crítica, comentário, reportagem noticiosa, ensino (incluindo a realização de múltiplas cópias para uso na sala de aula), pesquisa académica ou científica)⁷². A segunda secção concede às bibliotecas e arquivos a possibilidade de realizar fotocópias, embora com várias restrições, entre as quais: 1) que a reprodução ou distribuição seja feita sem qualquer intenção direta ou indireta de obter uma vantagem comercial; 2) que as suas coleções estejam abertas ao público; 3) que apenas pequenas partes das obras sejam copiadas ou, em alternativa, que as cópias sejam “exclusivamente para fins de preservação ou segurança” ou “de substituição de uma cópia (...) danificada, deteriorada, perdida ou roubada.” (Samuels *ibidem*, p. 23-24).

2.7.2.5 – A televisão por cabo

⁷¹ Esse argumento continua ainda hoje a ser utilizado por muitos dos defensores da legalização da partilha de ficheiros que consideram que não é possível avaliar com exatidão se os detentores de direitos são prejudicados com tal prática.

⁷² Na medida em que a cláusula da utilização justa foi concebida de forma a ser abstrata e adaptável a cada situação, a lei estabelece quatro critérios destinados a orientar os magistrados relativamente à legalidade da utilização em causa: 1) o propósito e o tipo de utilização, incluindo se o mesmo é de natureza comercial ou educacional sem fins lucrativos; 2) a natureza da obra protegida por direitos de autor; 3) a quantidade e proporcionalidade do excerto copiado em relação à obra no seu todo; 4) os efeitos da utilização relativamente ao mercado potencial ou valor da obra (Strong 2014, p. 274).

Outro exemplo histórico de como o *copyright* lidou com as novas tecnologias refere-se à guerra travada entre as estações locais de televisão e as operadoras de televisão por cabo no início da primeira metade do século XX. Inicialmente as companhias de TV por cabo assumiram-se apenas como meros complementos das estações locais. Os primeiros sistemas começaram por ser implementados em zonas rurais no final da década de 40 sob a forma de *Community Antenna Television* (CATV – televisão comunitária de antena em português). O objetivo consistia meramente em melhorar a receção das emissões locais de televisão em zonas remotas ou montanhosas que até então permaneciam isoladas da rede de radiodifusão (Bettig 1996, p. 121-122; Wu 2004, p. 42). Funcionando a partir de cidades como Astoria, no estado de Oregon, as primeiras operadoras captavam os sinais de transmissão a partir de antenas de grandes dimensões instaladas no topo de montanhas e retransmitiam-nos para os lares dos seus subscritores por intermédio de cabo coaxial.

Esta situação de convivência pacífica será no entanto interrompida a partir do final dos anos 50 quando as estações de televisão começam a ver na televisão por cabo uma ameaça ao seu modelo de negócio. Em primeiro lugar devido à maior diversidade de programação que o cabo consegue proporcionar – em virtude do maior número de canais que oferece. Em segundo, em razão da melhor qualidade do sinal proporcionada pelo cabo.

Dada a gravidade desta ameaça, a indústria televisiva optou por utilizar os mesmos argumentos que já em décadas anteriores indústrias incumbentes de outros sectores de média tinham utilizado contra empresas que apostavam em novas tecnologias (em particular, no caso das disputas que opuseram compositores e editores de partituras contra fabricantes de fonógrafos e estações de rádio): pirataria e concorrência desleal (Wu *idem*, p. 43). Basicamente, as estações de televisão acusavam as operadoras de cabo de não pagarem pelo conteúdo que retransmitiam, o que do seu ponto de vista constituía um roubo de conteúdos e uma forma de concorrência desleal.

Durante os anos 60, a indústria televisiva tentou utilizar todos os instrumentos jurídicos ao seu alcance para travar o crescimento da televisão por cabo: instauração de processos junto de tribunais de *Common Law*, apelos à intervenção da *Federal Communications Commission* (FCC, a entidade reguladora do mercado de telecomunicações nos EUA) com vista à regulação da atividade de operador por cabo e instauração de ações judiciais por violação do *copyright*.

Esta terceira e última via acabaria por se revelar a mais bem sucedida – ainda que não tanto devido ao desfecho dos processos em si mas sim à ação legislativa subsequente. Em 1966 a United Artists Television processou a Fortnightly Corporation acusando-a de violação de *copyright* por esta retransmitir os seus programas para assinantes no estado da Virgínia Ocidental sem possuir uma licença para tal. Segundo a estação de televisão, estava em causa uma execução pública não autorizada nos termos do *Copyright Act* de 1909. Quando o caso é avaliado pelo Tribunal para o Distrito Sul de Nova Iorque, os magistrados concluem que a retransmissão via cabo de sinais de radiodifusão

constitui uma “execução múltipla”, sendo por isso uma infração ao *copyright* dos programas emitidos (Bettig 1996, p. 127).

Contudo e ainda que o Tribunal de Apelo dos EUA confirme a decisão da instância jurídica inferior, o caso acaba por chegar em 1968 ao Supremo Tribunal de Justiça onde as decisões anteriores são revertidas por uma maioria de magistrados (cinco contra um) de forma a dar razão à Fortnightly. Para além de concluir que em nenhum momento do processo de transmissão das obras até suas casas os espetadores efetuam uma “execução”, o coletivo de juízes faz equivaler a operadora de cabo ao papel de um mero espetador e não tanto de uma estação de televisão na medida em que, tal como uma antena mais poderosa, se limita a melhorar a capacidade dos restantes espetadores de receberem os programas televisivos (Bettig *idem*, p. 129-130; Samuels 2000, p. 64; Wu 2004, p. 49).

Nos anos que se seguiram os operadores por cabo escudaram-se na decisão do caso Fortnightly para iniciarem a sua implementação noutros estados para onde importavam sinais emitidos pelas estações das maiores cidades do país como Nova Iorque, Los Angeles, Chicago e Boston, utilizando para tal ligações por satélite e micro-ondas. Por seu lado, as estações de televisão e as produtoras de cinema alegavam que a decisão do caso Fortnightly não era aplicável quando um sinal era importado de uma comunidade distante (Samuels 2000, p. 64-65).

Estes argumentos puderam ser amplamente explorados no âmbito do caso que opôs a CBS à Teleprompter Corporation. No entanto, o processo acabou por resultar numa nova derrota para as estações de televisão já que em 1974 o Supremo Tribunal de Justiça voltou a dar razão a uma operadora de cabo, tendo a decisão do coletivo de juízes (apoiada por seis contra três dos magistrados) se centrado no facto de que a distância entre a estação de emissão e o telespectador não comprometia em nada o facto da retransmissão do sinal ser uma função característica do telespectador e não do emissor (Bettig 1996, p. 138).

Em reação as cadeias de televisão não perderam tempo a exigir intervenção legislativa. O Congresso, por seu lado não tardou em responder através da lei de *copyright* de 1976. Com efeito, esta lei, para além das exceções já referidas atrás (utilização justa e licença compulsória para a realização de fotocópias por parte de bibliotecas e arquivos públicos), incluía ainda na secção 111 uma licença compulsória que se por um lado permitia que as operadoras de cabo continuassem a retransmissão programas das estações de televisão, por outro obrigava-as: 1) ao pagamento de direitos de autor pela importação de sinais; 2) a não alterar o conteúdo ou a publicidade das emissões; 3) a retransmitir os programas em simultâneo com a sua emissão por ondas eletromagnéticas. Na prática, esta solução de compromisso representou uma anulação das duas decisões anteriores anteriores, na medida em que a liberdade das operadoras de cabo passava a estar condicionada pelo *copyright* (Samuels 2000, p. 65-66).

2.7.2.6 – O videogravador

A tecnologia que moldaria definitivamente o conceito de fair use no *copyright* norte-americano e a sua aplicação na esfera doméstica para a cópia e reprodução não-autorizada de obras protegidas por direitos de autor por parte de utilizadores privados seria o videogravador⁷³. Ao proporcionar ao telespectador maior controlo sobre a grelha de programação televisiva, o videogravador retirava em simultâneo das mãos dos detentores de direitos boa parte do controlo sobre a distribuição e o consumo dos conteúdos. A partir do momento em que era gravado, um filme ou programa de televisão podia ser livremente emprestado a amigos e familiares, copiado e até mesmo vendido. Por outro lado, o videogravador permitia que os telespectadores “saltassem” os blocos publicitários dos canais comerciais de televisão - quer através da interrupção da gravação, quer avançado rapidamente durante a reprodução (McDonald 2007, p. 116).

O caso paradigmático é aqui o processo que opôs a Sony Corporation of America e a Universal City Studios devido à introdução do primeiro modelo centrado na tecnologia Betamax de videogravação nos EUA. A influência deste caso no futuro da indústria de conteúdos será tão profunda que a decisão publicada pelo Supremo Tribunal de Justiça irá ser várias vezes invocada em processos subsequentes pelos defensores da introdução de inovações tecnológicas como o videogravador digital⁷⁴ ou o leitor de música portátil, para além da própria aplicação pioneira de partilha de ficheiros Napster.

Ainda assim, vale a pena recordar aqui que a história do videogravador e da videocassete antecede em décadas o início do processo Sony v. Universal ou até mesmo da sua comercialização nos EUA. Com efeito, tudo começa em meados da década de 1950 quando uma companhia californiana chamada Ampex desenvolve a tecnologia como uma ferramenta destinada aos estúdios de televisão, que até então estavam limitados à transmissão de programas em direto. Apesar do enorme custo de cada unidade (50 mil dólares cada), os primeiros modelos foram um grande sucesso de vendas (Johns 2009, p. 448; McDonald 2007, p. 20-21).

Na década seguinte, no Japão (país onde a Ampex tinha igualmente solicitado a concessão de patentes pela sua invenção) a Sony introduz em 1965 aquele que considera ser o primeiro videogravador do mundo⁷⁵, uma máquina bobina-a-bobina. Esta unidade seria sucedida por um modelo mais prático chamado U-matic, seguindo-se-lhe finalmente o Betamax.

Até ao lançamento do Betamax nos EUA, o mercado de videogravadores era aí praticamente inexistente. Apesar de várias propostas de sistemas – todos eles incompatíveis entre si -, o único a ser

⁷³ *Video Cassete Recorder* (VCR) em inglês.

⁷⁴ *Digital Video Recorder* (DVR) em inglês.

⁷⁵ Ver contudo Johns 2009, p. 449 e McDonald 2007, p. 22.

realmente lançado fora o Cartrivision. Introduzido em 1972 e promovido como uma máquina destinada à gravação de programas televisivos e reprodução de cassetes que eram adquiridas ou alugadas por correio e escolhidas a partir de um catálogo postal (Johns 2009, p. 449; McDonald 2007, p. 31-32), o Cartrivision era composto por um televisor de 25 polegadas e uma consola de videogravação. Para além do preço bastante elevado, o sistema acabou sendo prejudicado por um mecanismo de proteção: “As cassetes para aluguer tinham caixas encarnadas (para distingui-las das cassetes vendidas para a gravação de programas televisivos) e não podiam ser rebobinadas pelo consumidor. Se um consumidor desejava ver o filme de novo, ele ou ela tinha que levar a casete ao retalhista que tinha uma máquina especial de rebobinagem e pagar uma nova tarifa de aluguer.” (Patry 2009, p. 144). Tendo em conta as características inerentes a este conceito, não surpreende que a produção deste sistema tenha sido interrompida 13 meses após o seu lançamento no mercado. Seja como for, o exemplo Cartrivision é bem revelador do controlo que as indústrias cinematográfica e televisiva tentariam futuramente exercer sobre a produção e distribuição de cópias dos filmes e programas possibilitada por outras tecnologias mais eficientes.

Com o mercado praticamente por desbravar e um novo ambiente televisivo marcado pela multiplicação das opções de escolha que o cabo oferecia, compreende-se assim que o primeiro videogravador Betamax pela Sony lançado nos EUA em setembro de 1975 tenha constituído um enorme sucesso de vendas. O domínio comercial desta fabricante seria contudo rapidamente abalado pelas suas rivais nipónicas Matsushita e JVC ao introduzirem no ano seguinte o VHS, um formato concorrente que era capaz de gravar até duas horas de imagem - ao contrário do Betamax que apenas oferecia até uma hora de gravação.

Ironicamente, não obstante a ulterior derrota comercial do Betamax da Sony, seria este formato e não o VHS a suscitar a ira de alguns dos estúdios de cinema de Hollywood. O caso começa no verão de 1976 quando a agência de publicidade da filial da Sony nos EUA, a Doyle Dane, and Bernbach (DD&B), envia uma cópia de um anúncio ao videogravador para a MCA, que era então a líder entre os grandes estúdios de Hollywood em termos de receitas obtidas a partir da venda de séries de ficção para televisão (McDonald 2007, p. 116) O anúncio em questão apresentava como vantagem da máquina o facto desta permitir que os telespectadores não perdessem nenhum dos episódios de *Columbo* e *Kojak*, duas produções da MCA que eram emitidas em simultâneo. Graças ao Betamax passava assim a ser possível ver em direto uma enquanto se gravava a outra para posterior visualização. A promessa implícita era a de que o videogravador era capaz de libertar os telespectadores da “tirania da grelha de programação” (Decherney 2012, p. 170). Ao mesmo tempo, o anúncio era também um apelo direto de apoio à MCA de modo a que esta pudesse servir de aliada numa campanha de charme da Sony junto dos grandes estúdios de cinema.

O gesto foi mal interpretado pois Sidney Sheinberg, presidente da MCA, não achou piada. Na medida em que a sua função era fazer vender séries a estações de televisão, tudo o que prejudicasse o modelo de negócio iria igualmente colocar em risco a sobrevivência da MCA. Ao mesmo tempo, Sheinberg tinha um interesse comercial direto no fracasso dos videogravadores. Isto porque a MCA se encontrava a desenvolver um leitor de vídeo baseado em laser que apenas era capaz de reproduzir videodiscos pré-gravados, não dispondo de qualquer funcionalidade de gravação para uso privado em ambiente doméstico (Bettig 1996, p. 159; Decherney *idem*, p. 171; McDonald 2007, p. 116; Patry 2009, p. 150).

Embora Sheinberg tenha procurado conquistar o apoio dos outros grandes estúdios de Hollywood, a maioria recusou-se a participar no processo contra a Sony. Segundo a tese de Peter Decherney, a ideia de que o processo foi amplamente apoiado por Hollywood não assenta em dados concretos. De facto, não só alguns produtores televisivos fizeram questão de defender a nova tecnologia durante as audiências do julgamento como alguns executivos afirmaram em entrevistas posteriores que já então prognosticavam que o mercado doméstico de vídeo viria a constituir uma enorme fonte de receitas para as produtoras, o que realmente veio a acontecer quando estas começaram a comercializar cassetes e a distribuí-las para aluguer (Decherney 2012, p. 172). Assim sendo, o único dos estúdios que concordou em juntar o seu nome à ação legal da MCA foi a Walt Disney Company. Ao contrário do que hoje acontece, na década de 1970 a Disney era ainda uma pequena produtora de Hollywood. A partir de meados dos anos de 1950, a companhia começara a diversificar as suas fontes de receitas através de uma aposta crescente na produção televisiva sob a forma de séries e telefilmes. Percebe-se pois porque é que a massificação dos videogravadores constituía aos olhos dos seus executivos um duplo risco. Com efeito, o seu sistema de relançamento de filmes e séries de televisão de acordo com um determinado intervalo de anos permitia-lhe suscitar o interesse pelas suas produções a gerações sucessivas de crianças. Mas o que aconteceria se as pessoas comesçassem a gravar em videocassete as suas produções e a emprestá-las a familiares? Na verdade, o que realmente aconteceu foi que a ascensão do videogravador permitiu que a Disney se transformasse numa verdadeira major de Hollywood. Em 1976, contudo, o receio levou a melhor.

É então em novembro desse ano que Universal e Disney instauram junto do tribunal federal do distrito de Los Angeles um processo por infração de direitos de autor contra a Sony, a sua subsidiária norte-americana, a agência de publicidade (DDB), algumas das lojas que tinham o Betamax à venda e um utilizador privado chamado William Griffiths que era cliente da firma de advogados da MCA. Os queixosos combinaram com Griffiths que não iriam exigir deste o pagamento de qualquer indemnização (Goldstein 2003, p. 117-118). Ao acusarem Griffiths de violação dos direitos de autor pela realização de cópias não autorizadas de séries televisivas através do seu videogravador Betamax, Universal e Disney queriam obter um veredicto de infração por contribuição contra os atores

comerciais, exigindo não só o pagamento de indenizações mas também uma parte equitativa dos lucros com a venda dos aparelhos e o fim da produção e promoção de videogravadores Betamax nos EUA.

Contudo, em outubro de 1979 o juiz Warren Ferguson emite uma decisão onde considera que a gravação doméstica de vídeos constitui um tipo de utilização justa ou *fair use* na medida em a prática decorria em ambiente privado. O magistrado vai mais longe e conclui que mesmo que não se tratasse de uma utilização justa a Sony não poderia ser responsabilizada pelo que os seus consumidores faziam com os seus videogravadores uma vez que a fabricante não exercia qualquer controlo sobre os modos de utilização de cada máquina. Na sua opinião, a utilização doméstica do videogravador alargava o acesso à programação televisiva, estando por isso de acordo com o princípio do *copyright* assente na defesa do interesse público (Bettig 1996, p. 160). Um aspeto da decisão de Ferguson é que o magistrado concluiu que os estúdios de produção não conseguiram apresentar provas concretas de que o videogravador prejudicava o seu modelo de negócio, sobretudo tendo em conta a sua crescente rentabilidade (Goldstein 2003, p. 119). Essa insuficiência na demonstração de danos continua aliás a ser um fenómeno persistente nas denúncias públicas contra a partilha de ficheiros efetuadas pelos maiores detentores de direitos.

A decisão de Ferguson não foi contudo definitiva pois os queixosos apresentaram recurso. Enquanto o processo ia tramitando, a massificação do videogravador tinha o seu início. Em 1979 os fabricantes de videogravadores tinham até ali vendido 475 mil unidades nos EUA; três anos mais tarde o número de máquinas comercializadas ao ano já superava os dois milhões; quatro anos depois já se vendiam mais de quatro milhões de videogravadores por ano no país (Goldstein 2003, p. 120).

Em outubro de 1981 os três juízes do Tribunal de Recurso votaram favoravelmente a favor da reversão da decisão da instância jurídica inferior. Os magistrados consideraram que a gravação de programas televisivos – ainda que para uso privado e fins não comerciais – consistia numa infração aos direitos de autor dos queixosos, tendo inclusive responsabilizado legalmente a Sony e os outros arguidos em nome coletivo pela atividade infratora. As diferenças de interpretação do conceito de utilização justa entre os dois tribunais centraram-se no segundo dos critérios definidos na lei norte-americana do *copyright* para distinguir o que é ou não uma utilização justa, nomeadamente a natureza da obra em questão. Em particular, a argumentação do Tribunal de Recurso assentava numa distinção entre séries televisivas destinada apenas a entreter e obras de inegável interesse público. Segundo os magistrados, a noção de utilização justa apenas seria válida quando aplicada a artigos científicos ou noticiosos (Decherney 2012, p. 173-174)

A reação do público norte-americano a esta decisão foi contudo de uma oposição ruidosa. A ideia de que o caso chegaria ao Supremo Tribunal de Justiça assumia-se cada vez mais como inevitável. Por esta altura já o videogravador se estava a tornar numa presença habitual na maioria dos

lares, com centenas de milhar de utilizadores a fazerem regularmente gravações dos seus programas preferidos. Como seria possível policiar qualquer potencial infração aos direitos de autor sem invadir a privacidade dos utilizadores? O próprio Jack Valenti, o então presidente da Associação Norte-americana da Indústria Cinematográfica (MPAA⁷⁶) admitiu perante um comité do Congresso⁷⁷ fazer cópias de programas televisivos em sua casa (Decherney *idem*). A estratégia da MPAA parecia neste aspeto assentar cada vez mais na procura de um compromisso pela via legislativa. A solução proposta por Valenti passava pela introdução de uma taxa pela cópia privada cujo valor seria incorporado no preço de venda de cada videogravador e videocassete em branco comercializados. Desta forma, nenhum utilizador seria à partida acusado por violação dos direitos de autor por efetuar cópias dos seus programas favoritos. Àquela altura, Alemanha, Áustria e Noruega já tinham adotado sistemas semelhantes⁷⁸. Apesar de terem sido organizadas várias audiências para debater a questão, nenhuma das propostas de lei conseguiu obter muito apoio por parte dos congressistas.

Em inquéritos realizados em 1978 por ambas as partes do litígio que procuravam averiguar os hábitos dos proprietários de videogravadores, foram identificados dois grandes modos de utilização: *time-shifting*, isto é, a gravação de programas para posterior visualização, e *librarying*, ou seja, a constituição de grandes bibliotecas de filmes e programas televisivos para preservação (Johns 2009, p. 451). Enquanto a primeira poderia ser facilmente ser considerada um tipo de utilização justa pelos magistrados, no caso da segunda essa possibilidade já era mais duvidosa. Nas suas respostas aos inquéritos, a maioria dos proprietários de videogravadores afirmou que costumava apagar os vídeos das cassetes depois de os ver para em seguida voltar a gravar outros vídeos nas mesmas cassetes.

No final, o facto dos poucos dados disponíveis apontarem para uma maioria de utilizações do tipo *time-shifting*, não infringindo assim os direitos de autor, fez pender a opinião de 17 de janeiro de 1984 dos juízes do Supremo Tribunal de Justiça para uma decisão favorável à Sony: cinco votos face a quatro votos contra. Em oposição à opinião do Tribunal de Apelo, a opinião do Supremo Tribunal – escrita pelo juiz John Paul Stevens - partia do princípio que o acesso alargado à programação televisiva proporcionado pelos videogravadores de uso doméstico beneficiava o interesse público (Bettig 1996, p. 176). Tal como o Tribunal distrital, a perspetiva da corrente maioritária dos magistrados fazia corresponder a todo e qualquer uso privado sem fins lucrativos a uma utilização

⁷⁶ *Motion Picture Association of America* em inglês.

⁷⁷ O mesmo comité onde Valenti afirmou “que o videogravador representa para o produtor americano de filmes e para o público americano o mesmo que o estrangulador de Boston representa para uma mulher sozinha em casa.”

⁷⁸ Portugal viria a implementar esta taxa em 1985. Em outubro de 2014 foi aprovado o projeto de lei 246/XII que alarga o leque de aparelhos taxados, passando assim não só a incluir mecanismos de gravação e reprodução de dados como audiocassetes, videocassetes, CD, DVD e fotocópias mas também dispositivos e suportes de armazenamento de dados como discos rígidos, smartphones, tablets e computadores.

justa e colocava nos queixosos o ónus de demonstrar a existência de um prejuízo económico – prova essa que tinham reconhecido não poder apresentar (Bettig 1996, p. 177). Aliás os dados que existiam iam no sentido precisamente inverso: não só a MCA tinha recentemente registado os seus melhores resultados de sempre como também a soma dos programas da MCA e da Disney representava menos de dez por cento da programação emitida pelas estações de televisão na altura (Johns 2009, p. 453).

A Universal e a Disney admitiram que até àquela data não conseguiam apresentar quaisquer danos no valor dos seus direitos de autor. Os seus argumentos em favor de potenciais danos económicos baseavam-se na noção de perda de controlo sobre as suas obras e a sua capacidade de exercer discriminações com base nos preços em vários mercados conexos. O juiz Ferguson fora o primeiro a rejeitar as previsões de potenciais danos feitas por [Jack] Valenti (...) e a opinião maioritária do Supremo Tribunal concordou. Como o juiz Ferguson assinalara, estes argumentos baseavam-se “em especulações em torno dos índices de audiência e dos hábitos dos telespectadores... o que, devido ao recurso a cálculos envolvendo um elevado grau de imprecisão, não passava de uma 'arte mágica'.” (Bettig 1996, p. 177)

A opinião minoritária, escrita pelo juiz Harry Blackmun considerou, pelo contrário, que os telespectadores só podiam gravar programas televisivos, e com isto infringir os direitos de autores dos queixosos, recorrendo ao Betamax ou de qualquer outro videogravador. Daí que Blackmun fosse favorável à ideia dos detentores de direitos receberem uma percentagem das receitas geradas com a venda de videogravadores e videocassetes. Na sua ótica, o prejuízo económico para os queixosos provocado pelo videogravador era óbvio na medida em que o valor das suas obras aumentaria caso fossem recompensados pelas cópias realizadas.

Ao definir como utilização justa toda e qualquer prática realizada na esfera doméstica privada e com fins estritamente não comerciais, a decisão maioritária do Supremo Tribunal de Justiça dos EUA no processo Sony v. Universal delineou todo o quadro jurisprudencial futuro em torno desse conceito. Em alternativa, os grandes estúdios de Hollywood tentaram pressionar o Congresso com vista a obter deste uma revisão da lei de *copyright* de 1976 que ilegalizasse práticas de *time-shifting*. Tal não veio a acontecer. O que de facto sucedeu foi que o crescimento explosivo do mercado doméstico de vídeo foi aproveitado por Hollywood mediante a exploração comercial dos seus filmes, sobretudo através da criação de um mercado de aluguer de videocassetes pré-gravadas. Isto permitiu não só o fortalecimento do seu poderio económico mas também o surgimento de toda uma série de “videoclubes” de bairro na maioria das grandes cidades do mundo⁷⁹. Ao mesmo tempo, fenómenos interligados como a concentração vertical, a criação de grandes conglomerados multimédia e a globalização levaram a um derrubar das fronteiras entre os lados em confronto, entre fabricantes de dispositivos eletrónicos e produtores de conteúdos. O exemplo mais paradigmático é aqui a Sony que na altura do processo Betamax atuava apenas no sector dos consumíveis eletrónicos mas que desde a

⁷⁹ Em 1986, dois anos após a sentença do caso Sony, as receitas geradas com a venda e aluguer de vídeos ultrapassaram pela primeira vez as receitas de bilheteira das salas de cinema. Em 1988, as receitas obtidas só com o aluguer excediam as receitas de bilheteira das salas de cinema (Ullin 2010, p. 166).

aquisição da CBS Records em 1987 e da Columbia Pictures em 1989 passou também a ser companhia discográfica e produtora de cinema (Hilderbrand 2009, p. 101). Dois anos, depois seria a vez da Matsushita, fabricante nipônica responsável pela invenção do VHS, comprar a MCA.

2.7.2.7 – Rumo a um *copyright* preditivo

Os exemplos retirados do *copyright* norte-americano aqui analisados demonstram em primeiro lugar que a história da relação entre as novas tecnologias e os direitos de autor foi em grande parte marcada por uma atitude meramente reativa destes últimos. A cada novo média introduzido que facilita a distribuição de conteúdos – fotografia, cinema, fonogramas, fotocopiadoras, televisão por cabo e videogravadores –, os legisladores e magistrados apenas intervieram após a sua adoção e massificação pelo público. Em termos históricos, a via escolhida tem sido a de uma política cautelosa de modo a evitar futuras restrições desnecessárias que impeçam os utilizadores de usufruir os seus direitos de acesso (Hilderbrand *idem*). No caso dos EUA, como refere Lawrence Lessig (2004, p. 77-78), essa política cautelosa tem geralmente resultado numa tentativa de equilíbrio de interesses divergentes que assenta numa limitação do controlo exercido pelos detentores de direitos sobre as suas obras face aos benefícios proporcionados pelo acesso livre do público. Com a generalização da Internet e a reprodução digital massiva permitida pelo computador digital e pelas redes de partilha de ficheiros, alguns críticos como Lessig, Lucas Hilderbrand e Neil Netanel (2008) consideram que legisladores e tribunais estão a adotar uma postura preditiva que tenta adivinhar o futuro da evolução tecnológica ao alargar a teia jurídica a todas as possíveis e inimagináveis utilizações futuras de média digitais, o que poderá bloquear de antemão o desenvolvimento de novos suportes tecnológicos com o potencial de se tornarem veículos de liberdade de expressão e criação. Essa tendência é ainda mais reforçada quando a nível do direito internacional a legislação caminha no sentido de conceder força legal a todas as tecnologias como as medidas de restrição tecnológicas (TPMs) e a gestão digital de direitos (DRMs) que se destinam a impedir a cópia e reprodução de conteúdos mesmo nas situações em que tais práticas constituem utilizações justas. Tal reconhecimento legal é realizado mediante a proibição de todas e quaisquer técnicas destinadas a derrubar ou a contornar esses controlos anti-cópia.

Um prenúncio do que viria a generalizar-se poucos anos mais tarde pode ser encontrado no processo de incorporação de tecnologia anti-cópia nas audiocassetes digitais do tipo DAT⁸⁰ entre o final dos anos 80 e início dos anos 90. Numa altura em que os gravadores digital de áudio se começavam a tornar comuns em estúdios profissionais de gravação, a introdução do formato no segmento do consumo doméstico nos maiores mercados mundiais constituía para os executivos da indústria discográfica uma grande ameaça. A solução encontrada passou por um acordo industrial

⁸⁰ *Digital Audio Tapes* em inglês.

entre as partes interessadas, Em 1989 as fabricantes japonesas e europeias de consumíveis eletrônicos assinaram um Memorando de Entendimento com as representantes da indústria discográfica internacional IFPI e RIAA que ficou conhecido por Acordo de Atenas. No âmbito do documento, as fabricantes concordaram integrar um Sistema de Gestão de Cópias em Série (SCMS)⁸¹ desenvolvido pela Philips em todos os gravadores DAT (Drahos e Braithwaite 2002, p. 183). Em termos técnicos, o SMCS consiste numa tecnologia anti-cópia que acrescenta um sinal inaudível do tamanho de um bit que indica se a cassete é original ou uma cópia. Ao utilizarem gravadores equipados com SCMS, os utilizadores apenas podem fazer cópias digitais de uma gravação original e não cópias de cópias. Em troca, as companhias concordaram em não processar os fabricantes de audiogravadores DAT e utilizadores pela realização de cópias em ambiente privado (Herman 2013, p. 32). As companhias japonesas e europeias concordaram ainda com o pagamento de *royalties* por cada aparelho e cassete em branco vendidos. Por último, ficou ainda estabelecido o apoio de ambas as partes a iniciativas legislativas que tornassem obrigatórias o acordado no documento. Daqui resultaria o *Audio Home Recording Act* (AHRA), uma lei aprovada nos EUA em 1992 que, para além de tornar em letra de lei o que tinha ficado acordado, estabelece o precedente de criminalizar a interceção ou violação dos códigos de encriptação na base das tecnologias digitais anti-cópia bem como a importação, distribuição e produção de ferramentas que disponibilizem essas funcionalidades. O mesmo conjunto de medidas foi em seguida adotado pela União Europeia por intermédio de uma diretiva sobre a cópia privada (Drahos e Braithwaite *idem*, p. 184).

Do ponto de vista do interesse público, surge no entanto a dúvida de determinar se, como Lucas Hilderbrand (2009, p. 106) refere, a encriptação de conteúdos em formato digital não passa de um remendo de curto prazo para aumentar de forma artificial o valor de mercado das obras - em benefício exclusivo dos detentores de direitos - com implicações duradouras para a preservação histórica destas ao colocar em risco a sua reprodução posterior em virtude da mutação dos formatos e modos de acesso.

2.7.3 – A expansão internacional dos direitos de autor

Ao longo dos últimos 200 anos, os tratados internacionais têm sido um dos principais instrumentos para a ampliação do âmbito e do período de proteção dos direitos de autor. Esta ampliação passa sobretudo por uma estratégia de harmonização das diferentes leis nacionais de cada país de acordo com determinados critérios uniformes estabelecidos no âmbito desses acordos. A assinatura e ratificação desses tratados implica que os países signatários gozam de uma flexibilidade limitada no que concerne os limites e aplicação das suas leis de direito de autor.

⁸¹ *Serial Copy Management System* em inglês.

Muito embora a internacionalização dos direitos de autor só tenha alcançado uma dimensão verdadeiramente global ao longo do século XX – e sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980 –, os primeiros passos dados nesse sentido remontam ainda à primeira metade do século XIX. Foi nessa altura que alguns países europeus que até então concorriam entre si, como França, Bélgica e Suíça, começaram a firmar os primeiros acordos bilaterais. Geralmente, esses acordos estabeleciam condições de alargamento do tratamento nacional a obras estrangeiras. Várias outras nações recusaram contudo assinar tais acordos de reciprocidade com a França (já então um dos mais importantes centros mundiais de edição de livros) por considerar que saíam a perder. Mas em 1852 Napoleão III promulga um decreto que criminaliza a contrafação de obras estrangeiras (May e Sell 2006, p. 120). Deste modo, a França passava assim a proteger os direitos de autor não só das obras originárias de países que tinham concordado proteger as obras francesas mas também os de todos os restantes países. No prazo de dez anos, 23 países tinham assinado acordos bilaterais com a França (Goldstein 2003, p. 148).

2.7.3.1 – A Convenção de Berna (1886)

Alguns autores, editores e advogados começaram no entanto a exigir uma maior uniformização dos direitos de autor destinada a regular o mercado livreiro internacional. Em 1858 o escritor francês organiza em Bruxelas um Congresso de Autores e Artistas que tinha como objetivo firmar as bases para uma proteção universal dos direitos de autor. Como tal proposta não conseguiu recolher o consenso necessário, o Congresso limitou-se a introduzir uma doutrina de “tratamento nacional” em que cada nação alargaria aos autores e inventores estrangeiros as proteções que oferecia até então apenas aos autores e inventores nacionais (Hess 2002, p. 40). Esta primeira conferência seria seguida por outra em 1878 realizada em Paris onde Hugo aproveitou para lançar a Associação Literária e Artística Internacional (May e Sell *idem*).

Depois de vários anos de negociação, em 1886 dez países - França, Bélgica, Suíça, Alemanha, Itália, Espanha, Reino Unido, Tunísia, Libéria e Haiti - conseguiram chegar a acordo e assinaram a chamada Convenção de Berna “para a Proteção de Obras Literárias e Artísticas”. Tradicionalmente conhecido como o primeiro tratado multilateral de direito de autor internacional, o documento teve como intuito diminuir a pirataria de obras criativas. Por serem então um país maioritariamente importador de obras protegidas por direitos de autor e por se recusarem a reconhecer os direitos morais – alvo de um amplo destaque no corpo do documento –, inicialmente os Estados Unidos foram excluídos desta convenção. Ainda que a aprovação do já mencionado *Chace Act* em 1891, ao estender a proteção dos direitos autores às obras estrangeiras, tenha representado um primeiro passo em direção ao reconhecimento do acordo internacional, o facto dessa lei restringir essa proteção apenas às obras impressas nos Estados Unidos registadas em Washington e com cópias depositadas na Biblioteca do

Congresso fazia com que fosse incompatível com o texto da Convenção de Berna. Tal situação só viria a alterar-se mais de um século depois com a adesão do país em 1989. Até lá, os EUA enveredaram por uma política de acordo bilaterais, tendo os primeiros destes acordos sido assinados logo em 1891 e no ano seguinte ao abrigo do *Chace Act* com a França, Reino Unido e Alemanha (Goldstein e Hugenholtz 2012, p. 33). Até setembro de 2014, a Convenção tinha sido assinada por 168 partes: 167 nações pertencentes à Organização das Nações Unidas⁸² e a Santa Sé.

Seguindo a abordagem adotada em muitos dos anteriores acordos bilaterais, o texto de 1886 adota o tratamento nacional, isto é, a não-discriminação de autores estrangeiros como princípio basilar. Desta forma, os Estados signatários eram obrigados a garantir aos autores residentes noutros países-membros os mesmos direitos legais que concediam aos seus próprios cidadãos enquanto autores. Ao mesmo tempo, o documento também definia níveis mínimos de proteção legislativa de determinados direitos⁸³ que os Estados-membro eram encorajados e em certos casos obrigados a cumprir.

Uma primeira importante revisão da Convenção de Berna ocorre em Berlim no ano de 1908. Nesse ano é adotado um princípio de proteção automática que proíbe que os Estados-membro exijam qualquer tipo de formalidades legais como o depósito ou o registo como condição para a aquisição, exercício e usufruto dos direitos de autor. Esta alteração explica em grande parte o gradual afastamento dos EUA da agenda europeísta da Convenção de Berna. Para além disso, o Ato de Berlim acrescentou também a proteção a produções cinematográficas enquanto obras derivadas e o direito a criar gravações de obras musicais⁸⁴. Foi ainda introduzido o princípio segundo o qual a proteção de uma obra em qualquer país signatário da Convenção é independente da sua proteção no país de origem (Goldstein e Hugenholtz *idem*, p. 36). A próxima revisão teve lugar em Roma no ano de 1928, onde foram incluídos no leque de direitos mínimos da Convenção os direitos morais de atribuição e integridade, assim como um direito de radiodifusão de obras protegidas por direitos de autor que concedia a cada Estado-membro a possibilidade de instituir licenças compulsórias. A revisão de 1948 em Bruxelas tornou obrigatório o prazo mínimo de proteção de 50 anos após a morte do autor que tinha sido recomendado pela revisão de 1908. Outros pontos alcançados em Bruxelas passaram por uma definição mais clara dos direitos morais, do direito de adaptação e do direito de tradução. Por último, o direito de radiodifusão passou a incluir a televisão e foram acrescentados os direitos sobre desenho industrial e arte aplicada.

⁸² Incluindo Portugal e Brasil. A adesão de Portugal ocorreu em 1911 por via de um Decreto aprovado a 18 de março e publicado no Diário do Governo no dia 23 desse mesmo mês (Leitão 2011, p. 34). No caso do Brasil, a adesão deu-se a 4 de janeiro de 1913 através da lei nº 2738. Contudo a promulgação só chegará a 21 de junho 1922 com o Decreto nº 15530.

⁸³ Direitos de tradução e execução pública, especificamente.

⁸⁴ Uma revisão de 1896 em Paris já tinha concedido proteção às fotografias.

Outro aspeto que também contribuiu indiretamente para o alargamento do âmbito territorial dos direitos de autor foi o facto de aquando da assinatura da primeira versão da Convenção de Berna em 1886, países como França, Reino Unido e Alemanha serem grandes potências coloniais. Isso fez que muitas das suas então colónias ficassem submetidas ao disposto no acordo. Com o início da descolonização a partir de meados da década de 1850, algumas das novas nações começaram a opor-se aos preceitos da Convenção que lhes eram impostos, alegando que as regras tinham sido concebidas para favorecer os exportadores de obras protegidas por direitos de autor. De forma a dar resposta a essas críticas, em 1967 os Estados-membro da Convenção reuniram-se em Estocolmo. No âmbito dessa conferência, foi redigido um Protocolo Respeitante aos Países em Desenvolvimento que, no entanto, não conseguiu recolher um número suficiente de ratificações.

Embora não se tenha na altura chegado a acordo, algumas disposições referentes a países em desenvolvimento foram acrescentadas à revisão de 1971 – elaborada em Paris – sob a forma do artigo 21º e do anexo A⁸⁵. Para além de incluir explicitamente pela primeira vez o direito de reprodução, a revisão de 1971 ficou também conhecida por definir um regime de exceções a esse direito passíveis de serem legisladas por cada Estado-membro desde que estas obedeçam a uma “regra dos três passos”⁸⁶.

2.7.3.2 – A Convenção Universal sobre Direitos de Autor da UNESCO (1952)

No sentido de alcançar uma proteção do tipo multilateral das obras intelectuais entre os países signatários da Convenção de Berna e os vários países não signatários que discordavam dos requisitos mínimos de proteção de determinados direitos exigidos pelo documento, em 1952 foi organizada em Genebra uma conferência diplomática sob o ímpeto da UNESCO⁸⁷ que culminou na elaboração de uma Convenção Universal sobre Direitos de Autor assinada por 36 países, tendo mais tarde se juntado a este grupo os EUA (em 1955) e a ex-União Soviética (atual Rússia, em 1973)⁸⁸. O texto final consistiu numa tentativa de compromisso entre as posições de países como os EUA – ao permitir que

⁸⁵ Segundo Drahos e Braithwaite (2002, p. 77), estas provisões especiais em pouco contribuíram positivamente para facilitar o acesso destes países a obras protegidas por direitos de autor.

⁸⁶ Conjunto de critérios delineados no artigo 9(2). Introduzido aquando da revisão de Estocolmo de 1967, este artigo só foi adotado no texto de Paris de 1971. De acordo com o artigo, todas as exceções legisladas pelos Estados devem respeitar os seguintes princípios: 1) A reprodução apenas deve ser permitida em casos especiais; 2) A reprodução não deve prejudicar a normal exploração da obra; 3) A reprodução não deve prejudicar de modo injustificado os legítimos interesses do autor.

⁸⁷ Agência da Organização das Nações Unidas (ONU) dedicada à educação ciência, cultura e – até 1974 – direitos de autor.

⁸⁸ Atualmente, são 40 os Estados signatários da Convenção Universal dos Direitos de Autor. Portugal ratificou a Convenção a 11 de maio de 1956, por intermédio de uma resolução da Assembleia Nacional. O Brasil promulgou a mesma Convenção a 24 de dezembro de 1975 através do decreto 76905.

os Estados-membro requeressem formalidades legais em troca da proteção dos direitos de autor e calculassem o tempo de proteção a partir da data de publicação da obra e não da data da morte do autor - e os países signatários da Convenção de Berna – ao permitir que o detentor dos direitos de autor de uma obra estrangeira preenchesse um mero formulário de notificação de forma a cumprir com todas as formalidades domésticas (Goldstein e Hugenholtz 2012, p. 44). As principais diferenças deste texto em relação à Convenção de Berna residiam no facto de a duração mínima da proteção concedida ser inferior ao padrão definido por Berna, sendo apenas de 25 anos após a morte do autor⁸⁹, de não contemplar os direitos morais mas apenas os direitos patrimoniais e, finalmente, de incluir cláusulas especiais permitindo a tradução de obras originais⁹⁰.

2.7.3.3 – A Convenção de Roma (1961)

A proteção internacional dos direitos dos produtores, intérpretes e organismos de radiodifusão só chegaria em 1961 com a Convenção Internacional para a Proteção dos Artista-intérpretes, Produtores de Fonogramas e Organizações de Radiodifusão, assinada em Roma por 40 países. São os princípios legais definidos nesta Convenção que determinam hoje em dia o regime legal de CD, DVD, discos em vinil e audiocassetes. Tal como outros tratados, também concede aos Estados-membro a liberdade de criarem exceções à proteção. Até hoje, 92 partes ratificaram o documento⁹¹. Apenas os membros da Convenção de Berna ou da Convenção Universal dos Direitos de Autor podem ratificar a Convenção de Roma.

2.7.3.4 – O papel da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (1967 - ____)

⁸⁹ Ou, em alternativa, de 25 anos após a data da publicação ou registo da obra, caso o país em questão não calcular o prazo a partir da morte do autor.

⁹⁰ Nas últimas décadas, a Convenção Universal tem perdido boa parte da sua influência em resultado da grande maioria dos países do mundo fazerem hoje parte da Convenção de Berna ou integrarem a Organização Mundial do Comércio (OMC). Neste âmbito, os Estados-membro são obrigados a seguirem as obrigações relativas aos direitos de autor impostas no acordo TRIPS.

⁹¹ Portugal aderiu à Convenção de Roma através de uma resolução da Assembleia da República (nº 61/99) de 16 de abril de 1999, tendo ratificado o documento pelo Decreto do Presidente da República nº 169/99 de 22 de julho. Desde 17 de julho de 2002 que a Convenção se encontra em vigor em Portugal. Por seu lado, o Brasil foi um dos países originalmente signatários da Convenção de Roma em 1961, tendo a ratificação ocorrido através do Decreto nº 57125 de 19 de outubro de 1965.

A criação da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI/WIPO) em 1967 em Genebra no ano de 1967 em substituição do BIRPI⁹² marca uma outra etapa decisiva na internacionalização dos direitos de autor no sentido em que desde os anos 80 a OMPI tem sido um dos principais fóruns mundiais para o embate entre EUA e restantes países desenvolvidos e países em vias de desenvolvimento ou periféricos do outro. Contando atualmente com 151 Estados-membro, a OMPI é responsável pela administração da Convenção de Berna e outros 23 tratados de propriedade intelectual. O seu objetivo consiste em “promover a proteção da propriedade intelectual em todo o mundo através da cooperação entre estados e em colaboração com outras organizações internacionais.”⁹³ Esta missão é concretizada na prática através da elaboração de leis e padrões internacionais; da administração dos serviços de registo de marcas, desenhos industriais, solicitações de patente; e de várias outras funções de promoção dos direitos de propriedade intelectual. Desde 1974 que a OMPI passou a ser uma agência especializada da Organização das Nações Unidas (ONU). Não obstante, ao contrário de outras agências da ONU, a OMPI não depende muito do financiamento estatal uma vez que a sua fonte de receitas consiste nas taxas que recebe por administrar o Tratado de Cooperação em matéria de Patentes (PCT) (May *idem*, p. 13). Por outro lado, isto implica uma ligação estreita com as empresas que mais apresentam pedidos de concessão de patentes o que se reflete na defesa acérrima por parte da OMPI dos benefícios sociais comuns do fortalecimento e universalização dos direitos de propriedade intelectual. Esta defesa assenta na ideia de que um regime maximalista dos direitos de propriedade intelectual é a melhor forma de assegurar o crescimento económico dos países em desenvolvimento. Esta visão é partilhada tanto por países desenvolvidos como por grandes grupos económicos transnacionais. Contudo, a própria história do reconhecimento dos direitos de propriedade intelectual dos EUA demonstra que o desenvolvimento deste país ao longo de um século ficou bastante a dever-se à violação das obras científicas, literárias e artísticas de países estrangeiros. Daí que Brian Holmes utilize a expressão “imperialismo imaterial” para designar o programa da OMPI para a harmonização e expansão dos direitos de autor (Holmes 2003).

Ainda assim e apesar de se definir a si própria como uma “organização técnica” com vista à “melhoria dos tratados internacionais relevantes e à implementação de mecanismos aperfeiçoados de aplicação transfronteiriça de direitos” (May 2007, p. 74), desde os anos 70 que a orientação política da OMPI tem sido o reflexo de um confronto entre países em desenvolvimento e EUA em conjunto com a União Europeia. Inicialmente, os norte-americanos pensavam que a criação da OMPI iria garantir

⁹² *Bureaux Internationaux Réunis pour la Protection de la Propriété Intellectuelle* em francês. Este Escritório Internacional Unificado para a Proteção da Propriedade Intelectual fora criado em 1892 para administrar a aplicação tanto da Convenção de Berna como da Convenção de Paris (datada de 1883 e relativa à propriedade industrial, nomeadamente, patentes) (May 2007, p. 19).

⁹³ *World Intellectual Property Organization* (WIPO) (2009), “What Is WIPO?” <http://www.wipo.int/about-wipo/en/what/>

um maior nível de proteção das suas invenções e obras literárias e artísticas fora de portas. Contudo, à medida que a OMPI ia integrando mais países em desenvolvimento, tornava-se cada vez mais difícil dirimir os conflitos entre uma maioria de Estados importadores de propriedade intelectual e uma minoria de Estados exportadores de propriedade intelectual. Em resultado da crescente insatisfação do sector privado dos EUA com o OMPI enquanto fórum para alcançar padrões mais elevados de proteção dos direitos de propriedade intelectual e garantir o cumprimento dos direitos de autor nos países em desenvolvimento, a partir do início dos anos 80 o governo federal dos EUA começou a canalizar os seus esforços para a assinatura de tratados internacionais de comércio que incluíssem a propriedade intelectual como um dos seus capítulos (Drahos e Braithwaite 2002, p. 110-114).

A adesão dos EUA à Convenção de Berna no ano de 1989 pode pois assim ser entendida como parte integrante de uma estratégia global com vista a uma proteção efetiva dos direitos relativos às exportações norte-americanas de propriedade intelectual em todos os territórios nacionais (Bullich 2011, p. 59)⁹⁴. Contudo, tanto governo federal como indústrias de conteúdos tinham a consciência de

⁹⁴ Outro elemento chave de afirmação desta estratégia consiste na adoção de medidas unilaterais destinadas a influenciar as políticas e os mecanismos de cumprimento das leis de propriedade intelectual dos parceiros comerciais dos EUA. O exemplo mais importante desse tipo de medidas é a publicação anual do Relatório *Special 301* pelo *US Trade Representative* (USTR). Desde 1988 que o Gabinete do Representante para o Comércio dos EUA é chamado a identificar aqueles países que, na sua opinião, não concedem uma “proteção adequada e efetiva” dos direitos de propriedade intelectual ou negam aos detentores norte-americanos de direitos um “acesso justo e equitativo ao mercado”. Na prática, porém, o que acontece é que boa parte desse trabalho é delegado pelo USTR a “partes interessadas” - leia-se, grupos de pressão das empresas detentoras de direitos de autor e patentes como a *International Intellectual Property Alliance* (IIPA) ou a *Pharmaceutical Research and Manufacturers of America* (PhRMA) - que submetem as suas próprias análises. Para além das recomendações de alterações às leis nacionais, o relatório indica ainda uma série de condições impostas pelos EUA para a adesão desses países a acordos internacionais de comércio como a OMC. Os países identificados são divididos em três listas: “*Watch List*”, “*Priority Watch List*” e “*Priority Foreign Country*”, por ordem crescente da gravidade das práticas, políticas ou atos. Desde a publicação do primeiro relatório *Special 301* em 1989 que, Juntamente com a Índia, o Brasil tem sido presença regular destas listas, tendo apenas ficado de fora em 1998. Ainda assim, nos últimos anos, o Brasil apenas tem sido integrado na “*Watch List*”. Ver Lemos 2011, p. 15-17. A associação Knowledge Ecology International inclui no seu site todos os relatórios *Special 301* publicados até hoje: <http://keionline.org/ustr/special301>. O facto das submissões anuais de países efetuadas pela IIPA no processo de elaboração do *Special 301* constituírem a fonte primária e por vezes até única de dados empíricos sobre questões de direitos de autor citada nos relatórios *Special* demonstra bem a forte ligação histórica existente entre o USTR e a indústria de propriedade intelectual: “Em 2008, o USTR aceitou 46 das 64 recomendações apresentadas pela IIPA (84%). Em 2010, aceitou todas as recomendações [da IIPA] para a *Priority Watch List* e 21 ds 24 recomendações para a *Watch List* (correspondendo a uma taxa de aceitação de 91%).” (Karaganis e Flynn 2011, p. 84-85). Apesar de apenas existir desde 1988, o *Special 301* tem origem na *Section 301*, um mecanismo de políticas comerciais dos EUA estabelecido em 1974

que a Convenção de Berna, assim como a Convenção Universal Sobre os Direitos de Autor, não prevê mecanismos de fiscalização e sanção. Teoricamente, os conflitos podem ser resolvidos pelo Tribunal Internacional de Justiça mas a aplicação de uma sentença contra um Estado-membro continua a depender sempre da boa vontade deste último (Goldstein 2003, p. 153). Daí que a adesão tardia dos EUA seja entendida por Bullich como um meio de favorecer as negociações iniciadas dez anos antes no âmbito do Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT)⁹⁵ (Bullich 2011, p. 59).

As origens deste acordo remontam ao Acordo de Bretton Woods de 1944 onde pela primeira vez as principais potências mundiais defenderam que a melhor forma de garantir a livre circulação de bens e serviços além fronteiras consistia na criação de uma organização internacional do comércio. Em 1946 23 países reúnem-se para a primeira negociação multilateral. A 1 de janeiro de 1948 entra assim em vigor o acordo GATT contendo um total de 45 mil concessões tarifárias referentes a um quinto do comércio mundial (Lucchi 2010, p. 45)

2.7.3.5 – O acordo TRIPS (1994)

Depois de uma primeira tentativa falhada durante a ronda de Tóquio (1973-1979), o início da ronda seguinte em 1986 no Uruguai é aproveitado por associações representando os interesses das maiores empresas industriais de EUA, Europa e Japão para apelarem aos governos dos seus países que incluam os direitos de propriedade intelectual no texto dos acordos comerciais assinados no âmbito do GATT (Bettig 1996, p. 223). Mal grado a oposição de países como o Brasil e a Índia contra essa inclusão por considerarem que iria limitar a difusão de tecnologia avançada para o combate à fome e a diversas doenças (Bettig *idem*, p.224; Drahos e Braithwaite 2002, p. 114 e 134-135) -, a 15 de abril de 1994 é finalmente assinado na cidade marroquina de Marraquexe o Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados com o Comércio (TRIPS). No mesmo dia é também assinado o acordo que dá origem à Organização Mundial do Comércio (OMC ou WTO)⁹⁶, entidade que visa substituir o GATT e administrar a implementação do TRIPS. Ambos os acordos entram em vigor a 1 de janeiro de 1995⁹⁷.

através do *US Trade Act*, a principal lei de comércio dos EUA. Sobre a história da *Special 301* e da *Section 301* ver Drahos e Braithwaite 2002, p. 85-107; Haggart 2014, p. 79-82; Karaganis e Flynn 2011, p. 84-96.

⁹⁵ *General Agreement on Trade and Tariffs* em inglês.

⁹⁶ *World Trade Organization* em inglês.

⁹⁷ A aprovação da adesão de Portugal ao acordo TRIPS ocorreu através da Resolução nº 75-B/94 de 27 de dezembro da Assembleia da República, tendo a ratificação se verificado por via do decreto nº 82/94 do Presidente da República datado do mesmo dia. Embora não me tenha sido possível encontrar informação relativa à data de adesão do Brasil, em ambos os países o acordo entrou em vigor a 1 de janeiro de 1995.

Uma vez que todos os Estados-membro da OMC⁹⁸ necessitam de assinar o TRIPS, o documento acabou por funcionar como um poderoso instrumento de harmonização das leis nacionais de direitos de autor de boa parte dos países do mundo a partir da arquitetura jurídica da Convenção de Berna. Para as grandes potências exportadoras de propriedade intelectual como os EUA, o processo de resolução de disputas da OMC era além do mais visto como muito mais eficaz do que o da OMPI na medida em que um Estado-membro corre o risco de ser alvo de sanções comerciais sempre que outro Estado-membro apresenta uma queixa contra si. As suas normas contêm uma série de requisitos que as legislações nacionais dos países aderentes devem respeitar, incidindo desde os direitos de autor às marcas registadas, passando por patentes, desenhos industriais e indicações geográficas. Áreas como informação confidencial, variedades de plantas e *layouts* de circuitos integrados que foram alvo de proteção no TRIPS nunca tinham sido incluídas em qualquer acordo multilateral (Tian 2009, p. 30).

Para além de tornar obrigatório a todos os países da OMC o prazo mínimo dos direitos de autor de 50 anos após a morte do autor da obra, o TRIPS estende o leque de obras protegidas pelos direitos de autor aos programas informáticos e às bases de dado como se se tratassem de obras literárias e concede aos detentores de direitos relativos a programas informáticos e gravações áudio a possibilidade de autorizar ou proibir o aluguer das suas obras. Os direitos conexos dos artistas-intérpretes e produtores de fonogramas são igualmente alvo de menção. Por fim, o TRIPS exige que os Estados signatários velem pela aplicação de penas civis e criminais contra a pirataria de direitos de autor (Bettig 1996, p. 224-225; Haggart 2014, p. 84). Correspondendo a um ensejo dos EUA, os direitos morais acabaram por ser excluídos do âmbito do TRIPS.

Em termos globais, o TRIPS contribuiu para implementar um regime de escassez artificial sem precedentes no sentido de restringir a circulação da informação – para benefício dos países exportadores de propriedade intelectual que desta forma garantem a privatização dos mercados dos países importadores⁹⁹. Por exemplo: se por um lado, o texto do acordo deixa ao critério de cada país aquilo que considera ser violações aos direitos de autor realizadas a “uma escala comercial” - sendo este termo aqui utilizado como indicador de responsabilidade criminal -, por outro permite que as associações industriais representando empresas das maiores potências económicas intervenham no processo legislativo nacional de modo a defenderem o alargamento da responsabilidade criminal, e não apenas civil, a todas as infrações, incluindo as cometidas numa esfera não comercial e estritamente pessoal, contrariando assim aquela que era até recentemente a norma nas legislações nacionais (Karaganis e Flynn 2011, p. 78). Tal pressão não deve ser entendida desligada do contexto de abundância que a distribuição digital – e em particular, tecnologias como as de partilha de ficheiros -

⁹⁸ Cerca de 160 Estados-membro em novembro de 2014.

⁹⁹ Christopher May apresenta um balanço extremamente pomenorizado do acordo TRIPS da perspetiva dos países em desenvolvimento em *The Global Political Economy of Intellectual Property Rights* (May 2010).

oferece ao possibilitar a realização de cópias sem fins comerciais por indivíduos a um nível que até recentemente estava reservado a entidades comerciais.

2.7.3.6 – Os tratados Internet da OMPI (1996)

Embora o TRIPS tenha alargado substancialmente o âmbito dos direitos internacionais de propriedade intelectual – nomeadamente através da inclusão pioneira de obras digitais como o *software* informático ou os filmes produzidos em computador -, na prática o acordo deixara de lado a Internet e os dispositivos digitais, já na altura considerados pelos produtores de conteúdos os maiores obstáculos à manutenção do controlo sobre as suas obras no século XXI. Daí que pouco depois da entrada em vigor do TRIPS, a OMPI tenha sido novamente alvo de novas pressões por parte quer do governo federal dos EUA quer das indústrias de conteúdos com vista à elaboração de legislação que definisse um quadro jurídico para o acesso a conteúdos protegidos por direitos de autor através de dispositivos digitais e da Internet. Dessa nova ronda de negociações multilaterais que teve lugar entre 1995 e 1996 resultaram na adoção de dois tratados em dezembro de 1996, na sede da OMPI em Genebra: o Tratado sobre *Copyright* (WCT¹⁰⁰) e o Tratado sobre Interpretações, Execuções e Fonogramas da WIPO (WPPT)¹⁰¹. Estes tratados entraram em vigor a 6 de março e 20 de maio de 2002, respetivamente¹⁰².

Tal como no caso do TRIPS, a influência da diplomacia norte-americana foi decisiva para a definição da versão final de ambos os documentos (Bullich 2011, p. 60). Tudo partiu da criação em 1993 pela recém-empossada administração Clinton da *Task Force* para a Infra-estrutura da Informação (IITF¹⁰³) incumbida de apresentar um conjunto de propostas concretas em torno da melhor forma de regulação da “Auto-estrada da Informação”. Esta *task force* integrava um grupo de trabalho dedicado a conceber uma política nacional de *copyright* para a era da Internet. A presidi-lo estava Bruce Lehman, ex-Secretário de Estado Adjunto do Comércio e (na altura) diretor do Gabinete de Patentes e Marcas Registadas dos EUA. Antes daquele cargo, Lehman tinha representado a indústria de *software* informático em vários processos sobre *copyright*. Ao mesmo tempo, os seus quadros superiores no gabinete incluíam antigos representantes dos grupos de interesses das indústrias discográfica e de

¹⁰⁰ Iniciais de *WIPO Copyright Treaty* em inglês.

¹⁰¹ Iniciais de *WIPO Performances and Phonograms Treaty* em inglês.

¹⁰² Em Portugal, o WCT e o WPPT foram respetivamente aprovados pelas resoluções 53/2009 e 81/2009 da Assembleia da República, ambas datadas de 5 de fevereiro. A ratificação pelo Presidente da República ocorreu por via dos decretos nº 53/2009 de 30 de julho e 77/2009 de 27 de agosto. Em relação ao Brasil, apesar do país ter participado das negociações diplomáticas que conduziram à sua aprovação em 1996, até hoje o país não assinou nenhum dos dois tratados.

¹⁰³ *Internet Infrastructure Task Force* em inglês.

software. Conversas informais com atuais lobistas dessas mesmas indústrias que advogavam o endurecimento das leis de *copyright* eram regularmente travadas pelos elementos do grupo de trabalho (Litman 2001, p. 90). Fruto destas relações privilegiadas, o Livro Branco¹⁰⁴ intitulado *Intellectual Property and The National Infrastructure: The Report of the Working Group on Intellectual Property Rights*¹⁰⁵ e publicado pelo grupo de trabalho em setembro de 1995 integra uma série de propostas que vão bastante de encontro às ideias maximalistas do *copyright* defendidas pelas indústrias de conteúdos (Haggart 2014, p. 111-112).

Esta extensa lista de propostas em favor dos detentores de direitos era avançada como argumento pretensamente legítimo de que só com a implementação destas medidas, nenhum criador iria disponibilizar conteúdos aos consumidores na Internet (Litman 2001, p. 101-102), hipótese que passados 20 anos quase corresponde a um cenário distópico perante a quantidade enorme de conteúdos tanto profissionais como amadores partilhados com autorização em *sites* como o YouTube.

Ao contrário do que Lehman esperava e não obstante o apoio concedido tanto por democratas como por republicanos, a proposta de lei destinada a implementar as medidas sugeridas no Livro Branco que tinha sido introduzida em ambas as Câmaras do Congresso¹⁰⁶ acabou por cair em virtude da rejeição da opinião pública. Grupos de bibliotecas, fornecedores de serviços de Internet (ISPs)¹⁰⁷, associações de consumidores, associações de escritores, fabricantes de *hardware* informático, grupos de defesa das liberdades civis na Internet, operadoras de telecomunicações, educadores, fabricantes de consumíveis eletrónicos e professores de Direito que se opunham à lei uniram-se e criaram uma coligação chamada *Digital Future Coalition* (DFC), liderada por Peter Jaszi, professor de direito da American University em Washington, DC. Prefigurando as grandes ações populares de protesto contra leis de *copyright* organizadas nos últimos dez anos um pouco por todo o mundo, a utilização da Internet enquanto meio de comunicação, colaboração e coordenação entre ativistas revelou-se essencial na travagem da lei (Haggart 2014, p. 112-114; Litman 2001, p. 122).

Em alternativa, Bruce Lehman e a administração Clinton direcionaram os seus esforços para a arena internacional. Enquanto líder da delegação dos EUA na Conferência Diplomática da OMPI de dezembro de 1996 com vista à definição de um novo quadro jurídico internacional aplicável à Internet, Lehman aproveitou esta oportunidade para persuadir os restantes países do mundo a adotar a lista de propostas contidas no Livro Branco. Não obstante, as objeções por parte dos países em desenvolvimento àquilo que consideravam ser mais um endurecimento do âmbito de aplicação dos direitos de autor e das críticas levantadas a cláusulas como a que previa a ilegalização das reproduções

¹⁰⁴ *White Paper* em inglês.

¹⁰⁵ Disponível *online* em <http://www.uspto.gov/web/offices/com/doc/ipnij>.

¹⁰⁶ Câmara dos Representantes e Senado.

¹⁰⁷ *Internet Service Providers* em inglês.

ou cópias temporárias por representantes das operadoras de telecomunicações e fornecedores de serviços de Internet¹⁰⁸ fizeram com que as versões finais dos dois tratados resultantes da Conferência – WCT e WPPT – tenham ficado algo aquém das aspirações maximalistas dos EUA.

No caso em concreto das cópias temporárias de obras, em virtude da ausência de consenso a este respeito entre os negociadores, a proposta em questão foi substituída por uma declaração comum anexa ao artigo 1(4) do WCT e outra anexa aos artigos 7, 11 e 16 do WPPT que se limita a reafirmar o direito de reprodução tal como estipulado na Convenção de Berna¹⁰⁹ como sendo totalmente aplicável na era digital acrescentado logo de seguida que o armazenamento de uma obra protegida em formato digital num suporte eletrónico deve ser entendido como uma reprodução. Ainda que a interpretação jurídica seja deixada ao critério de cada país (Haggart 2014, p. 122-123), a verdade é que, ao contrário do que se propunha no Livro Branco, WCT e WPPT não consideram explicitamente que tais reproduções constituem uma violação aos direitos de autor. Outra proposta que constava do Livro Branco mas que acabou por ser removida do texto final dos tratados era a que transformava os fornecedores de serviços de Internet em “polícias dos direitos de autor”. Deste modo, os ISPs passam a ser desresponsabilizados pelos atos ilícitos cometidos *online* pelos seus clientes.

Todavia, no cômputo geral, o WCT – e, por extensão, também o WPPT - acabou por “dar voz ao emergente consenso euro-americano alicerçado na Convenção de Berna segundo o qual a propriedade intelectual era bastante parecida com a propriedade convencional, os detentores de direitos mereciam ser fortemente protegidos e as exceções aos direitos autorais exclusivos deviam ser rigorosamente limitadas” (Baldwin 2014, p. 282). Na medida em que as disposições dos tratados se encontram redigidas de um modo suficientemente vago e aberto, “não há nada nas versões finais dos tratados que impeça um país de implementar uma agenda maximalista do *copyright* digital “ (Haggart 2014, p. 129). Um sinal claro disso mesmo diz respeito é que embora os Estados-membro da OMPI tenham removido cláusulas que exigiam que os países proibissem todo e qualquer dispositivo cujo principal objetivo fosse contornar tecnologias de bloqueio de acesso a obras protegidas por direitos de

¹⁰⁸ Alegando que tais cláusulas ignoravam “a realidade do mundo digital” em que milhões de obras protegidas por direitos de autor eram já naquela altura diariamente reproduzidas a partir de espaço temporário de armazenamento de dados nos circuitos de memória dos equipamentos de telecomunicações (Goldstein 2003, p. 173).

¹⁰⁹ Tal como o TRIPS, o WCT também retira grande parte dos seus fundamentos a partir da Convenção de Berna, referindo igualmente os programas de computador e as bases de dados. Contudo, neste último caso, a proteção concedida apenas se aplica à seleção ou disponibilização da base de dados e não ao conteúdo em si. Já no que concerne ao WPPT, trata-se essencialmente de uma extensão da Convenção de Roma tendo em conta a era digital. Nesse sentido, concede tanto aos artistas-intérpretes como aos produtores de fonogramas um conjunto de direitos económicos relativos às gravações áudio. Os primeiros passam ainda, pela primeira vez, a beneficiar da proteção dos seus direitos morais.

autor, os textos finais apenas exigem - no artigo 11 do WCT e artigo 18 do WPPT - que “as partes contratantes devem assegurar proteção jurídica adequada e sanções legais efetivas contra a neutralização” de tais tipos de medidas tecnológicas vulgo TPMs. Uma vez que os tratados não incluem qualquer definição do que se considera ser “proteção jurídica adequada” e “sanções legais efetivas”, esta indefinição faz com que na prática cada Estado-membro interprete por meio da sua legislação nacional estes termos da forma que considere mais adequada aos seus interesses.

Uma vez aprovado o WCT e o WPPT, Lehman e a administração Clinton tinham conseguido finalmente pelo menos parte daquilo que desejavam: um novo quadro jurídico internacional relativos aos direitos de autor que servisse para impor a sua agenda digital no plano doméstico. Ainda que não correspondendo igualmente ao plano inicialmente traçado a *Digital Millenium Copyright Act* (DMCA) de 1998 inclui uma série de provisões anti-neutralização de medidas tecnológicas contra a cópia bem como uma cláusula *safe harbour* que iliba os ISPs de quaisquer atos ilícitos cometidos pelos seus clientes (Goldstein 2003, p. 175). Por sua vez o processo de transposição dos tratados Internet da OMPI para a legislação comunitária da União Europeia culminou em 2001 com a publicação da *Diretiva 2001/29/EC do Parlamento Europeu e do Conselho relativa à harmonização de certos aspetos do direito de autor e dos direitos conexos na sociedade da informação*.

2.7.3.7 – Os Acordos TRIPS+: ACTA, TPP e TTIP

Dadas as dificuldades crescentes colocadas pelos países em desenvolvimento às propostas de endurecimento das leis de propriedade intelectual e, especialmente, dos mecanismos de cumprimento dessas leis apresentadas pelos países desenvolvidos em organizações internacionais como a OMPI ou a OMC, estes últimos têm optado por negociar acordos regionais e bilaterais. Na medida em que elevam os padrões de proteção estabelecidos originalmente no TRIPS, estes acordos são normalmente designados acordos TRIPS+ (Karaganis e Flynn 2011, p. 78).

Um dos acordos TRIPS+ mais importantes a nível mundial dos últimos anos foi o Acordo Comercial Anti-contrafação (ACTA)¹¹⁰. A particularidade do ACTA face a tratados semelhantes anteriores como o WCT e o WPPT (KEI 2009, p. 2), é que ele foi negociado em segredo ao longo de três anos. Como refere o jurista canadiano Michael Geist, o secretismo em torno do ACTA representa uma “viragem substancial em direção a um maior secretismo na negociação de tratados internacionais de propriedade intelectual numa óbvia tentativa de evitar a participação e o escrutínio públicos.” (Geist 2009).

Na verdade, só em abril de 2010, após uma fortíssima campanha de pressão da opinião pública (incluindo várias petições *online*), seria finalmente divulgada uma versão provisória do texto

¹¹⁰ *Anti-Counterfeiting Trade Agreement em inglês.*

consolidado. Até então, a única informação disponível ao público provinha de fugas de informação¹¹¹ ou de resumos disponibilizados por algumas das partes contactadas com menor interesse na defesa da propriedade intelectual. A Administração Obama chegou mesmo a rejeitar um pedido de divulgação pública de informação¹¹², alegando tratar-se de uma questão de segurança nacional (Kravets 2009).

Uma das poucas partes interessadas que ao longo das negociações teve direito a acesso privilegiado e tratamento especial foi a indústria de conteúdos dos EUA. A isso não terá sido alheio o facto da ideia original do ACTA ter partido do gabinete do USTR¹¹³. Em 2006, este organismo do governo federal dos EUA iniciou conversações informais como o Japão relativamente a um acordo internacional que integrasse mecanismos de aplicação dos direitos de propriedade intelectual. No ano seguinte, em janeiro, juntar-se-ia a este grupo a União Europeia. O lançamento oficial do acordo ocorreria numa conferência de imprensa em Washington a 23 de outubro de 2007. Para além dos EUA, Japão e EU, estavam também representantes do Canadá, Coreia do Sul, México, Nova Zelândia e Suíça, Mais tarde, seguiriam-se Singapura, Marrocos e Emirados Árabes Unidos.

Apesar de ter sido inicialmente caracterizado como uma iniciativa destinada a aumentar a coordenação entre as agências aduaneiras no combate à contrafação, as versões provisórias que foram sendo disponibilizadas publicamente – primeiro através de fugas de informação, posteriormente pelos canais oficiais – davam conta de um acordo com um âmbito muito mais abrangente, destinado a estabelecer padrões de cumprimento dos direitos de propriedade intelectual, indo desde as patentes aos direitos de autor, passando pelas marcas registadas. O especial destaque, contudo, ia para a violação dos direitos de autor na Internet por utilizadores comuns, “incluindo disposições contemplando uma maior responsabilidade subsidiária e procedimentos de “notificação e remoção” para conteúdo ilegal semelhantes aos aplicados nos EUA – medidas que dariam aos detentores de direitos um muito maior controlo sobre os ISPs e outros serviços *web*” (Karaganis e Flynn 2011, p. 82)¹¹⁴. As versões provisórias previam ainda a criminalização dos dispositivos que permitissem neutralizar medidas de proteção de conteúdos digitais como TPMs e DRMs. Ao mesmo tempo, temia-se ainda que a ACTA pudesse permitir a generalização das medidas de resposta gradual ou três etapas contra a partilha de

¹¹¹ A primeira surgiu em maio de 2008 no site da *Wikileaks*:

https://wikileaks.org/wiki/Proposed_US_ACTA_plurilateral_intellectual_property_trade_agreement_%282007%29.

¹¹² Com base na lei norte-americana *Freedom of Information Act*.

¹¹³ Uma história bastante pormenorizada dos bastidores por detrás do ACTA pode ser encontrada em *A Copyright Masquerade* de Monica Horten (2013, p. 128).

¹¹⁴ Deste modo, os detentores de direitos podiam assim obrigar os ISPs a vigiarem os seus clientes suspeitos de violarem os direitos de autores e a disponibilizar-lhes dados de identificação pessoal desses suspeitos sem que precisassem sequer de obter um mandato junto de um juiz.

ficheiros de modo a suspender ou mesmo cortar o acesso à Internet dos alegados infratores¹¹⁵. Outras propostas iam ao ponto de conceder aos guardas alfandegários o direito de revistarem os computadores e dispositivos portáteis suspeitos de conterem conteúdo protegido (tendo, em caso afirmativo, a possibilidade de confiscar e até destruir os aparelhos em causa). Por último, os documentos provisórios deixavam ainda a porta aberta à criminalização da partilha de ficheiros com fins não comerciais, através da aplicação de sanções penais.

Ainda assim, muitas das propostas de endurecimento dos direitos de autor apresentadas inicialmente EUA acabaram por cair até à versão final do documento, divulgada publicamente em outubro de 2010¹¹⁶. Um dos aspetos onde as diferenças são mais notórias diz respeito à disposição anti-neutralização das TPMs e outros mecanismos de proteção contra a cópia que, sob pressão de um grupo de países¹¹⁷, passou a assemelhar-se mais às disposições dos tratados Internet da OMPI, ao indicar que os países signatários devem apenas “conceder proteção legal adequada e sanções legais efetivas” contra a neutralização (Geist 2010). Deste modo, os países continuavam a dispor de alguma margem de liberdade na interpretação e aplicação da provisão. Outro ponto de polémico que acabou por ser suavizado diz respeito à responsabilidade legal dos ISPs: se por um lado os Estados-membros podem exigir a estas empresas que concedam aos detentores de direitos informação pessoal de alegados infratores, por outro as disposições de “notificação e remoção” foram removidas. Não obstante, noutros aspetos o documento limitava-se a aprofundar a via do endurecimento das medidas de cumprimento dos direitos de autor (Karaganis e Flynn 2011, p. 83).

Após a publicação da versão final do ACTA, de modo a permitir a sua implementação era ainda preciso não só que todos os países envolvidos o assinassem mas também que pelo menos seis deles o ratificassem. Assim, foi necessário esperar um ano, até outubro de 2011, para oito das 11 partes que constavam das negociações assinarem o acordo¹¹⁸. Suíça, México e União Europeia eram então as únicas partes em falta. A 26 janeiro de 2012, o documento seria finalmente assinado pela Comissão Europeia e 22 dos seus Estados-membro¹¹⁹ (Solon 2012). Contudo, nas semanas e meses seguintes, à medida que a contestação pública ao ACTA começou a subir de tom, nomeadamente através da organização de manifestações nas ruas de vários países europeus, as probabilidades do

¹¹⁵ Um mecanismo adotado inicialmente em 2009 pelo governo de Nicolas Sarkozy na França através da lei HADOPI que mais tarde – em 2013 – acabaria por ser revogada. Tal não impediu, no entanto, que outros países se tenham entretanto inspirado na França para adotar sistemas semelhantes. É o caso da Coreia do Sul, EUA, Nova Zelândia, Reino Unido e Irlanda. Ver Caetano 2012.

¹¹⁶ Texto completo disponível em <http://keionline.org/sites/default/files/actaact2010.pdf>.

¹¹⁷ EU, Japão, México, Singapura, Marrocos e Austrália.

¹¹⁸ O documento assinado pelos oito países pode ser encontrado em http://www.mofa.go.jp/policy/economy/i_property/pdfs/acta1105_en.pdf.

¹¹⁹ Incluindo Portugal.

acordo vir a ser realmente implementado diminuiriam significativamente (Horten 2013, p. 108-115). O culminar desse processo deu-se a 4 de julho de 2012 com a rejeição do ACTA pelo Parlamento Europeu, com 478 votos contra face a 39 votos a favor e 165 abstenções. Embora o embaixador do México no Japão tenha ainda no dia 12 desse mesmo mês assinado o acordo (RT 2012)¹²⁰, tecnicamente o projeto legislativo internacional encontrava-se já congelado. Em grande parte, tal ficou a dever-se à esmagadora rejeição do mesmo pelos deputados do Parlamento Europeu. Sobretudo porque até ao momento o Japão foi o único país a ratificar o ACTA - em outubro de 2012.

Apesar do fracasso do ACTA ter demonstrado os limites da capacidade dos EUA moldarem a seu belo prazer os acordos e tratados internacionais de propriedade intelectual (Haggart 2014, p. 130), tal não significa que o governo federal norte-americano e, em particular, o USTR tenha desistido de atuar internacionalmente a favor das indústrias de conteúdos. Um dos exemplos disso mesmo é a Parceria Trans-Pacífico (TPP)¹²¹, um acordo de comércio livre que amplia o Acordo de Parceria Económica Estratégica Trans-Pacífico (TPSEP)¹²² outro acordo estabelecido em 2005 entre Brunei, Chile, Nova Zelândia e Singapura. A partir de 2008 os EUA iniciaram negociações com estes países com vista ao alargamento do âmbito do acordo. Desde então juntaram-se sete outros países: Austrália, Malásia, Peru, Vietname, Japão, Canadá e México.

Ao contrário do ACTA que foi um acordo totalmente centrado na proteção e no cumprimento dos direitos de propriedade intelectual, o TPP têm um âmbito muito mais alargado, abrangendo desde os serviços financeiros até aos produtos alimentares passando pelo investimento e, claro, pela propriedade intelectual. Tal como no caso do ACTA, o TPP tem sido criticado pela falta de transparência das negociações, o que faz com que se torne difícil avaliar os seus potenciais efeitos. Até dezembro de 2014 ainda não tinha sido divulgada qualquer informação oficial relativamente aos documentos que se encontram a ser negociados. De forma idêntica ao ACTA, a opinião pública tem apenas obtido acesso ao conteúdo do documento através de fugas de informação. No que diz respeito ao capítulo sobre direitos de propriedade intelectual, o Wikileaks divulgou até ao momento duas versões provisórias completas, uma em novembro de 2013 e outra em outubro de 2014¹²³. A fuga de informação mais recente data de maio de 2014.

Mais uma vez, os críticos apontaram a forma como os EUA estão a tentar moldar os conteúdos do documento com vista a favorecer os maiores detentores de direitos de autor em detrimento da liberdade de acesso do público ao conhecimento e à cultura (Love 2014). No que diz respeito aos

¹²⁰ Assinatura feita à revelia do senado daquele país que em junho de 2011 tinha aprovado uma resolução que solicitava ao presidente a rejeição do mesmo (*Intellectual Property Watch* 2011).

¹²¹ *Trans-Pacific Partnership* em inglês.

¹²² *Trans-Pacific Strategic Economic Partnership Agreement* em inglês. Igualmente conhecido por P4 (do inglês Pacific 4).

¹²³ <https://wikileaks.org/tpp/> (novembro de 2013) e <https://wikileaks.org/tpp-ip2/> (outubro de 2014).

prazos de proteção, os EUA exigem que os os países signatários estabeleçam um limite mínimo de 95 anos após a publicação da obra no caso de entidades comerciais. Outras exigências dos EUA consistem na aplicação de restrições adicionais às exceções aos direitos de autor permitidas pela Convenção de Berna, aplicação de indemnizações por infração baseadas no “preço de venda recomendado” dos bens, no alargamento da responsabilidade legal dos ISPs – nomeadamente através de um regime de “notificação e remoção” que dispensa a obtenção de uma ordem do tribunal, num alargamento da definição de infração criminal de direitos de autor e na limitação das exceções à disposição que proíbe a neutralização de TPMs, restringindo estas apenas a casos específicos “em que existe um efeito adverso provável ou real dessas medidas em usos não infringentes” (Love *idem*; Malcolm e Sutton 2014). Diante desta ofensiva dos EUA, os poucos dados disponíveis até agora parecem demonstrar que o único país a opor-se à agenda de Washington tem sido o vizinho norte-americano Canadá (Geist 2014).

Não obstante a escassa informação disponível até agora, existe o receio entre alguns juristas céticos da visão maximalista da propriedade intelectual que o TPP venha a ser mais perigoso que o ACTA do ponto de vista da proteção do direito a um processo equitativo, da defesa da liberdade de expressão e das liberdades civis em geral. Tal perspetiva é avançada em particular por Peter K. Yu que alerta para o facto de, sendo o TPP um acordo comercial, “devido aos diferentes valores que as partes em negociação atribuem às trocas comerciais e a temas relacionados, algumas das partes podem estar dispostas a ceder mais no que diz respeito à proteção e cumprimento da propriedade intelectual em troca da obtenção de vantagens maiores noutras áreas relacionadas com as trocas comerciais.” (Yu 2015, p. 19). Para Yu, o risco do texto final do TPP definir padrões de propriedade intelectual mais exigentes que os propostos no ACTA é bem real. Neste sentido, o TPP poderia vir a revelar-se uma espécie de ACTA-plus. Tanto mais que sendo um acordo orientado para o comércio livre implicando negociações bastante técnicas e especializadas, existe ainda o perigo acrescido do acordo não suscitar a atenção devida tanto por parte dos meios de comunicação social generalistas como do grande público.

Este risco é igualmente válido no caso do Acordo Trans-Atlântico de Comércio Livre (TAFTA)¹²⁴, também conhecido por Parceria Trans-Atlântica de Comércio e Investimento (TTIP)¹²⁵. O modelo adotado no TAFTA/TTIP é em tudo idêntico ao do TPP na medida em que se trata igualmente de um acordo (neste caso bilateral) de comércio livre, neste caso entre os EUA e a União Europeia - as duas maiores economias do mundo. Uma vez que as negociações apenas foram oficialmente lançadas em junho de 2013, com a primeira ronda a ocorrer em Washington D.C. no mês seguinte, até agora muito pouco se sabe dos contornos exatos das propostas que se encontram em

¹²⁴ *Trans-Atlantic Free Trade Agreement* em inglês.

¹²⁵ *Transatlantic Trade and Investment Partnership* em inglês.

negociação. Ainda assim, sabe-se que para além da propriedade intelectual, os temas propostos para discussão incluem desde a energia e as matérias primas até à política de concorrência passando por medidas de apoio às PMEs, medidas anti-*dumping*, medidas de facilitação aduaneira e comercial, comércio e desenvolvimento sustentável, questões laborais e ambientais, entre outros assuntos. Não obstante o apelo de um grupo de 47 organizações não lucrativas representantes da sociedade civil à não inclusão dos direitos de propriedade intelectual no TAFTA/TTIP (*La Quadrature du Net* 2013), algumas semanas antes do início das negociações o Parlamento Europeu decidiu adotar uma resolução onde salienta que “a propriedade intelectual é um dos motores da inovação e criação e um pilar da economia baseada no conhecimento, e que o acordo deve incluir uma proteção forte de áreas precisa e claramente definidas dos direitos de propriedade intelectual” (Parlamento Europeu 2013). Tal como no caso do TPP, as negociações do TAFTA/TTIP são igualmente criticadas por representantes da sociedade civil pela sua falta de transparência e défice democrático. O secretismo em torno do acordo é tão elevado que já levou a Comissão Europeia a recomendar em novembro de 2014 a que as propostas da UE para inclusão do TAFTA/TTIP sejam disponibilizadas ao público (Comissão Europeia 2014). De qualquer modo, até agora toda a informação relativamente às negociações do acordo têm, como já começa a ser tradicional, chegado ao público através de fugas de informação. Desta vez, no entanto, os textos relativos às negociações em matérias de propriedade intelectual têm sido mais escassos. A exceção refere-se a um resumo das discussões durante a quarta ronda de negociação divulgado em março de 2014 pela associação Knowledge Ecology International (Ress 2014). Entre os temas debatidos, incluem-se direitos de autor, patentes, marcas registadas, segredos comerciais, variedades de plantas, *design*, dados regulamentares de ensaios farmacêuticos. Indicações geográficas e denominações de origem, cooperação com países terceiros e melhores práticas voluntárias.

Dada a brevidade das descrições de cada tema em debate, por enquanto (dezembro de 2014) é prematuro dizer algo mais a este respeito. De qualquer forma, parece ser bastante óbvio que a recente proliferação de acordos multilaterais, plurilaterais e bilaterais parcial ou inteiramente subordinados a direitos de propriedade intelectual como os direitos de autor se integra numa estratégia de expansão recursiva do combate à pirataria de modo a garantir a possibilidade de inclusão das disposições rejeitadas no primeiro acordo num segundo, terceiro ou quarto acordo. Neste sentido, a estrutura da economia política internacional dos direitos de propriedade intelectual acaba por se coadunar cada vez mais com a metáfora da Hidra de Lema¹²⁶. As organizações em representação da sociedade civil, isto é, dos utilizadores sem fins lucrativos, veem-se assim obrigadas a dividir os seus esforços por entre um número maior de iniciativas legislativas internacionais. Cada vez que conseguem cortar uma das

¹²⁶ Criatura fantástica da mitologia da Grécia Antiga que habitava um pântano junto ao largo de Lema, na região que corresponde hoje ao Peloponeso.

“cabeças de serpente”, surgem imediatamente duas no seu lugar. Não deixa contudo de ser bastante irónico o facto das próprias associações representantes das indústrias de conteúdos se verem também elas forçadas a confrontar-se com uma hidra, neste caso, a hidra das redes e *sites* de partilha de ficheiros que assegura a continuidade do acesso à cultura e ao conhecimento sempre que um *tracker* de BitTorrent ou serviço de alojamento de ficheiros é removido da Internet.

2.7.4 – Breve história dos direitos de autor em Portugal

À semelhança de outros países europeus, desde o século XVI que em Portugal as obras de criação intelectual dependiam totalmente de um regime de privilégios reais de impressão que favoreciam sobretudo os editores e as corporações livreiras em detrimento dos interesses dos autores. Desta forma, o detentor de privilégio passava a ter o direito exclusivo de publicar um livro por um período temporário ou mesmo perpetuamente, privando ao mesmo tempo os outros do direito de o reproduzir (Leitão 2011, p. 31). Esse privilégio poderia ser renovável em caso de esgotamento de edição. Contudo, se um pedido de renovação não fosse apresentado, a obra passaria a estar no domínio público, momento a partir do qual qualquer pessoa poderia reproduzi-la livremente (Leitão *idem*).

Tal regime de privilégios iria no entanto ser extinto após a Revolução Liberal de 1820 (Akester 2013, p. 47; Leitão 2011, p. 32). Embora a Carta Constitucional de 1826 – outorgada por D. Pedro IV – reconhecesse aos inventores em §24º do artigo 145º “a propriedade das suas descobertas ou suas produções” e da Constituição de 1838 consagrasse “o direito de propriedade dos inventores sobre as suas descobertas e dos escritores sobre os seus escritos (...) pelo tempo e na forma que a lei determinar”, os autores permaneceriam desprovidos de proteção para as suas obras até ao final da primeira metade do século XIX. Com efeito, só em 1851 é que iria surgir uma lei que regulasse os direitos de autor nas suas especificidades, a Lei da Propriedade Literária.

Contudo, já em 1839 Almeida Garrett tinha apresentado à Câmara dos Deputados um projeto de lei sobre propriedade literária e artística que fixava o prazo de proteção em 30 anos após a morte do autor. Este projeto foi inclusive aprovado em 1841 pela mesma Câmara mas a desfavorável conjuntura política da época (Cabralismo e guerra da Patuleia) conduziu a um atraso de dez anos na entrada em vigor da lei.

O regresso do projeto à Câmara em 1851 resulta de um pedido de Garrett à Rainha D. Maria II. Nesse ano, ao ser incumbido pela monarca de negociar um acordo de reconhecimento de direitos mútuos sobre propriedade literária com a França, o escritor aproveita para queixar-se da falta de legislação nacional nessa matéria. Aprovada pela Câmara, a lei é oficialmente publicada a 18 de julho desse mesmo ano.

No seu preâmbulo, a Lei de Propriedade Literária de 1851 assinalava ser seu objetivo fundamental “proteger as artes, as ciências e as letras, prestar homenagem à força intelectual e ao poder do espírito (...) consagrar os direitos do pensamento, e fortificar ainda mais assim a liberdade de comunicar.”

Enquanto que o artigo 1º estipulava que “o direito de publicar ou de autorizar a publicação ou reprodução de uma obra (...) pertence exclusivamente ao autor durante toda a sua vida”, o artigo 2º fixava esse direito por mais trinta anos após a morte do autor em benefício dos herdeiros ou de quaisquer outros representantes do autor. Para além dos direitos dos autores propriamente ditos, a Lei de 1851 incluía no seu âmbito de proteção as obras dramáticas, as produções das artes do desenho (quadros, obras de escultura e arquitetura, entre outras) e as obras de música (composições musicais), integrando ainda de disposições relativas ao registo das obras, às sanções penais e ao tratamento nacional a ser concedido a obras de autores estrangeiros em caso de infração.

A publicação da lei de 1851 não foi no entanto totalmente vista como motivo de regozijo entre o meio literário nacional. A ocasião iria, aliás, desencadear o primeiro dos grandes debates acerca da propriedade literária em Portugal (Rosa 2009, p. 23). Em resposta a uma afirmação de Almeida Garrett segundo o qual Herculano teria apoiado a lei, este último envia ao primeiro uma extensa resposta onde questiona a validade jurídica do conceito de propriedade literária e o carácter de “sacratíssima” e “sagrada entre as mais sagradas” que Garrett lhe confere (Rosa *idem*; Vieira 2003, p. 35-44).

Depois de avançar com uma definição de propriedade como se tratando do “direito transmissível de possuir e transformar um valor criado pelo trabalho do que o possui, ou transforma” que “existe desde o momento em que o homem aplicou o trabalho inteligente à matéria e criou assim um valor”¹²⁷, Herculano aproveita para salientar a especificidade da propriedade literária face à restante propriedade:

A propriedade literária (abstraindo das obras de arte para simplificar a questão) não pode ser senão o direito sobre um valor criado pelo trabalho dos que o criaram; sobre a representação material da ideia: porque esse valor está ligado a um objeto que se chama o livro, na aceção vulgar e sensível desta palavra.

O que é o livro? Um complexo de frases unidas entre si para representarem uma certa soma de ideias, fixadas no papel para se transmitirem à inteligência, e repetidas certo número de vezes para aproveitarem a muitos indivíduos; mas para aproveitarem ainda mais ao autor.

Como nasce o livro? Pelos esforços combinados do escritor, do capitalista que empregou o capital para a sua publicação, do fabricante do papel, do compositor, do impressor, etc. São estes esforços juntos que criam o valor do livro, valor que, antes ou depois de trocado, se reparte pelos que trabalharam em criá-lo.

(...)

O direito de propriedade literária, como v. ex.^a o entende, cria, porém, um valor fictício para criar uma propriedade que não o é menos. De facto, o que é que se transfere de uma edição

¹²⁷ A influência do pensamento de John Locke em Herculano é nesta frase indesmentível. De realçar contudo que no caso do escritor português esta influência culmina numa interpretação bastante singular, na medida em que é totalmente oposta à dos editores e livreiros ingleses do século XVIII que faziam questão de alargar *ipsis verbis* o conceito de propriedade às obras intelectuais, sem identificar uma natureza distinta nestas últimas.

para outra? Unicamente as ideias, as frases, as palavras, combinadas deste ou daquele modo. Pois isso pode ser propriedade de ninguém? Menos ainda, se é possível, que o ar, o calor, a chuva, a luz do sol, a neve, ou o frio. Como cada um destes fenómenos naturais, essas ideias, essas frases, essas palavras podem ser úteis; mas a utilidade não é o valor; porque nada disso é suscetível de uma apreciação de troca. (Herculano 1873, p. 62-65).

Continuando a sua linha de raciocínio, Herculano colocava a seguinte questão retórica a Garrett:

Se as ideias e as frases de um livro constituem uma propriedade, um valor, um capital acumulado e fixo; se esta propriedade é sacratíssima, ou por outra, se é sagrada entre as mais sagradas, porque lhe recusais a vantagem que o direito assegura sem exceção a todo o outro capital acumulado e ativo, a perpetuidade? Porque espoliais os herdeiros do autor ao fim de trinta anos? (Herculano *idem*, p. 70.71).

Do ponto de vista de Herculano, a atribuição de um direito absoluto de propriedade sobre as obras intelectuais implicaria necessariamente por uma questão de lógica a defesa de prazos de proteção perpétuos. Na verdade, a posição de Herculano relativamente ao conceito de propriedade literária apenas pode ser compreendida se tivermos em atenção o seu posicionamento político. Enquanto liberal opositor ao absolutismo de D. Miguel, Herculano via na possibilidade da apropriação privada da terra também a possibilidade de libertar o cidadão burguês do Estado socialista. Para o escritor, um crítico acérrimo das ideias socialistas, a criação por lei de um direito de propriedade literária corresponderia a legitimar a tese do filósofo político francês Pierre-Joseph Proudhon segundo a qual a propriedade é fruto de convenções sociais e não um direito natural (Herculano *ibidem*, p. 139; Vieira 2003, p. 45-46).

Na aceção de Herculano, a propriedade literária apresentar-se-ia assim sob a forma de um paradoxo, uma impossibilidade material dado que o seu objeto não é tangível e sensível, apenas podendo ser exercida sobre a representação material da ideia, isto é, o livro. De forma a contornar este paradoxo¹²⁸, o escritor propunha um sistema de recompensas públicas que se assemelharia a uma forma de mecenato estatal. Contudo, num apêndice à carta de 1851 dirigida a Garrett escrito em 1872, Herculano já admitia que tal sistema de recompensas públicas era impraticável, propondo em sua substituição que o livro passasse a beneficiar de uma proteção semelhante à das invenções:

A propriedade é aí apenas legal, porque deriva do privilégio, da lei de exceção (*privata lex*), e portanto existe com as condições e limites que ela lhe impõe. Nas doutrinas liberais geralmente recebidas o privilegio só é legítimo quando se estriba na utilidade pública. É pois necessário que na propriedade criada pelo privilegio se dê essa característica. (Herculano *idem*, p. 143).

Em resposta à carta original de Herculano, Garrett enviou-lhe de volta uma mensagem onde embora reconhecesse que a propriedade literária não possuía todas as características jurídicas da

¹²⁸ Paradoxo esse que, levado à letra, teria como consequência a mera remuneração dos esforços materiais dos autores o que, de acordo com Herculano – seguindo aqui a teoria da propriedade intelectual enquanto incentivo à criação - poderia fazer com que muitos deixassem de escrever.

propriedade comum – em particular, a perpetuidade -, considerava que era necessário proteger as obras literárias de forma a impedir que o autor tivesse que depender do favor ou da boa vontade do rei por via dos privilégios ou, pior ainda, do impressor ou da corporação – entidades essas que, como foi já exposto em cima, eram quase sempre os únicos beneficiados com esses privilégios (Vieira 2003, p. 30-31).

A oposição de Alexandre Herculano foi no entanto insuficiente para impedir o reconhecimento do direito de autor no Código Civil de 1867 elaborado pelo Visconde de Seabra que é alvo de um capítulo especial denominado “Trabalho Literário e Artístico” abarcando desde o artigo 570º ao 612º. Se por um lado o texto legislativo estipula que “a propriedade literária é considerada e regida como qualquer outra propriedade móvel”¹²⁹, por outro o direito de publicar ou autorizar a publicação de uma obra em 50 anos após a morte do autor¹³⁰. Seguindo a tendência internacional, com o código de 1867 e a revogação da lei de 1851 Portugal alargava em 20 anos o prazo de proteção dos direitos de autor face aos 30 anos após a morte do autor fixados inicialmente.

A par com o acelerar do movimento internacional dos direitos de autor, em 1889 Portugal e Brasil celebram uma convenção com vista à equiparação do tratamento dos autores em ambos os países. Contudo, dado que na altura os direitos de autor ainda não eram alvo de proteção jurídica no Brasil, tal convenção veio sobretudo a proteger as obras de autores brasileiros em Portugal em detrimento da proteção dos autores portugueses no Brasil (Leitão 2011, p. 34).

A adesão de Portugal à Convenção de Berna chegará em 1911 por via de um Decreto aprovado a 18 de março e publicado no Diário do Governo no dia 23 desse mesmo mês (Leitão *idem*).

A perpetuidade da proteção dos direitos de autor que Alexandre Herculano via como sendo o corolário lógico do conceito de propriedade literária chegará em junho de 1927 com o Código sobre a Propriedade Literária, Científica e Artística elaborado por Júlio Dantas e Cunha Gonçalves com o objetivo de adaptar a legislação nacional às disposições da Convenção de Berna. Publicado sob a forma do decreto-lei nº 13.725, irá substituir o Código de Seabra em matéria de direitos de autor. No extenso preâmbulo que antecede o decreto, podemos encontrar um breve resumo da história da propriedade literária até aos dias de hoje onde inclusive se faz uma referência explícita à expressão propriedade intelectual. Mas na verdade, esse longo preâmbulo apenas se destina a justificar aquilo que até então poucos Estados soberanos tinham ousado fazer: estabelecer a perpetuidade dos direitos de autor sobre a obra¹³¹. Rejeitando todas as razões tradicionais contra a existência de monopólios sobre as criações intelectuais, os autores do preâmbulo argumentam que que uma obra jamais cai no

¹²⁹ Artigo 590º do código.

¹³⁰ Artigo 579º do código.

¹³¹ Peter Baldwin refere apenas os casos de Veneza em 1780, Holanda em 1814 e México, Venezuela e Guatemala no final do século XIX como comparáveis ao regime de perpetuidade instaurado em Portugal com a lei de 1927 (Baldwin 2014, p. 23).

domínio público a ponto de ser suscetível de apropriação por qualquer pessoa (Rosa 2009, p. 25). Embora tal posição seja defendida recorrendo à importância do reconhecimento da paternidade da obra, os autores parecem ignorar as diferenças que separam os direitos morais dos direitos patrimoniais. Fazendo jus à teoria do direito de autor como direito natural pertencente a este último, ao mesmo tempo que se pressupõe que “o verdadeiro princípio filosoficamente correto e justamente remuneratório dos autores é o 'princípio da perpetuidade' transmissível aos herdeiros” também se dispensa à obrigatoriedade de registo para usufruir desse mesmo direito de propriedade (Rosa *idem*, p. 26)¹³².

Embora a perpetuidade do direito de autor se tenha mantido em vigor em Portugal durante quase quatro décadas, o princípio foi no entanto alvo de resistência mesmo no plano legislativo. No ano de 1953, em pleno Estado Novo, surgiu na Câmara Corporativa um projeto relatado por José Gabriel Pinto Coelho e assessorado por Inocêncio Galvão Teles e Manuel Gomes da Silva que ia precisamente no sentido da eliminação da perpetuidade. Apesar da aprovação do projeto – ainda que contando com a oposição de Júlio Dantas -, “a posterior oposição do grupo de pressão dos autores impediu a sua transformação em lei.” (Leitão 2011, p. 35).

Três anos mais tarde, Portugal viria a ratificar a Convenção Universal do Direito de Autor – por via de uma resolução da Assembleia Nacional de 11 de maio de 1956. Com a nomeação de Inocêncio Galvão Telles para Ministro da Educação, o mesmo retoma em 1965 o projeto de lei de 1953 no intuito de transformá-lo em lei, após uma revisão elaborada por José de Oliveira Ascensão. A 27 de abril de 1966 é assim publicado o Decreto-Lei 46980 aprovando o Código do Direito de Autor. O traço essencial deste texto legislativo é o regresso ao prazo de duração dos direitos de autor em 50 anos após a morte deste. Para além disso, o novo Código estabelece que as obras que anteriormente tinham estado sujeitas ao regime de perpetuidade passassem a estar disponíveis no domínio público após 25 anos - a partir de 1991 (Leitão *idem*; Rosa 2009, p. 26-27)¹³³. Ao contrário da ideologia maximalista da propriedade intelectual expressa no código de 1927, o código de 1966 reflete assim uma maior influência do discurso de equilíbrio entre os interesses dos autores e editores e os interesses do público em geral, na medida em que se procura “a mais equilibrada harmonização dos interesses em jogo neste fundamental sector da vida nacional.” Mais uma vez são igualmente contemplados os direitos morais dos autores (artigos 55º a 57º), considerados distintos dos direitos económicos ou patrimoniais.

¹³² Para além da perpetuidade, o código de 1927 concedia ainda um forte ênfase aos direitos morais e de personalidade do autor, reconhecendo nomeadamente o direito ao inédito (artigos 8º e 103º, §1), o direito à paternidade da obra (artigos 15º c), 74º e 97º), o direito à integridade da obra (artigos 15º c), 89º, 132º, §14) (Leitão 2011, p. 34).

¹³³ Esse prazo seria posteriormente suprimido pela lei nº 25/79 de 6 de setembro.

Após a adesão em 1978 de Portugal aos atos de revisão da Convenção de Berna e da Convenção Universal assinados em Paris no ano de 1971, tornava-se necessário proceder a alterações na regulamentação nacional em matéria de direitos de autor. É assim que em 1984 é colocado à discussão pública um anteprojeto de lei de direitos de autor. Alvo de algumas críticas, este documento irá ser alvo de uma revisão efetuada por José de Oliveira Ascensão. A 14 de março de 1985 é então publicado o Decreto-lei 63/85 que aprova o Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC) - ainda hoje em vigor, apesar das sucessivas revisões de que já foi alvo¹³⁴.

Para além de harmonizar o quadro jurídico nacional com a legislação internacional e adaptar os direitos de autor às novas tecnologias entretanto surgidas, o CDADC de 1985 teve também como missão clarificar alguns dos conceitos introduzidos anteriormente na legislação nacional. Um dos conceitos é o do equilíbrio, visando a lei dar resposta “à necessidade de assegurar o melhor equilíbrio possível entre os autores e utilizadores das obras”, de acordo com o preâmbulo. Este equilíbrio deve então ter em conta que “a indispensável proteção dos direitos de autor não pode exercer-se em detrimento dos legítimos direitos e interesses de editores, produtores, realizadores e radiodifusores nem dos utentes em geral, pelo que não se deve, ao assegurá-la, perder de vista o interesse público.” De salientar também o facto de os artigos 1º e 2º referirem explicitamente que apenas as expressões e não as ideias podem ser alvo de proteção. Indo de encontro às exigências inerentes à Convenção de Berna, o artigo 12º descarta a obrigatoriedade do registo para o reconhecimento da proteção¹³⁵. Por outro lado, os direitos morais continuam a ser alvo de grande atenção na legislação, ao estabelecer-se o princípio inalienável, irrenunciável e imprescritível de acordo com o qual “independentemente dos direitos de carácter patrimonial e ainda que os tenha alienado ou onerado, o autor goza durante toda a vida do direito de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuinidade e integridade desta, opondo-se à sua destruição, a toda e qualquer mutilação, deformação ou outra modificação da mesma e, de um modo geral, a todo e qualquer ato que a desvirtue e possa afetar a honra e reputação do autor.” (artigo 56º). Uma novidade introduzida com o artigo 75º da revisão de 2004 é o estabelecimento de um conjunto de limites e exceções aos direitos de autor semelhantes um pouco ao conceito de utilização justa ou “*fair use*” do *copyright* norte-americano, na medida em que se permite uma série de utilizações da obra que não carecem de autorização pelo autor. Por fim, e seguindo a tendência comum europeia, o artigo 31º estipula o limite da proteção da obra em 70 anos após a morte do autor.

¹³⁴ O texto original foi até hoje alterado pelas Leis 45/85, de 17 de setembro, e 114/91 de 3 de setembro, pelos Decretos-leis 332/97 e 334/97, ambos de 27 de novembro, e pelas Leis 50/2004, de 24 de agosto, 24/2006, de 30 de junho, 16/2008, de 1 de abril, 65/2012 de 20 de dezembro, e 82/2013 de 6 de dezembro. Muitas destas revisões ficaram a dever-se à adaptação da legislação nacional a acordos internacionais ou a diretivas comunitárias sobre direitos de autor.

¹³⁵ “O direito de autor é reconhecido independentemente de registo, depósito ou qualquer outra formalidade.”

2.7.5 – Breve história dos direitos de autor no Brasil

A primeira lei do quadro jurídico do Brasil a incidir diretamente na proteção ao autor data de 11 de agosto de 1827 e diz respeito ao estabelecimento dos cursos jurídicos através da criação de dois centros de estudos, um em São Paulo e outro em Olinda. Em troca de algumas condições¹³⁶, a lei concedia um privilégio exclusivo com a duração de dez anos para a publicação dos compêndios preparados pelos professores. Contudo, tal direito restringia-se ainda a um segmento restrito do conjunto dos autores (Soares 2012, p. 64; Souza Filho 2014, p. 170; Mizukami 2007, p. 286-287; Paranaguá e Branco 2009, p. 18).

Ao contrário do que sucede em países como Portugal, o início da regulação explícita do direito de autor¹³⁷ no ordenamento jurídico brasileiro ocorre por via da legislação penal e não civil. O momento coincide com a promulgação a 16 de dezembro do Código Criminal do Império que no artigo 261º do 1º capítulo¹³⁸ do título III (“Crimes contra a propriedade”). Parte III, estabelecia por via indireta um direito de reprodução a partir da proibição da reprodução mediante diversas técnicas de escritos ou estampas feitos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros¹³⁹. Esse direito permaneceria válido durante a vida do autor, com a possibilidade de alargar-se a mais dez anos, no caso de existirem herdeiros (Souza Filho 2014, p. 171-172; Mizukami 2007, p. 287).

Após a proclamação da República a 15 de novembro de 1889, o Decreto nº 847 de 11 de outubro de 1890 promulgou o Código Penal que novamente volta a legislar em matéria de direitos de autor, desta feita através de um capítulo inteiro dedicado aos “Crimes Contra a Propriedade Literária, Artística, Industrial e Comercial”: o capítulo V do título III do código, que entre os artigos 342º a 350º dispunha sobre a “violação dos direitos de propriedade literária e científica.” Na senda dos códigos penais francês e português (Mizukami *idem*), o Código Penal de 1890 proibia nos seus artigos 342º e 344º a impressão e distribuição de leis, decretos, resoluções, regulamentos, relatórios e todos os restantes atos emanados pelos poderes legislativo ou executivo do governo federal ou dos Estados, sem no entanto obstar ao direito de citação ou de revenda dos mesmos. Já o artigo 345º do mesmo código mantinha a proibição de reproduzir sem consentimento do autor qualquer obra literária ou

¹³⁶ Os mestres selecionados para ministrar as disciplinas dos cursos deveriam enviar às Assembleias Gerais os compêndios – escolhidos por si ou da sua própria autoria – relativos a essas disciplinas de modo a serem avaliados. Caso fossem aprovados, o governo encarregaria-se da sua impressão, distribuindo-os em seguida pelos centros de estudos.

¹³⁷ Que no caso do português do Brasil é denominado de direito autoral.

¹³⁸ Capítulo esse que, curiosamente, é dedicado ao furto.

¹³⁹ Ficando automaticamente excluídos do âmbito deste direito todos os autores estrangeiros, em particular os portugueses.

artística, permanecendo o tempo de vida do autor o prazo de vigência dos direitos de reprodução, ao qual se acrescentariam dez anos no caso da existência de herdeiros. Uma inovação incorporada no quadro jurídico brasileiro pelo Código Penal de 1890 foi um direito sobre traduções por via da proibição de todas as traduções não-autorizadas que no entanto permitia igualmente o direito de citar o texto em questão para fins educativos ou de crítica. Já o artigo 348º proibia a execução ou representação de composições musicais, peças teatrais e outro tipo de produções em teatros ou todo o género de espetáculos públicos em geral sem autorização do autor ou proprietário do texto. Por fim, o artigo 350º proibia a reprodução de qualquer produção artística sem autorização do seu proprietário por imitação ou contrafação (Mizukami *ibidem*, p. 288).

Se o facto do Código de 1890 dedicar um capítulo inteiro a um tema que até àquele ponto da história do Direito no Brasil tinha sido tratado de forma marginal seria por si só um indício suficientemente forte da expansão do âmbito dos direitos de autor no maior país de expressão oficial portuguesa, uma breve análise do conteúdo do texto legislativo demonstra de forma evidente o alargamento do círculo das obras protegidas e das práticas proibidas.

Seguindo o modelo norte-americano, a primeira Constituição Republicana do Brasil de 1891 estabelece o respeito dos direitos de autor como princípio constitucional. Com efeito, no §26º do artigo 72º pode-se ler que “aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar.” Como Pedro Mizukami refere,

Todas as constituições seguintes, com exceção da de 1937, mantiveram a disposição em termos quase idênticos. Mudanças de redação mais substanciais e inserção de outros direitos de autor (como o de fiscalização de aproveitamento económico) apenas ocorreram com a Constituição de 1988, apesar de o dispositivo principal ter mantida redação bastante similar à do artigo 72º, §26 da Constituição de 1891. (Mizukami, *ibidem*, p. 288-289).

A lei que a Constituição mencionava seria publicada a 1 de agosto de 1898 graças a uma promulgação de Prudente de Moraes. Mais conhecida por Lei Medeiros e Albuquerque em homenagem ao seu autor, a Lei nº 496 ficou para a história como sendo a primeira lei específica de direitos de autor do Brasil, passando estes a englobar não apenas as criações literárias e artísticas mas também as científicas. De acordo com Daniel Rocha (citado por Paranaguá e Branco 2009, p. 18),

Até ao advento dessa lei, no Brasil, a obra intelectual era terra de ninguém. Tanto era assim que Pinheiro Chagas, escritor português, reclamava ter no Rio de Janeiro um “ladrão habitual”, que ainda tinha a audácia de lhe escrever dizendo: “Tudo o que V. Exª publica é admirável! Faça o que posso para o tornar conhecido no Brasil, reimprimindo tudo!” O que ocorria é que, na época, era comum pensar-se que a obra estrangeira, ainda mais do que a nacional, podia ser copiada indiscriminadamente.

Considerando o direito de autor como um privilégio, a lei de 1898 fixava no seu artigo 3º o prazo do direito exclusivo de fazer ou autorizar a reprodução de obras em 50 anos após a sua

publicação¹⁴⁰, estabelecendo, no caso das traduções, uma duração de apenas 10 anos após a sua publicação e, no caso das representações ou execuções os mesmos dez anos mas após a estreia oficial autorizada pelo autor. Outro aspeto relevante da lei de 1898 era o facto de definir contrafação como sendo “todo o atentado doloso ou fraudulento contra o direito do autor.” Por outro lado, a lei implementava todo um leque de limitações aos direitos de autor que ainda hoje permanecem na legislação brasileira. Especificamente, o artigo 22º elenca sete limitações aos direitos de autor que são explicitamente caracterizadas como não constituindo contrafação. Tais práticas de reprodução destinam-se essencialmente a fins educativo, de esclarecimento cívico e liberdade de expressão (Mizukami 2007, p. 289).

O alargamento da proteção a obras publicadas em países estrangeiros ocorreria com o Decreto-Lei nº 2577 de 17 de janeiro de 1912. Desde que os autores ou detentores de direitos apresentassem um comprovativo do cumprimento das formalidades legais requeridas pelo país de origem, as disposições da Lei Medeiros e Albuquerque passavam automaticamente a aplicar-se às suas obras (exceto o artigo 13º da mesma lei que impunha o depósito da obra na Biblioteca Nacional) (Souza Filho 2014, p. 176; Mizukami *idem*, p. 290).

A Lei Medeiros e Albuquerque seria no entanto revogada pelo Código Civil de 1916. Deste modo, o direito de autor deixou de ser um ramo autónomo de direito para passar a ser considerado um mero direito de propriedade, neste caso, “literária, científica e artística.” Apesar de promulgado em janeiro de 1916, a lei nº 3107 relativa ao novo Código Civil só entrou em vigor a 1 de janeiro de 1917. Entre as modificações mais importantes introduzidas, salientam-se o alargamento do direito exclusivo de reprodução das obras para um prazo de 60 anos após a morte do autor em benefício de herdeiros ou sucessores (artigo 649º) e, em contrapartida, o aumento do número de limitações aos direitos de autor de sete para dez por via do artigo 666º. Uma dúvida deixada em aberto pelo artigo 673º consistiu em determinar se o depósito da obra constituía um requisito para a concessão do direito ou serviria apenas para efeitos de comprovação jurídica (Mizukami *ibidem*).

O direito de autor brasileiro só reconquistaria a sua autonomia legislativa em 1973 com a lei 5988/73 de 14 de dezembro desse mesmo ano. Um dos aspetos mais salientes dessa lei residiu no facto de ter decretado o fim do registo obrigatório, passando este a ser meramente opcional (artigo 17º). Ao mesmo tempo, a lei de 1973 procedeu a uma ligeira alteração no cálculo da duração dos direitos de autor: enquanto que o prazo de proteção dos direitos patrimoniais passou a incluir não só a vida do autor, mas também a dos sucessores (filhos, pais ou cônjuge) (artigo 42, §1º e 2º). No caso dos restantes sucessores, o prazo mantinha-se nos 60 anos após a morte do autor. Em relação às obras cinematográficas, fonográficas, fotográficas e de arte aplicada, a duração dos direitos patrimoniais foi

¹⁴⁰Direito esse que, de acordo com o artigo 13º, apenas seria concedido em caso de depósito da obra na Biblioteca Nacional no prazo máximo de dois anos após a sua publicação.

fixada em 60 anos após o seu lançamento – contados a partir do dia 1 de janeiro do ano posterior à sua conclusão (artigo 45º) (Mizukami *ibidem*). Por último, foi também com a lei de 1973 que se deu a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), bem como do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), uma sociedade de gestão coletiva de direitos de autor “sem finalidade de lucro” com um modelo de funcionamento semelhante ao da portuguesa SPA (artigo 115) (Sousa Filho 2014, p. 177-178).

Permanecendo atual até aos dias hoje, a Lei 9610 aprovada pelo Congresso Nacional a 19 de fevereiro de 1998 entrou em vigor a 19 de agosto de 1998, revogando assim a Lei de 1973. Assinada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso no mesmo dia da aprovação da Lei 9609 (relativa à “proteção da propriedade intelectual de programas de computador e sua comercialização no País”), a nova lei procedeu a uma série de alterações, sendo destas talvez as mais importantes o alargamento do prazo de proteção dos direitos patrimoniais obras para 70 anos após a morte do autor em benefício dos sucessores (artigo 41º) e 70 anos após a fixação da obra para os direitos conexos (artigo 96º). (Souza Filho *idem*, p. 187; Mizukami 2007, p. 291). Desta forma, não obstante a sua posição periférica no contexto da economia política global da propriedade intelectual, o Brasil seguia a linha de expansão temporal dos direitos de autor adotada pelos países mais desenvolvidos como EUA e Estados-membros da UE (incluindo aqui Portugal). Segundo Pedro Mizukami, as inclinações maximalistas da lei de 1998 em termos de propriedade intelectual tornam-se irrefutáveis quando analisamos várias outras modificações inseridas no ordenamento jurídico brasileiro dos direitos de autor por esse ato legislativo como as “as graves restrições feitas ao sistema de limitações, sob o ponto de vista do utilizador (artigo 46º) (...) proteção de bases de dados (artigo 87º; e disposições referentes à violação de TPMs e sistemas de DRM (artigo 107º)” (Mizukami *ibidem*).

Em virtude destas deficiências na lei do ponto de vista do utilizador bem como dos obstáculos que impõe no acesso destes ao conhecimento, em 2011 a Consumers International classificou a legislação brasileira de direitos de autor como sendo a quarta pior entre 20 países do mundo na sua *IP Watchlist* (Consumers International 2011). Na sua avaliação, a federação internacional das associações nacionais de defesa dos consumidores considerou que a lei de 1998 necessita de ser atualizada de forma a ter em conta os desafios colocados pela era digital e a permitir o desenvolvimento de novos modelos de negócio. Para além disso, faz questão de salientar que a lei em vigor é muito mais restritiva que a anterior de 1973, não permitindo por exemplo a realização de cópias privadas sem fins lucrativos de obras adquiridas legitimamente.

Esta desatualização da lei face às inovações tecnológicas levou a uma tomada de consciência da necessidade da sua revisão, em particular no seio do próprio Ministério da Cultura do Brasil. O processo começou em dezembro de 2007, com o então ministro da Cultura Gilberto Gil a lançar o Fórum Nacional do Direito Autoral, um evento composto por uma série de seminários onde

participaram juristas, investigadores, artistas e representantes das indústrias brasileiras de conteúdos. O resultado desses seminários bem como de outras reuniões com os intervenientes no processo foi um anteprojeto de revisão da lei do direito de autor elaborado pelo Ministério da Justiça.

Em junho de 2010 esse documento foi aberto à discussão pública com vista a discutir eventuais alterações (Soares 2012, p. 67). Para esse efeito foi criada uma plataforma *online* que permitia comentar cada artigo. Com base nas mais de oito mil contribuições foi elaborado outro anteprojeto de revisão da lei do direito de autor “com maior destaque a aspetos relativos ao interesse público, uma lista alargada de limitações ao direito de autor – incluindo uma limitação geral -, uma permissão para violação de DRM/TPMs em determinados casos, fiscalização da atividade de gestão coletiva (...), e o reconhecimento explícito de que o direito de autor pode ser limitado para fins de defesa do consumidor, pelo direito *antitrust*, bem como por direitos humanos.” (Valente e Mizukami 2014). Apesar do Ministério da Cultura ter alcançado uma versão final da nova lei de direito de autor do Brasil logo no final de 2011, desde então o anteprojeto tem sofrido várias modificações. Em boa parte, tais alterações devem-se às várias mudanças dos titulares da pasta da Cultura que na prática paralisaram o avanço da lei.

Outra razão por detrás do atraso na aprovação da lei reside no processo de elaboração do “Marco Civil da Internet”, inicialmente um projeto de lei surgido em 2009 regulando por via civil a utilização da Internet no Brasil. Aprovado pela Câmara dos Deputados a 25 de março de 2014 e pelo Senado Federal a 23 de abril, o Marco Civil é hoje oficialmente designado de Lei nº 12965. Nele podemos encontrar uma série de princípios, garantias, direitos e deveres dos utilizadores e ISPs, assim como disposições regulando a atuação dos poderes públicos. Entre os temas mais salientes, destacam-se a neutralidade da rede¹⁴¹, a retenção de dados para fins judiciais e a responsabilidade legal dos ISPs. Esta última questão está aliás extremamente ligada aos direitos de autor. Embora o projeto de lei inicial – igualmente resultante de uma consulta pública – estabelecesse que a remoção de conteúdos só poderia ocorrer em resposta a uma ordem de um tribunal¹⁴², devido à pressão de alguns representantes das indústrias de conteúdos foi necessário estabelecer uma regra segundo a qual “o esquema do Marco Civil não é aplicável nos casos de infração aos direitos de autor” cujas regras, como refere o texto da lei, devem ser estabelecidas na revisão da lei de direitos de autor (Valente e Mizukami 2014).

¹⁴¹ Princípio segundo qual todos os dados que compõem o tráfego da Internet devem circular à mesma velocidade e sem qualquer tipo de degradação substancial e injustificada da qualidade do serviço, independentemente da aplicação ou do tipo de conteúdos em questão.

¹⁴² Ao contrário do que sucede no caso do sistema norte-americano de “notificação e remoção” de conteúdos que infringem os direitos de autor introduzido em 1998 com a DMCA.

3 – Bases para uma crítica da economia política da informação

A informação quer ser livre. Ao mesmo tempo, a informação também quer ser cara. Por um lado, a informação quer ser livre porque é hoje bastante barato proceder à sua distribuição, cópia e recombinação – tão barato que nem vale a pena medi-la. Por outro, quer ser cara porque pode ser incomensuravelmente valiosa para o destinatário. Essa tensão não irá desaparecer. Dado que cada onda de novos dispositivos apenas piora esta tensão em vez de a mitigar, ela conduz a um interminável debate aceso a respeito de questões como preços, direitos de autor, 'propriedade intelectual' e a retidão moral da distribuição casual.

- Brand 1987, p. 202.

A primeira frase que integra a citação em epígrafe deste capítulo foi originalmente proferida em 1984 numa conferência de *hackers* por Stewart Brand, figura lendária da contracultura norte-americana. Desde então ela adquiriu contornos quase proféticos, servindo frequentemente de exemplo para um determinismo tecnológico originário do Silicon Valley californiano¹⁴³. Esta interpretação simplista da expressão “a informação quer ser livre” é no entanto favorecida pela sua descontextualização no âmbito do raciocínio de Brand. Na verdade, o argumento em questão resume de forma bastante bem conseguida a contradição relativa à natureza simultaneamente livre (no sentido de gratuita) e dispendiosa da informação, contradição essa que é convencionalmente considerada pelos economistas como sendo exclusiva da economia política da informação (Söderberg e Daoud 2012, p.68).

Ainda que não se deva reduzir os bens de informação a bens intelectuais ou à propriedade intelectual¹⁴⁴, se existe uma característica que une bens tão diferentes entre si como programas informáticos, músicas, vídeos e textos é o facto de serem entidades não-materiais e não-energéticas que apenas possuem forma física quando armazenados em suportes físicos (discos rígidos, pen-USBs, smartphones, tablets, etc.) ou comunicados de forma física (sinal de rádio e televisão) (Verzola 2005). Ora, todos os bens de informação distinguem-se dos bens físicos materiais por uma série de características inerentes à sua intangibilidade. Estas características ou propriedades fazem com que em termos económicos, a informação seja considerada um bem público, na medida em que é não-rival e não exclusiva.

Em primeiro lugar, é não-rival porque o seu consumo por uma pessoa não reduz o consumo por outra. Por exemplo, o facto de eu fazer o *download* de um álbum de música e ouvi-lo não faz diminuir a possibilidade de idêntico consumo por parte de um número infinito de pessoas. O mesmo seria totalmente válido no caso de um filme ou de um livro em formato digital. “A partir do momento em que um bem desses é produzido, não é necessário investir mais recursos sociais para aumentar a

¹⁴³ Para uma breve história da frase ver Clarke (2000).

¹⁴⁴ Uma vez que se pode incluir nesta categoria bens que não são puramente informativos mas cuja quantidade de informação contida é tal que contribui para a maior parte do preço do bem, para além de números de telefone, números de endereços IP, nomes de domínio, formatos, padrões e itens similares utilizados apenas em equipamentos e recursos de informação (Verzola 2005).

sua produção ou satisfazer o próximo consumidor” (Benkler 2006, p. 36). Na medida em que o seu consumo beneficia quem quer que o deseje sem prejudicar ninguém, torna-se assim socialmente indesejável privar o acesso a ele (Quiggin 2013, p. 91). Pelo contrário, bens físicos materiais como uma cadeira ou uma maçã implicam rivalidade na medida em que “a minha apropriação e consumo do bem impede idêntica apropriação por parte de um outro indivíduo” (Rosa 2006, 90).

Em segundo lugar, a informação é um bem não-exclusivo porque a partir do momento em que ela é produzida, torna-se difícil, senão mesmo impossível, privar alguém de aceder ou consumir essa informação, mesmo que essa pessoa não tenha contribuído para a sua produção. Um exemplo disso é o facto de um editor não poder impedir que um mesmo livro seja emprestado a e lido por várias pessoas, podendo inclusive ser fotocopiado. Da mesma forma, uma companhia discográfica não consegue na prática controlar o número de empréstimos de CD de música bem como das cópias realizadas a partir desse álbum¹⁴⁵.

Em termos económicos, a informação é portanto comparável a outros bens públicos como o ar, a luz emitida por um farol, a defesa militar e a proteção civil: se “a não-exclusividade torna a obra publicamente apropriável (...) a não-rivalidade faz com que qualquer apropriação não faça diminuir a possibilidade de infinitas e ulteriores idênticas apropriações” (Rosa 2009, p. 31).

O carácter de bem público da informação é normalmente explicitado recorrendo a uma citação de Thomas Jefferson em que este desmonta exemplarmente a teoria da propriedade intelectual que faz atribuir direitos naturais às ideias:

Se a natureza fez alguma coisa menos suscetível que todas as outras de tornar-se propriedade exclusiva, foi a ação do poder do pensamento chamado ideia, que um indivíduo pode possuir exclusivamente enquanto a mantenha para si próprio. Mas a partir do momento em que é divulgada, ela força-se à posse de todos sem que o seu recetor não se pode desfazer dela. Outra das características peculiares dessa ideia é que ninguém a possui menos, mesmo que outro possua o todo dela. Aquele que recebe de mim uma ideia, recebe também ele próprio instrução sem diminuir a minha; assim como aquele que acende a sua lamparina na minha recebe luz sem me fazer escurecer. Que as ideias se devem espalhar livremente de um para o outro ao redor do

¹⁴⁵ Embora existam formas de manter até certo ponto a exclusividade da informação, tais mecanismos de controlo dependem sobretudo da força das leis de propriedade intelectual (direitos de autor e patentes) e das restrições tecnológicas anti-cópia impostas pelos detentores de direito. É claro que o detentor original da informação poderá sempre manter essa informação em segredo, ou seja, não a divulgá-la publicamente. Desta forma, a informação permanecerá um bem privado. Mais ainda, no caso de divulgar essa informação a um grupo seletivo de pessoas, poderá obrigá-las a um voto de confidencialidade. Mas neste caso, quanto maior for o número de pessoas a terem acesso a esse segredo, mais difícil será guardá-lo. Por último, mesmo que o detentor da informação não a divulgue a ninguém, as suas ações poderão por si só dar a conhecer o conteúdo dessa informação (Quiggin 2013, p. 92). Ainda que esta possibilidade teórica de modificar as propriedades da informação por via de mecanismos jurídicos ou tecnológicos leve alguns autores a classificar os bens de informação como obras literárias, dramáticas, musicais ou artísticos de “bens quasi públicos” (De Filippi e Troxler 2013), na prática a implementação de “cercas” e “vedações” artificiais que garantem – pelo menos temporariamente - o acesso exclusivo implica o dispêndio de esforço e/ou dinheiro.

globo, para a instrução moral e mútua dos homens e a melhoria de sua condição, parece ter sido particular e benevolmente projetado pela natureza quando as criou, como o fogo, expansível por todo o espaço, sem diminuir a sua densidade em nenhum ponto, e como o ar que respiramos, em que nos movemos e no qual temos a nossa presença física, incapaz de serem confinadas ou de apropriação exclusiva. Assim as invenções não podem, por natureza, ser sujeitas à propriedade. (Jefferson 1813)

Se, devido à sua imaterialidade, os bens de informação tendem a poder ser acedidos e reproduzidos a um custo extremamente reduzido, senão mesmo zero¹⁴⁶, isso significa que a informação tende naturalmente para a abundância. Esta proposição esbarra com os fundamentos da ciência económica convencional e em particular da teoria económica neoclássica que apenas tem em consideração o cenário de escassez característico de uma economia centrada na produção e mercantilização de bens tangíveis em que cada unidade contém uma quantidade fixa de matéria e energia consumidas que devem inevitavelmente refletir-se no seu custo. Partindo do princípio que cada consumidor estabelece uma ordem de preferências dos bens de acordo com a sua utilidade, esta teoria chega a uma visão em que se assume que os recursos são limitados face aos desejos e necessidades dos seres humanos pelo que os bens mais preferidos tendem a ser os mais escassos, o que conduz à subida do seu preço. Os seres humanos devem portanto atuar como agentes económicos e maximizadores do seu bem-estar pessoal. Só assim a teoria económica consegue fazer previsões a respeito do comportamento humano. Deste ponto de vista, só a escassez é alvo de interesse e merece ser estudada (Söderberg e Daoud 2012, p. 68). Por limitar a maximização do valor de mercado do bem, a abundância proporcionada pela informação é vista como uma anomalia, uma “deficiência do mercado”:

Se a venda de uma obra a um consumidor pode fazer com que esta seja infinitamente usada por muitos mais, os seus produtores nunca irão obter tantos lucros, por mais bem definidos que os seus direitos estejam. Uma venda representa muitas utilizações, o que para o produtor significa uma remuneração substancialmente inferior.

(...)

Por si só, o mercado é pois claramente insuficiente para assegurar uma compensação adequada para os autores (...) A promessa do mercado, de que através da concorrência os autores talentosos serão compensados com os seus esforços pelos consumidores é suplantada por uma lógica concorrente segundo a qual os produtores irão encontrar a forma mais barata de disponibilizarem aquilo que os consumidores querem – isto é, a pirataria. (Gillespie 2007, p. 26).

Dado que bens públicos como a informação nunca se esgotam nem podem ser tornados exclusivos, o seu preço não pode ser determinado pela escassez. Isto faz com que no caso da informação, não se possa falar de custos marginais, ou seja, a diferença de custos totais que se obtém por cada unidade adicional do bem produzida. Embora os custos iniciais de produção de bens informacionais possam ser elevados – ou mesmo extremamente elevados, no caso das grandes produções cinematográficas de Hollywood ou dos medicamentos contra o HIV -, todas as cópias

¹⁴⁶ Característica que tecnologias digitais como a Internet e as redes de partilha de ficheiros alargam ao próprio processo de distribuição da informação.

subsequentes tendem para um custo marginal zero (Landes e Posner 2003, p. 19-20), gerando ao mesmo tempo um efeito positivo de utilidade marginal à medida que o número de pessoas que tem acesso a essa informação vai aumentando. Daí que economistas como Lévêque e Ménière (2004, p. 5) considerem que existe uma redução do bem-estar social sempre que o produtor cobra pelo seu serviço a cada consumidor adicional.

De modo a permitir a apropriação privada da informação com vista à sua mercantilização foi necessário recriar artificialmente a escassez característica do mundo dos bens tangíveis nos bens de informação. Para além dos mecanismo de proteção tecnológica como as DRMs, historicamente o instrumento adotado para construir esta escassez artificial foram os direitos de propriedade intelectual como as patentes e os direitos de autor. Ao instituírem um monopólio destinado a negar a abundância potencial de um bem de informação já criado, as leis de propriedade intelectual fazem com que o preço das obras aumente desmesuradamente, tendo exclusivamente em conta a vontade do editor (Rosa 2006, p. 91; Rosa 2009, p. 34; Verzola 2005).

Do ponto de vista da teoria económica convencional, as leis de propriedade intelectual só fazem sentido se tiverem como objetivo alcançar um equilíbrio entre a eficiência estática e dinâmica da informação. Por um lado, a eficiência estática aumenta quanto maior for a disseminação gratuita de uma obra (tendo em conta o custo marginal tendencialmente zero de cada cópia), proporcionando assim o máximo bem-estar social possível. Isto significa que a aplicação dos direitos de autor conduz a uma subutilização ineficiente das obras intelectuais. Por outro lado, o conceito de eficiência dinâmica tem em conta os ganhos sociais em inovação e criatividade obtidos com a adoção de leis de propriedade intelectual, concedendo assim aos criadores a possibilidade de venderem as suas obras a troco de dinheiro (Lévêque e Ménière 2004, p. 5-7). A implementação artificial de direitos exclusivos que permitam cobrar por obras intelectuais é assim defendida como forma de garantir a existência de incentivos à produção de bens de informação:

De forma a tirar o maior partido possível dos esforços dos indivíduos e das empresas que desejam ganhar dinheiro, estamos dispostos a obter alguma ineficiência estática com vista a alcançar eficiência dinâmica. Ou seja, estamos dispostos a suportar diariamente alguma ineficiente falta de acesso à informação se em troca mais pessoas se envolverem na produção de informação ao longo do tempo. Autores e inventores ou, mais frequentemente, companhias que estabelecem contratos com músicos e cineastas, cientistas e engenheiros irão investir em investigação e criar bens culturais porque esperam vender os seus produtos de informação. (Benkler 2006, p. 36-37).

O âmbito das leis de propriedade intelectual deve portanto limitar-se à procura do ponto de equilíbrio entre a eficiência estática que se perde e a eficácia dinâmica que se ganha, correspondendo este ponto de equilíbrio entre apropriação pública e incentivo à criação à situação de maior bem-estar social possível. Segundo António Machuco Rosa (na esteira de Lemley 2005), este ponto representaria

a solução do problema da internalização das externalidades positivas¹⁴⁷ existentes na informação (Rosa 2013, p. 1317).

Contudo, com o aumento da relevância económica da informação e do conhecimento nas principais economias mundiais as tentativas de transformação destes bens em meras mercadorias apropriáveis por privados - deixando assim de serem encarados como bens públicos -, através da expansão temporal e sectorial das leis de propriedade intelectual e do controlo tecnológico do acesso a eles, fazem com que autores como James Boyle possam falar num “segundo movimento de emparcelamento” referente aos “comuns intangíveis da mente” na sequência do primeiro movimento de vedação das terras comuns (“baldios”) iniciado na Inglaterra do século XVI que privou a maioria da população de uma parte substancial dos seus meios de subsistência, até então obtidos diretamente a partir do cultivo em campos abertos (Boyle 2003). Embora Boyle realce a essência distinta de cada um desses tipos de bens – bens “intelectuais” de um lado contra bens “reais” do outro -, o jurista assinala as continuidades históricas entre ambas as situações, a saber, a aplicação ou a ampliação de novos direitos de propriedade criados pelos Estados a bens que até então eram tidos como propriedade comum (terras) ou insuscetíveis de serem mercantilizados (informação e conhecimento).

Esta tendência só pode no entanto ser completamente apreendida se tivermos em conta o domínio do mercado na teoria económica convencional, enquanto mecanismo de preferência para avaliar o valor de todos os bens em comparação com outros mecanismos alternativos como o financiamento público de obras artísticas e técnicas, o mecenato, o patrocínio ou a mera dádiva voluntária. Esta prevalência do mercado assenta por seu lado numa alegada superioridade da 'racionalidade' da propriedade privada segundo a qual apenas mediante a atribuição de valor a um determinado recurso ele pode ser empregue com a máxima eficiência possível.

Nesse sentido, coloca-se a questão de saber se uma crítica da noção de propriedade intelectual alicerçada na ciência económica e tendo como horizonte último a lógica de uma escassez omnipresente não comunga das mesmas deficiências que critica. De acordo com Söderberg e Daoud (2012), tal noção assenta numa conceção da informação enquanto unidades alienáveis de conteúdo que inevitavelmente conduz à sua mercantilização. Contrapondo a hipótese da natureza excepcional da informação no seio de uma pressuposta escassez de facto reinante no mundo físico a uma abordagem histórica e sociológica segundo a qual a escassez – tanto de informação como de bens tangíveis – é

¹⁴⁷ Tipo de benefícios indiretos de natureza não económica resultantes da produção de um bem ou serviço económico que não se refletem no valor da sua transação inicial, acabando por se repercutirem ao longo do tempo.

sempre implementada nas relações sociais dominantes¹⁴⁸, Söderberg e Daoud concluem que a melhor forma de analisar as contradições resultantes da economia política da informação enquanto fonte de valor económico é encarar esta não como uma entidade estável e sólida mas sim como um processo laboral socializado que está a ser enquadrado de forma rígida e artificial num regime de propriedade privada (Söderberg e Daoud 2012, p. 73).

3.1 - Mercantilização da Informação *versus* Informacionalização da Economia

Ainda que a teoria económica convencional veja na informação um bem público puro caracterizado por externalidades de rede¹⁴⁹, muita da análise económica parte do princípio que os bens públicos continuam a assumir uma posição periférica nas maiores economias do mundo quando comparados com o peso que a produção, processamento, distribuição e comercialização de bens físicos – ou seja, bens rivais e exclusivos – bem como, em menor grau, os serviços comerciais representam na atividade económica (Quiggin 2013).

Não obstante, desde o início da década de 1960 que alguns economistas e sociólogos têm chamado a atenção para uma alegada transição para uma “sociedade pós-industrial”, “sociedade da informação” ou mesmo “economia do conhecimento” marcada por uma importância crescente da informação, do conhecimento e da comunicação nos próprios processos de produção e consumo das economias mais avançadas do mundo concomitante a um maior peso do sector do serviço no conjunto do mercado de trabalho em detrimento das atividades ligadas ao sector industrial.

¹⁴⁸ De Filippi e Troxler distinguem entre a “escassez natural” dos materiais, resultante das suas características inerentes enquanto bens físicos, e a “escassez artificial” que é criada por meios técnicos:

Com efeito, o atual sistema de produção baseado em princípios capitalistas introduz uma camada adicional de escassez sobre certos tipos de produtos (...) ao concentrar a maioria do conhecimento e dos meios de produção nas mãos de umas poucas grandes empresas, de modo a que as pessoas deixem de ter a capacidade de produzir os produtos de que necessitam pelos seus próprios meios (De Filippi e Troxler 2013, p. 72).

¹⁴⁹ Externalidades de rede consistem no benefício que um consumidor obtém de um bem quando o número de outros consumidores desse mesmo bem aumenta. No domínio das telecomunicações em particular, o valor que os atuais utilizadores obtêm de uma rede de comunicações ou site da Internet aumenta à medida que mais utilizadores forem aderindo a essa rede ou a esse site. Assim, por exemplo, da mesma forma que não faz sentido ser o único proprietário de um telefone numa cidade, também não faz sentido ser o único utilizador de uma rede social da Internet. Deste modo, sempre que um novo utilizador entra, “ele não só tira partido de todas as ligações potenciais com os atuais membros da rede mas também cria uma ligação adicional disponível a cada outro utilizador. É este último efeito que cria a externalidade.” (Quiggin 2013, p. 95). O tratamento das externalidades de rede pela literatura teórica sobre economia da informação e as suas implicações serão alvo de uma análise mais pormenorizada no capítulo 5.1.

No plano histórico, essa transformação do perfil das economias começou a adquirir maior visibilidade com a passagem do sistema fordista da sociedade industrial de massas representado pelas fábricas de Henry Ford destinadas à produção em massa de automóveis para um sistema pós-fordista de uma economia baseada na informação e na tecnologia. Ocorrida entre o final da década de 1960 e meados da década de 1970, esta transição apresentou-se sob a forma de uma reação aos vários obstáculos que se colocavam na altura à continuidade do modelo de desenvolvimento fordista do capitalismo como:

1. O aumento da contestação exercida pelos sindicatos e das lutas laborais em geral (contribuindo assim para um aumento dos salários).
2. O fraco crescimento da produtividade (devido à centralização e hierarquização inerente ao modelo de produção e consumo padronizados em massa).
3. A crescente contestação da hegemonia económica dos EUA pelos países da Europa Ocidental e Japão,
4. A incapacidade dos Estados sustentarem os custos associados ao Estado de Bem-Estar (saúde, educação e segurança social).
5. A crise petrolífera de 1973.
6. O surgimento de toda uma série de movimentos (anti-guerra, estudantis, feministas, ecologistas, etc.) que se opunham ao estilo de vida fordista.

No seu conjunto, estas tendências levaram a uma aceleração do processo de produção das mercadorias, bem como a uma redução do preço destas últimas o que somado conduziu a uma sobreprodução de bens e serviços. De modo a distinguir fordismo de pós-fordismo de um ponto de vista económico, Christian Fuchs fala de dois regimes distintos de acumulação: o Taylorismo, correspondente ao fordismo, e aquilo a que David Harvey (1989) designa de regime de acumulação flexível e Piore e Sabel (1984) apelidam de especialização flexível. Segundo Fuchs (2008, p. 106-107), o Taylorismo seria caracterizado pelos seguintes aspetos:

- Divisão do processo de produção.
- Sistema rigoroso de comando e controlo.
- Separação entre trabalho manual e trabalho intelectual.
- Otimização do processo de produção.
- Padronização de ferramentas, componentes e bens.
- Controlo organizacional centralizado e hierárquico exercido pela direcção.
- Organizações organizadas de forma centralizada.
- Regulamentação rígida do dia de trabalho.

Por seu lado, o regime pós-fordista de acumulação ou especialização flexível distinguir-se-ia pelas seguintes características:

- Produção orientada para o cliente.
- Trabalho de equipa.
- Descentralização.
- Hierarquias horizontais nas empresas.
- Produção e externalização just-in-time.
- Sistema Kanban em que apenas as peças necessárias são fornecidas.
- Autonomiação.
- Unidades de produção interligadas em rede.
- Ascensão das empresas transnacionais.
- Triadização do comércio mundial e do investimento de capitais.

Como é fácil de reparar, as próprias características do novo regime de acumulação implicavam já por si só o reforço da importância da informação, do conhecimento e da comunicação nos processos de produção e consumo. A par com estas transformações económicas, a evolução cada vez mais acelerada das tecnologias de informação e comunicação e sua consequente adoção generalizada em todos os principais sectores da atividade económica não pode ser ignorada.

As secções seguintes serão por isso dedicadas a analisar sumariamente algumas das principais teorias que sustentam um papel crescente tanto da informação, como de outros bens imateriais como o conhecimento e a criatividade na vida económica das sociedades contemporâneas. Estas teorias serão expostas recorrendo a um breve resumo das ideias-chave dos seus maiores representantes. A sequência escolhida na apresentação não resulta de um mero acaso mas sobretudo da ordem cronológica do surgimento de cada grupo de teorias bem como do período de maior projeção e vigor intelectual:

1. Teorias da Sociedade da Informação (desde o início dos anos 60 até meados dos anos 90 do século XX): “Economia do Conhecimento” (Fritz Machlup, Peter Drucker e Marc Porat); “Sociedade Pós-industrial” (Daniel Bell e Alain Touraine) e “Sociedade Pós-moderna” (Jean-François Lyotard).
2. Teorias da Sociedade em Rede (de meados dos anos 90 a meados da primeira década do século XXI): Manuel Castells e Jan Van Dijk.
3. Teorias do Capitalismo Cognitivo (desde o início do século XXI): Yann Moulier-Boutang, Carlo Vercellone e André Gorz.

Apesar de se poder identificar uma certa sobreposição nos ângulos de análise destas teorias, optei por separar a análise de cada uma delas por considerar que cada uma carrega em si

especificidades próprias que merecem ser destacadas, sobretudo por uma questão de sequenciação histórica e da terminologia adotada pelos seus responsáveis¹⁵⁰. Após uma breve exposição das suas mais importantes características, cada conjunto de teorias será submetido a uma crítica com base nas objeções colocadas pelos seus maiores detratores. Em última análise, a pertinência de cada tipo de teorias será avaliada de acordo com a forma como enfrenta (ou ignora) o fenómeno da privatização da informação e do conhecimento através da criação artificial de escassez – por via da propriedade intelectual - em contraponto ao seu estatuto anterior de bens públicos.

3.1.1 – Teorias da Sociedade da Informação

Segundo Christopher May (2002), existem quatro argumentos comuns a todas as diferentes teorias em torno do conceito de sociedade da informação surgidas desde o início da década de 1960. Estes argumentos fazem corresponder a sociedade da informação a:

1. Uma revolução social cujos efeitos só podem ser comparáveis com os das revoluções agrícola e industrial.
2. Uma transformação da organização das relações económicas.
3. Uma alteração das práticas e comunidades políticas em resultado da capacidade das TICs de mobilizar e desempenhar ações políticas.
4. Um declínio terminal do Estado e da sua autoridade em que a tecnologia compromete a capacidade de intervenção dos poderes públicos.

Por seu lado, Frank Webster (2014, p. 10-23) opta por agrupar as teorias da sociedade da informação em cinco grandes definições analíticas:

1. Inovação tecnológica.
2. Crescimento do valor económico das indústrias do sector da informação.
3. Mudanças profissionais em direção a um predomínio do trabalho informacional em detrimento do trabalho industrial.

¹⁵⁰ Sendo esta uma tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, optei por adotar uma estrutura de apresentação que levasse em linha de conta as diferenças de significado das palavras “informação”, “rede” e “conhecimento” (bem como do seu adjetivo “cognitivo”). Ainda assim, achei prudente empregar sempre que possível as próprias definições avançadas pelos representantes de cada uma dessas teorias.

4. Ênfase acrescido dos fluxos de informação em rede¹⁵¹.
5. Aumento da informação em circulação social sob a forma de símbolos e signos.

Uma outra tentativa de sumarização das principais teses avançadas pelos proponentes daquilo que designa de “doutrina da revolução da informação” é a de Nick Dyer-Whiteford (1999, p. 22-26). Na sua opinião, estas teses podem ser resumidas a sete:

1. O mundo encontra-se num processo de transição em direção a um novo estágio civilizacional, semelhante à passagem ocorrida anteriormente de uma sociedade agrária para uma sociedade industrial. Neste contexto, os computadores e as telecomunicações desempenham um papel equivalente ao exercido pelo motor a vapor e pelos caminhos de ferro no século XIX.
2. O recurso mais importante desta nova sociedade é o conhecimento tecnocientífico através da integração institucional da ciência e da tecnologia num processo unificado.
3. O agente primordial e impulsionador desta nova era consiste na invenção e difusão de tecnologias da informação – ou seja, tecnologias que transferem, processam, armazenem e disseminam dados em formato digital: computadores, telecomunicações e, parcialmente, biotecnologias.
4. A criação de riqueza depende cada vez mais de uma “economia da informação” em que o valor económico obtido com a transação e manipulação de dados simbólicos equivale, excede ou agrega o obtido com o processamento de matérias primas. Nesta perspetiva, a informação torna-se um recurso económico indispensável do século XXI.
5. Estas alterações tecnoeconómicas ocorrem em simultâneo com transformações sociais essencialmente positivas e de vasto impacto. Deste modo, a era da informação contém em si uma promessa de diversificação, localismo, flexibilidade, criatividade e igualdade.
6. A expansão da sociedade da informação ocorre ao nível planetário. O seu ritmo de difusão é marcado por uma trajetória de desenvolvimento liderada pelos países ocidentais que, a serem propiciadas as condições corretas, será adotada e imitada por outras regiões menos avançadas.
7. Mais do que uma nova fase da civilização humana, a sociedade da informação constitui uma nova etapa no desenvolvimento da própria vida. Graças à transferência de capacidades

¹⁵¹ Esta definição refere-se em particular às teorias da sociedade em rede de Castells e van Dijk que, como expliquei anteriormente, serão tratadas à parte numa secção posterior. Apesar da importância do trabalho de fôlego de Webster no sentido da crítica metódica do conceito de sociedade da informação, considero a sua inclusão da noção de “sociedade em rede” no grupo de teorias da “sociedade da informação” algo precipitada na medida em que desvaloriza a importância e autonomia semântica dos termos “rede” e “informação”, assim como as diferenças metodológicas e até ideológicas entre os seus representantes.

humanas para máquinas, será possível produzir tecnologias com capacidades superiores às do seu criador.

A origem do conceito por detrás da ideia da sociedade da informação é normalmente atribuída ao trabalho pioneiro de Fritz Machlup, professor de economia na Universidade de Princeton (EUA), contido em *The Production and Distribution of Knowledge in the United States*, obra de 1962 onde o economista norte-americano realizou aquele que é considerado o primeiro ensaio de quantificação das atividades de produção e distribuição de informação. Na verdade, embora Machlup não tenha utilizado ele próprio o termo “sociedade da informação”, optando em vez disso pela designação “indústria do conhecimento” (Duff 2000, p. 2; Henten e Skouby 2002, p. 323), desde o início que o autor se recusou a distinguir informação de conhecimento (Mattelart 2002, p. 15). Para Machlup, enquanto que “informar é uma atividade por meio da qual o conhecimento é transmitido” já “conhecer é o resultado de ter sido informado.” Daqui se segue que “«Informação», como ato de informar, é produzir o state of *knowing* no espírito de alguém. «Informação» enquanto o que é comunicado se torna idêntico ao «conhecimento» no sentido do que é conhecido.” (Machlup 1962, p. 15).

Na base da pesquisa de Machlup encontrava-se a premissa segundo a qual uma sociedade industrial avançada, ou seja os EUA, se encontrava em transição para um novo tipo de economia, a 'economia da informação'. Esta premissa era avançada recorrendo a dois argumentos empiricamente verificáveis: em primeiro lugar, que uma parte significativa e em franco crescimento do produto interno bruto dos EUA podia ser atribuída a atividades informacionais, segundo, que as profissões relacionadas com a informação representavam o sector dominante da força de trabalho dos EUA em termos numéricos (Duff 2000, p. 21).

Antes de aí chegar, Machlup estabelecia uma distinção entre cinco tipos de conhecimento/informação (Machlup 1962, p. 21-22): o conhecimento prático, útil no trabalho, na tomada de decisões e ações (incluindo os conhecimentos ligados à profissão, aos negócios, à política e à gestão de uma casa); o conhecimento intelectual (ligado ao ensino científico e à cultura geral); o conhecimento passatempo ou de divertimento; o conhecimento espiritual ligado à religião; o conhecimento não desejado, adquirido por acaso e mal memorizado.

Quanto aos sectores de conhecimento abrangidos na sua análise, Machlup distinguia cinco: educação; investigação e desenvolvimento; meios de comunicação de massas; tecnologias de informação; serviços de informação. Levando em linha de conta o peso económico destes sectores enquanto partes do conjunto da “indústria do conhecimento”, o economista chegava à estimativa de que entre 1940 e 1959 a força de trabalho empregada nesta indústria nos EUA crescera 80% em comparação com uma média de 23% nos restantes sectores da economia. De acordo com os seus

cálculos, em 1960 a sua participação no produto interno bruto daquele país era de cerca de 29% (Mattelart 2002, p. 71).

Mais tarde, o trabalho estatístico de Machlup incidindo sobre a ascensão de uma economia centrada na informação e no conhecimento tendo por base a quantificação da informação seria continuado pelo economista franco-americano Marc Uri Porat. Ao contrário de Machlup que evitara limitar a informação às atividades que fazem um uso intensivo da tecnologia” incluindo na sua pesquisa práticas não-industriais (Mattelart *idem*, p. 66), na sua obra *The Information Economy: Definition and Measurement* de 1977 em nove volumes originalmente encomendada pelo governo federal dos EUA, Porat tem sobretudo em linha de conta os sistemas de informação (computadores e telecomunicações). Esta visão meramente tecnológica fez com que o seu conceito de informação se tenha reduzido a um mero critério quantitativo e numérico: “a quantidade de dados que foram organizados e comunicados” (Porat 1977, vol. 1, p. 2). Ainda assim, Porat fazia questão de distinguir entre dois sectores complementares de informação: um primário, composto por bens e serviços de informação transacionados num mercado, e outro secundário, abrangendo todos os serviços de informação produzidos para consumo interno pelo governo e por firmas cujas principais atividades não se encontram no sector da informação. (Porat *idem*, p. 4). Tendo como ponto de partida esta divisão, Porat estimava que em 1967 a informação já representava 46% do produto interno bruto dos EUA e 53% da massa salarial (Porat *idem*, p. 8). Esses dados levavam-no a concluir que os EUA já então podiam àquela altura ser considerados uma economia baseada na informação.

A nível internacional, ainda nos anos 70 Porat foi convidado pela OCDE (Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Económico) a elaborar um modelo baseado na sua definição para o cálculo do peso da economia da informação no conjunto da economia. É então adotado um conceito oficial de sociedade informação em que esta é definida como uma sociedade em que mais de metade do PIB é produzido pela economia da informação e em que mais de metade dos funcionários desempenham atividades neste sector (Fuchs 2008, p. 98-99; Mattelart 2002, p. 66; Verzola 2005).

Outro autor também responsável pela vulgarização do conceito de sociedade da informação foi Peter Drucker através da sua obra *The Age of Discontinuity* de 1968, embora esta não contenha igualmente uma referência direta ao termo. Em contrapartida, o teórico da gestão preferia antes falar de uma transição de uma economia baseada na produção e distribuição de bens materiais para uma economia do conhecimento. Esta transformação económica repercutia inevitavelmente no perfil ocupacional, contribuindo para um crescimento do trabalho cognitivo em detrimento do trabalho manual. Uma das principais razões de fundo destas alterações seria o acesso universal, barato, rápido e fiável a informação cujo impacto, garantia Drucker, viria facilmente a ser tão grande como tinha sido o impacto da eletricidade (Drucker 1969, p. 25). Na sua opinião, todos os avanços tecnológicos e todas as indústrias surgidas após o início do século XX baseiam-se não na mera aquisição de experiência

(como até então) mas sim de conhecimento no sentido de “informação sistemática, intencional e organizada” (Drucker *idem*, p. 36).

Um conceito alternativo mas com um significado muito aproximado do de sociedade da informação é o de sociedade pós-industrial. O primeiro autor a introduzi-lo foi o sociólogo checo Radovan Richta que, juntamente com a sua equipa de investigação da Academia Checoslovaca de Ciências, publicou em 1967 o livro *A Civilização na Encruzilhada*. Este livro composto de textos de autores (incluindo o próprio Richta) apresentava-se como uma tentativa de analisar as implicações sociais e humanas da revolução científica e tecnológica. Embora este último termo já não fosse propriamente novo nos regimes socialistas da Europa de Leste, Richta e os seus colaboradores atribuía-lhe um significado não-ideológico, aproveitando antes para prognosticar o nascimento de um novo tipo de civilização, uma “civilização pós-industrial”, “terciária” ou “dos serviços”. Contudo, a relevância concedida por Richta à ciência, aos técnicos e outro tipo de profissionais e ao alertar para um confronto entre atitudes “progressistas” e “conservadoras” relativamente a essa transformação esboroava por terra “o dogma da centralidade da classe operária na construção da sociedade socialista” (Mattelart 2002, p. 89). Tal heterodoxia fez com que a censura proibisse a difusão da obra e forçado Richta a auto-criticar-se.

Em 1969, no mesmo ano que a obra coletiva editada por Richta é alvo de uma tradução em francês, é lançado na França o livro *La Société posindustrielle: naissance d'une société* do sociólogo Alain Touraine. Apesar do título, em lugar de “sociedade pós-industrial” o autor prefere empregar a expressão “sociedade programada”. Para o sociólogo, enquanto que o primeiro termo remete para uma mera oposição dicotómica com as sociedades de industrialização que as antecederam o segundo refere-se mais concretamente à natureza do modo de produção e de organização económica em questão. Ou seja, para Touraine, ao utilizar a expressão “sociedade programada” é a própria natureza do trabalho e da ação económica que se encontra mais diretamente em causa (Mattelart *idem*). Segundo Touraine, trata-se então de uma sociedade que é capaz de atuar sobre si própria no sentido da sua auto-produção e auto-transformação em vez de ser o resultado de leis naturais ou especificidades culturais. Neste contexto, é a própria reprodução cultural enquanto sector abrangendo atividades como informação, consumo, saúde, investigação, educação, que é submetida a um processo de industrialização (Fuchs 2008, p. 99).

Partindo de uma crítica de esquerda ao Marxismo tradicional, Touraine identifica uma série de conflitos que vão para além da oposição entre capital e trabalho e em que a classe operária ocupa um papel de menor destaque. Em vez disso, estes conflitos são travados por tecnocratas de um lado e um conjunto diversificado de grupos e estratos sociodemográficos cujo estilo e condições de vida seriam governados por aqueles (Lyon 1992, p. 5). No cerne desta disputa estaria não tanto a propriedade

privada mas sim a contestação à apropriação do conhecimento e ao controlo da informação pelas classes dominantes.

Na perspectiva de Touraine, esses conflitos seriam liderados por novos movimentos sociais como o movimento estudantil e o movimento ecologista, sem esquecer os movimentos ligados às políticas de identidade como o feminismo. Outro tema de especial interesse destacado por Touraine é o do lazer, a propósito do qual aproveita para denunciar o conservadorismo dos críticos dos meios de comunicação social e da cultura de massas (Mattelart 2002, p. 90).

O mais relevante e influente contributo teórico para a teoria da sociedade industrial seria contudo dado por Daniel Bell através da sua obra de 1973 *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. Utilizando os EUA como exemplo de um novo tipo de sociedade em ascensão que deveria tornar-se dominante nos próximos 30 a 50 anos, o sociólogo norte-americano da Universidade de Colúmbia extrapolava uma série de tendências estruturais já então observáveis naquele país para definir os contornos dessa sociedade. A ideia central por detrás da teoria da sociedade pós-industrial de Daniel Bell encontra-se alicerçada na tese de que cada sociedade se define pelo tipo de atividades profissionais nela predominante. Assim, “da mesma forma que a sociedade agrária foi substituída pela industrial em virtude de um deslocamento da ênfase económica da terra para a indústria, assim a sociedade pós-industrial nasce como consequência da crescente relevância económica do sector da prestação de serviços” (Lyon 1992, p. 3).

Por detrás desta transição está a cada vez maior integração entre a pesquisa científica e a aplicação tecnológica, o que faz com que o conhecimento¹⁵² teórico se torne no “princípio axial” e “recurso estratégico” de uma sociedade sob o qual repousam todos os outros na medida em que é empregue para identificar e direccionar o rumo do futuro (Bell 1999 [1973]). É nessa medida que Bell nota que nas indústrias baseadas na ciência moderna como as de computadores e artigos eletrónicos, a produção de bens materiais depende dos avanços teóricos alcançados por via do conhecimento científico.

Devido ao crescimento exponencial do sector dos “serviços humanos” (onde inclui a saúde, educação e serviços sociais) e, em especial, do aumento dos “serviços técnicos e profissionais” (investigação, avaliação, processamento de dados informáticos e análise de sistemas), Bell prevê que a personagem central desta nova sociedade será a classe dos profissionais e técnicos. Cientistas, engenheiros, administradores e advogados, entre outros ocuparam assim o lugar de destaque outrora ocupado pelos operários e inventores auto-didatas que se apoiavam na experiência e no “saber-fazer”.

¹⁵² Bell define conhecimento como sendo “um conjunto organizado de declarações relativas a factos e ideias, apresentando um juízo fundamentado ou um resultado experimental, que é transmitido a outros por intermédio de algum meio de comunicação de um modo sistemático.” (Bell 1999 [1973]). Esta definição contém implícita em si uma separação entre conhecimento, informação noticiosa e entretenimento.

Esta nova “classe do conhecimento” encontra-se principalmente alojada em universidades, centros de investigação, profissões liberais e governo (Dyer-Witheford 1999, p. 18; Mattelart 2002, p. 83-84).

Na medida em que as tecnologias de informação reduzem o tempo necessário de trabalho para a produção de bens materiais, elas aumentam substancialmente a produtividade. Por sua vez, esta produtividade acrescida provoca um declínio do número de trabalhadores industriais e gera uma série de novas oportunidades de trabalho no sector dos serviços. Esta prognosticada desmaterialização do trabalho leva Bell ao ponto de afirmar a obsolescência da “teoria do valor-trabalho” avançada por Karl Marx 100 anos antes e a ascensão em seu lugar de uma “teoria do valor-conhecimento” em que enquanto fonte de invenção e inovação, o conhecimento é responsável pela criação do valor acrescentado e não tanto o trabalho, oferecendo a vantagem adicional de exigir menos capital. Esta ideia e os obstáculos que dela advêm é colocada por Bell num prefácio a uma nova edição da sua obra datada de 1976:

Mas uma sociedade pós-industrial é caracterizada não por uma teoria do valor-trabalho mas por uma teoria do valor-conhecimento. É a codificação do conhecimento que se torna uma diretriz da inovação. Contudo, o conhecimento, mesmo quando é vendido, permanece sempre com o produtor. Trata-se de um “bem coletivo” que, uma vez criado, passa pela sua própria natureza a estar disponível a todos, não existindo por isso um grande incentivo para qualquer pessoa ou empresa individual pagar pela produção de tal conhecimento a menos que consiga obter uma vantagem proprietária como uma patente ou um *copyright*. Mas cada vez mais as patentes já não são garantia de exclusividade e muitas firmas desperdiçam dinheiro em pesquisa apenas para descobrir que um concorrente pode modificar rapidamente o produto e neutralizar a patente; de modo similar, a questão do *copyright* torna-se mais e mais difícil de controlar quando indivíduos ou bibliotecas podem fotocopiar as páginas que pretendem de revistas científicas e livros ou quando indivíduos e escolas podem gravar música a partir de uma emissão de rádio ou registar um programa televisivo em discos de vídeo.

Se existem cada vez menos incentivos para pessoas individuais ou empresas privadas produzirem conhecimento sem obterem benefícios privados, então torna-se cada vez mais necessário que uma qualquer unidade social, seja ela universidade ou governo, arque com os custos. E dado que não existe qualquer teste de mercado à mão (como estimar o valor da “investigação de base”?) coloca-se um desafio à teoria económica que é o de conceber uma política socialmente ótima de investimento no conhecimento (isto é, quando dinheiro deve ser gasto em investigação de base; que verbas devem ser destinadas à educação e em que campos; em que áreas da saúde obtemos os “melhores resultados”; e por aí em diante), e como atribuir um “preço” a cobrar aos utilizadores pela informação e pelo conhecimento. (Bell 1999 [1973])

Este ponto de vista tem como culminar lógico a ideia segundo o qual o capital será como que “domado” pelos cientistas e outros peritos técnicos e administrativos de forma a abandonar a sua fixação pelo lucro e a tornar-se mais socialmente responsável, concedendo mais destaque a questões como o ambiente, os cuidados para com os idosos e a formação vocacional face a assuntos relacionados com a produção económica e a competitividade. Segundo Bell, estas mudanças representam uma transição de um “modo de vida economicista” (dominado pela eficácia e maximização do lucro em benefício próprio) para um “modo de vida sociologista” (“o esforço de avdddd66aliar as necessidades de uma sociedade de uma forma mais consciente (...) com base numa conceção explícita de 'interesse público'”) (Bell 1999 [1973]). O papel dos profissionais enquanto

especialistas do conhecimento é neste contexto o de garantir a planificação em nome das “necessidades comuns” da “economia pública” e assim controlar os efeitos mais nefastos da imprevisibilidade do mercado livre. Para tal, torna-se indispensável elaborar previsões, traçar estratégias e realizar planos (Dyer-Witthford 1999, p. 19; Mattelart 2002, p. 84-86; Webster 2014, p. 49).

Embora Bell já concedesse amplo destaque ao papel da informação em 1973 e o seu nome tenha posteriormente ficado associado à ideia de sociedade da informação, a verdade é que em *The Coming of Post-Industrial Society* são muito escassas as referências diretas ao termo, sendo a informação relegada para uma posição secundária face ao domínio do conhecimento teórico. Só em finais dos anos 70 é que o sociólogo enfatiza a importância da informação, referindo-se mesmo a uma verdadeira “explosão informativa” proporcionada pela televisão por cabo, pelo telefone e pelo satélite – tecnologias fruto da interrelação entre a expansão da ciência, a fusão da ciência com a técnica e a crescente procura por notícias, entretenimento e conhecimento instrumental (Bell 1979, p. 188).

A esta alteração de terminologia não será alheia a adoção do conceito enquanto mecanismo retórico de legitimação de políticas - tanto estatais como empresariais – que começavam então a ser adotadas na América do Norte e na Europa. Tais políticas destinavam-se a responder ao cenário de crise económica que em meados dos anos 70 ameaçava desestabilizar as sociedades desses países. Para fonte de inspiração, as maiores economias ocidentais limitaram-se basicamente a seguir a estratégia de desenvolvimento seguida pelo Japão desde o final dos anos 60 e que tinha sido responsável pelo “milagre nipónico” tão apregoado nos manuais de gestão (Dyer-Witthford 1999, p. 20)¹⁵³. Neste âmbito, técnicas como computorização, robotização e produção flexível tornaram-se as traves-mestras para a criação de uma sociedade da informação.

Oficialmente, o conceito chegaria aos EUA por via do estudo de Marc Porat já referido e à Europa através da publicação em 1978 de um relatório encomendado pelo governo francês sobre os efeitos sociais da computarização: *L'Informatisation de la Société* de Simon Nora e Alain Minc, uma obra onde os autores defendem que a “telemática” - neologismo inventado para descrever a convergência da informática com as telecomunicações irá transformar totalmente “o sistema nervoso da organização social”. Essa reorganização da sociedade torna por consequência obrigatório a promoção das indústrias nacionais de tecnologias de ponta e a computorização de todos os dados relativos à administração pública.

¹⁵³ No Japão, o responsável pela introdução do discurso da Sociedade da Informação - “joho shakai” - será o futurólogo Yoneji Masuda. A visão de Masuda – a que dá o nome de computopia - centra-se numa sociedade em que a crescente disponibilidade de informação e o aumento do tempo livre irá conduzir a uma redução da importância dos valores materiais, no sentido da auto-atualização permanente, da participação cívica voluntária e de uma maior consciência global e ecológica que resultará num ressurgimento da espiritualidade (Dyer-Witthford 1999, p. 20; Mattelart 2002, p. 105-106).

A partir da década de 1980, o discurso da sociedade da informação irá não só tornar-se moeda corrente de vários estudos académicos como também gerar várias variantes e adaptações direcionadas para o grande público¹⁵⁴, acabando por ser adotado – não frequentemente de forma acrítica – pelos órgãos de comunicação social.

3.1.1.1 – Críticas da Sociedade da Informação

Um dos principais críticos do conceito de sociedade da informação e das teorias a ele associado é o sociólogo britânico Frank Webster cuja obra *Theories of the Information Society* - lançada originalmente em 1995 e até hoje alvo de quatro sucessivas edições, sendo a mais recente de 2014 - se tornou já uma referência sobre o tema. Webster considera que o termo é de pouca utilidade para os cientistas sociais, não contribuindo a sua utilização em muito para ajudar o público a obter uma maior compreensão das transformações em curso no mundo do século XXI (Webster 2002, p. 22-23). Na sua opinião, o conceito de sociedade da informação padece de:

- inconsistências e falta de clareza relativamente aos critérios empregues para identificar uma sociedade da informação;
- utilização imprecisa do termo 'informação';
- uma visão precipitada da informação segundo a qual um crescimento meramente quantitativo conduz a alterações sociais qualitativas.

Dada a relevância teórica da crítica de Webster ao conceito de sociedade da informação, irei de seguida resumir algumas das principais objeções por ele levantadas ao uso do termo tanto no discurso académico, como político, empresarial e mediático. No que diz respeito aos impactos sociais das tecnologias de informação, em primeiro lugar, ao contrário dos teóricos da sociedade da informação que vêm em cada inovação tecnológica um prenúncio da chegada de um tipo substancialmente novo de sociedade, Webster considera que não existe qualquer definição tecnológica minimamente fundamentada de uma sociedade da informação. Na sua opinião, essa situação resulta de uma falta de consenso sobre o tipo de indicadores a adotar para anunciar a chegada dessa sociedade. De acordo com Webster, por detrás dessa falta de consenso está a dificuldade de apresentar um indicador que seja empiricamente testável¹⁵⁵.

¹⁵⁴ *A Terceira Vaga* de Alvin Toffler (1980) e *Megatendências* de John Naisbitt (1982), entre inúmeras outras obras.

¹⁵⁵ Este problema da medição, e a dificuldade associada a ele de determinar o ponto na escala tecnológica a partir do qual se considera que uma sociedade entrou na era da informação é seguramente central para qualquer definição aceitável de um tipo caracteristicamente novo de sociedade. Contudo, é geralmente ignorado pelos devotos da Sociedade da Informação. (Webster 2014, p. 13).

Uma segunda objeção levantada por Webster às teses tecnológicas da sociedade da informação tem a ver com o acentuado determinismo tecnológico inerente a estas visões exemplificado na forma em que se considera que a tecnologia é o principal fator por detrás das transformações sociais. Para além de salientar estarmos perante leituras bastante simplificadas dos processos de mudança na sociedade, Webster alerta para o facto deste determinismo tecnológico remeter para uma posição secundária e subordinada as determinantes sociais, económicas e políticas da inovação tecnológica. Neste tipo de visões do mundo, é a tecnologia que desempenha o papel de força-motriz da sociedade, afetando-a em todas as suas dimensões a partir de fora, como se fosse um elemento invasivo, resultante de um processo de desenvolvimento separado da esfera do social acabando contudo por ter extraordinários efeitos sociais quando atinge a sociedade (Webster *idem*, p. 14).

Ora na medida em que, como refere Webster, a tecnologia é sempre parte integrante da sociedade, tal visão não passa de um mito. Remetendo para um exemplo próximo do tema de análise desta tese, basta lembrar-nos da forma como os programadores e outros responsáveis por tecnologias de fornecimento de conteúdos digitais têm nos últimos 15 anos sido forçados a adaptar o seu *software* ao ambiente jurídico de perseguição à partilha de ficheiros – uma evolução que será analisada mais em pormenor no capítulo seguinte. De igual modo, também não se deve ignorar que a diminuição nos anos recentes da importância dos protocolos P2P no tráfego total da Internet tem sido um resultado direto do desenvolvimento de novas formas plataformas de *streaming* como as das companhias Spotify ou Netflix. O surgimento destes serviços, por sua vez, só pode explicado dentro do contexto de uma alteração da atitude dos detentores de direitos relativamente à sua estratégia de distribuição *online* de conteúdos. Por último, esta estratégia surgiu devido à crescente imagem negativa das mesmas indústrias de conteúdos junto dos utilizadores de Internet por causa da campanha de processos judiciais daquelas contra estes por violação dos seus direitos de autor.

Relativamente às análises como as de Machlup (1962) ou de Porat (1977) que visam quantificar a importância económica da informação, Webster alerta para uma série de dificuldades. A principal das quais é que mesmo o recurso à estatística implica a intrusão em certo grau de juízos de valor e interpretações subjetivas relativamente à construção das categorias a incluir e excluir do sector da informação. É neste sentido que Webster nota o facto de tanto Machlup como Porat optarem por categorias que sobre-dimensionam a real dimensão desse sector.

Uma outra dificuldade tem a ver com as próprias limitações epistemológicas inerentes a abordagens meramente económicas e quantitativas adotadas para verificar se se pode ou não falar de uma sociedade de informação. Para Webster, o recurso a dados agregados acaba por juntar na mesma gaveta atividades económicas com uma natureza completamente distinta, o que resulta da ausência de uma componente qualitativa que, por exemplo, distinga entretenimento fútil de notícias de interesse público (Webster 2014, p. 16).

No que concerne às mudanças profissionais em direção a atividades mais centradas na informação, na opinião de Webster qualquer tentativa de definir uma sociedade de informação com base no cálculo do número de empregos cujas funções envolvem a criação e utilização de informação – ocupados pelos chamados “trabalhadores da informação” - em contraposição com o número de empregos manuais esbarra (mais uma vez) no facto da construção de categorias e distribuição das pessoas por essas categorias depender das percepções e escolhas subjetivas dos investigadores. Para Webster, tal subjetividade tem geralmente como consequência uma incapacidade de identificar as profissões relacionadas com a informação que ocupam uma posição mais estrategicamente central. Na sua opinião, “a procura por um critério quantitativo de informação oculta a possibilidade de que o crescimento de certos tipos de profissões que lidam com informação podem ter consequências significativamente importantes para a vida social” (Webster *idem*, p. 18).¹⁵⁶

Um elo comum a estas críticas é a denúncia de que as tentativas de quantificação do crescimento da informação de forma a identificar uma sociedade da informação conduzem frequentemente ao esvaziamento do significado do conceito de informação. Devido a esta vagueza, a noção de sociedade de informação torna-se assim vulnerável a ser apropriada por determinados partidos, governos ou grandes empresas enquanto instrumento discursivo destinado a persuadir um determinado público (composto por eleitores ou consumidores) a apoiar a implementação de um processo centralizado de transformação social. Contudo, como Christian May faz questão de notar...

Não existe nada de natural, nada de inevitável na sociedade de informação: embora só possamos fazer a nossa própria história dentro das circunstâncias em que nos encontramos, devemos reconhecer que estas circunstâncias não são tão fixas ou restritas quanto muitos comentadores a respeito da sociedade de informação nos dizem. (May 2002: 161)

A naturalização das transformações sociais associadas pelos detentores de poder ao advento de uma sociedade de informação, como se esta fosse “o único caminho óbvio e lógico a seguir”, é igualmente criticada por David Lyon:

Contra o pano de fundo da bem estabelecida crença ocidental no progresso social conseguido através da ilimitada acumulação económica, a sociedade da informação aparece-nos como uma evolução natural, cujo garante sagrado é a tecnologia da informação. Porém, a atribuição deste estatuto “natural” cerceia os debates e atuações em favor de quaisquer alternativas a essa tendência dominante e, como tal, convida à crítica. (Lyon 1992, p. 20-21)

Para Lyon, esse estatuto “natural” que é concedido à noção de sociedade de informação é uma das facetas ideológicas e utópicas que colocam determinados perigos na utilização do conceito no discurso corrente.

O segundo aspeto ideológico assinalado pelo sociólogo britânico é que o seu uso tende a ocultar a existência de interesses económicos envolvidos nas tecnologias de informação e que visam

¹⁵⁶ A respeito da subjetividade subjacente às definições de sociedade da informação tanto a partir da perspectiva da economia como do trabalho, vale a pena salientar a pertinência das questões colocadas por Roberto Verzola (2005) que até hoje continuam a carecer de uma resposta satisfatória.

controlar o desenvolvimento tecnológico: “O conceito não nos fornece qualquer pista sobre os detentores do poder.” (Lyon *idem*, p. 19). Este dados tem tanto ou mais importância na medida em que o acesso à informação não se encontra democratizado a todos os escalões sociais e nem todos possuem as capacidades intelectuais e de gestão necessária para tirarem economicamente partido da informação. Estas desigualdades só poderão ser suprimidas quando todos tiverem um acesso real aos meios de recolha, armazenagem, consulta e comunicação de informação (Lyon *ibidem*, p. 20).

Por último, o conceito de sociedade de informação escamoteia processos que acentuam as desigualdades e os conflitos quando o sistema capitalista tenta obsessivamente socializar a produção por via do consumo com vista à acumulação de lucros (Lyon, *ibidem*). O exemplo mais evidente dessa tentativa de transformar a informação num bem de consumo destinado a ser comercializado tem sido o processo de expansão dos direitos de propriedade intelectual ao longo dos últimos 40 anos¹⁵⁷. No âmbito do discurso sobre a sociedade de informação este alargamento tem sido frequentemente alcançado recorrendo à retórica romântica do autor enquanto génio solitário. Contudo, os traços culturais, sociais e ideológicos por detrás da sociedade da informação só raramente são analisados do ponto de vista do direito. Desse ponto de vista, pode-se até perguntar se a observação feita por James Boyle em 1996 continua perfeitamente válida e atual.

Exagerando um pouco, poder-se-ia dizer que a propriedade intelectual e os seus vizinhos conceptuais apresentam a mesma relação para com a sociedade da informação como o nexo trabalho assalariado apresentou para com a sociedade industrial do início do século XX. Contudo, essa relação é ainda alvo de poucas análises, se é que é sequer analisada. Desta forma, somos forçados a constatar o paradoxo de que no preciso momento em que os mecanismos do GATT são utilizados para estabelecer novas formas jurídicas centralizadas de uma economia internacional da informação, não existe quase nenhuma reflexão crítica a respeito dos pressupostos culturais, ideológicos e intelectuais por detrás destas formas. É como se estivéssemos a tentar compreender o desenvolvimento do capital industrial sem recorrermos às obras de Marx, Weber ou mesmo Adam Smith ou Thorstein Veblen. Chamem-me idealista mas isto parece ser um mau plano. (Boyle 1996, p. 13-14)

No mesmo sentido vai o pensamento neo-marxista de Dan Schiller que chega mesmo a falar de uma “exceção informacional” (Schiller 1994, p. 95) para caracterizar a divisão explícita traçada por Daniel Bell entre a produção de informação e as restantes formas de produção, entre a ciência e o trabalho. Schiller considera que esse “exceção informacional” é empregue com intenções ideológicas para justificar toda uma série de abstrações relativas a alegadas propriedades universais e transcendentais da informação que lhe são intrínsecas, desligadas das condições sociais reais das pessoas.

¹⁵⁷ Um aspeto relacionado que é igualmente denunciado por Lyon é o facto de “a maior parte das discussões sobre a sociedade da informação esconderem a enorme apetência militar pela investigação e desenvolvimento no campo das TI” (Lyon *ibidem*).

Prosseguindo na mesma linha de pensamento, Dan Schiller interroga-se sobre a preferência de Bell e outros teóricos pós-industriais pelo termo “informação” em detrimento de “cultura”, seu equivalente antropológico. Na ótica de Schiller, tal deve-se ao facto tanto das raízes humanistas da palavra cultura, que poderiam colocar em risco as bases científicas do pós-industrialismo, como da reapropriação e reconstrução do termo pelos movimentos sociais (movimento dos direitos civis e contracultura) para descrever a criatividade e historicidade da experiência humana comum. Por outras palavras, a “cultura” permanecia ainda abertamente ligada às lutas no interior do e contra o capitalismo. Em contrapartida,

...a orientação científica da informação [e] a sua aura de objetividade alojavam uma tendência acentuada para o economicismo, para o pressuposto, tão prevalecte no discurso público contemporâneo, de que algo designado de “economia” pode ser diagnosticado e prescrito, como se existisse completamente afastada da 'política' ou da 'cultura.' A ausência de qualquer diferença nítida entre as duas formulações, 'a sociedade da informação' e 'a economia da informação' é sintomática. (Schiller 1994, p. 97)

Esse discurso ideológico é perfeitamente exemplificado quando a propósito da sua proposta de substituição da teoria do valor-trabalho de Marx¹⁵⁸ por uma teoria do valor-conhecimento, Bell concede relativa pouca importância aos direitos de propriedade intelectual, ignorando a forma como mesmo um bem público como a informação corre o risco de ser mercantilizado pelos detentores de direitos graças à intervenção do Estado, por intermédio das patentes e dos direitos de autor – sem esquecer os mecanismos de proteção anti-cópia que gozam de proteção jurídica nas legislações nacionais de boa parte dos países do mundo (McNally 2014, p. 298).

Por último, partindo de uma linha marcadamente marxista, Samuel Trosow rejeita o argumento de Bell segundo o qual o conhecimento substituiu o trabalho como a fonte de valor acrescentado por este exemplificar a substituição das relações sociais (entre seres humanos) por relações com objeto mediante a desagregação do conhecimento da sua fonte humana e a atribuição de uma natureza independente e autónoma àquele. À luz de Marx, Trosow considera que este processo é um exemplo de fetichismo da mercadoria¹⁵⁹ na medida em que a criação do valor permanece sempre dependente do trabalho humano independentemente da tecnologia empregue no processo de produção. Na medida em que nas políticas relacionadas com direitos de autor o criador individual enquanto fonte original da propriedade intelectual permanece sempre num lugar periférico face às obras de sua criação, o discurso em torno da expansão das leis de propriedade intelectual (como se esta fosse a

¹⁵⁸ A teoria do valor-trabalho teve origem na obra dos economistas políticos do século XVIII Adam Smith e David Ricardo, tendo sido empregue por Karl Marx para explicar a forma como as mercadorias adquirem valor. A versão de Marx da lei do valor-trabalho pode ser apresentada da seguinte forma: 'os bens serão transacionados de acordo com o custo de produção socialmente necessário quantificado sob a forma do tempo de trabalho abstrato socialmente necessário' (Trosow 2002, p. 95).

¹⁵⁹ Ver Jappe (2006) para uma análise mais aprofundada deste conceito.

fonte objetiva de valor, sendo por isso ela própria merecedora de proteção, e não o resultado de trabalho humano produtivo), é para Trosow um claro exemplo de reificação dos produtos da mente humana.

De modo a demonstrar esta desagregação do conhecimento da sua fonte humana, Trosow relembra o facto de a maioria dos direitos de propriedade intelectual não beneficiarem os criadores ou inventores originais. Em primeiro lugar, porque os direitos são maioritariamente económicos eles podem ser livremente alienáveis o que significa que se os autores quiserem ver as suas obras publicadas com grande potencial de circulação, eles necessitam obrigatoriamente de assinar um contrato com intermediários que, em troca do acesso meios necessários de produção e distribuição exigem a transferência parcial ou total dos direitos económicos de propriedade intelectual. Em segundo lugar, porque, quando o autor ou inventor exerce a sua atividade no âmbito de uma relação salarial, os direitos originais ficam com o empregador. Esta é, no fundo, a essência da doutrina “*work for hire*” - predominante nos países anglo-saxónicos mas que entretanto começou a ser igualmente válida em alguns países europeus -, nos termos da qual o criador é antecipadamente separado dos frutos da sua criação da mesma forma que um operário numa linha de produção.

Os teóricos que argumentam que a teoria do valor foi de alguma forma ultrapassada na era da informação são incapazes de constatar que a forma da relação legal entre o trabalhador e o proprietário dos meios de produção é qualitativamente a mesma independentemente dos produtos finais serem bens tangíveis, um programa informático, filme, cartoon, revista ou obra literária. (Trosow 2002, p. 97)

3.1.2 – Teorias da Sociedade em Rede

Outro conjunto de teorias que defende a crescente importância do conhecimento e da informação como fontes de lucro centra-se em torno do conceito de sociedade em rede. Do ponto de vista desta corrente teórica que tem em Manuel Castells e Jan van Dijk os seus dois maiores representantes, o desenvolvimento das redes informáticas em virtude da evolução das tecnologias de informação e comunicação está a contribuir para o aparecimento de uma nova sociedade em rede com efeitos significativos tanto para as empresas, como para os indivíduos bem como para os Estados.

Pelo lado de Castells, a sua trilogia de mais de 1500 páginas *The Information Age* – cuja primeira edição foi publicada entre 1996 e 1998, tendo entretanto já sido alvo de várias reedições e traduções para diversas línguas – é a obra onde o sociólogo espanhol apresenta de forma mais completa e até mesmo enciclopédica os aspetos sociais, económicos e políticos da sociedade em rede.

Preferindo empregar o termo sociedade informacional a sociedade de informação¹⁶⁰, Castells explica a razão por detrás do ênfase concedido ao termo “rede” da seguinte forma:

Uma das características principais da sociedade informacional é a lógica reticular da sua estrutura básica, o que explica o uso do conceito de 'sociedade em rede' (...) Contudo, outros componentes da 'sociedade informacional', como os movimentos sociais ou o estado, exibem características que vão para além da lógica reticular, embora sejam significativamente influenciados por essa lógica, enquanto traço peculiar da nova estrutura social. Deste modo, 'a sociedade em rede' não esgota todo o significado da 'sociedade informacional.' (Castells 2009, p. 21)

Frisando noutro lado a sua posição de que não é possível encontrar até hoje uma sociedade em que a informação e o conhecimento não tenham sido em todos os aspetos decisivos para o funcionamento dessa mesma sociedade, Castells conclui que nós não nos encontramos numa Sociedade da Informação mas sim “numa sociedade em rede que essencialmente constitui uma transformação morfológica, fundamental da sociedade.” (Castells 2004). A preponderância das redes no seu pensamento teórico é justificado pelo facto de “as funções e processos dominantes na Era da Informação encontrarem-se cada vez mais organizadas em torno de redes” e não tanto de hierarquias caracterizadas por estruturas verticais. Esta fundamentação conduz o autor à seguinte definição de sociedade em rede:

A sociedade em rede, nos seus termos mais simples, é uma estrutura social baseada em redes funcionando com recurso a tecnologias de informação e comunicação baseadas na microelectrónica e em redes informáticas digitais que criam, processam e distribuem informação com base no conhecimento acumulado no nós das redes. Uma rede é uma estrutura formal (...) É um sistema de nós interligados. De modo formal, podemos definir os nós como sendo os pontos em que a curva se intersecta a si própria. Redes são estruturas abertas que evoluem através da inclusão ou remoção de nós de acordo com os requisitos em constante mudança dos programas que atribuem objetivos de desempenho às redes. (Castells 2005, p. 7)

Remetendo para a distinção de Marx entre relações de produção (tipo de propriedade e controlo dos recursos produtivos) e forças de produção (força de trabalho humana e bens utilizados como meios de produção – máquinas, ferramentas, infra-estruturas e terra), Castells estabelece uma distinção entre modo de produção e modo de desenvolvimento. Neste sentido, enquanto que estatismo e capitalismo podem ser considerados modos de desenvolvimento, industrialismo e informacionalismo enquadram-se na categoria de modos de produção. Daí que na sua descrição da contemporaneidade, Castells empregue o conceito de capitalismo informacional como complementar ao da sociedade em rede para caracterizar o sistema económico presente em que as redes de informação são integradas em todas as etapas da cadeia de valor, desde a fábrica ao marketing internacional. O termo informacionalismo refere-se assim ao modo de desenvolvimento que tem na “ação do conhecimento a partir do próprio conhecimento” a sua “principal fonte de produtividade” (Castells 2009, p. 17), surgindo em contraposição ao industrialismo:

¹⁶⁰ Justificando essa escolha por considerar que a informação, na sua aceção mais vasta de comunicação de conhecimento, foi sempre uma característica essencial de todas as sociedades (Castells 2009, p. 17).

Cada modo de desenvolvimento possui também um princípio de desempenho estruturalmente determinado em torno do qual se organizam os processos tecnológicos: o industrialismo encontra-se orientado para o crescimento económico, isto é, para a maximização da produção; o informacionalismo está orientado para o desenvolvimento tecnológico, isto é, para a acumulação de conhecimento com vista a níveis sucessivamente mais elevados de complexidade no processamento da informação. (Castells *idem*)

Apesar de acentuar a importância das tecnologias de informação na “formação de novas formas de organização e interação social a par com as redes eletrónicas de informação” (Castells 2000, p. 693), o sociólogo espanhol tenta distanciar-se da acusação de determinismo tecnológico esclarecendo que as tecnologias de informação não foram por si só a causa do aparecimento da sociedade em rede, tendo apenas se limitado a contribuir para o seu surgimento, juntamente com outros fatores. Na sua perspetiva, a sociedade em rede constitui assim o resultado de três processos históricos distintos (Castells 1997, p. 7):

- A Revolução das Tecnologias de Informação desencadeada a partir da década de 1970.
- A reestruturação do capitalismo (principalmente no que diz respeito à sua relação com o Estado) iniciada na década de 1980.
- Os movimentos sociais surgidos na década de 1960 e os efeitos das suas políticas na década seguinte (com particular destaque para o feminismo e o ambientalismo).

Para além dos efeitos a nível das relações entre os indivíduos no sentido de um fortalecimento da liberdade individual e da comunicação livre e aberta face aos antigos laços comunitários dependentes da proximidade espacial e de intensos – embora escassos - laços pessoais, interpessoais e ideológicos, Castells aborda os efeitos da sociedade em rede a nível das relações económicas, nomeadamente a flexibilização, a globalização do capital, da produção e do comércio bem como a crescente competitividade. Na sua opinião, a informação digital e as tecnologias de comunicação - com particular destaque para a Internet – contribuíram para alterar radicalmente as relações económicas mediante a passagem de hierarquias centralizadas de poder e produção típicas do industrialismo para redes horizontais, flexíveis e abertas de colaboração e comércio (Castells 2001, p.2). É nesse sentido que, da mesma forma que Marshall McLuhan referia de forma um pouco provocatória que “o meio é a mensagem”, Castells chega mesmo a falar que “a rede é a mensagem.”

Para as empresas, a globalização não é o único efeito da sociedade em rede, acabando esta por alterar radicalmente também as formas organizacionais dado que a integração global decorrente do crescimento das redes ocorre em simultâneo com uma desburocratização e descentralização das suas atividades por meio de fluxos informacionais constantes. Isto implica uma transferência de poderes das grandes empresas para os trabalhadores de informação inseridos em redes de profissionais altamente qualificados como consultores que saltam de projeto para projeto e que demonstram uma maior dedicação aos outros membros da rede do que à companhia que se encontram a pagar o seu salário a cada determinado momento (Webster 2014, p. 111). A “globalização da concorrência

dissolve assim a grande empresa numa teia de redes multidirecionais” (Castells 2009, p. 209). À nova forma de organização descentralizada surgida desse processo desencadeado pela interligação em redes da economia global a par com a flexibilidade do capitalismo informacional, Castells dá o nome de empresa em rede, “um conjunto específico de ligações entre diferentes firmas e segmentos, organizados numa base *ad hoc* em função de um projeto específico, dissolvendo-se/renovando-se após a conclusão da tarefa” (Castells 1997, p. 8). A função desta empresa em rede consiste assim materializar a cultura da economia informacional/global através da transformação de sinais em mercadorias mediante o processamento de conhecimento (Castells 2009).

A crescente importância das redes (tanto sociais como tecnológicas) para a produção, distribuição e gestão de informação e conhecimento leva Castells a descrever a economia de hoje como sendo uma “economia informacional”, ou seja, uma economia em que as principais atividades económicas dependem cada vez mais dos fluxos de informação e conhecimento possibilitados pelas tecnologias digitais e redes informáticas como a Internet.

Uma vez que “o conhecimento e a informação são os componentes essenciais do novo processo de produção e a educação o atributo principal do trabalho, os novos produtores do capitalismo informacional são aqueles produtores de conhecimento e processadores de informação cujo contributo é mais valioso para a (...) economia” (Castells 2010, p. 381): ou seja, com a ascensão do capitalismo informacional a estrutura tradicional de classe entre trabalhadores e capitalistas tende a perder importância para dar lugar a um novo tipo de divisão social entre aqueles que pertencem à categoria do trabalho informacional - indivíduos altamente qualificados, capazes de se educarem por si próprios no âmbito de um processo permanente e integrados em redes globais profissionais e sociais – e os trabalhadores manuais ou pouco qualificados que se encontram “desligados” das principais áreas económicas do globo (Castells 2009, p. 258-260). Esta nova divisão social faz com que a classe trabalhadora passe a ser dispensável em termos de criação de valor e simultaneamente a desempenhar uma posição cada vez mais periférica no domínio político em benefício dos novos movimentos sociais de alcance global como o feminismo e o ambientalismo que tiram partido das redes informáticas para difundir a sua mensagem (Webster 2014, p. 124).

Com o capitalismo informacional, flexibilidade, mobilidade e requalificação constante da força de trabalho tornam-se palavras de ordem – aspetos que, por sua vez, provocam uma erosão da noção de uma carreira profissional estável e previsível dado que as relações entre capital e trabalho se individualizam, tornando as condições contratuais menos suscetíveis a processos de negociação coletiva (Castells 2005, p. 9).

Por outro lado, deixa também de haver uma classe capitalista facilmente identificável uma vez que por si só a mera posse de capital não é sinónimo de sucesso nos dias de hoje. Apesar de Castells admitir a existência de um “capitalista coletivo sem rosto composto de fluxos financeiros controlado

por redes eletrônicas” (Castells 2009, p. 505), a questão de saber “quem são os proprietários, quem são os produtores, quem são os gestores e quem são os empregados torna-se cada vez mais nítida no âmbito de um sistema de produção de geometria variável, de trabalho de equipa e em rede, de externalização e subcontratação” (Castells *idem*, p. 506). Deste modo, são os trabalhadores informacionais - aqueles que conseguem melhor adaptar-se a este ambiente flexível, volátil, temporário e em rede de organização do capital – que comandam o rumo do capitalismo.

O destaque concedido por Castells a estes trabalhadores informacionais que obtêm sucesso na vida não tanto devido ao capital económico herdado mas sim virtude das suas capacidades inatas e do tempo e esforço dedicado à formação levam Frank Webster a concluir que Castells subscreve um princípio meritocrático, centrado no mérito. Esta meritocracia característica de um capitalismo informacional não deixa no entanto de ter algumas repercussões negativas típicas de formas anteriores de capitalismo na medida em que, precisamente devido ao seu dinamismo e criatividade, acaba por fomentar práticas exclusionárias potencialmente ainda mais gravosas do que na economia industrial (Castells 1997, p. 7). Daí que ele empregue o termo “quarto mundo” para se referir aos indivíduos não qualificados ou irrelevantes para o capitalismo informacional que não têm qualquer papel a desempenhar nas redes de informação por não disporem do capital e/ou das competências necessárias para singrar. Este quarto mundo de exclusão pode ser encontrado tanto em África ou na Ásia rural como nas zonas periféricas das maiores cidades do mundo ocidental (Castells 1997, p. 8).

Em continuidade com o seu trabalho de sociologia urbana anterior à publicação de *The Information Age* (remontando às décadas de 1970 e 1980), Manuel Castells concede igualmente um grande ênfase no primeiro volume da sua trilogia à relação entre o espaço e o tempo desencadeada com a generalização das TICs. No que diz respeito ao espaço, Castells retoma o conceito de “espaço de fluxos” introduzido na sua obra *The Informational City* (1989) em contraposição ao “espaço de lugares”. De acordo com Castells, a primeira forma de organização espacial seria mais prevalecente na sociedade em rede do que a segunda pelo simples facto de que à medida que os fluxos de informação distribuídos pelas redes digitais se tornam mais intensos – ocupando um papel mais central na organização da sociedade -, regiões urbanas e cidades bastante afastadas entre si como Nova Iorque, Madrid, Tóquio, Cidade do México, Londres e Mumbai tendem a “integrar-se em redes internacionais que interligam entre si os seus sectores mais dinâmicos” (Castells 2009, p. 412). O espaço de fluxos é assim para Castells “a organização material de práticas sociais de partilha de tempo por intermédio de fluxos” ao passo que o espaço dos lugares remete para a experiência concreta e material da vida quotidiana das pessoas (Castells 1997, p. 14), entendendo o sociólogo espanhol por lugar “um local cuja forma, função e significado se encontram contidos em si próprios dentro das fronteiras de contiguidade física” (Castells 2009, p. 453). Se um refere-se ao âmbito global, o outro refere-se a um contexto local. Existe assim um conflito latente entre as pessoas que estão inseridas no espaço de

fluxos e podem facilmente ultrapassar as barreiras geográficas para entrar em contacto (fisicamente ou à distância) entre si, onde quer que estejam no mundo, e as que se encontram confinadas à sua esfera local como os pobres, os não qualificados, os deslocados e os refugiados.

Em termos concretos, o espaço de fluxos é composto por várias camadas, sendo o primeiro dos quais a infra-estrutura de comunicação e o circuito de impulsos eletrónicos a ela associados como dispositivos informáticos e redes de telecomunicações. A segunda camada é constituída pelos nós e centros da rede, isto é, locais que servem de pontos de convergência entre várias ligações como megacidades, grandes aeroportos e mercados bolsistas – locais físicos com características sociais, culturais, físicas e funcionais bastante específicas. A terceira e última camada diz respeito às redes de interações onde as elites dominantes exercem as funções dirigentes em torno do qual o espaço de fluxos tem lugar. Estas redes podem dizer respeito a redes de transferências internacionais de capitais, linhas aéreas ou relações entre indivíduos e firmas.

No que concerne à dimensão do tempo, Castells propõe o termo “tempo intemporal” para designar a abolição da distância e o maior alcance das ações concertadas remotamente. Desta forma, o tempo deixa de estar sujeito a uma sequência fixa, podendo ser acumulado através da recolha de informação ou aniquilado graças à comunicação instantânea em redor do mundo permitida pelas redes informáticas (Lyon 2002). O tempo encontra-se assim cada vez mais separado do contexto físico, do ciclo de vida humano e dos ciclos da natureza. O exemplo mais paradigmático desta flexibilidade, espontaneidade, descontinuidade e instantaneidade (Webster 2014, p. 117) oferecida pelo tempo intemporal diz respeito ao facto de hoje em dia o trabalho poder ocorrer fora dos horários convencionais, a qualquer hora do dia e em qualquer local do globo.

Desde o lançamento do primeiro volume de *The Information Age* em 1996 que a teoria da sociedade em rede de Manuel Castells tem inspirado outros cientistas sociais sem que estes no entanto *hesitem* em tecer críticas a alguns dos aspetos mais tecnodeterministas do sociólogo espanhol. O caso paradigmático é aqui o de Jan van Dijk. Segundo van Dijk, uma sociedade em rede consiste num

...tipo moderno de sociedade cujo modo de organização é caracterizado por uma infra-estrutura de redes mediáticas e sociais a todos os níveis: individual, organizacional/de grupo e social. Estas redes tendem cada vez mais a ligar entre si cada unidade ou parte da sociedade (indivíduos, grupos e organizações). Nas sociedades ocidentais, o indivíduo ligado por redes está a tornar-se na unidade básica da sociedade em rede. Nas sociedades ocidentais, esse papel poderá ser ainda desempenhado pelo grupo (família, comunidade, equipa de trabalho) ligado por redes. (van Dijk 2012, p. 24).

Apesar de reconhecer que a intensificação do processamento de informação permite falar da existência de uma sociedade da informação, van Dijk distingue este conceito do de sociedade em rede alegando que o primeiro tende a realçar a transformação ocorrida nas sociedades modernas a nível da essência das atividades e processos ao passo que o segundo centra-se nas mudanças ocorridas nas formas e infra-estruturas organizacionais dessas sociedades. Do seu ponto de vista, a sociedade em rede resulta da substituição ou complementaridade das redes sociais da comunicação face-a-face por

redes mediáticas (van Dijk *idem*, p. 272). Embora van Dijk realce o facto de as redes determinarem tanto o principal modo de organização como as estruturas mais importantes da sociedade moderna, a sua perspectiva da sociedade em rede contrasta com a de Castells por considerar que as redes não constituem toda a essência da sociedade, como – de acordo com a interpretação de van Dijk – o sociólogo espanhol alega: “A sociedade continua a ser composta por indivíduos, pares, grupos e organizações [que] como é óbvio estabelecem relações externas e internas, mas estas relações não equivalem à sociedade.” (van Dijk *ibidem*). Essa diferença leva-o a apelidar a abordagem de Castells de radical e a defender uma visão moderada da abordagem em rede que incida tanto nas relações como nas características das unidades que se ligam entre si.

Ao contrário de Castells que parece defender a visão de que com os novos média as categorias tradicionais de local e tempo deixam de ser relevantes, van Dijk alerta para o facto de que “as redes sociais e mediáticas não apenas permanecem incrustadas em e (trans)formadoras das categorias de tempo e espaço” mas também “continuam ligadas à sua subestrutura ou contexto material, social, físico e biológico.” (van Dijk 1999, p. 134). Outra crítica de Van Dijk ao pensamento teórico de Castells assenta na visão deste último de um ciberespaço desenraizado do mundo real que ignora o facto de as redes mediáticas não poderem existir sem recursos tecnológicos, económicos, sociais e cognitivos (van Dijk *idem*).

Adaptando o conceito original de Herbert Marcuse, Van Dijk acusa Castells de ter inventado uma sociedade em rede unidimensional que ignora não só os conflitos sociais no interior das redes e o papel dos atores sociais nas lutas em torno da construção e utilização dessas redes como também a própria dimensão conceptual da estrutura destas redes. De acordo com van Dijk, os conflitos internos em torno do design e da identidade destas redes colocam em causa a perspectiva de Castells relativa a uma lógica auto-expansionária e avassaladora da sociedade em rede a ponto de marginalizar todos os que permanecem de fora (van Dijk *idem*, p. 135).

Por fim e não obstante Castells recusar explicitamente uma associação com qualquer forma de determinismo tecnológico (Castells 2009, p. 5-7) e de alegar que a sociedade em rede continua a ser uma sociedade capitalista (Castells *idem*, p. 502), van Dijk considera que Castells possui uma visão instrumental da tecnologia que vê nesta uma força separada de um contexto mais vasto e capaz de produzir um desenvolvimento autónomo (van Dijk *ibidem*, p. 136).

Outro contributo para a corrente teórica da sociedade em rede foi dado por Darin Barney. Este autor canadiano considera que o termo sociedade em rede se aplica a sociedades que exibem duas características fundamentais: “A primeira é a presença nessas sociedades de sofisticadas tecnologias – quase exclusivamente digitais – de comunicação em rede e de gestão/distribuição de informação, tecnologias essas que formam a infra-estrutura básica de intermediação de um conjunto cada vez mais vasto de práticas sociais, políticas e económicas (...) Uma segunda, porventura mais intrigante,

característica das sociedades em redes é a reprodução e institucionalização nessas sociedades (e entre elas) das redes como a forma básica de organização e relacionamento humano através de uma vasta gama de configurações e associações sociais, políticas e económicas” (Barney 2004, p. 25-26).

3.1.2.1 – Críticas da Sociedade em Rede

Para além das próprias críticas tecidas por Jan van Dijk a Manuel Castells já mencionadas na secção anterior, existe um importante leque de objeções à teoria da sociedade em rede – nomeadamente na versão popularizada por Manuel Castells – colocadas por autores tradicionalmente posicionados no campo da economia política. Christian Fuchs, por exemplo, embora admita que a noção de sociedade em rede aponte para transformações importantes no interior do capitalismo como a globalização da acumulação de capital a par e passo com um crescimento de um regime flexível de acumulação, acaba por concluir que “o conceito é uma ideologia que obscurece a dominação” na medida em que “fenómenos como desemprego estrutural, crescimento da pobreza, exclusão social, desregulação do Estado de bem-estar e dos direitos laborais, diminuição dos salários com vista à maximização dos lucros (...) podem ser facilmente legitimados numa sociedade em que as redes são vistas como padrões organizacionais naturais.” (Fuchs 2008, p. 101). Para Fuchs, esta naturalização da sociedade em rede contemporânea contribui para atribuir um carácter de inevitabilidade aos problemas sociais face aos quais as pessoas se têm que adaptar e não como questões passíveis de serem criticadas e alvo de intervenção política. Realçando que as redes são formas intrínsecas a todos os sistemas e que as sociedades contemporâneas são acima de tudo sociedades capitalistas, Fuchs conclui que o que é novo em termos históricos é a atuação de atores transnacionais à escala global nos mais diversos sistemas (economia, política e Internet). Daí que o sociólogo austríaco considere que seja mais apropriado falar de capitalismo transnacional/global, capitalismo reticular transnacional/global ou capitalismo informacional transnacional/global (Fuchs *idem*).

De um ponto de vista neo-marxista, Frank Webster começa por identificar no argumento “meritocrático” de Castells a favor das capacidades e características transformadoras do trabalho informacional apenas mais uma revisão atualizada de teses anteriores – incluindo neste grupo a de Daniel Bell - que acentuavam a importância crescente das elites altamente escolarizadas para a transformação da sociedade. Webster acusa estas posições de serem explicitamente tecnocráticas por se basearem no pressuposto de que a repartição do trabalho (sobretudo quando aliada à tecnologia) conduz a uma hierarquia inevitável de poder e respeito, resultando assim numa naturalização das desigualdades (Webster 2014, p. 126-127).

Outra dificuldade apontada por Frank Webster à definição de trabalho informacional avançada por Castells refere-se ao facto de aglomerar no mesmo termo um vasto conjunto de atividades e

capacidades diversas como educação, competências de comunicação, capacidades organizacionais e conhecimento científico. Esta integração de ocupações tão diferentes entre si faz com que para Webster a definição acabe por ter pouco poder analítico (Webster *idem*, p. 127).

Relativamente à descrição do capitalismo avançada por Castells, Webster nota que apesar deste último estar correto quando assinala uma instabilidade e imprevisibilidade existente no próprio capitalismo, os dados empíricos parecem evidenciar a continuidade da monopolização dos escalões mais elevados do sistema capitalista por uma classe de proprietários. Devido ao seu fácil acesso a recursos financeiros, Webster acrescenta que esta mesma classe de proprietários goza de uma vantagem especial no sistema de ensino o que lhe permite obter tirar um maior partido da procura por competências bastante elevadas no domínio da informação (Webster *ibidem*, p. 130).

Retomando a crítica de tecnodeterminismo levantada por van Dijk, Webster considera que o facto de Castells sustentar o princípio segundo o qual a “revolução da tecnologia de informação” está na base da “sociedade em rede” é demonstrativo da sua visão tecnocrática de desenvolvimento, colocando-o assim na continuidade de Daniel Bell e outros teóricos da “era da informação” que propuseram uma filosofia da história dividida em séries de sucessivas etapas: do industrialismo para o pós-industrialismo no caso de Bell e do industrialismo para o informacionalismo no caso de Castells. (Webster *ibidem*, p. 132).

Por último, Webster argumenta que apesar de Castells subscrever a visão de que a Era da Informação representa um corte radical com o passado e de conceder igualmente uma importância decisiva aos desenvolvimentos relacionados com o sector da informação, o sociólogo espanhol acaba por agrupar na mesma designação diversas noções de informação sem nunca chegar de facto a explicar o que é característico da informação que possibilita a ascensão desta nova era (Webster *ibidem*, p. 134-135).

Por seu lado, Felix Stalder considera que “os dois principais desafios resultantes da forma concreta como a teoria da sociedade em rede se encontra construída são o tratamento inadequado da transformação do poder e a falta de atenção concedida à criação de novas pretensões proprietárias – direitos de autor, patentes e marcas registadas – e as contradições que estas introduzem no epicentro do capitalismo informacional e da sociedade em rede.” (Stalder 2006, p. 203),

Segundo Stalder nenhum destes temas têm lugar na teoria da sociedade em rede. No que toca à questão do poder, este último parece ter-se “difundido em algo omnipresente ainda que impossível de identificar” na medida em que se por um lado o estado-nação, a instituição de poder por excelência, já não é capaz de impor a sua vontade tanto a nível interno como externo, por outro uma série de poderosos processos económicos globais (desde os mercados financeiros à produção, passando pelo comércio) parecem funcionar em “piloto automático”, exclusivamente guiados por uma competição cega entre redes flexíveis centradas em torno de empresas multinacionais. “Isto deve-se ao facto de

Castells manter-se fiel a uma definição de poder baseada na coerção, ao passo que a nova forma de poder característica da sociedade em rede funciona por intermédio da exclusão. “ (Stalder *idem*).

A falta de atenção concedida por Castells ao regime global de propriedade intelectual em ascensão é para Felix Stalder uma lacuna ainda mais grave:

A teoria do capitalismo informacional encontra-se focada no processo de inovação – formas reticulares de produção, gestão e consumo – e ignora a inovação de produtos, isto é, a ascensão de uma nova classe de mercadorias imateriais. Não é por isso coincidência que as indústrias que mais dependem da propriedade intelectual, como a farmacêutica e a do entretenimento, estão praticamente ausentes da análise de Castells da transformação da economia. Para além disso (...), os campos em que estes novos regimes são desenvolvidos e implementados, organizações internacionais e tratados bilaterais mais tradicionais, permanecem fora da análise. (...)

Uma vez que a sociedade em rede é constituída em torno da criação e transformação incessante de códigos culturais, ou informação baseada em conhecimento, através de redes informacionais, quaisquer tentativas de aumentar o controlo sobre esses códigos introduzem uma tensão fundamental nos próprios alicerces da sociedade em rede. Esta contradição encontra-se a ser formulada em praticamente todos os seus domínios (...) Pode-se até alegar que esta é a contradição crucial da sociedade em rede, substituindo o desvanecente conflito entre capital e trabalho. (Stalder *idem*, p. 204-205).

3.1.3 – Teorias do Capitalismo Cognitivo

Outro conjunto de teorias que vêm na importância crescente da informação e, particularmente, do conhecimento na economia um sinal de transformações qualitativas importantes a nível da sociedade centra-se em torno do conceito de capitalismo cognitivo. Segundo alguns dos principais teóricos associados a esta corrente teórica como Yann Moulier-Boutang, Carlo Vercellone e – ainda que de um modo mais lateral – André Gorz, o capitalismo encontra-se a atravessar uma transição para uma terceira fase posterior ao capitalismo mercantil (séculos XVII e XVIII) e capitalismo industrial (séculos XIX e XX) designada de capitalismo cognitivo, onde o trabalho cognitivo e imaterial se torna predominante e os trabalhadores apropriam a produção de conhecimento aos detentores do capital. Do ponto de vista destes autores, o valor gerado pelo conhecimento tende a ultrapassar o valor gerado pela força de trabalho envolvida na produção direta de mercadorias. Neste sentido, uma vez que o trabalho que está na raiz desse conhecimento não pode ser calculado com base num número específico de horas, a determinação do valor das mercadorias pelo tempo de trabalho socialmente necessário que está na base da teoria do valor-trabalho de Marx deixa de fazer sentido.

Embora a primeira utilização do termo remonte ao início da década de 1990, enquanto tese a corrente do capitalismo cognitivo teve origem num colóquio que teve lugar na cidade francesa de Amiens em 1999, tendo posteriormente resultado num documento assinado não só por Moulier-Boutang e Vercellone, mas também por Maurizio Lazzarato, Antonella Corsani, Patrick Dieuaide, Jean-Maie Monnier e Bernard Paulré (Jeon 2010). Nesse documento, intitulado “*Le Capitalism*

*cognitif comme sortie de la crise du capitalisme industriel*¹⁶¹, é descrito o programa de pesquisa de uma equipa do laboratório MATISSE da Universidade de Paris 1 (Corsani *et al.* 2001).

Para além do contributo das teorias da sociedade da informação e da sociedade em rede já mencionadas, uma das principais influências na formação da corrente do capitalismo cognitivo é a escola francesa da regulação surgida nos anos 70 sob o impulso dos economistas heterodoxos Michel Aglietta, Robert Boyer e Alain Lipietz que desenvolveram uma abordagem histórica e institucional da economia centrada na análise de regimes de acumulação e modos de regulação. É assim que o documento fundador da corrente teórica o capitalismo cognitivo é definido como sendo “um novo regime de acumulação” surgido a partir da crise do regime Fordista de acumulação “no qual o objeto de acumulação é principalmente constituído pelo conhecimento” (Corsani *et al.* 2001, p. 9). De igual modo, Pauré define o capitalismo cognitivo como sendo um outro sistema de acumulação centrado no conhecimento e na criatividade, isto é, nas formas imateriais de investimento (Paulré 2005, p. 4).

Outra grande influência da corrente do capitalismo cognitivo consiste no pós-operaísmo, uma tendência do marxismo autonomista que tem como principais representantes Antonio Negri, Michael Hardt, Lazzarato e Paolo Virno. Tal como o pós-operaísmo, também os teóricos do capitalismo cognitivo partem do conceito de Intelecto Geral que é introduzido por Karl Marx no “Fragmento sobre as Máquinas”, parte integrante do seu vasto caderno de notas publicado postumamente com o título de *Grundrisse* (Marx 1973, p. 704-711). Neste texto, o filósofo alemão do século XIX argumenta que o surgimento da grande indústria marca o início de uma nova fase do desenvolvimento capitalista marcado pela ascensão da ciência à principal força de produção e onde a tecnologia é responsável pelo processo de produção, resultando na substituição das máquinas pelo trabalho humano e, conseqüentemente, numa descida da taxa de lucro. Se por um lado o trabalhador passa a ser um mero “vigilante e regulador face ao processo de produção”, por outro a utilização do tempo de trabalho enquanto medida de riqueza deixa de fazer sentido.

Para Marx, este processo corresponde à criação do intelecto geral enquanto conhecimento abstrato produzido coletivamente “e objetivado sob a forma de capital fixo e integrado no sistema automatizado de maquinaria” (Virno 2001). Este termo será posteriormente desenvolvido por Paolo Virno no seu livro *Grammar of the Multitude*¹⁶² onde o autor italiano integra no conceito de intelecto geral “linguagens artificiais, teoremas de lógica formal, teorias de informação e de sistemas, paradigmas epistemológicos, certos segmentos da tradição metafísica, 'jogos linguísticos' e imagens do mundo” (Virno 2004, p. 85). Mais do que a soma do conhecimento adquirido pela espécie humana, para Virno, o intelecto geral corresponde à própria faculdade de pensar enquanto potência e não apenas às suas inúmeras concretizações particulares (Virno *idem*, p. 67).

¹⁶¹ “O capitalismo cognitivo como saída para a crise do capitalismo industrial”, em português.

¹⁶² “Gramática da Multidão” em português.

O conceito de trabalho imaterial é igualmente um legado conceptual do pós-operafismo aproveitado pela corrente do capitalismo cognitivo. Já em 1991 no texto “Trabalho imaterial e subjetividade”, Lazzarato e Negri refletiam sobre aquilo que consideravam ser as novas condições do trabalho contemporâneo: “As atividades de pesquisa, de concessão, de gestão das possibilidades humanas, como todas as atividades terciárias, redefinem-se e colocam-se em jogo no interior das redes informáticas e telemáticas, e só estas últimas podem explicar o ciclo da produção e da organização do trabalho” (Lazzarato e Negri 2001, p. 26)

Num ensaio publicado originalmente em 1996, Lazzarato desenvolve a sua interpretação do conceito, definindo o “trabalho imaterial (...) como o trabalho que produz o conteúdo informacional e cultural da mercadoria” (Lazzarato 1996, p. 132). De acordo com Lazzarato, esta definição comporta dois aspetos distintos:

Por um lado, no que diz respeito ao 'conteúdo informacional' da mercadoria, refere-se diretamente às transformações ocorrendo nos processos laborais dos trabalhadores das grandes empresas pertencentes aos sectores industrial e terciário, onde as competências envolvidas diretamente no trabalho são cada vez mais competências relacionadas com a cibernética e o controlo de computadores (bem como a comunicação horizontal e vertical). Por outro lado, no que diz respeito à atividade de produção do 'conteúdo cultural' da mercadoria, o trabalho imaterial envolve uma série de atividades que normalmente não são reconhecidas como 'trabalho' – por outras palavras, os tipos de atividades envolvidas na definição e fixação de padrões culturais e artísticos, modas, gostos, normas de consumo e, de uma forma mais estratégica, da opinião pública. (Lazzarato *idem*)

Na opinião de Lazzarato, tanto a introdução das TICs no processo produtivo como a incorporação na esfera do capital de atividades que até então se situavam fora das relações sociais de produção do capitalismo estão no cerne da reformulação da natureza do trabalho, remontando ambas àquilo a que denomina a grande transformação ocorrida no início da década de 1970. Para Lazzarato, a crescente incorporação do conhecimento na produção está a fazer com que “o trabalho manual passe cada vez mais a abarcar métodos que podem ser considerados 'intelectuais' e as novas tecnologias de comunicação exijam cada vez mais subjetividades ricas em conhecimento” (Lazzarato *ibidem*, p. 134). Contudo, do seu ponto de vista, esta alteração não se limita ao facto do trabalho intelectual passar a sujeitar-se às normas da produção capitalista, sendo a sua principal característica o facto de assinalar o surgimento de uma nova “intelectualidade de massas” fruto da combinação das exigências da produção capitalista e das formas de “auto-valorização” resultantes da luta contra o trabalho. Nesta perspetiva, a “velha dicotomia entre 'trabalho mental e manual' ou entre 'trabalho material e trabalho imaterial’” é incapaz de dar conta da nova natureza da atividade produtiva, tanto mais que “a divisão entre conceção e execução, entre trabalho e criatividade, entre autor e audiência é ultrapassada dentro do próprio 'processo de trabalho' e reimposta na ordem política dentro do 'processo de valorização’” (Lazzarato *ibidem*).

Do mesmo modo, também Hardt e Negri integram referências ao conceito na sua obra *Empire*¹⁶³, considerando que este consiste no “trabalho comunicativo de produção industrial recentemente surgido associado às redes informacionais, o trabalho interativo de análise simbólica e resolução de problemas e o trabalho de produção e manipulação de afetos” (Hardt e Negri 2000, p. 30). No âmbito do pensamento teórico de Hardt e Negri, o trabalho imaterial deve ser compreendido como símbolo da “passagem (...) do domínio da indústria para o dos serviços e da informação”, isto é, aquilo que eles consideram ser um “processo de pós-modernização, ou melhor, informatização económica” (Hardt e Negri *idem*, p. 280). Neste sentido, Hardt e Negri estabelecem uma distinção entre três tipos de trabalho imaterial:

1. O trabalho “envolvido numa produção industrial que foi informacionalizado e incorporou tecnologias de comunicação de um modo que transforma o próprio processo de produção”;
2. O “trabalho imaterial de tarefas analíticas e simbólicas que por sua vez se divide em manipulação inteligente e criativa por um lado e tarefas simbólicas rotineiras por outro”;
3. O trabalho relacionado com “a produção e manipulação de afetos e que requer contacto humano (virtual ou físico), trabalho com o corpo” (Hardt e Negri *ibidem*, p. 293)

Para Hardt e Negri, o exemplo paradigmático de trabalho imaterial ocorre “nos sectores dos serviços”, sendo que estes “apresentam um modelo mais rico de comunicação produtiva” na medida em que “a maioria dos serviços baseiam-se na troca contínua de informação e conhecimento”. Na medida em que, na sua opinião, a “produção de serviços não produz qualquer bem material ou durável”, Hardt e Negri acabam resumindo o conceito de trabalho imaterial como o “trabalho que produz um bem imaterial como um serviço, um produto cultura, conhecimento ou comunicação” (Hardt e Negri 2000, p. 290).

Quatro anos mais tarde, em *Multitude*¹⁶⁴ Hardt e Negri apresentam uma reformulação do conceito de trabalho imaterial como sendo o “trabalho que cria produtos imateriais como conhecimento, informação, comunicação, uma relação ou uma resposta emocional” (Hardt e Negri 2004, p. 108). Nesta última obra, chegam mesmo a elencar dois grandes grupos de trabalho imaterial:

- Um trabalho produtor de ideias, símbolos, códigos, textos, figuras linguísticas, imagens e outros produtos semelhantes;
- Um trabalho denominado de trabalho afetivo, isto é, que “produz ou manipula afetos como uma sensação de tranquilidade, bem-estar, satisfação, entusiasmo ou paixão” (Hardt e Negri *idem*).

Na perspectiva dos pós-operaístas, atributos como a capacidade de conceptualizar e tomar decisões, competências linguísticas, facilidade em estabelecer redes de trabalho colaborativo e

¹⁶³ “Império” em português.

¹⁶⁴ “Multidão” em português.

habilidade na resolução de problemas técnicos altamente especializados tendem a tornar-se nas principais fontes de valor em detrimento da força de trabalho, uma vez que tais atributos não são exclusivamente obtidos durante o horário de trabalho mas sim em situações inesperadas do quotidiano, sendo desenvolvidos ao longo da vida. Neste cenário, as empresas só poderão tirar partido do trabalho imaterial se, para além da própria força de trabalho, também se apropriarem do intelecto geral. Contudo, na medida em que o intelecto geral envolve necessariamente colaboração e cooperação, ele só pode surgir e desenvolver-se em redes de informação e comunicação como a Internet. Chegados a este ponto, o capitalismo torna-se um obstáculo a um maior desenvolvimento das forças de produção.

Enquanto corrente neo-marxista, o pós-operaísmo pode assim ser descrito como uma reação teórica à derrota da classe trabalhadora industrial subsequente à crise do capitalismo de meados dos anos 70 e à reestruturação da economia global que esta desencadeou. Fenómenos implementados parcialmente para responder às lutas operárias ocorridas em todo o mundo como a desindustrialização da produção nos países do norte, a globalização e a revolução informática passam a ser encarados como o resultado da recusa pelos trabalhadores da produção fabril. “Nesta perspetiva, o capitalismo cognitivo é o passo que os trabalhadores forçaram os capitalistas a tomar ao recusarem a linha de montagem, provocando uma crise de produtividade, e demonstrando que todo um regime industrial de vida tinha de chegar ao fim” (Caffentzis 2013, p. 98).

A obra em formato de livro onde é concedido um tratamento mais aprofundado do conceito de capitalismo cognitivo foi publicada originalmente em francês por Moulier-Boutang em 2007, tendo sido traduzida para inglês quatro anos mais tarde. Adotando uma definição bastante semelhante à avançada no documento fundador de 2001 (Corsani *et al.* 2001), Moulier-Boutang entende por capitalismo cognitivo

...um modo de acumulação em que o objeto de acumulação consiste maioritariamente no conhecimento, tornando-se este a principal fonte de valor, bem como o principal local do processo de valorização. Questões como direitos de propriedade, posicionamento em redes, alianças e gestão de projetos tornam-se fatores institucionais e organizacionais essenciais. (Moulier-Boutang 2011, p. 57).

De acordo com Moulier-Boutang, se com a passagem do capitalismo mercantil para o capitalismo industrial, assistimos a um suplantar da hegemonia da acumulação mercantil assente na escravatura, também agora com a transição do capitalismo industrial para o capitalismo cognitivo estamos a assistir a um abandono do papel hegemónico da acumulação do capital físico e do modelo fabril de produção em massa de bens padronizados – dependente do esforço físico de trabalhadores manuais com vista ao processamento de matérias-primas em benefício da acumulação de capital imaterial, da disseminação do conhecimento e de uma economia do conhecimento. Nesta nova fase, as economias nacionais tornam-se cada vez mais dependentes de bens de informação e bens de conhecimento.

Na sua perspectiva, o capitalismo cognitivo tem a ver não já com o desgaste físico de energia sob a forma de força de trabalho com vista à transformação mecânica de matérias-primas representado pela mina de carvão, pelo motor a vapor, pelo tear e pelos caminhos de ferro, mas sim com o trabalho cooperativo entre cérebros humanos interligados entre si por redes informáticas (Moulier-Boutang *idem*), em suma com aquilo a que Maurizio Lazzarato chama de poder de invenção. Daí que Moulier-Boutang fale numa “virtualização da economia” resultante da digitalização e das tecnologias informáticas (Moulier-Boutang *ibidem*, p. 50). Contudo, para Moulier-Boutang a importância crescente do trabalho imaterial e do conhecimento nesta nova fase do capitalismo não elimina o mundo da produção industrial material, contribuindo antes para reorganizá-lo e assumir o papel principal na determinação do valor de troca dos bens produzidos. Deste modo, a produção torna-se mais flexível fazendo ao mesmo tempo com que o local geográfico onde esta ocorre se torne menos crucial à medida que “começa a imitar, na sua organização material, a versatilidade do gosto” (Moulier-Boutang *ibidem*, p. 33). As economias de escala típicas da era industrial passam também a ser obrigadas a ter em conta uma série de novos tipos de economias.

Para além de serem pouco conducentes à quantificação, estas economias dependem da atividade criativa coletiva, sendo por isso igualmente difíceis de manipular e controlar. Mais do que a crescente dependência da informação e do trabalho imaterial, o capitalismo cognitivo é assim caracterizado pela transformação da inteligência coletiva da população num facto direto de produção. Apesar do valor gerado por esta inteligência coletiva poder ser apropriado por empresas capitalistas de modo a transformá-la em capital intelectual, esta refere-se sobretudo a um trabalho vivo envolvendo a produção de novos conhecimentos e inovações (Moulier-Boutang *ibidem*, p. 34).

Ainda que a teoria do capitalismo cognitivo tal como apresentada por Moulier-Boutang possa à primeira vista apresentar semelhanças com alguns dos termos já acima analisados como “sociedade da informação”. “economia baseada no conhecimento” ou “capitalismo tecnológico”, o economista francês faz questão de explicitar algumas diferenças substanciais. No que diz respeito à sociedade da informação, Moulier-Boutang começa por criticar a forma como este tipo de teorias ignora a natureza capitalista da sociedade, esclarecendo em seguida que o conhecimento não pode ser reduzido ao estatuto de mera informação, sendo que “o capitalismo cognitivo está interessado na valorização da inteligência e da inovação e não tanto na valorização da informação,” fenómeno que já se encontrava em funcionamento no capitalismo industrial (Moulier-Boutang *ibidem*, p. 41). Relativamente à economia baseada no conhecimento, Moulier-Boutang nota que a transformação assinalada com a ascensão do capitalismo cognitivo não se confina a um único sector da economia – afetando antes pelo contrário todo o conjunto da economia. Ao mesmo tempo, para Moulier-Boutang a utilização do termo economia do conhecimento faz ignorar mais uma vez que se trata sobretudo de uma mudança no seio do capitalismo sem que no entanto este deixe de ser movido por uma lógica de

acumulação de lucro e apropriação de valor (Moulier-Boutang *ibidem*, p. 39). Quanto ao conceito de capitalismo tecnológico, acusa-o de ser determinista na medida em que “reduz o conhecimento a um acompanhamento automático da tecnologia em que as utilizações sociais dessa tecnologia desempenham um papel meramente secundário” (Moulier-Boutang *ibidem*, p. 42).

Dado que o trabalho imaterial e cognitivo não é facilmente quantificável e controlado, isto faz com que o capitalismo cognitivo dependa mais e mais da captação de externalidades positivas para a geração de valor. Estas externalidades encontram-se por sua vez associadas a bens públicos fruto de um “trabalho inteligente, inventivo e inovador” (Moulier-Boutang *ibidem*, p. 55). Desta forma, a distinção entre o tempo de trabalho e o tempo de não trabalho tende a desaparecer à medida que o trabalho se vai estendendo para além das horas normais de trabalho a ponto de quase se tornar sinónimo de “vida”. Ora, para Moulier-Boutang é precisamente no “espaço virtual do digital” (*ibidem*, p. 109) onde se encontram as externalidades mais lucrativas. Um exemplo disso mesmo é o modo de produção colaborativo e voluntário associado ao *software* livre e de código-fonte aberto¹⁶⁵ como o sistema operativo Linux, o navegador da *web* Firefox, o servidor *web* Apache e milhares de outros projetos desenvolvidos por programadores motivados por uma paixão pelo conhecimento, pela aprendizagem contínua, pela partilha de informação e pela resolução de problemas¹⁶⁶. A inteligência empresarial consiste assim hoje em converter em valor económico essa riqueza virtual (*ibidem*).

É esta alegada crescente interligação entre capitalismo e criatividade, inovação e colaboração que faz com que Moulier-Boutang adote uma posição otimista perante a ameaça da total mercantilização da vida. Apesar do capitalismo cognitivo ainda envolver a exploração da força de trabalho dos trabalhadores, o poder de invenção destes não pode ser submetido a uma objetificação ou alienação total. A esse tipo de exploração, Moulier-Boutang dá o nome de exploração de segundo grau. Ao mesmo tempo, o trabalhador cognitivo já não se encontra sujeito a uma relação de dependência pois beneficia do enfraquecimento do sistema assalarial. O mais frequente é que no seio da classe que Moulier-Boutang designa de “cognitariado”, cada trabalhador tenha vários padrões e não somente um. Deste modo, apesar de reconhecer um crescimento de fenómenos associados à flexibilização da produção como a precariedade, o subemprego, o trabalho parcial e temporário e a falta de segurança laboral em geral, Moulier-Boutang considera que não só é impossível como inútil restabelecer o primado do trabalho assalariado sobre a economia. Na sua opinião, a tendência em direção à precariedade e à intermitência só terá efeitos negativos caso não for acompanhada pela implementação de um princípio de “proteção social que seja tão garantido, universal e incondicional quanto possível” (Moulier-Boutang *ibidem*, p. 134). Daí a sua defesa de um rendimento garantido incondicional.

¹⁶⁵ *Open source*, em inglês.

¹⁶⁶ Nos moldes daquilo a que o filósofo finlandês Pekka Himanen designa de Ética Hacker (Himanen 2001).

A visão de Moulrier-Boutang é igualmente bastante otimista no que diz respeito à questão dos direitos de propriedade intelectual. Retomando o fio iniciado por Boyle (2003), para o economista francês o capitalismo cognitivo é “sinónimo de uma crise iminente dos direitos de propriedade” (Moulrier-Boutang *ibidem*, p. 101) bastante semelhante aos conflitos em torno do emparcelamento de terras que ocorreram no Reino Unido no início da revolução industrial. Contudo, Moulrier-Boutang considera que todas as tentativas de emparcelar o mais rapidamente possível os bens comuns resultantes da inteligência coletiva – nomeadamente, através da expansão dos monopólios dos direitos de autor - têm “pouco futuro” (Moulrier-Boutang *ibidem*, p. 107).

Segundo Moulrier-Boutang, tal deve-se a três ordens de razões. A primeira advém do facto da produção do material de base do regime de acumulação do capitalismo cognitivo - isto é, o conhecimento e a inovação - resultar da cooperação entre cérebros em rede num ambiente de liberdade. A segunda ordem de razões refere-se ao facto “do digital e da sua apropriação pelo maior número de pessoas ser uma pré-condição necessária para recuperar o trabalho da inteligência coletiva” (Moulrier-Boutang *ibidem*, p.108). Moulrier-Boutang esclarece este ponto da seguinte forma:

Devido à natureza da matéria-prima que explora e procura transformar em valor económico, torna-se absolutamente necessário para o capitalismo cognitivo permitir que a cooperação espontânea ocorra sem entraves. Sem a riqueza das multidões que 'polinam' a sociedade através das asas do digital, a colheita do mel (realizada pelo capitalismo tradicional) diminui; mas então, e acima de tudo, podemos dizer adeus às oportunidades de lucro oferecidas pela sociedade do conhecimento. (Moulrier-Boutang *ibidem*).

A metáfora da polinização é aqui empregue por Moulrier-Boutang para distinguir a principal fonte de valor no capitalismo cognitivo da do capitalismo industrial, ou seja, a produção de mel em si (Burton 2013). Mais do que a mera produção resultante da exploração direta da força de trabalho, são as externalidades positivas, o poder de invenção e a partilha de conhecimento – fenómenos que o economista francês compara ao efeito polinizador das abelhas no seu ambiente – a desempenhar o papel determinante no processo de geração de riqueza.

A terceira e última razão avançada por Moulrier-Boutang para prognosticar o falhanço das tentativas de emparcelamento da Internet possui uma natureza mais prosaica:

'Um regresso' ao cumprimento dos direitos de propriedade intelectual do antigo capitalismo industrial seria incompatível com as liberdades civis dos cidadãos e a democracia tout court. Um regime de capitalismo cognitivo completamente implementado, por outras palavras, dependendo da valorização do conhecimento e da inovação, não é compatível com leis de emergência que suspendem as liberdades mais fundamentais e que, de modo a declarar uma guerra sem fim aos piratas e hackers da Internet, recorrem aos meios da guerra contra o terrorismo pós-11 de setembro. (Moulrier-Boutang *ibidem*, p. 109).

Outro nome igualmente associado à corrente do capitalismo cognitivo é Carlo Vercellone. Segundo ele, “a hipótese do capitalismo cognitivo surge de uma crítica da economia das novas teorias liberais da economia baseada no conhecimento.” Uma nota de rodapé esclarece o significado do conceito:

A perspetiva crítica dos relatos apologéticos de inspiração neoliberal encontra-se inscrita em dois termos que compõem o próprio conceito de capitalismo cognitivo: i) a noção de

'capitalismo' define o elemento que permanece com a alteração das invariantes estruturais do modo de produção capitalista: nomeadamente, o papel central do lucro e da relação salarial ou, mais precisamente, as diferentes formas de trabalho dependente em que a extração de mais-valia se encontra fundada; ii) o termo 'cognitivo' acentua a nova natureza da relação conflitual entre o capital e o trabalho, e as formas de propriedade de que a acumulação de capital depende. (Vercellone 2007, p. 14).

Vercellone situa a transição entre capitalismo industrial e capitalismo cognitivo no âmbito de uma série de fases da história do capitalismo associadas a três formas sucessivas (embora parcialmente sobrepostas) de divisão capitalista do trabalho: subsunção formal, subsunção real e intelecto geral. O termo subsunção tem origem na lógica formal, referindo-se à inclusão de uma classe logicamente definida por outra. Em termos da sua crítica da economia política, Marx emprega o termo para distinguir duas diferentes formas do capital englobar o trabalho no processo imediato de produção (Caffentzis 2013, p. 102).

A primeira fase, correspondente à subsunção formal do trabalho pelo capital, equivale ao capitalismo mercantil que se desenvolve entre o início do século XVI e o final do século XVIII. Para Vercellone, este período é marcado pela hegemonia do conhecimento produzido, detido e controlado pelos artífices e trabalhadores e pela acumulação de tipo mercantil e financeira.

Já a fase da subsunção real corresponde a uma separação das funções de produção de conhecimento dos trabalhadores com vista à sua centralização num pequeno grupo de técnicos especializados expressa pela separação progressiva entre trabalho manual e trabalho intelectual bem como entre tarefas conceptuais e tarefas materiais. Equivalente ao período de domínio do capitalismo industrial e do modelo de produção mancomuniano-fordista-taylorista, esta fase assiste à objetificação do conhecimento científico e/ou tecnológico sob a forma de capital fixo, isto é, máquinas e todo o tipo de infra-estruturas físicas necessárias ao processo de produção. Em consequência, os trabalhadores assumem um papel meramente passivo.

A partir do final dos anos 60 e início dos anos 70, com a crise social do fordismo e da divisão de trabalho nos moldes descritos por Adam Smith, dá-se a transição para o capitalismo cognitivo¹⁶⁷. Esta crise é simbolizada pela preponderância qualitativa do conhecimento vivo, incorporado e mobilizado pelo trabalho, face ao conhecimento morto, incorporado no capital fixo (e na estrutura organizacional da empresa)” (Vercellone 2005, p. 6-7). Vercellone dá a entender que esta

¹⁶⁷ Embora situe a passagem da subsunção real para o capitalismo cognitivo no momento da crise do fordismo, Vercellone critica igualmente a utilização do conceito de pós-fordismo adotado tanto por teóricos pós-operaiístas como por economistas da escola da regulação. Na sua opinião, tais teorias permanecem frequentemente presas a “uma visão fabril do novo capitalismo visto como um desenvolvimento adicional da lógica industrial fordista da subsunção real do trabalho pelo capital” (Vercellone 2007, p. 14). De acordo com Vercellone, estas teorias são incapazes de esclarecer os contornos de uma “crise tendencial de algumas das invariantes estruturais da dinâmica de período longo iniciada com a primeira revolução industrial” (Vercellone *idem*).

transformação representa uma reversão da fase anterior na medida em que o papel da produção de conhecimento é passível de ser reapropriado pelos trabalhadores. A característica essencial desta terceira fase consiste num retorno da subsunção formal do trabalho pelo capital no sentido em que o capital é remetido para uma posição exterior ao processo de produção, deixando de ser um organizador da produção. No processo de circulação, o único tipo de dependência do trabalhador-assalariado perante o capitalista é de natureza monetária (Vercellone 2007, p. 31). Como este novo tipo de trabalho baseado no conhecimento já não depende tanto de máquinas e de outras formas de capital fixo mas sim do acesso alargado a um ensino público de qualidade – cada vez mais democratizado -¹⁶⁸, o trabalho tende a adquirir uma natureza cada vez mais autónoma e criativa. Ao mesmo tempo, esta nova fase de divisão do trabalho é acompanhada pela crise da lei do valor-trabalho e pelo regresso em força de mecanismos mercantis e financeiros de acumulação do trabalho.

Perseguindo o mesmo tipo de argumentação adotado por Moulier-Boutang¹⁶⁹, Vercellone atribui a crise da lei do valor-trabalho ao facto do tipo de trabalho dominante no capitalismo cognitivo – o trabalho cognitivo -, não poder ser medido de acordo com o tempo de trabalho socialmente necessário de produção. Enquanto que Marx faz corresponder à subsunção formal do trabalho uma acumulação da mais-valia absoluta extraída pelo capitalista da força de trabalho do trabalhador¹⁷⁰, no caso do capitalismo cognitivo deixa de existir uma ligação entre subsunção e mais-valia absoluta. Tal deve-se ao facto desta última estar sempre acorrentada a uma medição do valor em termos de tempo, um indicador pouco adequado para quantificar o valor do trabalho relacionado com o conhecimento.

Tendo em conta que, com a inovação tecnológica, os custos marginais de reprodução de mercadorias intensivas em conhecimento é de quase zero, Vercellone considera que a solução encontrada pelo capital para contornar este problema consiste na concessão de mais e mais direitos à propriedade intelectual de forma a maximizar a cobrança de rendas:

Este estratagema corresponde a uma situação que contradiz os próprios princípios a partir dos quais os pais fundadores da economia política tinham teoricamente justificado a propriedade

¹⁶⁸ Numa perspetiva claramente pós-operaísta, Vercellone faz questão de localizar na democratização do ensino público no âmbito de um processo de luta de classes entre capital e trabalho, vendo naquela um dos fatores para a reapropriação do conhecimento pelos trabalhadores: “O ensino de massas e o desenvolvimento de uma intelectualidade difusa tornaram o sistema de ensino um palco central da crise da relação fordista de trabalho assalariado” (Vercellone 2007, p. 27).

¹⁶⁹ Bem como pelo próprio Daniel Bell.

¹⁷⁰ Correspondente ao lucro obtido pelos capitalistas através da apropriação, no momento da venda dos produtos, do valor gerado pelos trabalhadores para além dos seus próprios custos de reprodução sob a forma do aumento do número de horas diárias ou semanais de trabalho exigidas do trabalhador. De forma concomitante, a mais-valia relativa corresponde ao lucro obtido pelos capitalistas através da automatização e outras inovações tecnológicas que garantem ganhos de produtividade adicionais por cada hora de trabalho. Outra forma de obtenção de mais-valia relativa passa pela redução dos salários.

privada e a eficiência da competitividade. De facto, hoje em dia é a criação da propriedade que gera escassez. Trata-se de um caso que Marx (mas também um economista clássico como Ricardo) qualificaria como uma forma artificial de manter a primazia do valor de troca (baseado nas dificuldades de produção) sobre a riqueza, que por sua vez se baseia na abundância e no valor de uso e, por conseguinte, na gratuidade (Vercellone 2007, p. 34).

Segundo Vercellone, é a crise da lei do valor-trabalho em simultâneo com a tendência para a cooperação do trabalho se autonomizar cada vez mais das funções de gestão do capital que faz com que as próprias fronteiras entre renda e lucro se desintegram (Vercellone 2008, p. 2). Por outras palavras, à medida que o capital tende a intervir menos no processo de organização da produção, ele tende a “alugar” os meios de produção aos trabalhadores, recebendo em troca uma renda (Caffentzis 2013, p. 105). Para o economista italiano, o tempo presente corresponde assim a um “retorno da lógica mercantilista e financeira que é reminescente do capitalismo pré-industrial e da subsunção formal do trabalho pelo capital” (Vercellone 2008, p.2).

Pelo contrário, durante a fase de subsunção real do trabalho pelo capital e de crescimento da mais-valia relativa (correspondente ao período entre o século XIX e meados da década de 1970), o lucro constituía de facto a forma dominante de rendimento ao mesmo tempo que a renda desempenhava um papel secundário e subordinado ao conflito entre salários (dos trabalhadores) e lucro (dos capitalistas).

Apesar de economistas tradicionais como Keynes terem nos anos 30 do século XX prognosticado uma eutanásia do rentista, Vercellone nota que já no terceiro volume de *O Capital* Marx previra a “transformação do lucro em renda” caracterizada em primeiro lugar por uma separação crescente entre a propriedade do capital e a gestão quotidiana da produção pelo empreendedor - uma tendência resultante do aparecimento da sociedade por ações. Neste âmbito, enquanto que o capitalista se limita “a extrair uma mais-valia sem sequer exercer qualquer função na organização do trabalho”, no gestor “as funções de liderança e exploração do trabalho assumem a falsa aparência de um trabalhador assalariado envolvido nas tarefas organizacionais e conceptuais de produção” (Vercellone *idem*). Indo mais longe que Keynes, Marx chega mesmo a descrever uma “situação em que o rentista e o carácter parasítico do capital é associado ao próprio capital produtivo” porquanto mesmo as funções de coordenação da produção pelo gestor se tornam supérfluas “quando confrontadas com uma cooperação produtiva capaz de se organizar a si própria de forma autónoma ao capital” (Vercellone 2008, p. 6). Esta cooperação é fomentada pela intelectualidade difusa gerada pela educação de massas.

Desta forma, com o afastamento do empreendedor das atividades de produção, este passa a desempenhar o papel de intermediário entre o trabalho produtivo e os mercados no sentido de melhor apropriar o valor gerado fora da estrutura interna da empresa. George Caffentzis explica o papel da renda no capitalismo cognitivo nos seguintes termos:

É apenas devido ao torniquete que o intermediário capitalista mantém sobre o processo de produção (dadas as relações atuais de produção, isto é, as leis de propriedade intelectual) que ele consegue obter rendimentos com a produção. Esta é a razão pela qual as receitas resultantes

do licenciamento da utilização do conhecimento que é privatizado pelas patentes, direitos de autor e marcas registadas se tornaram tão importantes para o capitalismo contemporâneo. (Caffentzis 2013, p. 106).

Enquanto que autores como Moulier-Boutang e – pelo menos parcialmente - Vercellone acreditam que é possível estabelecer um regime estável de capitalismo cognitivo através, por um lado, da difusão de externalidades positivas por intermédio da globalização de forma a contrabalançar as externalidades negativas e, por outro, da captação de externalidades positivas com vista à criação de lucro privado (Moulier-Boutang 2011, p. 58), já o pensador francês de origem austríaca André Gorz não hesita em identificar no capitalismo cognitivo a crise final do capitalismo no seu todo (Gorz 2010, p. 55). Gorz define o capitalismo cognitivo como sendo

...o modo em que o capitalismo se perpetua a si próprio quando as suas categorias perderam toda a sua relevância

(...)

Virtualmente ultrapassado pelos acontecimentos, o capitalismo perpetua-se a si próprio empregando um recurso abundante – a inteligência humana – para produzir escassez, incluindo escassez de inteligência (Gorz 2010, p. 105-106).

Embora, tal como Moulier-Boutang e Vercellone, Gorz identifique na transformação atual do capitalismo uma rutura no modo de funcionamento do capitalismo industrial expressa sob a forma da obsolescência das categorias da economia capitalista clássica (valor, trabalho e capital) e a ascensão da inteligência coletiva enquanto mecanismo de organização da produção capaz de produzir externalidades positivas, ao mesmo tempo, não deixa de notar que “a perpetuação da lógica do capitalismo constitui um fator de geração de escassez artificial dos recursos”, vendo naquela uma “força pura de destruição do ambiente e do equilíbrio ecológico do planeta” (Vercellone 2009, 159-160). No centro da tese de Gorz está a distinção entre conhecimento experiencial – também designado por ele de inteligência ou capital humano - e conhecimento formal. Enquanto que a primeira categoria consiste “numa parte integral da herança cultural”, sendo composta por conjunto de competências partilhadas que fazem parte da vida quotidiana e que servem de base às competências profissionais, a segunda é o “resultado de 'relações universais entre os seres humanos' ou, por outras palavras, da interação e comunicação não-mercantil” (Gorz 2010, p. 39). Daqui deriva uma consequência: enquanto que o conhecimento experiencial é cada vez mais procurado pelas empresas com vista à sua mercantilização – uma vez que não pode ser ensinado, implicando antes uma aprendizagem pela prática e pela experiência, ou seja, a capacidade do indivíduo se produzir a si próprio e vender-se como produto -, o conhecimento formal - relativo a um conjunto de leis, regras e procedimentos emanados do universo da ciência e da tecnologia e transmissíveis pelas instituições de ensino – é cada vez mais difícil de ser transformado numa mercadoria. Ora, para Gorz, a grande contradição interna do capitalismo cognitivo reside no facto da sua fonte de valor ser o conhecimento formal e não o conhecimento experiencial:

A sua principal força produtiva, o conhecimento, é um produto que é, em grande parte, resultado de uma atividade coletiva não-remunerada, de uma 'auto-produção' ou 'produção da

subjetividade'. Trata-se, em grande medida, de uma 'inteligência coletiva', cultura partilhada, conhecimento prático vivo e vivido. Não possui valor de troca, o que significa que pode, em teoria, ser livremente partilhado, do modo que cada um considere mais adequada, a custo zero, nomeadamente na Internet. Mas o facto é que parte do conhecimento que não é originalmente partilhado e tornado comum, nomeadamente o conhecimento proposicional formalizado – separável dos seus produtores e apenas existente na medida em que foi produzido formalmente – é também potencialmente livre, uma vez que pode ser reproduzido em quantidades ilimitadas e partilhado sem ter que passar pela forma-valor (dinheiro). Mais ainda, encontra-se em grande parte acessível, pelo menos em teoria, graças à Internet, o que significa que a sua principal força produtiva e a principal fonte de valor pode pela primeira vez ser colocada para além da apropriação privada. (Gorz 2010, p. 52-53).

De acordo com Gorz, nada representa melhor a inovação 'revolucionária' potenciada pelo capitalismo cognitivo que o *software* informático, um tipo de conhecimento formalizado independente capaz de “desempenhar o papel de capital fixo mediante a substituição de trabalho armazenado por trabalho vivo, material ou imaterial” (Gorz *idem*, p. 54). Dado o seu custo marginal zero ou quase zero, o conhecimento sob a forma de *software* é capaz de poupar muito mais trabalho do que aquele que custa, com a vantagem de fazê-lo a uma escala muito superior ao que poderia ser concebível até há poucas décadas atrás (Gorz *ibidem*). Segundo Gorz, as implicações deste avanço tecnológico são significativas:

Isto significa que, apesar de ser uma fonte de valor, [o *software*] destrói muito mais 'valor' do que aquele que cria. Por outras palavras, ao poupar enormes quantidades de trabalho socializado remunerado diminui – ou reduz mesmo a zero – o valor de troca monetário de um número cada vez maior de produtos e serviços.

(...)

O conhecimento [formalizado] abre então a porta à hipótese da economia evoluir em direção à abundância, o que significa uma economia em que a produção exige menos e menos trabalho imediato, logo distribui menos e menos meios de pagamento. O valor (de troca) dos produtos tende a diminuir e a conduzir, mais tarde ou mais cedo, a uma diminuição do valor monetário da riqueza total produzida, juntamente com uma diminuição do volume dos lucros.

A sociedade de abundância tende, por si própria, em direção a uma economia de custo zero, a formas de produção, cooperação, troca e consumo baseadas na reciprocidade e na partilha de recursos bem como em novas unidades monetárias. O chamado capitalismo cognitivo é ele próprio a crise do capitalismo.

Perante esta situação, a economia capitalista defronta-se com um duplo problema: a criação de uma procura real por aquilo que é produzido com quantidades decrescentes de trabalho; a 'capitalização' e a valorização de um produto – o conhecimento – que o capital tem que apropriar de modo a evitar que este se torne um bem coletivo, fazendo-o funcionar sob a forma de 'capital imaterial'. (Gorz *ibidem*, p. 54-55).

Uma vez que o valor das mercadorias fortemente impregnadas de conhecimento resulta exclusivamente das barreiras colocadas ao usufruto comum através da criação artificial de escassez – tanto por intermédio das leis de propriedade intelectual, como através das medidas de proteção tecnológica do tipo DRMs -. pode-se assim concluir que as atividades produtoras de valor dependem de processos que já não obedecem à lei do valor-trabalho (Gollain 2010, p. 553). A partir daqui, “a

produção de riqueza¹⁷¹ deixa de poder ser calculada ou quantificada em termos de 'valor' no sentido de tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de um bem ou serviço, ou seja de valor de troca de uma mercadoria face a outras mercadorias expressa numa unidade monetária, segundo a definição original de Marx (Gorz 2010, p. 105). Daí que para Gorz “[a] 'economia do conhecimento' contenha assim no seu cerne uma negação da economia comercial capitalista” (Gorz *idem*, p. 93).

Para além desta capacidade do capitalismo cognitivo transformar recursos naturalmente abundantes e gratuitos como o conhecimento vivo e as capacidades humanas produzidos por e em cooperação, interação, comunicação e relações afetivas em recursos escassos, Gorz salienta também a intensificação da predação e pilhagem dos recursos naturais não renováveis coincidente com a ascensão deste novo tipo de capitalismo. Graças à tecnociência financiada por grandes empresas transnacionais, o capitalismo cognitivo acaba assim por reforçar o produtivismo herdado do capitalismo industrial no sentido da transformação de tudo o que é vivo numa mercadoria. Tal processo de privatização acarreta em si o risco da destruição da biodiversidade e da desestabilização ecológica do planeta (Vercellone 2009, p. 172).

Ora para Gorz a partir do momento em que “as contribuições individuais para o resultado coletivo se tornam incomensuráveis” e que, em consequência, “as noções de tempo de trabalho e quantidade de trabalho perdem a sua relevância” (Gorz 2010, p. 108), a apropriação coletiva do trabalho e dos meios de produção torna-se uma possibilidade mais concreta desde que se abandone o terreno da economia em direção a uma anti-economia e que se deixe de confundir a produção de riqueza com a produção de valor (Gollain 2010, p. 556). Fazendo uma interpretação muito própria de um excerto dos *Grundrisse* de Marx, Gorz conclui:

A superação do capitalismo é aqui definida como a superação necessária do produtivismo. A economia deixa de dominar a sociedade, as forças e as capacidades humanas deixam de ser meios para a produção de riqueza – elas são a própria riqueza. (Gorz 2010, p. 112-113).

Esta posição marcadamente anti-capitalista de André Gorz vai assim ao arremetimento da tese de Moulier Boutang apontando para um cenário de estabilização e regulação do capitalismo cognitivo. Ainda que este último aceite de bom grado a existência de uma crise da lei do valor-trabalho bem como a inviabilidade da expansão do regime de propriedade intelectual, por outro lado não deixa de acreditar que o capitalismo se encontra sujeito a uma lógica evolucionista semelhante à lei de Darwin que o obriga a adaptar-se ao seu ambiente de modo a assegurar a sua sobrevivência (Moulier-Boutang 2011, p. 36).

3.1.3.1 – Críticas do Capitalismo Cognitivo

¹⁷¹ Conceito que Gorz – na esteira de Marx e Ricardo – faz depender da abundância, do valor de uso e da gratuitidade em geral (Vercellone 2009, p. 173)

Não obstante a pertinência das teorias do capitalismo cognitivo relativamente à compreensão do processo de privatização da informação e do conhecimento através da criação artificial de escassez por via dos direitos de propriedade intelectual – fenómeno esse que é contextualizado por esta corrente teórica no âmbito de um processo de transformação do lucro em renda através do retorno da subsumção formal do trabalho pelo capital -, vários autores próximos do pensamento teórico marxista têm apontado uma série de críticas àquilo que consideram ser uma tentativa forçada de generalização das relações laborais existentes nas empresas de tecnologia de ponta do Silicon Valley ao resto do globo com uma conseqüente separação abusiva entre trabalho imaterial e trabalho material e uma rejeição precipitada da lei do valor-trabalho.

Um dos maiores críticos das teorias do capitalismo cognitivo, nomeadamente da leitura de Carlo Vercellone do conceito, é o autonomista George Caffentzis. Uma das primeiras objeções levantadas por Caffentzis diz respeito a uma ausência de reflexão a respeito do significado da noção de conhecimento:

Tanto os teóricos anti-capitalistas do capitalismo cognitivo como os teóricos neoliberais da economia baseada no conhecimento dependem da ausência da definição de conhecimento que circula na esfera do direito de propriedade intelectual, pela simples razão de que esta esfera faz com que seja possível falar de mercadorias intelectuais sem qualquer referência a termos como conhecimento ou cognição. (Caffentzis 2013, p. 108).

Embora reconheça que “a produção de mercadorias de propriedade intelectual e (...) as 'indústrias intensivas em propriedade intelectual' constituem aspetos importantes da economia capitalista contemporânea num país como os EUA” e que “o trabalho imaterial, definido como o trabalho produtor de produtos imateriais parece ser uma forma importante de caracterizar a divisão do trabalho”, Caffentzis atribui à visão da luta entre trabalhadores e capital no domínio cognitivo uma posição bastante semelhante ao “conto de fadas” narrado por instituições como o Banco Mundial (Caffentzis *idem*, p. 108-109).

É neste sentido que Caffentzis critica a posição de Vercellone segundo o qual as mercadorias de propriedade intelectual devem ser distribuídas gratuitamente devido a uma alegada redução substancial do tempo diretamente dedicado à produção de mercadorias. Para Caffentzis, com esta tese Vercellone parece fazer uma confusão entre a facilidade de reprodução de textos e imagens a um custo insignificante proporcionada pelas novas tecnologias e o longo tempo de produção que alguns livros e, sobretudo, filmes exigem – com a agravante de estes últimos implicarem custos de produção nada negligenciáveis.

Outra objeção levantada por Caffentzis aos teóricos do capitalismo cognitivo e, em particular, a Vercellone diz respeito à sua formulação de um alegado conflito entre conhecimento morto e conhecimento vivo, pegando assim na distinção estabelecida por Marx entre “por um lado, trabalho objetivado, árido, passado, passivo e morto e trabalho subjetivo, criativo, ativo, atual e vivo” (Caffentzis *ibidem*, p. 110). Ainda que considere que as máquinas são incapazes de produzir valor e

partilhe com os teóricos do capitalismo cognitivo uma valorização da importância do trabalho humano vivo na criação de valor, Caffentzis aponta três grandes críticas a essa formulação e às implicações teóricas daí decorrentes:

- A primeira crítica reside no facto do trabalho vivo que é explorado pelas indústrias intensivas em propriedade intelectual não é necessariamente conhecimento ou produção de conhecimento: “O que é crucial é que possa criar valor de troca, independentemente do seu valor epistémico” (Caffentzis *ibidem*, p. 111).
- Segundo Caffentzis, o argumento segundo o qual ainda que o conhecimento vivo crie valor, aquele (ao contrário do trabalho vivo do passado) é inquantificável e incontável é problemático na medida em que “o processo de criação de proposições, objetos, ideias e formas entre outros produtos 'imateriais' que podem ser transformados em propriedade intelectual é um processo que ocorre no tempo que pode (e é) quantificado” (Caffentzis *ibidem*). Um exemplo disso mesmo é o facto de serem concedidos aos trabalhadores nas indústrias de propriedade intelectual contratos prevendo o cumprimento de tarefas específicos dentro de um determinado prazo-limite. Na opinião de Caffentzis, na medida em que os argumentos no sentido da incomensurabilidade do trabalho imaterial são frequentemente “produto dos limites das ferramentas e/ou conceitos de quantificação”, a tese dos teóricos do capitalismo cognitivo segundo a qual “numa sociedade onde a cooperação, a interatividade e a autonomia são as características principais do processo de trabalho torna-se impossível quantificar o valor criado pelo trabalho consoante o tempo dedicado à produção” cai por terra. Para Caffentzis, esses teóricos incorrem no erro de confundir o tempo socialmente necessário para a produção de valor de uso com o tempo de trabalho empregue diretamente na produção que é cronometrado pelo relógio, quando na verdade o primeiro é antes uma medida influenciada por diversas variáveis que não podem ser quantificadas no próprio local de produção (Caffentzis *ibidem*).
- A terceira e última crítica apontada por Caffentzis à distinção entre conhecimento vivo e morto tal como formulada por Vercellone, Moulier-Boutang e Gorz decorre da segunda e tem a ver com o facto de que “a quantidade de trabalho reprodutivo que é necessário para a produção da força de trabalho¹⁷² (...) pode contar para o valor da força de trabalho nas indústrias com um elevado rácio entre capital e trabalho. Existe de facto um conflito relativamente a quem irá arcar com os custos desse trabalho reprodutivo e sofrer as consequências de autonomia e insubordinação que ele implica” (Caffentzis *ibidem*, p. 112-113).

¹⁷² Caffentzis dá aqui o exemplo da amamentação materna, salientando no entanto que este tipo de trabalho reprodutivo se distingue do “trabalho afetivo” na aceção de Hardt e Negri.

Por último, relativamente ao argumento avançado pelos teóricos do capitalismo cognitivo de que a distinção entre lucro e renda tende a desaparecer à medida que os capitalistas deixam de de intervir diretamente no processo de produção, Caffentzis alega que tal tese contradiz os pressupostos da teoria de Marx na medida em que nesta o lucro obtido por uma empresa não é “localmente produzido”, tratando-se antes do resultado de um processo de transformação no sentido da redistribuição sob a forma de dividendos entre os capitalistas da mais-valia gerada coletivamente no conjunto do sistema de produção em proporção com a percentagem de capital social pertencente a cada um:

Este processo de transformação da mais-valia é a base material de existência de uma única classe capitalista (...) Deste modo, um aspeto crucial da categoria do lucro não está diretamente relacionada com o comportamento do capitalista no processo de produção (...) Em consequência, o argumento dos teóricos do capitalismo cognitivo relativamente à retirada dos capitalistas do processo de produção só é válido na medida em que o próprio processo de transformação pelo qual o capitalismo se forma a si próprio é rejeitado. (Caffentzis *ibidem*, p. 119-120).

Deste modo, Caffentzis considera que, ao atribuírem as origens de receitas como o lucro e a renda ao comportamento individual de capitalistas e rentistas, autores como Vercellone e Moulrier-Boutang não levam em linha de conta a relação existente entre sectores produtivos menos intensivos em capital e tecnologia de ponta (com um rácio menos elevado entre capital constante – maquinaria e outros meios de produção – e capital variável – trabalho vivo representado pelos trabalhadores¹⁷³) e os sectores produtivos com um maior investimento em tecnologia no âmbito da transferência da mais-valia que ocorre dos primeiros para os segundos de forma a que estes últimos possam obter pelo menos uma taxa média de lucro (Caffentzis *ibidem*, p. 120-121). Segundo Caffentzis, é este processo que explica a industrialização da China “no contexto de uma crescente composição orgânica da produção” associada às indústrias intensivas em propriedade intelectual nos EUA e na Europa Ocidental” (Caffentzis *ibidem*, p. 121). Tal fenómeno enquadra-se numa estratégia de evitar a descida da taxa de lucro em todo o sistema de produção através da introdução contínua de indústrias com uma composição orgânica reduzida de forma a contrabalançar a crescente composição orgânica das indústrias normalmente associadas ao sector dos serviços. Estas indústrias surgem normalmente em áreas do globo onde existe uma sobre-população relativa de modo a possibilitar o embaratecimento da força de trabalho em razão de um excesso de oferta de trabalhadores assalariados.

Partindo igualmente de uma defesa da lei do valor-trabalho segundo a leitura de Marx, Heesang Jeon (2010 e 2012) rejeita o pressuposto dos teóricos do capitalismo cognitivo segundo os quais estaríamos assistindo à ascensão de uma nova era do capitalismo no âmbito do qual a teoria do valor deixaria de ser válida. Antes pelo contrário, o autor considera que esta última é suficientemente

¹⁷³ Marx refere-se a este rácio como a composição orgânica do capital.

válida para ter em linha de conta a crescente importância do conhecimento e da informação na determinação do valor das mercadorias.

Segundo Jeon, a associação estabelecida entre teoria do valor e capitalismo industrial como se a primeira fosse apenas válida durante esta fase específica do capitalismo por pressupor uma determinada forma de divisão do trabalho baseia-se numa “interpretação naturalística da teoria do valor” que faz equivaler o conceito de trabalho abstrato¹⁷⁴ ao puro dispêndio de energia humana:

Por outras palavras, considera-se que o trabalho abstrato (ahistórico) se tornou a substância do valor no contexto de uma forma específica de divisão de trabalho onde o papel da conceção é deliberadamente separado dos trabalhadores e monopolizado pelos capitalistas. Argumenta-se que o trabalho simples de execução prevalece no capitalismo industrial, correspondendo a tal definição de trabalho abstrato. Neste sentido, a separação entre conceção e execução é implicitamente considerada uma característica essencial do capitalismo industrial e não uma consequência deste. (Jeon 2010, p. 100).

Outra crítica apontada por Jeon no seguimento da anterior refere-se ao facto das teorias do capitalismo cognitivo considerarem que as tarefas de conceção (identificadas com o trabalho cognitivo) e as tarefas de execução (identificadas com o trabalho industrial) são mutuamente exclusivas e totalmente independentes entre si na medida em que se parte do princípio que o trabalho apenas é capaz de criar riqueza ou exclusivamente através da conceção ou através da execução, sendo uma a negação da outra.

Ainda no que respeita à obsolescência da teoria do valor, Jeon acusa os teóricos do capitalismo cognitivo de descurarem a conversão do tempo de trabalho concreto¹⁷⁵ em tempo de trabalho abstrato na medida em que o trabalho simples de execução é imediatamente considerado como um tipo de trabalho abstrato, ignorando-se assim as relações existentes entre os diferentes tipos de trabalho. Segundo Jeon, tais interpretações partem do princípio errado que o conhecimento é produzido exclusivamente pelos capitalistas, não contribuindo em nada para a produção de valor. Ao dar como garantido o papel predominante do conhecimento no capitalismo cognitivo, a consequência final de tal argumentação consiste assim na transformação do valor numa categoria redundante. Contudo, de acordo com Jeon, “o conhecimento desempenha um papel importante, ainda que variável, na determinação do valor (...) Consequentemente, a marginalização do tempo de trabalho direto não significa necessariamente que o tempo de trabalho deixa de ser a fonte de riqueza” (Jeon *ibidem*, p. 100-101).

Relativamente à alegada transformação do lucro em renda com a tentativa do capital no sentido da apropriação de mais-valia através da expansão da esfera do mercado para o campo do conhecimento e da cultura por intermédio dos direitos de propriedade intelectual, Jeon critica novamente os teóricos

¹⁷⁴ No sentido de tempo de trabalho socialmente necessário para a produção de mercadorias, ou seja, trabalho produtor de valor de troca.

¹⁷⁵ No sentido de trabalho produtor de determinados valores de uso.

do capitalismo cognitivo de se desviarem de Marx na medida em que este nunca desenvolveu uma teoria geral do conceito de renda, tendo apenas se limitado a uma análise das rendas fundiárias, associadas à propriedade de terrenos:

Certamente que os direitos de propriedade intelectual constituem um tipo de barreira ao investimento capitalista, na medida em que o uso de tecnologias ou conhecimento protegido exige o licenciamento de tecnologias ou outras formas de transferência de conhecimento. Contudo, a propriedade intelectual é diferente da propriedade fundiária. Acima de tudo, os direitos de propriedade intelectual têm impactos contraditórios na acumulação de capital, ao passo que os capitalistas confrontam a propriedade fundiária como se esta fosse unicamente um obstáculo. Por um lado, os DPIs podem encorajar a inovação ao impedir tentativas de imitação pela concorrência. Por outro, pela mesma razão, o aumento do nível de conhecimento social comum pode ser retardado. A teoria da renda fundiária de Marx é uma aplicação da sua teoria do valor a um sector agrícola baseado num tipo de propriedade imobiliária historicamente específico. Deste modo, precisamos de desenvolver uma teoria dos direitos de propriedade intelectual baseada na teoria do valor, mas tendo em total consideração a natureza histórica dos direitos de propriedade intelectual. Para tal, a categoria de renda fundiária será certamente instrumental. (Jeon 2010, p. 115).

Num artigo de 2012, Jeon contribui com alguns elementos para essa teoria, avançando com a tese de que, se por um lado o trabalho relacionado com o conhecimento não cria diretamente valor, por outro também não transfere indiretamente valor para o processo de produção, permitindo antes pelo contrário a intensificação virtual do trabalho produtor de mercadorias. O autor emprega este termo para se referir a “um processo social através do qual a mesma quantidade de tempo de trabalho produz mais valor sem quaisquer alterações à intensidade do trabalho e, deste modo, através de um aumento da produtividade (coletiva) e/ou da complexidade.” Esta intensificação virtual é no entanto contrariada à medida que a concorrência dentro e fora do mesmo sector adotam a mesma tecnologia ou conhecimento. Para Jeon, o resultado final destes processos mutuamente contraditórios consiste num aumento do nível do conhecimento social agregado, funcionando ao mesmo tempo como uma lei de acumulação capitalista. Isto faz com que na prática a quantidade de trabalho produtor de mercadorias incorporado em mercadorias baseadas na informação seja mínimo, se não mesmo inexistente:

Consideremos o exemplo da música digital. A partir do momento em que uma gravação original de música é codificada num formato digital e colocada num servidor, a produção de uma cópia não requer trabalho humano algum. Quando o utilizador paga pela música, o servidor gera uma cópia (possivelmente encriptada ou protegida com uma marca-de-água de modo a impedir a pirataria) baseada no algoritmo pré-determinado e transmite-a ao utilizador através da Internet. A monitorização da situação de utilização [da cópia] e a resolução de problemas técnicos requerem de facto intervenção humana cuja frequência é proporcional ao número de transações. Ironicamente, apenas este trabalho integra trabalho produtor de mercadorias. Por outro lado, esta produção automática de música digital envolve várias tarefas como a composição e gravação de música, o desenvolvimento e a implementação de um catálogo de música do lado do servidor e a programação de aplicações de pesquisa, aquisição e *download*. Todos estes vários trabalhos concretos envolvidos nestas tarefas integram trabalho baseado no conhecimento. Contudo, mesmo se o tempo de trabalho produtor de mercadorias gasto por cada cópia digital da música é quase equivalente a zero, o valor de cada cópia é superior a zero devido ao processo de intensificação virtual. A indústria de conteúdos digitais é um sector intensivo em conhecimento, sendo por isso o nível de conhecimento integrado neste sector inevitavelmente superior à média social. (Jeon 2012, p. 186).

4 – Evolução da partilha *online* de ficheiros: Enquadramento tecnológico, histórico e jurídico

Ainda que a partilha de ficheiros relativos a obras protegidas por direitos de autor seja hoje em dia uma prática *online* cada vez menos restrita às redes P2P, a importância histórica destas em termos de evolução tecnológica justificam no meu entender a existência de um capítulo desta tese maioritariamente focado nelas. Neste sentido, tentarei aqui fazer uma descrição o mais não técnica e acessível possível das propriedades de cada geração de tecnologias de partilha de ficheiros de modo a salientar as implicações que as características de cada uma tiveram no embate jurídico com os detentores de direitos de autor e de que forma é que o desfecho desses embates moldou a estrutura de funcionamento das gerações subsequentes de tecnologias de partilha de ficheiro tráfego.

No que diz especificamente respeito ao P2P, com este capítulo pretendo transmitir ao leitor uma noção do fio condutor por detrás da evolução tecnológica das propriedades das arquiteturas de rede marcado essencialmente por um crescente afastamento das arquiteturas centralizadas e uma concomitante adoção de arquiteturas cada vez mais descentralizadas. Com efeito, a tendência para a descentralização foi a resposta encontrada tanto por utilizadores como por programadores para escaparem à estratégia judicial adotada pelas associações representantes dos detentores de direitos.

Se um dos grandes atrativos das redes de partilha de ficheiros reside no facto de pela primeira vez na história da humanidade ser possível a cada utilizador copiar informação de milhões de outros utilizadores sem ser necessário saber quem eles são ou onde se encontram, para funcionarem de modo efetivo estas redes precisam não só de disponibilizar um protocolo ou tecnologia que possibilite a transferência *online* de ficheiros digitais entre os pares mas também de uma lista ou serviço de indexação que permita que os utilizadores pesquisem os conteúdos que desejam e os descarreguem para o seu computador. Estas funções podem ser mais centralizadas ou mais descentralizadas consoante a rede em questão:

Dado que tanto a transferência de ficheiros como os serviços de indexação são essenciais ao funcionamento correto de uma rede de partilha de ficheiros, uma litigância bem sucedida contra uma dessas funções irá levar ao encerramento da rede mesmo no caso da outra poder ainda ser realizada. Deste modo, sempre que uma função essencial da rede se encontrar centralizada, ela torna-se um alvo óbvio de litigância pelos detentores de direitos. Em regra geral, os processos contra as plataformas de partilha de ficheiros têm visado a função mais centralizada de uma rede

(...)

As redes totalmente distribuídas onde todas as funções essenciais são realizadas pelos próprios utilizadores colocam contudo problemas especiais à aplicação dos direitos de autor. Na ausência de um único grande ator passível de ser processado, os segundos melhores alvos de um litígio são os utilizadores individuais. Mas uma vez que apenas uma pequena percentagem dos milhões de utilizadores de uma rede P2P pode realisticamente ser processada, o risco individual é insignificante. (Klumpp 2013, p. 1-2).

Embora seja difícil obter dados relativamente consensuais relativamente à importância das redes P2P tráfego global de Internet, as estatísticas recolhidas pelas empresas de monitorização de tráfego apontam para uma progressiva diminuição da popularidade do P2P face a outros tipos de protocolo de rede, nomeadamente o HTTP. Tal tendência pode ser explicada recorrendo a três razões: a primeira deve-se à crescente adoção pelos utilizadores dos serviços e *sites* de *streaming* como os das empresas YouTube (pertencente à Google), Netflix, Hulu e Spotify; a segunda está associada à massificação das redes sociais como Facebook, Twitter ou Google Plus; a terceira e última razão tem a ver com a ascensão dos serviços de alojamento de ficheiros, igualmente conhecidos por *cyberlockers* ou *sites* de links para *download* direto (DDLs¹⁷⁶) (Bridy 2011, p. 704).

Esta tendência torna-se particularmente visível se atentarmos na evolução das previsões anuais da empresa de dispositivos de redes de comunicação Cisco publicadas no seu *Visual Networking Index*. Em maio de 2010, por exemplo, se por um lado a companhia previa que o tráfego de P2P iria crescer dos 3,5 Exabytes registados por mês em 2009 para os 7,3 Exabytes em 2014 – correspondendo a uma média de 16% de crescimento anual -, por outro estimava que este crescimento deveria ocorrer em simultâneo com uma redução da percentagem da largura de banda ocupada pelo de tráfego de P2P: dos 39% registados no final de 2009 para apenas 17% em 2014. Em contrapartida, o tráfego de Internet relativo aos serviços de alojamento de ficheiros deveria crescer a uma média de de 47% ao ano, devendo situar-se nos 4 Exabytes por mês em 2014 (Cisco 2010). Cinco anos depois, em maio de 2015, as estimativas da empresa relativamente à evolução da partilha de ficheiros via P2P são já muito mais cautelosas: dos 5,1 Exabytes mensais realmente registados em média ao longo de 2014, o tráfego deverá descer para os 3,7 Exabytes em 2019, correspondendo a uma descida anual de seis por cento. Uma tendência inversa deverá no entanto verificar-se nos serviços de alojamento de ficheiros, com a Cisco a prever que o tráfego global ocupado mensalmente por estes suba do 1 Exabyte registado de facto em média durante 2014 para os 2,3 Exabytes, o equivalente a uma subida média anual de 19% (Cisco 2015).

Outra fonte de dados relevantes para avaliar a utilização da largura de banda da Internet pelos diferentes serviços e protocolos de rede são os relatórios semestrais produzidos pela Sandvine. Apesar desta empresa canadiana fabricante de equipamentos de gestão de tráfego apenas disponibilizar dados desagregados relativos a cinco grandes zonas geográficas (América do Norte, Europa, América Latina, Ásia Pacífico e África), é sempre possível detectar alguns padrões comuns em todas essas regiões, em particular a tendência para a descida da percentagem ocupada pelo BitTorrent no tráfego total da Internet graças em boa parte ao lento surgimento de serviços comerciais autorizados. Mesmo assim, podem ser assinaladas algumas diferenças significativas neste ponto.

¹⁷⁶ *Direct Download Links em inglês.*

Assim, de acordo com a Sandvine no caso da América do Norte, em setembro de 2014 as transferências efetuadas via BitTorrent foram apenas responsáveis por cinco por cento do tráfego registado durante as horas de maior utilização face aos 10% registados seis meses antes. Em contrapartida, o serviço de *streaming* de vídeo da Netflix ocupava mais uma vez o primeiro lugar, com 32% do tráfego total. De acordo com a mesma empresa, no cômputo geral o tráfego ocupado diariamente por todos os protocolos P2P desceu dos nove para os sete por cento. Tendo em conta que os dados da Sandvine para 2008 revelavam que o P2P representava então 31% do tráfego total de Internet, a tese em torno de um atual declínio da partilha de ficheiros torna-se ainda mais sólida (Sandvine 2014).

Tal tese é no entanto parcialmente desmentida se virarmos a nossa atenção para a Europa onde a percentagem do tráfego de Internet ocupado pelo BitTorrent durante as horas de maior utilização tem permanecido relativamente estável ao longo dos últimos anos, tendo em setembro de 2014 se situado nos 14%, ligeiramente atrás do HTTP (16%) e YouTube (20%). Em termos gerais, a categoria da partilha de ficheiros continua igualmente bem posicionada, em terceiro lugar (16%), sendo apenas ultrapassada pela categoria “navegação na *web*” (19%) e “entretenimento em tempo real” (38%).

Situação semelhante ocorre também na América Latina, região que interessa aqui destacar uma vez ser esta a região do globo onde o Brasil se enquadra. Tal como no caso europeu, também aqui o BitTorrent ocupa a terceira posição (10%) na lista das aplicações e serviços *online* que mais tráfego geram durante as horas de pico, sendo apenas igualmente superado pelo HTTP (13%) e YouTube (29%). Globalmente, a categoria “partilha de ficheiros” surge do mesmo modo na terceira posição (13%), seguido pela “navegação na *web*” (15%) e “entretenimento em tempo real” (41%).

Por último, importa aqui também realçar o facto de na Ásia-Pacífico o BitTorrent ser o líder incontestado no tráfego de Internet registado nas horas de maior utilização, tendo em setembro de 2014 sido responsável por 32%, face aos 21% registados seis meses antes (Sandvine *idem*).

Ainda que tanto Cisco como Sandvine não sejam partes desinteressadas nesta questão – uma vez que se tratam de fabricantes de *hardware* de gestão de tráfego destinado a fornecedores de acesso à Internet -, a análise dos dados divulgados por ambas as empresas conduz-nos a uma leitura mais matizada e complexa do que a morte do P2P e da partilha de ficheiros frequentemente anunciada por muitos comentadores nos últimos anos. Com efeito, o cenário mais provável assenta na existência de diferentes contextos regionais fruto da confluência de vários fatores, entre eles o nível de oferta legal disponibilizada por serviços *online* bem como o grau de aplicação das leis de direito de autor pelos diferentes governos nacionais. Dada a importância continuada do tráfego relativo ao P2P no conjunto das atividades relacionadas com a partilha não autorizada de obras protegidas por direitos de autor,

considero ser adequado iniciar esta narrativa histórica com a aplicação e rede que popularizou o termo P2P¹⁷⁷.

4.1 – Napster: Partilha indireta entre pares

A primeira versão beta do Napster surgiu a 1 de junho de 1999. O programa foi desenvolvido por Shawn Fanning em resposta a um problema que o então estudante do primeiro ano da licenciatura em Informática da Universidade de Northeastern em Boston de 18 anos tinha encontrado enquanto utilizador dos primeiros *sites* de partilha de ficheiros MP3. Com efeito, embora na altura já existissem repositórios de música *online*, muitos dos links para músicas que estes continham ficavam rapidamente obsoletos em resultado da estratégia intimidatória seguida pelas associações representantes dos detentores de direitos como a norte-americana RIAA ao abrigo da DMCA, obrigando assim os responsáveis por esses *sites* a removerem os ficheiros por medo de serem vítimas de ações legais.

De forma a resolver esse problema, Fanning inspirou-se na tecnologia que serve de base ao IRC (Allen-Robertson 2013, p. 45-46; Ares e Aibar, 2011, p. 59). A ideia passava por construir um índice persistente de todos os ficheiros disponíveis na rede capaz de atualizar os resultados de busca em tempo real. Tal como no caso do IRC, a aplicação do Napster encontrava-se dividida em duas partes: um *software* cliente destinados os utilizadores e um conjunto de servidores centrais, controlados pela empresa de Shaw Fanning e sócios – John Fanning (seu tio) e Sean Parker, destinado a manter uma lista atualizada dos ficheiros disponíveis para partilha. Por outro lado, de modo similar ao IRC, a utilização do serviço por parte do utilizador implicava o registo de um pseudónimo que funcionava como a sua identidade persistente no Napster, sendo visível tanto nas salas de conversação do serviço como durante o processo de *download* e *upload* de ficheiros.

Outra semelhança do Napster com o IRC encontrava-se no próprio modo de funcionamento do Napster. Durante a configuração do software cliente, o utilizador selecionava uma pasta para acesso público – normalmente aquela onde guardava a sua coleção de ficheiros MP3 (o único formato para partilha aceite pelo sistema). Em seguida, o cliente do Napster disponibilizava automaticamente o acesso a esta pasta por outros utilizadores da rede. Para além desta função de intermediação entre os utilizadores, o programa estabelecia uma ligação com os servidores centrais da Napster, Inc. com vista ao envio de informação sobre os ficheiros continuados na pasta selecionada. Essa ligação seria então

¹⁷⁷ Apesar das primeiras práticas de partilha de ficheiros digitais entre computadores pessoais remontarem aos anos 70, numa genealogia que começa com a troca de disquetes de 3,5 polegadas, passa pelas BBSs (*Bulletin Board Systems* em inglês) e pelos grupos de discussão da Usenet, terminando no protocolo de comunicação por texto *Internet Relay Chat* (IRC), por uma questão de economia de espaço optei por apenas focar neste capítulo as tecnologias de partilha de ficheiros utilizadas em larga escala como as redes P2P e os sites de alojamento de ficheiros.

mantida pelo cliente durante o tempo que o utilizador se encontrasse com a sessão ligada, permitindo assim que os servidores centrais atualizassem imediatamente a sua base de dados logo que os ficheiros deixassem de estar acessíveis. Desta forma, este sistema de atualização dinâmica garantia que, ao contrário do *download* a partir de *sites* da *web*, os utilizadores do Napster não se deparassem com links quebrados ou desatualizados (Giblin 2011, p. 30).

Para descarregar um ficheiro, os utilizadores apenas tinham que introduzir um termo de pesquisa no motor de busca integrado do cliente, recebendo em troca uma lista dos 100 ficheiros que melhor correspondessem ao termo pesquisado ordenada de acordo com uma estimativa das fontes para *download* mais próximas do utilizador. Os resultados poderiam ser sucessivamente filtrados de acordo com uma série de critérios definidos pelo utilizador: nome do artista, título da música, tamanho do ficheiro, bit rate e uma série de outras características. Normalmente, um bit rate mais elevado significava uma qualidade sonora acrescida e, conseqüentemente, um ficheiro mais pesado. Depois de escolhido o computador mais próximo a disponibilizar o ficheiro pretendido, o utilizador podia solicitar uma cópia fazendo duplo-clique no nome do ficheiro ou selecionando-o e clicando no botão “Obter a(s) Música(s) Seleccionada(s)” no fundo da janela do programa. Após receber o pedido, os servidores do Napster perguntavam ao utilizador com o ficheiro desejado se este estava disponível para enviar o ficheiro. A partir daí, era estabelecida uma ligação direta entre ambos os utilizadores semelhante ao protocolo DCC (*Direct Client to Client*) característico do IRC. Deste modo, a transferência final ocorria sem o envolvimento direto dos servidores centrais, ficando estes apenas encarregues das tarefas de indexação e coordenação. A solução encontrada por Fanning permitia assim aliviar em muito a carga de dados a suportar pelos servidores quando comparado com um cenário em que todas as transferências ocorressem por intermédio destes:

Esta arquitetura permitiu à Napster Inc manter bases de dados rigorosas e atualizadas em tempo real dos ficheiros disponíveis, facilitar as comunicações entre os utilizadores e responder rapidamente às pesquisas. Para além disso (...) o problema colocado pelo aumento da procura resultante do número crescente de utilizadores podia ser enfrentado mediante a simples inclusão de mais servidores (...) Contudo, o modelo exibia também algumas desvantagens significativas. Em primeiro lugar, porque era relativamente dispendioso, uma vez que a Napster Inc era obrigada a adquirir os servidores de *hardware* necessários para o seu funcionamento – um custo que ia crescendo em linha com a popularidade do serviço. A maior desvantagem era no entanto a vulnerabilidade da rede: os seus servidores centrais constituíam o seu ponto único de falha, e caso fossem desligados toda a rede desapareceria num instante. (Giblin 2011, p. 31).

Não obstante estes dois inconvenientes, o lançamento do Napster rapidamente se revelou um sucesso a um nível mundial. Contudo, o que contribuiu para cativar definitivamente a atenção da aplicação por parte do grande público foi o processo por infração de direitos de autor ao abrigo da DMCA instaurado pela RIAA a 6 de dezembro de 1999, acusando a empresa de facilitar a violação dos

direitos de autor pelos seus utilizadores e solicitando o encerramento imediato do serviço¹⁷⁸. Com o processo, seguiram-se também as capas de revistas de grande circulação como a *Newsweek* e a *Time*. O resultado foi um aumento extraordinário da afluência de utilizadores: Entre fevereiro e agosto de 2000, a base de utilizadores do Napster subiu de 1,1 para 6,7 milhões. De acordo com a empresa de estudos de mercado Jupiter Media, em fevereiro de 2001 o número de utilizadores já ia nos 26,4 milhões de utilizadores (*The Free Library* 2001). Alguns registos apontam mesmo para que o serviço tenha chegado a superar os 50 milhões no seu período áureo (Allen-Robertson 2013, p. 54)¹⁷⁹.

Ainda antes do caso chegar a julgamento, uma série de importantes músicos e artistas começaram a posicionar-se contra e a favor do Napster. As críticas mais veementes contra o serviço vieram da parte da banda de Heavy Metal Metallica. Em abril de 2000, o grupo processou a empresa por infração repetida dos seus direitos de autor. Juntamente com a Napster, Inc., foram igualmente processadas as universidades de Yale, Califórnia do Sul e Indiana por estas não bloquearem o acesso dos seus estudantes ao serviço. O episódio mais famoso da campanha dos Metallica contra a empresa responsável pela rede de P2P ocorreu em frente à sede da companhia em San Matteo (Califórnia), no início de maio de 2000, quando o baterista e líder da banda Lars Ulrich, acompanhado pelo seu advogado, entregaram ao conselho de administração da companhia 13 baixas contendo os nomes de 335.435 utilizadores do Napster que tinham disponibilizado músicas dos Metallica através do serviço de partilha de ficheiros, exigindo o bloqueio imediato das contas desses utilizadores. Como demonstração de boa-fé, a 10 de maio a Napster, Inc. bloqueou 317.377 utilizadores. Essa medida foi no entanto rapidamente contornada, com os utilizadores a registarem-se de novo no serviço com um pseudónimo diferente (Tschmuck 2014). Outro artista que tomou posição contra o serviço foi o *rapper* e produtor de *Hip-Hop* Andrew Young, mais conhecido por Dr. Dre, o qual optou por instaurar um processo judicial tendo por alvo a Napster, Inc. no final de abril, tendo igualmente solicitado à companhia que bloqueasse 239.612 contas de utilizador envolvidas na infração dos seus direitos de

¹⁷⁸ Processo que ficou conhecido com a designação de *A&M Records Inc. v. Napster, Inc.* Concretamente, as companhias discográficas alegaram que a Napster, Inc. era indiretamente responsável pelas infrações cometidas pelos utilizadores (*secondary copyright infringement*). Segundo o *copyright* norte-americano, tal tipo de responsabilidade indireta pode dividir-se em duas doutrinas jurídicas: uma chamada *contributory*, que é aplicável quando o intermediário tem conhecimento da atividade infratora e induz ou contribui para essa atividade; outra é designada de *vicarious* e aplica-se quando o intermediário não tem necessariamente conhecimento da infração mas, tendo o direito e a capacidade de a impedir, opta por não o fazer no intuito de com isso obter um benefício financeiro direto. Para uma história destas duas doutrinas jurídicas no âmbito do *copyright* norte-americano, ver Giblin 2011, p. 33-49.

¹⁷⁹ Convém no entanto notar uma falta de unanimidade relativamente ao grau de popularidade (e respetivo ritmo de crescimento) alcançado pelo Napster. Lawrence Lessig, por exemplo, refere que o serviço conseguiu juntar 10 milhões apenas em nove meses após o seu lançamento, tendo alcançado o número dos 80 milhões de utilizadores registados após 18 meses (Lessig 2004, p. 67).

autor. Por seu lado, a RIAA também contou com o apoio de músicos como Eminem e Peter Gabriel que se posicionaram publicamente contra o serviço (Tschmuck *idem*)

Do lado dos artistas favoráveis ao Napster, é de salientar o apoio concedido por Chuck D, membro da banda de *Hip-Hop* Public Enemy, que chegou mesmo a escrever um editorial no jornal *New York Times* em defesa do serviço. Outros nomes que manifestaram apoio e simpatia para com o serviço junto da comunicação social foram Radiohead, Courtney Love, Madonna, Dave Matthews, Moby e Limp Bizkit (Tschmuck *ibidem*).

O julgamento relativo ao processo instaurado pela RIAA teve início em maio de 2000. A defesa da Napster, Inc. consistiu sobretudo em apresentar-se como um fornecedor de serviços de Internet (ISP) que se limitava a fornecer ligações e encaminhar os dados sem nunca os alojar nos seus servidores, usufruindo por isso das provisões *safe harbor* da DMCA. De acordo com estas provisões, um ISP não pode ser responsabilizado por quaisquer infrações ao direito de autor cometidas por intermédio das suas redes desde que aquele suspenda o acesso dos infratores ao serviço. Um segundo argumento apresentado pela Napster, Inc. assentou em comparar os computadores pessoais em “dispositivos de gravação doméstica” pelo que os *downloads* realizados pelos utilizadores estariam protegidos pelo AHRA.

Outro argumento avançado pela companhia centrou-se em salientar os substanciais usos legítimos da sua tecnologia, empregando para tal vários exemplos de situações de utilização em que o serviço podia constituir *fair use*. Esta tese tinha um precedente direto no caso *Sony Corp. V. Universal City Studios Inc.* de 1984 onde, como já foi atrás mencionado, o Supremo Tribunal de Justiça dos EUA decidiu que os fabricantes de videogravadores não podiam ser responsabilizados pelas violações ao direito de autor cometidas pelos consumidores na medida em que tais aparelhos ofereciam funcionalidades totalmente legítimas como o chamado *time-shifting*, ou seja, a possibilidade de gravar programas televisivos para visualização posterior. Em termos semelhantes, a defesa da Napster alegava que a sua cliente oferecia uma possibilidade de *space-shifting*, permitindo que os utilizadores descarregassem ficheiros MP3 de músicas que já possuíam em CD de modo a poder escutá-las noutros dispositivos. Outro exemplo de utilizações salientadas pela defesa que poderiam constituir *fair use* seria a possibilidade proporcionada pelo serviço ao utilizador de ouvir a música de forma a decidir pela compra ou não do disco. Um último grupo de utilizações “legítimas” invocada assentava na tese da utilização autorizada, ou seja, de que uma parte dos ficheiros disponíveis na rede eram relativos a músicas cujo respetivo *download* tinha sido implicitamente autorizado pelos detentores de direitos de autor.

A decisão do tribunal distrital para o Distrito Norte da Califórnia chegou a 26 de julho de 2000 pela mão da juíza Marilyn Hall Patel que respondeu afirmativamente à providência cautelar apresentada pelas companhias discográficas. Segundo a magistrada, a RIAA tinha conseguido

demonstrar com êxito que a Napster, Inc. estava a facilitar a partilha não autorizada de obras protegidas por direitos de autor pelo que nenhum dos argumentos apresentados pela defesa tinha força suficiente. Em primeiro lugar, Patel rejeitou a pretensão da Napster, Inc. de usufruir de um estatuto de *safe harbor* por considerar que a companhia não constituía um ISP na medida em que não transmitia ou encaminhava os ficheiros de música através dos seus sistemas na medida em que estes eram diretamente partilhados entre os próprios utilizadores. Em segundo lugar, a juíza concluiu que o caso relativo ao Betamax da Sony não era aplicável aos factos daquele caso em concreto devido a três ordens de razões: 1) mesmo que o tipo de práticas que a empresa designava por *space-shifting* constituísse *fair use*, a empresa não tinha conseguido demonstrar que um número substancial de utilizadores utilizava maioritariamente o serviço para tais utilizações de âmbito pessoal; 2) ao contrário da Sony, que após fabricar e distribuir os videogravadores deixava de poder controlar o que os consumidores faziam com os dispositivos, a Napster, Inc. mantinha um controlo permanente sob os seus utilizadores, exercendo consequentemente um papel mais determinante nas infrações cometidas por estes; 3) o recurso ao AHRA como mecanismo de defesa não era igualmente aplicável naquele caso na medida em que os computadores pessoais dos utilizadores do Napster não constituíam “dispositivos de gravação áudio doméstica” à luz do definido nessa lei.

De acordo com a juíza Patel, era não só evidente que os utilizadores do Napster estavam a violar o direito de autor mas também que, a avaliar por documentos internos da companhia, os representantes da Napster, Inc. tinham conhecimento dessas práticas infratores. O facto da empresa ter podido bloquear o acesso ao serviço de centenas de milhares de endereços IP de modo a impedir a partilha de músicas dos Metallica e de Dr. Dre constituía para a juíza uma prova evidente de que a Napster, Inc. era capaz de impedir a realização de infracções ao direito de autor a partir da sua rede. Deste modo, a magistrada transmitiu um ultimato à companhia: ou dava garantias de que daí por diante não iria ocorrer qualquer partilha adicional de obras protegidas por direitos de autor ou então o serviço seria encerrado por ordem do tribunal. A empresa ficou então obrigada a instalar um *software* funcional de filtragem de conteúdos no prazo de 48 horas (Giblin 2011, p. 54; Tschmuck 2015a).

A providência cautelar foi ligeiramente modificada na opinião escrita de 10 de agosto de 2000 da juíza onde Patel não só conclui que o Napster provocava graves danos económicos às companhias discográficas como também que impedia estas de implementar um negócio de música *online* capaz de concorrer de forma sustentável e efetiva com o serviço. De acordo com a magistrada, o alegado efeito de *sampling*, isto é, de experimentar antes de comprar era inexistente na medida em que tal efeito poderia rapidamente redundar na distribuição não autorizada a um nível massivo. Por considerar que os utilizadores do Napster estavam a cometer infrações ao direito de autor a uma larga escala sem que a empresa sequer interviesse - chegando esta mesmo ao ponto de apoiar os utilizadores nas suas práticas infratoras -, Patel acusou a Napster, Inc. de cometer violações ao *copyright* tanto de âmbito

contributory como *vicarious*, dado que a empresa também beneficiava financeiramente da atividade infratora dos seus utilizadores. A Napster, Inc. ficava assim obrigada a garantir “(...) que nenhuma das obras propriedade dos queixosos das quais nem os arguidos nem os utilizadores do Napster estão autorizados a utilizar ou distribuir fosse disponibilizada ou transferida a partir do Napster” (Tschmuck 2015a). Em contrapartida, as companhias discográficas ficavam obrigadas a cooperar com a empresa no sentido de identificar as obras cujos direitos de autor controlava.

Em resposta, a companhia apelou da decisão junto do Tribunal Federal de Recurso para o 9º Circuito Judicial dos EUA, solicitando que o serviço continuasse em funcionamento. Apesar deste tipo de pedidos de emergência raramente ser aceite, neste caso o Tribunal de Recurso surpreendeu ao acatar com o pedido da Napster, Inc. por considerar que o caso levantava problemas substanciais. Não obstante, a instância judicial optou por confirmar a decisão da juíza Patel. O início das audiências ficou marcado para outubro de 2000. Com esse tempo adicional ganho, a Napster, Inc. tentou não só desenvolver um sistema de filtragem de conteúdos realmente eficaz mas também estabelecer um acordo extra-judicial com as companhias discográficas. Para se manter à tona durante esse período, a companhia beneficiou de um investimento de 13 milhões de dólares por parte da empresa de capital de risco Hummer Winblad Venture Partners, garantido apenas dois meses antes do tribunal distrital emitir a sua sentença. Contudo, a maioria das companhias discográficas não se deixou convencer com os argumentos apresentados pelo novo diretor executivo Hank Barry. A exceção foi a Bertelsmann Music Group (BMG) que concordou em investir 60 milhões de dólares em troca de uma participação de 58% na Napster, Inc. com vista ao desenvolvimento de uma plataforma autorizada de música *online*. O negócio foi oficialmente anunciado numa conferência de imprensa que teve lugar num hotel de Nova Iorque em outubro de 2000. De acordo com os termos do negócio, a Napster podia manter o seu serviço de partilha de ficheiros ao mas a Bertelsmann mantinha de pé o seu processo contra a empresa enquanto o novo modelo de negócios não fosse lançado. Ainda assim, o facto da condição legal do Napster permanecer inalterada fez com que as restantes companhias discográficas se tenham afastado do negócio (Tschmuck 2015b).

A 12 de fevereiro de 2001, o Tribunal de Recurso para o 9º Circuito Judicial dos EUA confirmou a sentença do Tribunal Distrital segundo a qual a Napster, Inc. tinha de facto infringido os direitos de autor das companhias discográficas. Segundo os juízes, a pretensão dos advogados de defesa de se escudar no AHRA era inválida na medida em que as práticas dos utilizadores do serviço, nomeadamente a distribuição não autorizada das músicas, não podiam ser consideradas *fair use*. Do mesmo modo, os magistrados rejeitaram ainda a tentativa de fazer valer o precedente do caso Betamax por considerarem que a Napster, Inc. estava deliberadamente a fomentar e a facilitar a violação dos direitos de autor dos queixosos. Relativamente aos impactos económicos do serviço, os juízes também

concordaram com a conclusão da juíza Patel de que o Napster estava a prejudicar as vendas de CD (Tschmuck *idem*).

Na verdade, a única cedência do Tribunal de Recurso à Napster, Inc. foi o facto de ter reconhecido que a mera indexação dos nomes dos ficheiros não implicava que a Napster era obrigada a ter conhecimento do conteúdo desses ficheiros. Daí os juízes terem exigido às companhias discográficas que demonstrassem de forma inequívoca que o serviço estava a ser utilizado para infringir os seus direitos de autor (Murray 2013, p. 270). O caso foi então devolvido ao tribunal distrital de modo a que a sentença fosse modificada. A 6 de março de 2001, a juíza Patel obrigou as companhias discográficas que apresentar à Napster, Inc. uma lista das obras e ficheiros protegidos por *copyright* que estavam a ser disponibilizadas no seu serviço de modo a que a empresa tivesse a possibilidade de remover o acesso aos conteúdos em causa. Por seu lado, a Napster, Inc. foi obrigada a instalar um sistema realmente eficaz de filtragem de conteúdos de modo a bloquear os nomes dos ficheiros indicados pelas companhias no prazo de três dias úteis. O que aconteceu a partir daí foi um jogo do “gato e do rato” entre os detentores de direitos e os utilizadores do Napster, com estes últimos a alterarem o nome dos ficheiros de modo a contornar a filtragem de conteúdos¹⁸⁰. No seguimento das queixas relativas às falhas do sistema apresentadas pelas companhias discográficas, a juíza Patel concedeu à Napster, Inc. um prazo de três meses (até 28 de junho de 2001) para implementar um *software* de filtragem 100% eficaz. Em resposta, a empresa introduziu uma nova tecnologia de filtragem de conteúdos concebida para bloquear as músicas com base não no nome do ficheiros mas sim numa impressão digital eletrónica, de modo a resolver o problema das variações textuais nas descrições dos ficheiros. No final de junho, a Napster, Inc. tinha conseguido desenvolver um novo sistema capaz de filtrar 98% dos conteúdos não autorizados. Contudo, tal ordem de eficácia não era ainda suficiente para satisfazer a providência cautelar preliminar ordenada pela juíza. Confrontada com a incapacidade de garantir 100% de eficácia, a 1 de julho a Napster, Inc. decide encerrar o seu serviço. Na altura, apesar da ascensão de outras redes P2P a partir do início da disputa judicial com a RIAA, encontravam-se ligados ao serviço mais de dois milhões de utilizadores.

Dez dias depois, os advogados da Napster, Inc. garantiram à juíza Patel que o seu filtro era agora capaz de bloquear 99,4% das músicas não autorizadas. Isso não foi suficiente para convencer a magistrada que voltou a insistir que o Napster só poderia ser reativado se 100% dos conteúdos ilícitos fossem filtrados. Subsequentemente, a empresa ainda recorreu da ordem de encerramento e do âmbito da versão modificada da providência cautelar mas tais apelos foram contudo rejeitados. Apesar de tanto

¹⁸⁰ “Uma estratégia popular para evitar o filtro da Napster consistia em designar o nome da música ou do artista recorrendo a uma tradução em *Pig Latin* [jogo de linguagem em que palavras em inglês são alteradas de forma a impedir a sua compreensão por terceiros não familiarizados com as regras do jogo] – ‘itneyBray earsSpray’ por exemplo, em vez de ‘Britney Spears’” (Giblin 2011, p. 58).

os Metallica como Dr. Dre terem entretanto desistido dos seus processos judiciais contra a companhia, a essa altura já o destino do serviço de partilha de ficheiros estava traçado (Giblin 2011, p. 58; Tschmuck 2015b).

Com isto, a Napster, Inc. passou a dedicar-se ao desenvolvimento de um serviço de subscrição de música autorizado pelos detentores de direitos. Mesmo antes do encerramento do Napster original, a Napster, Inc. anunciara em conjunto com a Bertelsmann numa conferência de imprensa que tencionavam pagar mil milhões de dólares durante os próximos cinco anos mediante o serviço de subscrição. Contudo, a RIAA e as suas associadas rejeitaram a oferta por duvidarem que uma plataforma P2P de partilha de ficheiros fosse capaz de cobrar dinheiro com uma subscrição.

No desfecho desta derrota jurídica, a Bertelsmann decidiu substituir Hank Barry por um gestor seu, Konrad Hilbers, para o cargo de diretor executivo da Napster, Inc. com o objetivo de resolver o litígio com a RIAA e estabelecer um acordo com as companhias discográficas. Estas exigiram 250 milhões de dólares pelo licenciamento de sete mil músicas destinadas exclusivamente a serem reproduzidas a partir de computadores pessoais. A proposta não agradou no entanto à Bertelsmann. Por volta de março de 2002, parecia evidente que não seria possível chegar a acordo. Ao mesmo tempo que outras aplicações e redes de partilha de ficheiros se começavam a popularizar, os recursos financeiros da Napster, Inc. começavam a escassear. Os executivos da Bertelsmann decidiram então tomar conta da Napster, Inc., tendo em junho de 2002 esta última declarado falência. Isto permitia à empresa protegê-la dos processos por infração de direitos de autor que ainda se encontravam a decorrer e, em simultâneo, licitar os seus ativos em leilão. Por esta altura, a Napster, Inc. devia mais de 100 milhões de dólares, possuindo apenas 7,9 milhões de dólares em ativos. Como tal, a única proposta de aquisição da companhia partiu da própria Bertelsmann que se propunha a pagar todas as dívidas caso ficasse com a Napster, Inc.

Não obstante, a transação acabou por não se concretizar devido à resistência das restantes companhias discográficas bem como das editoras de música. Em novembro de 2002 a Roxio Inc. – empresa responsável por um *software* então muito popular que permitia transferir as músicas de CD para um computador pessoal guardando-as no formato MP3 -, acabou por adquirir os ativos da Napster, incluindo a sua tecnologia, marca registada e domínio de Internet pela quantia de 5,3 milhões de dólares. De fora ficaram as dívidas da companhia que deram origem a uma nova batalha jurídica entre a Bertelsmann e os credores que durou de 2003 a 2006, tendo terminado com o estabelecimento de um acordo no valor de 60 milhões de dólares com a Universal Music Group (UMG). Este acordo resultou na venda da BMG Publishing à Vivendi – empresa transnacional francesa proprietária da UMG (Allen-Robertson 2013, p. 58).

4.2 – Os descendentes diretos do Napster: OpenNap, WinMX e Soulseek

Apesar do diretório central do Napster constituir uma grave vulnerabilidade do serviço, fazendo da empresa responsável um alvo fácil de litigância, na altura do seu fecho a transição das redes P2P em direção a serviços descentralizados encontrava-se já em pleno andamento. Com efeito, poucos meses após o lançamento da primeira versão do Napster, surgiu um protocolo de rede baseado nos mesmos princípios de funcionamento daquele serviço mas com uma arquitetura ligeiramente mais descentralizada. Designado OpenNap, este sistema de código-fonte aberto (*open-source*) foi o resultado um exercício de engenharia reversa¹⁸¹ do protocolo de transferência de ficheiros do Napster original levado a cabo por um grupo de programadores anónimos.

Embora inicialmente os utilizadores acessem a este por via do cliente original do Napster, ao contrário da dependência de grandes servidores centrais que caracterizava este último, a OpenNap dependia de uma rede de servidores de menores dimensões, interligados entre si e mantidos pelos próprios utilizadores:

Cada servidor dava origem a uma rede diferente, e qualquer pessoa podia montar um servidor para a comunidade, que passou a não depender exclusivamente dos servidores Napster. (Mizukami 2007, p. 67).

Com esta nova tipologia assente numa maior descentralização dos seus pontos críticos, pretendia-se transformar o OpenNap num protocolo de rede mais resiliente face a eventuais investidas jurídicas por parte dos detentores de direitos. Outra diferença face ao Napster original é que a OpenNap permitia a partilha de qualquer tipo de conteúdo multimédia e não apenas ficheiros MP3. O facto do próprio protocolo ser *open-source* impulsionou o desenvolvimento de várias aplicações acessórias. Uma delas chamava-se Napigator e consistia num interface de servidor que descarregava uma lista de servidores OpenNap e Napster em funcionamento naquele momento, permitindo assim que um utilizador se ligasse a qualquer servidor que desejasse. Este programa funcionava em paralelo com um *software* cliente OpenNap. Entre os vários clientes da rede, destacaram-se Rapigator, Lopster e WinMX (Mennecke 2005a).

Inicialmente, a abordagem semi-centralizada do OpenNap revelou-se frutuosa: o facto de ser mais fácil encontrar certo tipo de música de âmbito menos comercial do que no Napster aliado ao processo judicial da RIAA contra o Napster fez com que o número de utilizadores crescesse desmesuradamente num curto período de tempo. Contudo, quando a RIAA conseguiu encerrar o Napster, rapidamente os esforços da associação representante da indústria discográfica norte-americana começaram a direccionar-se para o OpenNap. Na medida em que esta rede dependia ainda em larga medida de servidores mantidos por comunidades independentes, em março e abril de 2001 os

¹⁸¹ Conjunto de técnicas destinadas a decifrar e analisar o modo de funcionamento de um programa. Em termos práticos, a engenharia reversa consiste em traduzir os milhares de comandos que ordenam ao computador exatamente o que este deve fazer para um formato mais fácil de compreender por um ser humano.

advogados das maiores companhias de discos iniciaram uma campanha agressiva de ameaças dirigidas aos operadores de servidores OpenNap, consistindo essencialmente no envio de notificações ao abrigo da DMCA onde aqueles eram intimados a parar com as suas atividades. Em pouco tempo a pressão surtiu o efeito desejado pois a maioria dos servidores foi rapidamente removida: em menos de cinco meses o número de utilizadores do OpenNap desceu dos 250.000 para os 50.000 (Mennecke *idem*).

Com a decadência do OpenNap seguiu-se um fenómeno curioso: o WinMX, que começara por ser um mero cliente daquele sistema de P2P, deu origem a uma rede descentralizada de partilha de ficheiros caracterizada por uma arquitetura que incorporava algumas das funcionalidades introduzidas noutras redes P2P como a Gnutella mas, ao mesmo tempo, também tirava partido de supernós¹⁸² de modo a obter ganhos de eficiência. Para além disso, para o cliente estabelecer uma ligação à rede era necessária a intervenção de um servidor de cache cuja tarefa era obter uma lista dos endereços IP dos supernós com os quais o cliente se comunicava (Mennecke 2005b). O novo protocolo de rede foi lançado pela FrontCode Technologies – empresa responsável pelo WinMX – em maio de 2001. Outra novidade introduzida foi a possibilidade dos utilizadores criarem salas de conversação através da incorporação de uma funcionalidade de *chat*, bem como do envio de mensagens de privadas entre utilizadores¹⁸³.

Como seria natural, o fim do Napster precipitou o sucesso da nova rede, tendo a 30 de março de 2002 o presidente da FrontCode Kevin Hearn indicado que o número de clientes ligados em simultâneo tinha acabado de superar o um milhão. Contudo, problemas técnicos relacionados com os longos tempos de espera para o início das transferências associado a uma demora no lançamento de uma nova versão estável que resolvesse definitivamente esses problemas fizeram com que a comunidade de utilizadores WinMX perdesse a sua dimensão inicial. O grande golpe em termos da popularidade da rede foi contudo dado a 13 de setembro de 2005, quando a RIAA enviou uma notificação à FrontCode Technologies exigindo que esta parasse imediatamente de incentivar a violação de direitos de autor através da sua rede. A 21 de setembro a empresa acabou por desistir ao retirar o domínio do WinMX e o seu servidor de cache do ar. Apesar da rede ter sido restabelecida dois dias depois graças à disponibilização de dois *patches*¹⁸⁴ do *software* que permitiam encaminhar o cliente para servidores de cache alternativos mantidos pela comunidade, o encerramento oficial da rede acabou por provocar uma redução substancial do número de utilizadores, em parte devido ao facto destes *patches* serem incompatíveis entre si. Embora em 2008 tenha surgido um novo *patch* destinado a

¹⁸² Nós da rede que desempenham funções como gestão do fluxo de dados e das ligações dos restantes utilizadores.

¹⁸³ Embora os utilizadores tivessem a possibilidade de bloquear mensagens enviadas por determinados utilizadores caso o desejassem.

¹⁸⁴ *Software* que inclui ligeiras modificações a programas informáticos destinadas a corrigir falhas de segurança ou a melhorar a sua usabilidade ou desempenho.

substituir os *patches* anteriores de forma a que os utilizadores pudessem novamente ligar-se a um único conjunto de servidores cache, entretanto a popularidade do WinMX já tinha decaído substancialmente.

Outro descendente direto do Napster original mas que, ao contrário dos sistemas anteriores conseguiu persistir até hoje, foi o Soulseek. O seu criador foi Nir Arbel, um dos programadores da equipa da Napster, Inc. Tal como no caso do Napster, o sistema dividia-se em duas partes: um protocolo de rede e uma aplicação cliente própria. A grande vantagem do Soulseek é o facto de incorporar uma série de funcionalidades adicionais que fazem dele uma das aplicações de P2P mais avançadas para a partilha de música, entre os quais a possibilidade do utilizador navegar nas pastas públicas dos outros utilizadores e de fazer *download* completos dos conteúdos aí guardados, pesquisar nas bibliotecas de música daqueles utilizadores que se encontram ligados à mesma sala de conversação, bem como a possibilidade de criar um tipo de pesquisa automática sob a forma de “lista de desejos”. Deste modo, o utilizador vai adicionando os nomes de músicas ou álbuns que pretende descarregar para uma lista pessoal. Por seu lado, o *software* cliente efetua regularmente pesquisas dos termos aí indicados, notificando em seguida o utilizador sempre que os ficheiros pretendidos são encontrados nas bibliotecas de música dos restantes utilizadores.

Apesar do Soulseek continuar a depender do recurso a um servidor central – destinado a coordenar as pesquisas e alojar as salas de conversação –, o sistema conseguiu sobreviver ao longo dos seus anos de existência praticamente imune a processos judiciais¹⁸⁵. Tal facto ficou em grande parte a dever-se ao facto da sua comunidade – que nos tempos mais áureos chegou mesmo a atingir o um milhão de utilizadores registados e 100 mil utilizadores ligados em simultâneo nas horas de maior tráfego (Schwarz 2014, p. 165) – se dedicar sobretudo à partilha de músicas de artistas fora do circuito comercial, bem como ao facto de os responsáveis pelo serviço se posicionarem publicamente contra a violação dos direitos de autor, avisando que aquele se destina apenas “a incentivar a partilha de músicas disponíveis no domínio público de artistas sem contrato e independentes dispostos a partilharem o seu trabalho e a comunicar de uma forma eficiente com uma vasta audiência”¹⁸⁶. De modo semelhante a outras comunidades de partilha de música como os *trackers* privados de BitTorrent What.cd e Waffles.fm, muitos utilizadores do Soulseek são eles próprios artistas que encontram naquela rede uma forma fácil e económica de promover as suas músicas junto de um público potencial. Um dos projetos nascidos do Soulseek que representa justamente esse espírito é a Soulseek Records,

¹⁸⁵ De salientar, contudo, o processo instaurado em França no mês de novembro de 2008 pela Sociedade dos Autores, Compositores e Editores de Música (SACEM) em conjunto com a Sociedade Civil de Produtores Fonográficos (SCPP) – representante das maiores companhias discográficas do mundo (Ernesto 2008).

¹⁸⁶ Ver <http://www.soulseekqt.net/news/node/681>.

uma *netlabel*¹⁸⁷ sem fins lucrativos dedicada a publicar álbuns de artistas que são simultaneamente utilizadores da rede. Estes álbuns são disponibilizados de modo gratuito, sob licenças Creative Commons.

4.3 – Gnutella: Descentralização reticular

Um dos utilizadores de Napster original que compreendeu que as falhas da rede pioneira da P2P que levaram ao seu fracasso podiam servir de inspiração para o desenvolvimento de uma rede de partilha de ficheiros verdadeiramente livre e aberta, invulnerável ao controlo centralizado por uma única entidade com fins centralizados foi Justin Frankel. Logo em 1996, este programador com então 18 anos tornou-se mundialmente famoso ao criar o WinAmp, um popular *software* leitor de ficheiros MP3. Pouco tempo depois, Frankel abandonou a licenciatura em Informática na Universidade do Utah para criar uma empresa chamada Nullsoft com o seu colega Tom Pepper. A seguir ao WinAmp, o projeto seguinte de Frankel foi o SHOUTcast, um programa que permitia que qualquer utilizador criasse a sua própria estação de rádio *online*, podendo ser facilmente escutada através do WinAmp. O sucesso desta combinação despertou o interesse da AOL – na altura um dos maiores fornecedores de acesso à Internet nos EUA - tendo em junho de 1999 esta empresa adquirido a Nullsoft por 100 milhões de dólares. Apesar desta transação ter implicado a deslocação da Nullsoft para um complexo de escritórios em São Francisco, ainda assim a equipa original de programadores continuou a sua atividade de forma autónoma para com a AOL.

Após Frankel ter tido conhecimento do Napster pela primeira vez, o programador decidiu criar em conjunto com Pepper o seu próprio sistema de P2P. No início do ano 2000, Frankel e Pepper desenvolveram em apenas 14 dias um protocolo de rede de código-fonte aberto a que deram o nome de Gnutella¹⁸⁸ que não só permitia a partilha de outros ficheiros em formatos que não o MP3, mas também possibilitava a criação e o funcionamento de redes sem a necessidade de recorrer a um servidor central, de modo a impossibilitar o seu encerramento (Giblin 2011, p. 73). Uma vez que cada rede apenas seria composta de nós capazes de comunicar entre si de modo a encontrar colaborativamente os ficheiros pretendidos, o Gnutella era o primeiro protocolo de rede verdadeiramente P2P, sendo por isso apenas necessário um único tipo de *software* que desempenhava em simultâneo as funções de cliente e

¹⁸⁷ Termo em inglês empregue para designar uma editora discográfica que se dedica exclusiva ou maioritariamente à edição *online* de lançamentos musicais.

¹⁸⁸ Neologismo que resulta da aglutinação de GNU com Nutella. GNU é o acrónimo recursivo de *GNU's Not Unix*, uma referência irónica ao projeto GNU criado por Richard Stallman em 1983 com vista ao desenvolvimento de um sistema operativo completo que, ao contrário do proprietário Unix, visaria oferecer ao utilizador a liberdade de executar os programas, estudar o seu código-fonte, redistribuí-los e modificá-los. Por seu lado, o termo Nutella remete para o creme de avelãs e chocolate criado pela empresa italiana Ferrero.

servidor. Deste modo, tornava-se assim bastante difícil para os detentores de direitos identificar um ponto único passível de ser atacado.

A 14 de março de 2000, Frankel e Pepper disponibilizaram uma versão beta do seu programa a partir do *site* da Nullsoft sem notificarem previamente a AOL. No dia seguinte, contudo, a administração da empresa-mãe ordenou a sua remoção imediata, chegando inclusive a publicar um comunicado onde se distanciava do projeto. Na altura, a AOL encontrava-se em negociações com vista à aquisição da Time Warner, empresa multimédia proprietária da UMG que tinha recentemente instaurado um processo por violação de direitos de autor à Napster, Inc. Apesar do programa só ter sido publicamente disponibilizado durante poucas horas, de acordo com dados da Nullsoft ao longo desse período foram descarregadas cerca de 10 mil cópias (Allen-Robertson 2013, p. 71). Embora Frankel tenha chegado a anunciar que tencionava mais tarde disponibilizar *online* no código-fonte, na prática tal não chegou a ser necessário. Quase imediatamente vários programadores espalhados pelo globo começaram a tentar submeter o programa a técnicas de engenharia reversa. Em pouco tempo, foi disponibilizada uma implementação do código-fonte do programa. Se Frankel e Pepper tinham sido obrigados pela AOL a cessar o seu envolvimento com o projeto, isso não impediu a sua continuidade pela comunidade *open-source*.

Ao dispensar o recurso a servidores centrais no intuito de contornar a possibilidade de um eventual processo jurídico, o programa original do Gnutella deixava um problema por resolver na medida em que se tornava mais difícil estabelecer a ligação inicial à rede: para tal, cada utilizador precisava de encontrar o endereço de outro utilizador em fóruns de discussão, salas de conversação do IRC ou *sites* da *web*. Tal opção era pouco conveniente para a maioria dos utilizadores, o que comprometeu um pouco a popularidade da rede nos seus primeiros tempos.

Só mais tarde é que o *software* foi modificado de modo a estabelecer a ligação sem ser necessário ter conhecimento do endereço IP de outro computador ligado à rede. Para tal, o programa contactava automaticamente um conjunto de servidores de cache contendo diretórios publicamente disponíveis de endereços IP de modo a identificar um computador que já se encontrasse ligado à rede. Uma vez ligado, cada utilizador recebia uma lista dos outros utilizadores que era atualizada regularmente, sendo subsequentemente transmitida a outros pelo *software*. A partir desse momento, o *software* passava a poder consultar essa lista sempre que fosse necessário estabelecer ligação à rede (Allen-Robertson 2013, p. 68; Giblin 2011, p. 74).

Quando o utilizador pesquisava por um termo no *software*, o programa enviava uma mensagem a todos os pares aos quais se encontrava diretamente ligado. Se um desses utilizadores tivesse ficheiros que correspondessem aos termos procurados, era enviada uma resposta ao utilizador que tinha feito a pesquisa contendo o nome e o tamanho dos ficheiros correspondentes, bem como a localização na rede do computador, para além sua velocidade de ligação. Cada par propagava em seguida o pedido de

pesquisa ao longo da rede. Desta forma, um círculo cada vez mais vasto de utilizadores acabava por responder à mensagem. Para transferir qualquer um dos ficheiros que constavam da lista de resultados, o utilizador apenas precisava de fazer duplo clique numa determinada entrada. A partir daí, a transferência ocorria diretamente entre os pares envolvidos. Uma vez que a existência de uma entidade única era desnecessária ao funcionamento da rede, os utilizadores podiam ligar-se e desligar-se sem afetar a fiabilidade de toda a rede (Allen-Robertson 2013, p. 68).

De modo a evitar que as mensagens circulassem infinitamente, o protocolo anexava às mensagens um valor denominado “*Time To Live*” (TTL) que limitava o número de vezes que cada mensagem podia ser propagada através da rede. O TTL de cada nova pesquisa começava normalmente em 7, sendo-lhe retirada um dígito de cada vez que a mensagem fosse encaminhada para outro par próximo. Quando o valor chegasse a 0, a mensagem deixava de ser transmitida. Esta abordagem colocava contudo uma série de problemas diferentes aos enfrentados pelos utilizadores do Napster:

Assumindo que um par enviava uma mensagem a outros quatro, cada um dos quais enviava a outros quatro e assim sucessivamente até que o TTL chegasse a 0, o número máximo teórico de utilizadores únicos que poderiam ser alcançados era de 16.384. Na prática, contudo, o número real era consideravelmente inferior, uma vez que os mesmos poucos utilizadores podiam receber a mesma mensagem talvez centenas de vezes. O raio de alcance típico de um par situava-se entre os 2.000 e os 10.000 utilizadores, que estariam a partilhar talvez entre 500.000 a 1.000.000 de ficheiros. Isto significava que mesmo que um determinado ficheiro estivesse disponível algures na rede, não havia nenhuma garantia de que ele estivesse ao alcance de um determinado utilizador que estava à procura dele. Isto contrastava desfavoravelmente com o Napster que conseguiu eventualmente agrupar os seus servidores de modo a que um indivíduo ligado a qualquer um deles pudesse aceder a ficheiros de utilizadores ligados a outro. (Giblin 2011, p. 75).

Ao implementar uma arquitetura descentralizada e assim contornar o grande ponto fraco do Napster, o novo protocolo de rede incorria em perdas de eficiência quando comparado com aquele. Dado que a pesquisa se encontra organizada de forma a que todos os pares abrangidos pelo raio de alcance estipulado no TTL sejam visitados e uma vez que cada mensagem transmitida através da rede ocupa uma determinada largura de banda, a rede começou a tornar-se cada vez mais lenta à medida que o número de utilizadores e mensagens trocadas entre estes ia crescendo, afetando assim negativamente o seu desempenho e experiência de utilização. Alguns utilizadores dispoindo de ligações telefónicas por modem, com menor largura de banda, viram mesmo o seu acesso à rede bloqueado em determinados momentos.

Outro problema de redes descentralizadas como a do Gnutella está relacionado com situações de parasitismo¹⁸⁹ em que os pares descarregam ficheiros de outros mas optam por não partilhar quaisquer ficheiros ou por não disponibilizar os conteúdos que outros pretendam descarregar. No caso do Gnutella, este problema é especialmente saliente na medida em que cada par apenas tem acesso a

¹⁸⁹ *Free riding* em inglês.

informação relativa aos outros pares mais próximos, não podendo por isso detetar aqueles localizados para lá dos seus vizinhos que adotam práticas parasitárias (Levene 2010, p. 329).

A questão do parasitismo foi aliás o tema de um dos primeiros estudos em torno de uma rede P2P publicados numa revista científica. Em outubro de 2000 foi publicado um artigo na revista *First Monday* da autoria de Eytan Adar e Bernardo Huberman em que os investigadores do Centro de Pesquisas de Palo Alto da Xerox divulgavam os resultados de uma experiência de monitorização do tráfego da rede Gnutella relativa a um período de 24 horas durante um fim de semana de agosto de 2000 em que foram registados mais de 33 mil pares. Os dados recolhidos apontavam não só para o facto de que 66% dos utilizadores não disponibilizavam quaisquer ficheiros para partilha e que 73% dos pares partilhavam dez ou menos ficheiros mas também para que 47% de todas as respostas a pedidos de pesquisa por ficheiros eram recebidas pelo grupo de 1% dos utilizadores com mais ficheiros disponíveis para partilha. Para além disso, 63% dos pares, mesmo tendo teoricamente ficheiros para partilhar, nunca respondeu a um pedido de pesquisa (Adar e Huberman 2000). Um estudo posterior datado de 2005 corroborou não só esta tendência para o parasitismo como também evidenciou um reforço desse tipo de práticas, com 85% dos pares a não partilharem quaisquer ficheiros e 86% a partilharem dez ou menos ficheiros (Hughes *et al.* 2005). Um perigo inerente ao fenómeno do parasitismo é a possibilidade bem real de os poucos pares que preenchem respostas a pesquisas serem vítimas de um congestionamento da sua ligação.

Não obstante as vulnerabilidades atrás mencionadas que levaram mesmo a que a rede Gnutella tivesse ficado um mês inativa nos seus primeiros tempos, o facto do *software* ser disponibilizado praticamente desde o início segundo uma licença livre garantiu uma forte adesão por parte dos programadores de *software open-source* e que resultou no desenvolvimento de vários projetos e aplicações de *software*¹⁹⁰. Foi deste modo que surgiram programas como Ares Galaxy, Bearshare ou –

¹⁹⁰ Após o afastamento de Frankel e Pepper devido a uma ordem da administração da AOL, o Gnutella passou a ser distribuído e promovido através do site WeGo.com. Este nome de domínio refere-se à WeGo, empresa onde os programadores Gene Kan e Spencer Kimball trabalhavam na altura em que o Gnutella foi disponibilizado publicamente por Frankel e Pepper. Kan e Kimball decidiram criar o site de forma a que este servisse de abrigo a uma comunidade de desenvolvimento das futuras versões do programa. Um dos primeiros programas de código-fonte aberto a implementar o protocolo foi o Gnubile, uma aplicação fruto da colaboração entre Kan e Kimball disponibilizada *online* segundo a licença de *software* livre do projeto GNU *General Public License* (GPL). O papel de Kan no seio desta comunidade viria a revelar-se extremamente importante na medida em que foi não só o responsável pelo primeiro interface gráfico de utilizador do programa – uma vez que inicialmente apenas existia uma versão para linha de comando -, mas também porque o programador de São Francisco se tornaria rapidamente no porta-voz oficial da comunidade Gnutella. Com o seu falecimento precoce em junho de 2002 – antes de fazer 26 anos -, Gene Kan tornou-se um das figuras lendárias da história da Internet. De fevereiro de 2001 até à sua morte, Kan foi funcionário da Sun

o mais popular de todos – Limewire que se basearam no código-fonte do programa original para efetuar melhorias a nível de eficiência e estabilidade. Como seria previsível, o fim do Napster original contribuiu bastante para o crescimento da rede Gnutella, tendo esta registado uma subida de 17% nos níveis de utilização no dia logo a seguir ao encerramento da rede pioneira de P2P (Giblin 2011, p. 76).

Mesmo que anos mais tarde o Gnutella tenha acabado por ser apanhado pelo BitTorrent enquanto protocolo de rede P2P mais popular do mundo, o caso do Limewire é a este respeito demonstrativo da sua influência duradoura no mundo da partilha de ficheiros. Lançado em agosto de 2000 por Mark Gordon através da empresa Lime Group, inicialmente o programa empregava um método totalmente descentralizado assente no Gnutella. Devido a problemas de escalabilidade e ineficiências encontradas com essa solução, a empresa foi contudo levada a adotar uma topologia de rede híbrida, isto é, semi-centralizada. Mais tarde, o Limewire passou também a oferecer suporte para BitTorrent¹⁹¹. Tal esquema híbrido permitiu à empresa permanecer fora do alcance dos detentores de direitos de autor durante quase uma década. Ainda que as primeiras pressões legais por parte das companhias discográficas tenham começado em agosto de 2006 devido à rejeição de um acordo extrajudicial proposto em agosto de 2006 por aquelas aos proprietários do Limewire, só em maio de 2010, na sequência da condenação do Grokster¹⁹², é que a Lime Group foi condenada em virtude das infrações aos direitos de autor cometidas pelos seus utilizadores com base no argumento de indução¹⁹³¹⁹⁴. Segundo a juíza Kimba Wood do Tribunal Distrital para o Distrito Sul do Estado de Nova Iorque (EUA), a companhia tinha conhecimento de que a sua aplicação era empregue pelos utilizadores para cometer infrações substanciais, promoveu deliberadamente o programa junto de indivíduos interessados em utilizá-lo para fins ilícitos, permitiu e facilitou o acesso dos utilizadores a músicas protegidas por direitos de autor, dependia das atividades ilícitas dos utilizadores para a sua viabilidade financeira e não tomou qualquer iniciativa no sentido de implementar de forma efetiva medidas tecnológicas destinadas a diminuir as infrações cometidas através do seu programa (Giblin 2011, p. 108). Em resultado desta sentença, a 26 de outubro de 2010, a magistrada ordenou o fim da disponibilização e promoção ao público do Limewire.

Microsystems. Em Allen-Robertson (2013, p 71-74) encontra-se um breve relato da importância do legado intelectual de Kan em tecnologias futuras desenvolvidas por aquela multinacional norte-americana.

¹⁹¹ Ainda que limitado a três uploads e três *downloads*.

¹⁹² Aplicação de P2P baseada no protocolo de rede Fasttrack que será analisado mais adiante.

¹⁹³ Processo Arista Records LLC v Lime Group LLC.

¹⁹⁴ *Inducement* em inglês. Este argumento baseia-se na doutrina criada com o caso Grokster. De realçar, no entanto, que o argumento principal empregue pelos advogados das companhias discográficas remetia para a mesma acusação de responsabilidade indireta (*secondary liability*) por infrações aos direitos de autor assente nas doutrinas de *contributory* e *vicarious*.

4.4 – FastTrack e eDonkey: Redes proprietárias híbridas

Com as deficiências da arquitetura totalmente descentralizada do Gnutella a tornarem-se cada vez mais notórias, sobretudo no que diz respeito à crescente lentidão das pesquisas por ficheiros quando comparado com a velocidade proporcionada pelo Napster, alguns programadores começaram a desenvolver protocolos de rede que conciliassem características descentralizadas (de forma a dificultar o seu encerramento pelos detentores de direitos) com algum grau de centralização, nomeadamente no que diz respeito a certas tarefas críticas à sustentabilidade da rede de modo a assegurar uma maior velocidade não só das pesquisas mas também das transferências de ficheiros. De modo a alcançar este carácter semi-estruturado, estes sistemas baseiam-se na atribuição de um estatuto especial a uma minoria de utilizadores, passando estes a funcionar temporariamente como “supernós”¹⁹⁵ que alojam as informações dos recursos que os pares administram, isto é, a lista dos ficheiros disponibilizados pelos restantes utilizadores e o local onde se encontram alojados. Em regra geral, os supernós consistem nos utilizadores que dispõem das ligações à Internet mais rápidas e o maior poder de processamento. Deste modo, os supernós acabam na prática por desempenhar um papel semelhante aos servidores centrais do Napster. Para ter acesso ao sistema, todos os utilizadores precisam de se ligar a um supernó. Ao mesmo tempo, a presença destes *hubs* não compromete a capacidade de um computador partilhar informação diretamente com outro. Isto porque caso, em horários de maior utilização da rede, os *hubs* fiquem inacessíveis, o protocolo permite que cada utilizador partilhe diretamente ficheiros com outros utilizadores sem ser necessário a coordenação centralizada das transferências por servidores. É esta opção técnica que permite obter pesquisas mas rápidas (Malini e Antoun 2013, p. 101).

Para além desta opção por uma arquitetura híbrida, esta geração intermédia de sistemas P2P também se distinguiu por constituir maioritariamente o resultado de iniciativas comerciais lideradas por empreendedores e frequentemente financiadas por investidores de capital de risco. Daí que, ao contrário do modelo de licenciamento *open-source* adotado no Gnutella, as especificações técnicas das aplicações em causa não tenham sido totalmente disponibilizadas ao público, constituindo exemplos de código informático proprietário. Dois dos protocolos de rede mais paradigmáticos desta geração são o FastTrack (adotado nas aplicações Morpheus, Kazaa e Grokster) e eDonkey (também conhecido por eDonkey2000 ou eD2k).

O primeiro partiu de uma ideia de Niklas Zennström e Janus Friis, dois jovens empreendedores europeus e ex-funcionários da operadora de telecomunicações sueca Tele2. Foi em 1999, quando os dois se encontravam a viver em Amesterdão, que Zennström e Friis começaram a procurar ideias que servissem de inspiração para uma nova empresa a fundar entre ambos. Os dois estavam incomodados com o facto de muitos dos serviços autorizados de *streaming* de música e *trailers* de filmes que

¹⁹⁵ *Supernodes* em inglês.

começavam então a surgir se encontravam alojados nos EUA, o que obrigava os ISPs europeus a alargar a capacidade das suas redes de modo a fornecer aos seus clientes a largura de banda necessária para suportar esses conteúdos multimédia. Os dois empreendedores concluíram que o recurso a tecnologias P2P poderia constituir uma solução funcional para este problema sentido pelos ISPs na medida em que as despesas diminuiriam significativamente não só porque os ficheiros passavam a estar alojados em pontos mais próximos dos utilizadores finais mas sobretudo porque seriam estes a alojar os ficheiros. A partir daí surgiu a ideia de desenvolver um sistema de partilha de conteúdos multimédia via P2P capaz de proporcionar uma qualidade de serviço acrescida – sob a forma de um acesso mais rápido aos conteúdos - a custos acessíveis (Allen-Robertson 2013, p. 77; Ares e Aibar 2011, p. 62). A intenção era em seguida obter acordos de licenciamento com as maiores produtoras de cinema e companhias discográficas de modo a legalizar o serviço

Uma vez que Zennström e Friis não possuíam qualquer experiência em programação de *software*, os dois contrataram uma equipa de quatro programadores de videojogos originários da Estónia. Em apenas quatro meses, a equipa - que funcionava por detrás da marca comercial Bluemoon – desenvolveu um protocolo de rede a que deu o nome de FastTrack e que combinava funcionalidades do Napster e do Gnutella. Apesar da arquitetura de rede implementada comportar um grau de descentralização característico de uma ética anti-autoritária, Zennström e Friis decidiram manter em segredo as especificações técnicas do protocolo de forma a poder licenciá-lo a outras companhias e assim obter uma fonte segura de receitas (Ares e Aibar *idem*). Contudo, de modo a poder a vender o protocolo, os dois empreendedores precisavam de arranjar a sua própria aplicação. Foi assim que em março de 2001, depois de contratarem mais alguns programadores, surgiu o Kazaa Media Desktop (KMD), o primeiro programa a incorporar o FastTrack. Para a distribuição da aplicação, Zennström e Friis criaram a Consumer Empowerment, uma empresa sediada na Holanda. Pouco tempo depois, conseguiram vender uma licença de utilização do protocolo às empresas Streamcast Networks (Morpheus) e Grokster. Cada um destes três programas (Kazaa, Morpheus e Grokster) baseava-se em versões mutuamente incompatíveis do protocolo FastTrack, o que significava que os utilizadores de cada um acabavam por se ligar a redes diferentes (Ares e Aibar *ibidem*). Todas as três empresas recorriam a publicidade segmentada como principal modelo de negócios. Apesar do protocolo empregar uma tecnologia de encriptação de dados para a maioria das comunicações internas de rede no intuito de impedir o acesso da rede a aplicações não licenciadas, ainda assim alguns programadores conseguiram identificar o esquema de comunicações entre nós e supernós. Graças a esta descoberta, surgiram várias versões alternativas e não-autorizadas das aplicações – fruto de técnicas de engenharia reversa – oferecendo uma experiência de utilização livre de anúncios.

Com o fim do Napster e os problemas de qualidade de serviço enfrentados pelo Gnutella, rapidamente o FastTrack tornou-se o mais popular protocolo de rede para partilha de ficheiros. De

acordo com dados do maior portal de *downloads* de *software* da altura, ao longo dos últimos meses de 2001 as aplicações Kazaa e Morpheus tinham sido descarregadas mais de 34 milhões de vezes, com o número de pares ligados em simultâneo através do protocolo de P2P a alcançar os 600 mil. Em fevereiro de 2001, por altura do período de maior utilização do Napster - meses antes do seu encerramento - alguns analistas estimavam que 2,79 mil milhões de ficheiros tinham sido transferidos através desse serviço. Em comparação, em agosto de 2001 as redes P2P surgidas após o fim do Napster tinham sido responsáveis por mais de 3,05 mil milhões de transferências (Borland 2001). Não obstante as perseguições judiciais de que as três empresas seriam alvo, a popularidade das aplicações FastTrack iria manter-se até quase ao final da primeira metade da década do século XXI, com o Kazaa a ser transferido por mais de 317 milhões de vezes em menos de quatro anos (Giblin 2011, p. 78)¹⁹⁶.

Os primeiros processos chegaram em outubro de 2001 pela mão da RIAA e da MPAA¹⁹⁷ em ações legais contra as três empresas instauradas em tribunais dos EUA. Tanto a Grokster Inc como a StreamCast Networks reagiram com um contra-processo visando as companhias discográficas e as produtoras de cinema. Pouco tempo depois, seguiu-se um processo instaurado pela Buma/Stemra¹⁹⁸ na Holanda contra Zennström e Friis, enquanto responsáveis pela Kazaa BV (como então passaram a designar a sua companhia). A empresa foi então obrigada por um tribunal de Amesterdão a cessar a distribuição do seu *software* Kazaa até que os juízes chegassem a uma conclusão sobre a sua legalidade. Contudo, o acatamento desta decisão pela Kazaa BV – que no entanto não deixou de recorrer - apenas contribuiu para popularizar ainda mais as redes FastTrack, já que tanto versões anteriores do Kazaa como os programas das Streamcast e da Grokster continuaram operacionais. Em janeiro de 2002, Zennström e Friis decidiram subitamente vender a Kazaa BV à Sharman Networks, uma empresa gerida a partir de Sidney mas com sede fiscal em Vanuatu, uma pequena ilha do Pacífico Sul. Com esta decisão, pretendia-se assim colocar a tecnologia por detrás do FastTrack fora do alcance do sistema legal holandês. Nesta medida, a estratégia revelou-se eficaz pois em março de 2002 um tribunal de Amesterdão desresponsabilizou os programadores e proprietários do Kazaa pelas infrações cometidas pelos utilizadores ao concordar com o argumento avançado pela companhia de que era incapaz de intervir diretamente na rede, sendo por isso impossível de travar o seu funcionamento. O mesmo não achou a justiça norte-americana que decidiu que o processo conjunto da RIAA e da MPAA era válido, obrigando assim as três empresas a ir a julgamento (Allen-Robertson 2013, p. 83).

Apesar da decisão do tribunal de Amesterdão, existem indícios de que a Kazaa BV tinha de facto a capacidade de bloquear o acesso de aplicações desenvolvidas por terceiros ao protocolo de rede

¹⁹⁶ “No início de 2003, [o Kazaa] registava mais de 3,2 milhões de *downloads* por semana, com cerca de 3,5 milhões de utilizadores ligados em rede a qualquer altura do dia” (Levene 2010, p. 330).

¹⁹⁷ Na medida em que as redes FastTrack estavam a possibilitar a realização de *downloads* tanto de música como de vídeo.

¹⁹⁸ Sociedade holandesa de gestão coletiva de direitos de autor.

FastTrack. Um desses indícios envolve o *software* Morpheus. Pouco tempo antes do início do julgamento nos EUA, os utilizadores do programa de P2P viram-se sem acesso à rede FastTrack devido a atrasos no pagamento das licenças de utilização à Kazaa BV. Em resposta, a Sharman Networks decidiu lançar uma nova versão do Morpheus baseada no Gnutella.

Em face do iminente julgamento nos EUA, Zennström e Friis abdicaram da sua defesa, optando em vez disso por deixar a Grokster e a Streamcast defender o protocolo FastTrack. Na sua fase inicial, o julgamento chegou mesmo a aparentar vir a ter um desfecho favorável para as companhias quando em abril de 2003 o juiz do Federal Distrital para o Distrito Central de Califórnia chegou à conclusão que os programadores de *software* de partilha de ficheiros não podiam ser responsabilizados pelas ações dos seus utilizadores, considerando ainda que uma inovação tecnológica poderia ser considerada legal desde que tivesse substanciais utilizações não-infringentes. Para demonstrar este argumento baseado no precedente legal estabelecido com o caso Betamax da Sony, o magistrado citou o elevado número de obras em domínio público que eram distribuídas através da rede FastTrack. Para além disso, o juiz Wilson também concluiu que, devido ao facto do protocolo de rede ter sido concebido de forma a assegurar ausência de qualquer possibilidade de controlo das atividades dos utilizadores, as duas companhias não podiam ser indiretamente responsabilizadas pelas infrações cometidas pelos utilizadores tanto do tipo *contributory* como *vicarious*. Indo em total contra-mão com a decisão resultante do julgamento do Napster, esta sentença não agradou à RIAA e à MPAA que rapidamente apresentaram recurso perante o Tribunal de Recurso para o 9º Circuito. Contudo, os juízes desta instância judicial confirmaram a decisão do juiz Wilson, acrescentando que mesmo que as duas empresas encerrassem e desativassem o seu *hardware* informático, a rede iria continuar em funcionamento (Allen-Robertson *idem*, p. 87; Giblin 2011, p. 82-86).

A reação dos detentores de direitos a estas duas derrotas sucessivas dividiu-se em três frentes. Uma primeira consistiu no início de uma campanha de instauração de processos em massa contra centenas de partilhadores de ficheiros protegidos por direitos de autor¹⁹⁹, visando com particular incidência os utilizadores da rede FastTrack do Grokster. Não obstante, uma estratégia que tinha como objetivo inicial servir de mero instrumento pedagógico junto do público acabou a longo prazo por se revelar não só contra-producente como também ineficaz. Outra vertente da resposta anti-partilha de ficheiros foi a frente legislativa, com RIAA e MPAA a pressionarem o Congresso dos EUA a aprovarem uma lei destinada a responsabilizar legalmente os produtores de tecnologias inovadoras por induzirem intencionalmente a infração de direitos de autor. O resultado foi a apresentação em junho de 2004 de uma proposta legislativa inicialmente denominada *INDUCE Act* que posteriormente passou a

¹⁹⁹ Esta iniciativa tinha sido originalmente anunciada pela RIAA em julho de 2002 mas de facto – e à exceção de alguns processos pontuais contra utilizadores do Napster -, ela só foi colocada em prática com a derrota da associação representantes das maiores companhias discográficas no Tribunal do Nono Circuito.

ser designada de *Inducing Infringement of Copyrights Act*. Apesar da pressão, o texto legislativo não conseguiu no entanto obter o consenso necessário no Senado dos EUA. Tal situação ficou sobretudo a dever-se à forte contestação da lei por parte dos atividades em defesa das liberdades civis e das empresas de tecnologia que alertaram para o facto da sua aprovação poder acarretar o risco da ilegalização de tecnologias tão diferentes como omnipresentes nos dias de hoje como os leitores portáteis de música, os gravadores de vídeo digital ou a funcionalidade de redirecionamento de mensagens de correio eletrónico (Giblin *idem*, p. 82). A terceira frente de combate após os primeiros desaires na guerra contra a Grokster e a Streamcast consistiu em apelar da decisão do Tribunal de Recurso do Nono Circuito junto do Supremo Tribunal de Justiça dos EUA.

A 27 de junho de 2005, os magistrados desta instância judicial reverteram de forma unânime a decisão do Tribunal para o 9º circuito adotando uma decisão que, sem rejeitar a doutrina estabelecida no caso Betamax que protegia os produtores de uma nova tecnologia de serem responsabilizados por via *contributory*, acabou por introduzir uma nova teoria de responsabilidade indireta por violação de direitos de autor denominada indução e que tinha origens no direito das patentes²⁰⁰. Apesar de reconhecer que a arquitetura dos protocolos de rede FastTrack e Gnutella (entretanto adotado pela Streamcast no seu Morpheus) protegia as empresas da responsabilização legal mesmo que tivessem de facto conhecimento de práticas infratoras dos direitos de autor, o Supremo Tribunal considerou que os arguidos podiam ser considerados culpados de indução explícita à realização de infrações aos direitos de autor. Para tal, em primeiro lugar os juízes basearam-se nas amplas provas publicamente disponíveis (nomeadamente, os vários anúncios publicitários das empresas contendo várias referências destinadas aos antigos utilizadores do Napster) segundo as quais tanto a Grokster como a StreamCast tinham incentivado de forma ativa os seus utilizadores a cometer tais tipos de infrações. Em segundo, os magistrados chegaram à conclusão que os arguidos não fizeram tudo o que estava ao seu alcance para implementar ferramentas de filtragem ou outros mecanismos que reduzissem a quantidade de infrações cometidas. Por último, foi também considerado significativo o facto de, na medida em que uma das principais fontes de receitas de ambas as empresas era a venda de espaço publicitário nas suas respetivas aplicações, quanto mais esse programas fossem utilizados, mais elevadas seriam as suas receitas publicitárias (Murray 2013, p. 275).

No final, em vez de responsabilizar explicitamente as companhias ao abrigo dessa nova teoria de indução, o Supremo Tribunal optou por reenviar o caso de volta à instância responsável pela decisão original, o Tribunal Distrital, de modo a que este averiguasse o grau de responsabilidade legal dos arguidos à luz desta nova teoria. De forma a evitar tal desfecho, pouco tempo depois da publicação da decisão do Supremo, a Grokster chegou a um acordo extrajudicial com as companhias discográficas e produtoras de cinema envolvendo o pagamento de 50 milhões de dólares, acabando por encerrar o seu

²⁰⁰ Processo *Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. v. Grokster. Ltd.* (2005).

site a 7 de novembro de 2005. Outra via foi no entanto seguida pela Streamcast que optou por continuar com o julgamento. Depois de a 27 de setembro de 2006 o Tribunal Distrital ter considerado que existiam provas mais do que suficientes para demonstrar a intenção da companhia em incentivar a realização de infrações ao direito de autor, a Streamcast ainda anunciou que iria recorrer da decisão mas a falência chegou mais cedo do que isso a 22 de abril de 2008 (Allen-Robertson 2013, p. 89).

Na Austrália, a complexa estrutura empresarial adotada pelos novos proprietários do Kazaa (Allen-Robertson *idem*, p. 82-83; Giblin 2011, p. 142) não foi suficiente para assegurar a sua derrota no processo instaurado pela subsidiária local da Universal Music Group. Foi assim que a 5 de setembro de 2005 – pouco menos de três meses após a decisão final do caso Grokster nos EUA - o juiz Wilcox do Tribunal Federal de Austrália considerou a Sharman Networks culpada por autorizar a realização de infrações ao direito de autor pelos utilizadores do programa. Segundo o magistrado, o facto do *site* da aplicação alertar os visitantes sobre a natureza ilícita da partilha não autorizada de obras protegidas por direitos de autor não era por si só suficiente para impedir ou reduzir substancialmente o volume de infrações cometidas pelos utilizadores. Ao mesmo tempo, Wilcox também criticou os responsáveis da empresa por não implementarem medidas técnicas destinadas a restringir esse tipo de práticas ilícitas, medidas essas que poderiam ir contra o interesse financeiro da companhia e, sobretudo, contra o seu principal modelo de negócio: as receitas publicitárias geradas pelo Kazaa. Em consequência desta decisão e antes do recurso chegar a ser analisado, em agosto de 2006 a Sharman Networks chegou a um acordo extrajudicial com as companhias discográficas referente aos casos na Austrália e nos EUA nos termos dos quais a empresa concordou pagar 115 milhões de dólares em indemnizações e transformar o seu sistema num serviço de subscrição de música autorizado pelos detentores de direitos (Allen-Robertson 2013, p. 89-90; Giblin 2011, p. 142-154; Rimmer 2007, p. 105-112)²⁰¹.

Outro protocolo de rede P2P de natureza híbrida ou semi-estruturada que vale a pena aqui assinalar é o eDonkey, um protocolo de rede originalmente desenvolvido no ano 2000 por Jed McCaleb, um antigo estudante da Universidade da Califórnia de Berkeley que abandonar aos estudos para se dedicar à programação de computadores. Tal como o Napster original, o eDonkey baseava-se no recurso a clientes e servidores. Contudo, inicialmente a ideia de McCaleb era substituir o recurso a um servidor central característico do programa pioneiro de P2P por servidores independentes que, ao especializarem-se em tipos específicos de conteúdos, permitissem assim efetuar pesquisas mais rápidas e precisas. Não obstante, com o passar do tempo alguns responsáveis por estes servidores começaram a interligar as suas máquinas entre si via Internet, dando assim origem a uma rede de servidores que seria mais tarde designada por eDonkey2000 (ed2k). Isto fez com que a arquitetura de rede do protocolo de

²⁰¹ Este serviço viria no entanto a revelar-se um fracasso, vindo a encerrar em 2012. Uma das razões por detrás do seu encerramento terá muito provavelmente sido o facto de inserir *software* malicioso nos computadores dos utilizadores sob a forma de publicidade.

rede adquirisse características semelhantes às do FastTrack: os servidores dedicados – especializados na indexação dos conteúdos partilhados pelos utilizadores ligados a eles passaram a exercer funções semelhantes às de um supernó no Kazaa. Se por um lado cada um destes servidores comunica com os restantes através de listas de servidores partilhadas entre si, por outro, cada cliente também integra uma lista de servidores que é permanentemente atualizada pelos próprios servidores. Este modo de funcionamento permite assim estabelecer automaticamente uma ligação a outros servidores caso um cliente seja desligado da rede,

Uma outra inovação introduzida por McCaleb com o eDonkey foi a possibilidade de descarregar ficheiros em pequenos fragmentos de dados a partir de múltiplas fontes de partilha, funcionalidade que seria mais tarde implementada no BitTorrent. Este mecanismo funciona através de um sistema de filas:

Os utilizadores adicionam os ficheiros desejados a uma lista, e o programa administra os *downloads* a partir de diversas fontes, com os utilizadores a entrarem no final da fila de *uploads* de todos os restantes utilizadores que disponham de um mesmo ficheiro, progredindo conforme o tempo, descarregando o mesmo ficheiro a partir de fontes distintas em simultâneo. O fluxo de ficheiros é bidirecional, ou seja, ao mesmo tempo que um utilizador efetua o *download* de um ficheiro, ele disponibiliza-se a fazer o *upload* das partes que já tenha descarregado. (Mizukami 2007, p. 73-74).

O método empregue permite assim obter uma maior velocidade no que diz respeito ao *download* de ficheiros de grandes dimensões como filmes e videojogos.

Inicialmente, McCaleb optou por criar uma companhia em nome individual denominada MetaMachine de modo a explorar comercialmente o protocolo de rede. Alguns meses mais tarde juntar-se-lhe-ia Sam Yagan, um jovem empreendedor com uma licenciatura pela Universidade de Harvard. Enquanto que McCaleb passaria a dedicar-se exclusivamente à parte tecnológica de desenvolvimento do eDonkey, Yagan ficaria encarregue da gestão quotidiana do negócio. Quando o *software* começou a tornar-se popular, McCaleb e Yagan decidiram adotar um modelo de negócios semelhante ao empregue pela Kazaa BV bem como pelas outras companhias ligadas ao protocolo de rede FastTrack. A solução encontrada passou pela disponibilização de duas aplicações P2P, uma grátis mas obrigando à visualização de anúncios incorporados no programa e outra sem publicidade mas que era vendida pela companhia a troco de dinheiro.

Tal modelo de negócios não agradou contudo a uma série de utilizadores. Como tal, a partir de maio de 2002 um grupo de programadores liderado pelo alemão Hendrik Breitkr decidiu desenvolver uma versão de código-fonte aberto da aplicação oficial do eDonkey a que deram o nome de eMule (Ares e Aibar 2011, p. 67; Mizukami 2007, p. 74). Na medida em que se trata de um exemplo de *software* livre cujo código se encontra disponível para que todos o possam modificar, o eMule deu origem a várias outras aplicações que permitem igualmente aceder à rede ed2k. Entre estes, contam-se o aMule, o MLDonkey ou o Shareaza. Do mesmo modo, vale também salientar a existência de uma

série de modificações (*mods*) experimentais introduzidas ao programa de base pela própria comunidade de utilizadores, o que permite acelerar em muito o processo de inovação do eMule como um todo.

Entre essas inovações, contam-se a possibilidade de efetuar pesquisas locais – ou seja, apenas a partir dos servidores aos quais o utilizador se encontra ligado, o que permite obter resultados mais rapidamente embora a partir de um universo mais restrito – ou globais – isto é, englobando todos os servidores da rede, um processo que embora seja mais lento permite obter uma maior exaustividade nos resultados, assim como um sistema de comentários por ficheiro de forma a que os restantes utilizadores se possam assegurar da qualidade dos conteúdos a que esse ficheiro se refere: no caso de um ficheiro ser falso ou de baixa qualidade, o utilizador que o descarregou pode classificá-lo como tal. Contudo, talvez a principal novidade introduzida pelo eMule tenha sido um sistema de créditos que tira partido do sistema de filas introduzido no eDonkey para incentivar a partilha. Este mecanismo destina-se a combater o fenómeno de parasitismo detetado por Adar e Huberman (2000) na rede Gnutella, característico de situações em que os utilizadores descarregam os ficheiros dos restantes mas por sua vez não disponibilizam a sua biblioteca *online*:

Para combater oportunistas, o método utilizado foi a criação de um sistema de créditos e filas: quem mais disponibiliza ficheiros tem prioridade na fila de espera para o *download* de ficheiros. Se o comportamento for o inverso, descarregar um ficheiro, mesmo que o utilizador possua uma ligação mais rápida (...) [o tempo de espera] para descarregar um ficheiro será sempre demorado na medida em que este utilizador será sempre o último da fila.

Este sistema de crédito acabou por instituir um valor da cultura livre: a partilha e a participação. A participação só faz sentido se o utilizador colaborar com o sistema. Quanto mais participar no sistema – na forma de doação de bytes – maior reputação irá obter e, conseqüentemente, mais prioridade o sistema lhe irá conceder. O contrário também é verdadeiro. Se não partilhar informação, o utilizador será relegado para o final da fila [o que implica esperar horas a fio para descarregar os dados]. (Malini e Antoun 2013, p. 104-105).

Outra inovação introduzida pelo eMule foi um processo de deteção de erros que impede os ficheiros corrompidos de circularem *online*, assegurando assim um nível de segurança que de outro modo não seria alcançado:

Todos os ficheiros são divididos em várias partes de 180 KB cada (...), e o sistema só inicia o *download* de um ficheiro se essas partes forem reconhecidas. Essa funcionalidade permitiu ao eMule criar um regime de independência de nomes de ficheiro, já que este é identificado pelo seu conteúdo e não pelo seu nome. (Malini e Antoun *idem*, p. 105).

A divisão da rede ed2k numa variante proprietária e outra livre e de código-fonte aberto iria marcar o futuro das redes P2P. Nesse sentido, pode-se até especular se a rede ed2k teria subsistido até hoje caso a comunidade *open-source* não tivesse desenvolvido o seu próprio programa. De acordo com dados da Sandvine, por exemplo, em 2005, a ed2k continuava a ser a rede P2P mais popular em alguns países europeus, representando mesmo 72% de todo o tráfego de partilha de ficheiros na Alemanha e 80% no caso da França. Ainda assim, por essa altura o BitTorrent já era o mais popular nos EUA e no Reino Unido (Sandvine 2005).

A vertente proprietária veria o início do seu fim com a intimação enviada à MetaMachine pela RIAA em setembro desse ano na sequência da decisão do Supremo Tribunal no âmbito do caso Grokster que culminou com o encerramento do *site* da companhia e no fim da distribuição do programa eDonkey. Um ano mais tarde, a MetaMachine concordaria em pagar 30 milhões de dólares nos termos de um acordo estabelecido com a associação representante das maiores companhias discográficas dos EUA (Ares e Aibar 2011, p. 68). Nesse mesmo ano de 2006, na sequência de uma solicitação apresentada pela MPAA, um tribunal da Bélgica ordenou o encerramento da maior rede de servidores ed2k, a Razorback2, tendo o seu responsável sido detido na Suíça. Após o encerramento da Razorback2, várias entidades representantes de detentores de direitos como a MPAA e a IFPI montaram elas próprias vários servidores Razorback2 falsos com vista a conseguir obter dados incriminatórios relativos a partilhadores de obras protegidas por direitos de autor. Ao aparentarem contar com um elevado número de pares ligados a eles, tais servidores atraíam assim um elevado número de utilizadores, acabando por devolverem a estes resultados inúteis (Klumpp 2013, p. 6).

Mesmo antes do fim do eDonkey e do encerramento das atividades da MetaMachine, Jed McCaleb tinha já iniciado um projeto de desenvolvimento de uma rede totalmente descentralizada, originalmente designada por Overnet, destinada a funcionar em conjunto com a rede ed2k a partir do eDonkey. Tal rede implementava um algoritmo do tipo DHT²⁰² denominado Kademlia. Foi aliás o carácter descentralizado desta rede que permitiu que, apesar da pressão legal da RIAA contra a Metamachine em 2006 que resultou igualmente na remoção de todos os recursos *online* relativos à Overnet, os utilizadores das versões do eDonkey com suporte para a rede continuaram a poder ligar-se entre si, ainda que com um nível limitado de funcionalidade. Anteriormente, também já a equipa de programadores do eMule tinha implementado o mesmo algoritmo na rede Kad, que entretanto se passou a designar por Kademlia.

4.5 – BitTorrent: Distribuição cooperativa e recíproca de conteúdos

A última e mais recente geração dos protocolos de partilha de ficheiros é marcada pelo BitTorrent, um protocolo de rede e *software* P2P desenvolvido por Bram Cohen ao longo do ano de

²⁰² Iniciais de *Distributed Hash Table*, um tipo de sistema descentralizado e anónimo de distribuição de ficheiros que torna desnecessário o recurso a qualquer servidor centralizado. Essencialmente, trata-se de um método para a localização de conteúdos numa rede P2P. Uma tabela *hash* consiste num dicionário composto por entradas com uma chave e um valor, em que as chaves são classificadas em valores através de uma função *hash* capaz de gerar uma assinatura única por cada ficheiro (Ares e Aibar 2011, p. 64; Levene 2010, p. 331). Esta tecnologia foi igualmente implementada no protocolo de rede BitTorrent.

2001²⁰³. Tal como no caso de Shawn Fanning (Napster) e Justin Frankel (Gnutella), em meados dos anos 90 Cohen desistira de prosseguir os estudos universitários para se dedicar a uma carreira de programador em várias *start-ups* do período áureo das “*dot.com*”. Contudo, em resultado da falência de várias dessas empresas, Bram Cohen decidira despedir-se e dedicar-se exclusivamente à criação da sua própria companhia no intuito de desenvolver algo em nome próprio que lhe concedesse uma satisfação pessoal e que pudesse disponibilizar gratuitamente (Ares e Aibar 2011, p. 65), indo assim de encontro aos valores de uma ética dita *hacker* (Himanen 2001).

Para este seu novo projeto, Cohen inspirara-se nos princípios da Mojo Nation, uma rede P2P desenvolvida pelo seu último empregador, a companhia Autonomous Zone Industries criada pelo empreendedor Jim McCoy – que tinha ele próprio abandonado a Yahoo em maio de 2000 – em referência ao ensaio do autor anarquista Hakim Bey²⁰⁴. Ostentando uma forte influência libertária, a Mojo Nation chegara a ser definida por McCoy como “um cruzamento entre o Napster e a eBay” (McCullagh 2000). Apesar de McCoy ter chegado a financiar a empresa com o seu próprio dinheiro, o insucesso da companhia acabou sendo ditado pela incapacidade do empreendedor em recolher investidores adicionais, tendo a Autonomous Zone Industries acabado por encerrar em 2002 devido a uma combinação de falta de financiamento, número insuficiente de utilizadores e um conjunto de problemas técnicos mais graves do que aquilo que era inicialmente esperado.

À semelhança do eDonkey, a Mojo Nation utilizava uma técnica denominada *swarming* (enxameação) com vista a uma distribuição mais eficiente dos ficheiros: em vez de serem diretamente partilhados a partir do computador do par responsável por disponibilizar originalmente os conteúdos, os ficheiros eram divididos, distribuídos e replicados por intermédio a outros computadores da rede. Deste modo, sempre que um utilizador pretendesse transferir um determinado ficheiro através da rede, este seria descarregado não apenas a partir de uma só máquina mas sim de várias, sendo no final reordenado corretamente de forma a poder a ser reproduzido. Esta técnica de *swarming* permitia assim que os conteúdos permanecessem disponíveis mesmo quando os primeiros a disponibilizarem-nos se desligassem da rede²⁰⁵, oferecendo ao mesmo tempo melhorias substanciais a nível da velocidade dos *downloads* na medida em que possibilitava a transferência de ficheiros com uma rapidez equivalente à

²⁰³ A primeira versão do *software* foi lançada publicamente por Cohen no âmbito da Defcon, uma conferência *hacker* realizada anualmente em Las Vegas (Witt 2015).

²⁰⁴ Pseudónimo do escritor norte-americano Peter Lamborn Wilson.

²⁰⁵ Mecanismo que, ao evitar concentrar os ficheiros num único servidor, permitia assim contornar qualquer risco de censura. Outras novidades introduzidas pela MojoNation consistiram na introdução de um sistema de doações voluntárias destinadas aos criadores de conteúdos (Ares e Aibar 2011, p. 65) e na tentativa da criação de uma economia da partilha destinada a contornar situações de parasitismo que passava por recompensar as pessoas que partilhassem ficheiros recorrendo para tal a um sistema de karma virtual designado Mojo (Beyer e McKelvey 2015, p. 898).

capacidade máxima combinada dos vários pares que se encontravam a disponibilizar (efetuar o *upload*) o ficheiro em questão (Ares e Aibar 2011, p. 64-65).

Dadas as restrições vigentes na maioria dos casos à velocidade dos *uploads* em virtude quer da natureza assimétrica da largura de banda inerente à tecnologia ADSL de ligação à Internet (em que a velocidade de *download* é em regra geral oito ou mais vezes superior à de *upload*), quer dos limites impostos pelos ISPs às suas redes, tais vantagens afiguravam-se a Bram Cohen a funcionalidades essenciais para assegurar a resolução de um problema crucial para o futuro da Internet: como garantir a distribuição de ficheiros de grandes dimensões como vídeos ou videojogos sem que o utilizador doméstico fosse obrigado a pagar pelo aluguer de servidores ou por largura de banda de elevada capacidade?

A resposta que Cohen encontrou a esta questão consistiu no desenvolvimento de um protocolo de rede que descentralizasse a própria rede. Assim, em vez de dar origem a uma única rede destinada à partilha de todos os ficheiros – tal como ocorria no caso do Gnutella e do Mojo Nation –, o BitTorrent desencadeia uma vasta pluralidade de redes em que cada ficheiro partilhado tem a sua própria rede de pares associada (Mizukami 2007, p. 76; Beyer e McKelvey 2015, p. 898). Em vez do utilizador estabelecer uma ligação a uma rede para partilhar ficheiros, ele necessita de descarregar um ficheiro torrent²⁰⁶ contendo os metadados relativos ao conteúdo original que pretende obter, incluindo o número de partes em que este foi dividido e o seu tamanho, a ordem que deve ser seguida para voltar a montá-lo e, habitualmente, o endereço IP do *tracker* relativo a esse torrent em particular. Mediante a leitura desses metadados e a verificação de erros nas partes recebidas, o *software* cliente vai progressivamente reconstruído uma cópia completa do conteúdo em questão (Giblin 2011, p. 163; Beyer e McKelvey 2015, p. 898). Dado que o protocolo de rede não prevê que o cliente BitTorrent integre um motor de pesquisa²⁰⁷, para encontrar um ficheiro torrent o utilizador precisa normalmente de procurar por ele na *web*. Para tal, ele pode recorrer a um motor de pesquisa especializado de torrents, utilizar um *site* de alojamento (indexação) de ficheiros torrent ou efetuar uma busca no Google, bastando para tal adicionar a expressão “filetype:torrent” ao seu termo de pesquisa (Giblin 2011, p. 163).

No âmbito deste processo, o *tracker* funciona como o *site* escolhido pelo responsável por disponibilizar originalmente²⁰⁸ o ficheiro para coordenar todas as transferências. É este *tracker* que posteriormente irá indicar ao *software* cliente dos restantes utilizadores onde encontrar pares na rede que já possuam o conteúdo desejado. Apesar de ser necessário algum conhecimento técnico para a implementação e manutenção de um *tracker* de BitTorrent, o funcionamento deste tipo de *sites* não

²⁰⁶ Identificado com o sufixo “.torrent”.

²⁰⁷ Embora uma funcionalidade semelhante tenha sido entretanto integrada por clientes desenvolvidos por terceiros.

²⁰⁸ Designado por *seeder* em inglês, devido ao facto de ser o responsável pela disseminação da *seed* (semente) do ficheiro. O ficheiro torrent é criado por este utilizador por intermédio de um cliente BitTorrent.

exige custos elevados, exigindo inclusive uma capacidade de processamento de dados muito inferior ao de um servidor tradicional de ficheiros. Deste modo, os *trackers* não se limitam a coordenar apenas um “enxame”²⁰⁹ ou rede, sendo capazes de monitorizar milhares de transferências em simultâneo. Daí que a maioria dos *trackers* de BitTorrent funcionem sob a forma de serviços de acesso grátis e livre (Allen-Robertson 2013, p. 98).

Estas características vão assim de encontro à pretensão inicial de Cohen de desenvolver um protocolo de rede que funcionasse como uma ferramenta acessível de distribuição cooperativa de conteúdos destinada a pequenos produtores independentes de conteúdos. De forma a incentivar a partilha e desincentivar os comportamentos meramente parasitários típicos de redes como a Gnutella, o BitTorrent obriga cada utilizador que pretenda descarregar um ficheiro a efetuar *upload* das partes que descarregou aos restantes pares. Com efeito, a partir do momento em que o utilizador é integrado na rede, ele passa a receber e a enviar em simultâneo os conteúdos em causa. Depois de concluído o *download* e efetuada uma cópia completa, o utilizador pode continuar a disponibilizar o ficheiro correspondente, passando deste modo a desempenhar ele próprio igualmente a função de *seed*. Todos os restantes utilizadores que ainda não conseguiram obter uma cópia completa são designados de *leechers*. Este método que força uma correspondência automática entre o aumento da procura por um determinado conteúdo e o aumento da oferta faz com que o BitTorrent seja particularmente indicado para a distribuição de ficheiros extremamente populares (Klumpp 2013, p. 13).

Este princípio de reciprocidade inerente à arquitetura do protocolo torna necessário a implementação de um sistema de monitorização dos pares que impeça que o “enxame” seja invadido por clientes especificamente adaptados para impedir o *upload* de dados quando se está a efetuar o *download* de conteúdos. Desta forma e para garantir que os utilizadores continuam de facto a disponibilizar cópias dos ficheiros que transferiram, o protocolo BitTorrent incorpora na sua arquitetura um algoritmo do tipo *tit-for-tat* que faz depender a velocidade de *download* de cada cliente ao rácio entre a quantidade de dados descarregados e a quantidade de dados disponibilizados. Este algoritmo desempenha assim um mecanismo de penalização dos pares que se mostrarem pouco dispostos a partilhar. Contudo, se no caso dos ficheiros mais populares tal algoritmo *tit-for-tat* é mais do que suficiente para assegurar a sua disponibilização durante um longo período de tempo, já no que se refere a conteúdos alternativos e publicados fora do circuito comercial, podem surgir problemas a nível do próprio *seeding* dos ficheiros. Foi a partir da constatação dessas deficiências ao nível do aprovisionamento dos conteúdos menos populares que surgiram os *trackers* privados de BitTorrent como o What.cd – já mencionado na introdução – que, ao restringirem o acesso apenas a quem é convidado por um dos atuais membros, permitem uma monitorização acrescida do comportamento dos

²⁰⁹ *Swarm* em inglês.

pares, culminando na expulsão daqueles que não garantirem o cumprimento de um rácio mínimo entre *downloads* e *uploads*.

Numa fase inicial da história do protocolo BitTorrent, os *trackers* constituíram o elo mais fraco do processo de distribuição na medida em que, tal como os servidores centrais do Napster ou os supernós da FastTrack, funcionavam como o “ponto de encontro” de todos os utilizadores envolvidos na distribuição de um conteúdo associado a um determinado ficheiro torrent. Nesse sentido e não obstante as vantagens trazidas a nível dos aumentos extraordinários da velocidade das transferências do BitTorrent, a importância dos *trackers* no seio da arquitetura do BitTorrent representava um perigoso retrocesso – tanto em termos jurídicos como técnicos – no sentido da centralização inerente às primeiras gerações de protocolos de rede P2P. Uma extensão introduzida no próprio protocolo por Bram Cohen no início de 2008 veio contudo tornar dispensável o recurso a *trackers* no processo de distribuição de ficheiros. Tal modificação deu-se com a implementação de uma tecnologia baseada num algoritmo de DHT, semelhante ao incorporado na rede Kademia do eMule. Este sistema permite que os pares passem a desempenhar as funções tradicionalmente associadas a um *tracker* através da criação de uma rede descentralizada de P2P à qual a maioria dos clientes de BitTorrent se liga automaticamente sempre que o programa é iniciado pela primeira vez. Tal é possível na medida em que o *software* cliente recebe uma lista dos nós que acumularam listas de todos os ficheiros torrent ativos. Estas listas, em vez de incluírem qualquer informação diretamente relacionada com os conteúdos que se encontram a ser partilhados num “enxame”, contêm apenas um número de identificação dos conteúdos e uma lista de endereços IP.

Uma outra tecnologia designada de *Peer Exchange* (PEX) permite reduzir a carga de um servidor *tracker* ou sistema DHT ao possibilitar que cada indivíduo que se liga a um “enxame” obtenha dos restantes utilizadores a que se ligou uma lista dos restantes a quem eles estão também ligados (Allen-Robertson 2013, p. 113). Contudo, e para além das dificuldades colocadas à distribuição de conteúdos mais inacessíveis, o BitTorrent apresenta ainda um segundo grande problema enquanto protocolo de rede. Este problema advém do facto de ele não fornecer quaisquer garantias de preservação do anonimato dos pares que se encontram a partilhar um determinado conteúdo, na medida em que sempre que partilham estão também a divulgar ao mundo os seus endereços IPs. Devido ao modo como o *software* se encontra concebido, torna-se assim bastante fácil a uma organização de combate à pirataria ao serviço de associações de detentores de direitos identificar os endereços de milhares de computadores que integram o “enxame” criado a partir de um ficheiro torrent. De forma a instaurar processos em tribunal contra partilhadores individuais, basta intimar judicialmente o respetivo ISP a transmitir o nome e morada do cliente associado a esse endereço IP disponibilizado pela empresa de telecomunicações. Se com anteriores protocolos de P2P, os utilizadores já se encontravam expostos, tal vulnerabilidade dizia unicamente respeito à fonte individual do ficheiro. Com o BitTorrent, sempre

que uma organização anti-pirataria tentasse descarregar um ficheiro através de um *software* cliente, ela teria imediatamente acesso a centenas de endereços IP de uma só vez²¹⁰. A única possibilidade de evitar tal visibilidade pública é recorrer a tecnologias como uma rede virtual privada (VPN)²¹¹.

Na verdade, tal vulnerabilidade tem origem no facto da intenção original de Bram Cohen ter consistido no desenvolvimento de uma mera ferramenta de auto-publicação que permitisse igualmente partilhar *software* de código aberto e livre de uma forma fácil, económica e expedita. Visto deste prisma, o novo protocolo de rede revelou-se rapidamente ser extremamente eficaz. Até então, a ideia prevalecente era que quanto mais utilizadores descarregassem um mesmo ficheiro, menor seria a velocidade das transferências em consequência de um crescente congestionamento dos servidores de alojamento desse ficheiro. Ao tirar partido de uma das principais inovações introduzidas pela Mojo Nation, o BitTorrent oferecia aumentos substanciais na velocidade dos *downloads* à medida que mais pares se juntassem num “enxame” para partilhar um mesmo conteúdo (Allen-Robertson 2013, p. 99). Não surpreende por isso que o protocolo se tenha em pouco tempo tornado bastante popular entre os utilizadores Linux nomeadamente para a partilha de distribuições desse sistema operativo. O primeiro teste em grande escala das potencialidades do BitTorrent ocorreu em março de 2003 quando a empresa de *software* de código-fonte aberto Red Hat decidiu lançar a mais recente versão da sua distribuição Linux recorrendo àquele protocolo de rede como método alternativo de distribuição (Allen-Robertson *idem*, p. 101).

Em virtude dessas óbvias vantagens, não admira no entanto que o protocolo de rede tenha rapidamente sido adotado por vários utilizadores para partilhar ficheiros de grandes dimensões como álbuns completos de música, filmes, séries televisivas e videojogos sem autorização dos detentores de direitos. Ao mesmo tempo e juntamente com os primeiros *trackers*, começaram também a surgir *sites* – frequentemente associados a estes *trackers* - que permitiam o *upload* de ficheiros torrent para indexação numa base de dados central e pesquisável. Por outro lado e precisamente por essa razão, o facto da arquitetura do protocolo de rede implicar uma total transparência das identidades dos utilizadores permitia reduzir significativamente a responsabilidade jurídica de Bram Cohen, enquanto responsável original pela criação da tecnologia de P2P, por quaisquer infrações cometidas pelos utilizadores da sua tecnologia. Apesar da existência de elementos centralizadores como os *trackers* e os *sites* de indexação de torrents, estes permanecem completamente fora do controlo dos fornecedores de *software*.

²¹⁰ Em 2011, uma equipa de investigadores publicou um artigo descrevendo o modo como tinha sido capaz de recolher em menos de 24 horas mais de 91 mil endereços IP envolvidos na partilha de uma série popular de televisão. Ver Timpanaro *et al.* 2011.

²¹¹ *Virtual Private Network* em inglês.

Uma das particularidades relativas ao BitTorrent é o facto de desde os primeiros tempos do protocolo Bram Cohen ter tentado estabelecer uma fronteira inamovível entre as utilizações sem e com fins comerciais do mesmo. Nesse sentido, é notório o facto de aquando do lançamento público do BitTorrent, Cohen ter também disponibilizado publicamente o código-fonte do protocolo de rede mediante o recurso a uma licença livre que permitia que terceiros introduzissem modificações e melhores ao programa e distribuíssem as obras derivadas daí resultantes. Deste modo, quem quer que quisesse criar um *software* cliente compatível precisava apenas de consultar a documentação *online* relativa ao protocolo disponibilizada por Cohen. Daí a existência de várias aplicações de BitTorrent bastante populares compatíveis com os mais diversos sistemas operativos e dispositivos a par do próprio cliente oficial: Vuze, uTorrent, rTorrent, qTorrent, Tribler e Transmission, entre muitos outros²¹².

Não obstante o rápido sucesso obtido pelo seu protocolo de rede, até 2004 as principais fontes de receitas resultantes da BitTorrent Inc. – empresa criada por Bram Cohen para a exploração do protocolo de rede - consistiam na venda de camisolas oficiais e em doações voluntárias efetuadas por utilizadores. Esse ano de 2004 ficaria contudo marcado pela entrada Ashwin Navin – antigo executivo da Goldman Sachs e da Merrill Lynch - para o cargo de presidente da companhia, mantendo por seu lado Cohen a posição de diretor executivo. Em setembro, Navin e Cohen registaram oficialmente a marca. A partir daqui, a BitTorrent Inc. reservava-se ao direito de explorar comercialmente a marca BitTorrent. Isto significava que embora qualquer programador independente pudesse continuar a utilizar livremente o protocolo, a partir de então a companhia seria o único fornecedor exclusivo de serviços e parcerias estabelecidas com terceiros (Allen-Robertson 2013, p. 104).

Numa fase inicial, o modelo de negócio da companhia centrou-se na venda de espaço publicitário em torno de uma caixa de pesquisa por ficheiros torrent incorporada no cliente oficial e no *site* da BitTorrent Inc. Tal opção viria no entanto a revelar-se insuficiente para lidar com a forte concorrência dos inúmeros outros *sites* indexadores de torrents relativos aos mais recentes filmes, álbuns de música, séries televisivas e videojogos que eram assim partilhados em violação dos direitos de autor. Dado que Cohen se posicionara já várias vezes contra a utilização do BitTorrent para o *download* de obras ilícitas, chegando mesmo ao ponto de designar os responsáveis por essas infrações à vista de todos de “notórios idiotas”, quando em julho de 2005 e na sequência de uma forte atividade em torno da partilha de cópias do filme *A Vingança dos Sith* – a terceira parte da mais recente série da saga Guerra das Estrelas -, a MPAA entrou em contacto com o programador, foi possível a ambas as partes chegarem rapidamente a acordo. Se por um lado a BitTorrent Inc. comprometia-se a não disponibilizar resultados de buscas contendo links para conteúdos ilícitos, por outro a MPAA concordava em manter

²¹² De salientar, contudo, que em agosto de 2007 a BitTorrent Inc. decidiu fechar o acesso ao código fonte de todas as futuras versões do cliente oficial BitTorrent (Giblin 2011, p.162).

aberta a porta para outras futuras negociações com a empresa. Embora de alcance limitado, este acordo foi suficiente para Cohen e Navin assegurarem 8,75 milhões de dólares em capital de risco investidos pelo fundo de investimento Doll Capital Management (Allen-Robertson *idem*, p. 105).

Esta verba permitiu à companhia assegurar o lançamento da sua loja de conteúdos autorizados, a BitTorrent Entertainment Network (BEN) em fevereiro de 2007. De modo a poder disponibilizar os cerca de três mil filmes e muitos mais episódios de séries televisivas que constavam do seu catálogo aquando da abertura, a BitTorrent Inc. estabeleceu acordos de licenciamento com os maiores estúdios de Hollywood como Warner Bros, 20th Century Fox e MGM. No intuito de, por um lado, oferecer velocidades de *download* elevadas de forma continuada e, por outro, de assegurar a existência de uma fonte a partir da qual os utilizadores pudessem descarregar os ficheiros mesmo no caso de não existirem pares a partilhá-los, o sistema de funcionamento da BEN residiu numa arquitetura híbrida em que os ficheiros eram distribuídos tanto pelos utilizadores a partir das cópias alojadas nos seus computadores pessoais como por um conjunto de servidores centrais que atuavam em simultâneo como membros do “enxame”. Em complemento e de modo a garantir uma integração perfeita entre *hardware* e conteúdos logo na abertura do serviço Cohen e Navin tinham igualmente licenciado a utilização do protocolo de rede por várias companhias fabricantes de eletrónica de consumo. A ideia de Cohen e Navin era possibilitar que *set-top-boxes* descarregassem os conteúdos diretamente a partir da Internet para em seguida reproduzi-los a partir do televisor e, com isto, tornar a BEN num serviço pioneiro de distribuição *online* de conteúdos.

A implementação prática deste conceito veio no entanto a revelar-se um fracasso na medida em que os montantes exigidos pelas produtoras de cinema para permitir a compra de filmes em formato digital a partir da loja *online* foram considerados excessivos pelos dois empreendedores que assim viram-se obrigados a limitar o serviço ao mero aluguer de vídeos, implementado por intermédio de uma tecnologia de DRM, solução técnica estipulada pelas *majors* de Hollywood mas criticada logo na altura por Cohen. Para Cohen, qualquer medida que prejudicasse a experiência de utilização do serviço implicava uma dose de ineficácia e complexidade desnecessária, sobretudo quando comparada com a eficiência elegante do BitTorrent. Para a maioria dos utilizadores habituais do protocolo de rede, habituados que estavam a aceder a uma vasta panóplia de conteúdos a custo zero, o recurso a DRM colocava elevados entraves à adesão a um serviço pago e ainda por cima com uma oferta bastante limitada face aos *sites* de acesso grátis mas ilícito (Allen-Robertson *idem*, p. 106-107).

Tendo em conta o vasto leque de restrições impostas pelo serviço em resposta às exigências das *majors* de Hollywood, o anúncio do encerramento da loja *online* em novembro de 2008 – juntamente com o despedimento de metade dos funcionários da BitTorrent Inc. - acabou por não surpreender a maioria dos utilizadores habituais do BitTorrent. Com efeito e para além da forte concorrência dos *sites* de acesso grátis, a ameaça oriunda da Apple e da sua iTunes Store revelou desde

o início ser demasiado forte para garantir a subsistência da BEN. Sobretudo porque não só a Apple tinha começado a distribuir filmes e séries televisivas logo em 2005, mas também porque a empresa granjeava de uma vantagem insuperável face à loja da BitTorrent Inc.: o domínio do mercado dos dispositivos portáteis multimédia representado pelo enorme sucesso de vendas do iPod, o que por si só lhe assegurava um fácil acesso a uma enorme base de utilizadores. Do mesmo modo, foi também o domínio de um mercado complementar previamente existente (aluguer de DVD) aliado a uma portabilidade acrescida com a inclusão de um maior número de dispositivos e sistemas operativos que constituiu a base para o êxito do serviço de *Video-on-Demand* (VoD) lançado alguns anos mais tarde pela Netflix.

Não obstante o fracasso da iniciativa da BitTorrent inc. na distribuição comercial de conteúdos *online*, a companhia continua até hoje empenhada em explorar comercialmente o protocolo P2P. Dos vários produtos e serviços lançados pela empresa direcionados para os utilizadores comerciais, vale a pena realçar o projeto Chrysalis, uma nova versão do protocolo de rede que apesar de manter a sua arquitetura praticamente inalterada, integra um interface mais simples e incorporando mais elementos gráficos, destinando-se maioritariamente à partilha privada entre indivíduos e equipas empresariais (Schwarz 2014, p. 104). Outra iniciativa primordialmente dirigida ao universo empresarial é o BitTorrent Sync, uma aplicação destinada a situações de utilização semelhante à Dropbox ou ao Google Drive lançada em abril 2013, que permite sincronizar os ficheiros armazenados em vários dispositivos informáticos. Ao dispensar o recurso ao alojamento dos dados numa nuvem de servidores e recorrer em vez disso a ligações diretas P2P entre dois ou mais dispositivos para manter versões atualizadas dos ficheiros em todos eles, o serviço possibilita a obtenção de velocidades de *download* muito mais rápidas do que as aplicações alternativas do tipo *cloud*, oferecendo ainda a vantagem adicional da encriptação dos ficheiros ao longo do processo de transferência dos dados. No mesmo ano mas em março, a companhia de Bram Cohen lançou o BitTorrent Live, um serviço de *streaming* de vídeo em direto que permite transmitir emissões em simultâneo para milhões de espetadores com apenas um atraso de cinco segundos. Esta ferramenta possibilita que jornalistas e cineastas independentes, ativistas e educadores realizem as suas próprias transmissões em direto sem terem que arcar com as pesadas despesas inerentes à infra-estrutura tradicional de radiodifusão normalmente associada a este tipo de emissões, limitando-se a BitTorrent Inc. a cobrar uma licença apenas às entidades com fins lucrativos.

A este respeito, de realçar que a utilização do BitTorrent Inc. enquanto sistema de distribuição de conteúdos por empresas privadas não é algo propriamente novo na história deste protocolo de rede. Para além das companhias de *software* livre e de código-fonte aberto, adotaram o P2P e, em particular, o BitTorrent devido à sua extrema eficiência na utilização dos recursos da rede, facto que contribuiu bastante para aumentar a legitimidade da tecnologia perante a Justiça: desde a estação pública britânica

de radiodifusão BBC²¹³, passando por serviços comerciais de *streaming* de programas televisivos como TIVO e Kontiki, a agência aeroespacial norte-americana NASA, a produtora de videogames Blizzard Entertainment²¹⁴, até ao arquivo *online* Internet Archive (archive.org), sem esquecer as redes sociais Facebook e Twitter que recorrem ao BitTorrent para transferir atualizações do código informático por detrás dos seus respetivos *sites* e aplicações entre os servidores que compõem as suas redes internas (Giblin 2011, p. 166).

Contudo - e para além de outras iniciativas da responsabilidade da BitTorrent Inc. que conciliam uma ética *hacker* e libertária com uma orientação mais empresarial²¹⁵ -, o projeto da BitTorrent Inc. que até agora conseguiu demonstrar de forma mais evidente que a tecnologia P2P que está na sua origem pode ser aproveitada pelas indústrias culturais para criar uma fonte adicional de receitas e promoção é o Bundle. Na prática, trata-se de uma forma de qualquer criador de conteúdos (músicos, artistas, escritores ou produtoras de vídeo) publicar as suas criações (sejam álbuns de música, vídeos ou livros) e distribuí-las através de um cliente BitTorrent. Em troca, os fãs podem descarregar o pacote associado ao ficheiro torrent e ter acesso gratuito e imediato a uma pequena amostra do conteúdo em causa. Consoante as situações, de modo a desbloquear o acesso ao conteúdo completo, os utilizadores têm apenas que indicar o seu endereço de email, pagar o montante que quiserem ou – na pior das hipóteses – pagar um montante fixo pré-determinado pelo produtor do conteúdo. Desde artistas como Madonna, Edward Sharpe and the Magnetic Zeros, David Cross e RATKING, passando por produtoras de cinema e vídeo como a Sony Pictures, a Drafthouse Films ou a FilmBuff já recorreram ao BitTorrent Bundle para converter fãs em consumidores pagantes que de outra forma muito provavelmente teriam optado pela alternativa grátis mas ilícita²¹⁶. Um dos casos mais paradigmáticos do sucesso do BitTorrent Bundle foi o de Thom Yorke. A 26 de setembro de 2014 - já depois de ter removido a sua música do serviço da Spotify (ver introdução) -, o vocalista dos Radiohead decidiu lançar o seu mais recente álbum, intitulado *Tomorrow's Modern Boxes*, sob a forma de um pacote pago com o custo de seis dólares. Apesar de não terem sido divulgados números relativos às vendas, sabe-se pelo menos que uma semana após o lançamento do disco, o número total de *downloads* – correspondendo ao single e ao vídeo grátis juntamente com os *downloads* pagos - era já superior a um milhão.

²¹³ Especificamente para a distribuição da sua aplicação de streaming de programas de televisão iPlayer.

²¹⁴ Com vista à distribuição de cópias e atualizações do famoso jogo *online* World of Warcraft (Allen-Robertson 2013, p. 108; Giblin 2011, p. 166).

²¹⁵ BitTorrent Bleep e projeto Maelstrom, por exemplo.

²¹⁶ Algumas estatísticas relativas aos primeiros momentos do projeto que dão conta do seu sucesso: em 2012, 152 milhões de fãs descarregaram pacotes relativos a campanhas de artistas, tendo a iniciativa recolhido mais de um milhão de impressões diárias em todos os sites da BitTorrent Inc.

4.5.1 – The Pirate Bay e o movimento em torno da politização da partilha de ficheiros

Se os produtores de aplicações cliente baseadas em BitTorrent conseguiram na maior parte dos casos escapar incólumes a qualquer perseguição judicial derivado ao facto de a arquitetura do protocolo de rede BitTorrent externalizar funcionalidades tradicionalmente consideradas pelos tribunais como passíveis de serem alvo de responsabilização legal, daqui decorre que os detentores de direitos decidiram logicamente concentrar os seus esforços em alvos mais vulneráveis, isto é, os *sites* que alojam ou disponibilizam links para ficheiros torrent, bem como os servidores *tracker* que coordenam a comunicação entre os pares envolvidos na partilha de conteúdos protegidos por direitos de autor (Giblin 2011, p. 174). Com efeito, desde que Bram Cohen disponibilizou publicamente a primeira versão beta do protocolo P2P que surgiram milhares de *trackers*, indexadores ou *sites* de alojamento de torrent, tal é a facilidade com que estes podem ser criados sem exigir grandes conhecimentos técnicos ou elevados investimentos em dinheiro e/ou tempo despendido. Contudo, a grande maioria destes *sites* acaba por desaparecer tão rapidamente como surgiu, em virtude de processos (ou ameaças de instauração de...) instaurados por associações representantes dos detentores de direitos. É o caso de SuprNova.org (Giblin 2011, p. 175), EliteTorrents, Oink.cd (Witt 2015), Mininova, IsoHunt ou o português BTuga.

Não obstante e apesar das várias sentenças desfavoráveis e bloqueios de acesso ordenados por inúmeros Estados-nação, o maior e o mais popular *site* de BitTorrent de sempre permanece ainda hoje ativo. De seu nome The Pirate Bay²¹⁷, o *site* foi criado em novembro de 2003 pelo programador sueco Per Gottfrid Svartholm Warg (mais conhecido *online* pelo pseudónimo “anakata”) quando este se encontrava no México a trabalhar para uma empresa de consultoria em segurança informática e soube que o recém-criado movimento de ativistas a favor da partilha de ficheiros *Piratbyrån*²¹⁸ estava a tentar criar um *tracker* de BitTorrent. Foi a partir daí que Svartholm Warg teve a ideia de montar um servidor a partir de vários componentes informáticos numa caixa de cartão, atribuindo ao novo *site* um nome

²¹⁷ “A Baía dos Piratas” em português.

²¹⁸ Termo sueco cuja tradução mais fiel em português será algo equivalente a “Gabinete de Pirataria”. Esta organização terá sido fundada em agosto desse mesmo ano de 2003 por um grupo de hackers, programadores e artistas de inspiração anarquista de modo a servir de contraponto à *Antipiratbyrån* (“Gabinete Anti-Pirataria”), uma outra associação não governamental mas desta feita – como o nome indica - destinada a combater a pirataria, sendo financiada pela indústria de entretenimento sueca. Em julho de 2010 o site do *Piratbyrån* foi colocado *offline* por decisão dos membros do coletivo de modo a assinalar o fim das atividades deste *think tank* de promoção e divulgação do debate em torno do direito à livre realização de cópias de obras culturais na sequência do falecimento de Ibrahim Botani, um dos co-fundadores do grupo (Schwarz 2014, p. 127; Allen-Robertson 2013, p. 109-110; McKelvey 2015, p. 2; Beyer 2014, p. 57).

provocador que remetesse sem rodeios para a noção de “abrigo seguro” para a pirataria de propriedade intelectual (Allen-Robertson 2013, p. 109-110).

Em 2004, quando o *site* começou a ocupar demasiado a largura de banda da ligação à Internet do seu empregador, o programador decidiu transferi-lo para a Suécia, onde se lhe juntaram aos comandos do *site* Hans Fredrik Lennart Neij (conhecido *online* pelo pseudónimo “TiAMO”) e Peter Sunde Kolmisoppi (mais conhecido na Internet pelo pseudónimo “brokep”), ambos igualmente membros do *Piratbyrån*. Enquanto que Neij ficou encarregue da manutenção do *hardware* e da gestão do tráfego do *site*, Sunde assumiu o cargo de “porta-voz” do *site*.

Inicialmente, a expectativa dos fundadores do *site* era que o Pirate Bay pudesse funcionar legalmente em solo sueco, tendo em conta a legislação nacional de direitos de autor de então que - de acordo com o conselheiro legal do *site* Mikael Viborg - permitia o *download* de obras protegidas por direitos de autor e apenas criminalizava o *upload*. Com efeito, àquele tempo a noção de responsabilidade indireta de fornecedores de serviços de Internet pelas infrações dos seus utilizadores do tipo *contributory* era ainda inexistente na lei sueca. Com base nessa interpretação da lei, os administradores do *site* começaram a responder às notificações de remoção de conteúdos enviadas pelas firmas advogados das maiores companhias discográficas e produtoras de cinema do mundo com um humor extremamente cáustico e agressivo que em pouco tempo se tornou uma imagem de marca e mecanismo promocional do Pirate Bay. Nas trocas de correspondências publicadas na secção “Ameaças Legais”²¹⁹, é ainda hoje possível ler as respostas de Sunde, Neij e Svartholm onde estes se orgulham frequentemente de não removerem quaisquer dos torrents em resultado das pressões legais exercidas pelos detentores de direitos²²⁰ e troçam das pretensões das empresas de entretenimento sediadas nos EUA efetuadas ao abrigo da DMCA, rejeitam assim inequivocamente o conceito de propriedade intelectual. Com o crescente encerramento de vários outros *sites* de partilha de ficheiros, à medida que a fama do nome “Pirate Bay” aumentava, mais o *site* se transformava no “abrigo seguro” a que a sua designação fazia alusão para um crescente número de partilhadores que tinham entretanto visto as suas comunidades preferidas desaparecer. Face a este rápido crescimento, em outubro de 2004

²¹⁹ Disponível em <http://thepiratebay.org/legal>.

²²⁰ Em contraposição às normas rígidas implementadas por *trackers* privados como Oink.cd e What.cd, desde o início que a posição do Pirate Bay a respeito de questões de regulação sempre se caracterizou por transferir para o utilizador a maior parte dessa responsabilidade por via de um sistema de auto-regulação exercida através dos comentários afixados na página relativa ao conteúdo em causa. De acordo com os administradores do *site*, apenas os conteúdos que sejam inequivocamente considerados ilegais e denunciados como tal pela polícia sueca – por exemplo, vídeos e imagens relativos a pornografia infantil – são removidos (Beyer 2014, p. 63). Ainda assim, um dos poucos requisitos exigidos pelo *site* é que apenas os utilizadores registados – o que implica a indicação de um endereço de email – podem fazer upload de torrents e comentar nos torrents disponibilizados por outros utilizadores.

o Pirate Bay acabou por se separar do *Piratbyrån*, passando a funcionar como uma entidade autónoma (Schwarz 2014, p. 132; Allen-Robertson 2013, p. 112; Haunss 2013, p. 188). Ao mesmo tempo que a popularidade do *site* ia subindo²²¹, também as pressões diplomáticas e políticas exercidas junto do governo sueco pelas associações internacionais dos detentores de direitos começaram a intensificar-se. Nos primeiros tempos, os principais visados a nível nacional foram os próprios utilizadores com o *Antipiratbyrån* a enviar a certa altura milhares de cartas aos ISPs de modo a poder obter os dados pessoais dos seus clientes acusados de cometerem infrações aos direitos de autor, chegando mesmo ao ponto de instaurar processos judiciais contra alguns deles²²².

Contudo, a imagem de invulnerabilidade transmitida pelos administradores do Pirate Bay fazia cair por terra quaisquer receios de um encerramento forçado, chegando mesmo a 1 de abril de 2006 a pregar uma mentira aos seus utilizadores ao anunciar nesse dia que o *site* tinha sido alvo de uma rusga por parte da MPA. O verdadeiro ataque chegaria no entanto mais cedo do que o previsto, a 31 de maio de 2006, quando 50 agentes da polícia sueca entraram na sede da PRQ, empresa de alojamento *web* criada em 2004 por Svartholm e Neij, e confiscaram não só os servidores do Pirate Bay e do *Piratbyrån* mas também cerca de uma centena de outros servidores pertencentes aos clientes da companhia - a maior parte sem qualquer envolvimento na infração de direitos de autor -, causando assim a interrupção de um total de 200 a 300 *sites* (Mennecke 2006). No âmbito do raide, Svartholm e Warg acabam por detidos para averiguações sem que sejam acusados de qualquer crime²²³.

²²¹ No final de 2004, o *tracker* do Pirate Bay monitorizava as transferências de um milhão de pares relativas a cerca de 60 mil ficheiros torrent. Em julho de 2005, com 80% do tráfego do *site* com origem fora da Suécia, os administradores lançaram várias versões em idiomas estrangeiros para além do inglês (incluindo português do Brasil). No final desse mesmo ano, o número de pares coordenado pelo *tracker* era já superior aos 2,5 milhões.

²²² Em 2005, estimava-se que 10% por cento dos nove milhões de habitantes da Suécia eram utilizadores ativos de redes e sites de partilha de ficheiros (Harrison 2006). Tal nível de adoção é em grande parte explicado por um conjunto de políticas públicas promovidas pelos governos nacionais desde o final da década de 1990 como seja a subsidiarização da aquisição de computadores pessoais ou o investimento público na construção de uma rede nacional de banda larga capaz de promover o acesso ubíquo à Internet sob a forma de um serviço universal, o que permitiu a rápida implementação de tecnologia de fibra – oferecendo a mesma velocidade de *download* e *upload* – capaz de oferecer ligações entre os 40 e os 100 mbps a (Allen-Robertson 2013, p. 109-110; Schwartz 2014, p. 119; Burkart 2014). Em virtude deste avanço precoce da infra-estrutura de banda larga do país e apesar de um ambiente legislativo inicialmente mais “tolerante” em relação às infrações aos direitos de autor cometidas para fins pessoais, é pois pouco de admirar que rapidamente a Suécia se tenha tornado no país a ostentar o recorde de maior número de cartas de notificação enviadas por detentores de direitos em todo o mundo: assim, se entre julho e setembro de 2004 a média de cartas enviadas por milhão de habitantes rondara as 300 no caso dos EUA, na Suécia esse número era já próximo dos sete mil (Ekman 2005).

²²³ Na verdade, só alguns dias depois, quando Svartholm e Neij foram libertados, é que ambos foram acusados de infração de direitos de autor (Allen-Robertson 2013, p. 114).

Apesar do comunicado bombástico publicado no dia seguinte pela MPAA anunciado o fecho do Pirate Bay e o fim de todos os “abrigos seguros” para a violação dos direitos de autor, a verdade é que três dias após o raide, o *site* voltava a estar *online* graças a um *backup* parcial da base de dados realizado por Peter Sunde que na altura do ataque se encontra noutro ponto dos escritórios da PRQ a tentar preservar o máximo de informação à medida que a polícia ia desligando cada um dos servidores da companhia²²⁴. De forma a evitar que um eventual futuro novo raide contra o *site* apanhassem os seus administradores desprevenidos, estes implementaram um sistema de backups automático que em caso de desligamento dos servidores seriam reinstalados numa questão de minutos noutro país. Este sistema de servidores redundantes espalhados por três países diferentes destinava-se assim a assegurar o funcionamento quase ininterrupto do *site* (Giblin 2011, p. 177; Allen-Robertson 2013, p. 114; Mizukami 2007, p. 132).

Deste modo, e ao contrário do que o esperado pela MPA, o raide de 2006 contra o Pirate Bay apenas serviu para aumentar extraordinariamente o tráfego do *tracker* de BitTorrent, tendo os servidores quase ficado fora de serviço devido a esse afluxo. Para tal, em muito contribuiu toda a publicidade gerada junto da comunicação social em torno do episódio. Uma das estações de televisão que mais noticiou o raide foi o canal público sueco SVT que logo no dia seguinte deu conta de alegadas pressões por parte do governo federal dos EUA bem como da MPAA junto do Ministério da Justiça da Suécia de modo a que este tomasse medidas contra o *site*. Segundo a SVT, uma delegação composta por representantes daquele órgão do governo bem como por agentes da autoridade daquele país escandinavo teriam se encontrado com os seus congéneres norte-americanos em Washington, DC. Antes mesmo desta visita, de acordo com a mesma SVT, a MPAA teria contactado com o Ministério da Justiça sueco várias vezes, a primeira das quais em julho de 2005. Ainda de acordo com a mesma fonte, o mesmo ministério teria solicitado à polícia e aos procuradores que interviessem no sentido do encerramento do Pirate Bay. Apesar de uma fonte com origem no ministério ter desmentido tais pressões, algumas semanas mais tarde o subsecretário de estado da Justiça Dan Eliasson veio a público confirmar que a embaixada dos EUA em Estocolmo ameaçou a Suécia de incluir o país na lista negra da Organização Mundial do Comércio, dado o perigo que o país constituía para o respeito dos direitos de autor de obras originárias dos EUA. A informação segundo a qual o Pirate Bay teria sido

²²⁴ Sintomático da ironia cáustica bem como da estratégia ofensiva dos administradores é o facto do regresso do Pirate Bay ter sido assinalado por estes com um novo logo que ilustrava o barco da “Baía dos Piratas” a bombardear com balas de canhão o símbolo de Hollywood. Alguns dias depois, quando foram restabelecidas todas as funcionalidades antes da apreensão dos servidores, este logo foi substituído por outro que representava o barco do Pirate Bay como se se tratasse de uma Fénix renascida das cinzas (Beyer 2014, p. 67).

mencionado no âmbito de negociações entre ambas as partes foi na altura confirmada pela própria embaixada dos EUA (Allen-Robertson 2013, p. 114-115; Schwarz 2014, p. 135-136)²²⁵.

Outra das contribuições inesperadas que o raide de maio de 2006 teve foi o de potenciar a mobilização política em torno do tema. Criado a 1 de janeiro desse mesmo ano em torno de um *site*²²⁶ desenvolvido por Rickard Falkvinge, o Partido Pirata Sueco²²⁷ já tinha até então conseguido um certo reconhecimento junto de alguns dos utilizadores mais ativos da Internet. Afirmando-se com uma agenda marcada pelo derrubar das tradicionais fronteiras entre esquerda e direita, bem como pela reforma do sistema de direitos de autor de forma a permitir a livre cópia e partilha de obras protegidas para fins não comerciais, pela abolição do sistema de patentes e pelo reforço da privacidade *online*, nas suas primeiras 24 horas após a sua fundação a nova força partidária conseguiu recolher mais do que as duas mil assinaturas necessárias para se registar na Autoridade Eleitoral Sueca e deste modo poder participar nas eleições legislativas marcadas para 17 de setembro desse mesmo ano. Ainda assim, até ao final de abril desse ano o número de militantes do novo partido era ainda inferior aos dois mil. Contudo e para além de várias manifestações bem como de um ataque distribuído de negação de serviço contra os servidores da polícia sueca, o raide veio sobretudo contribuir para um rápido crescimento do número de militantes do Partido Pirata, com quase 500 novos membros no dia da apreensão dos servidores do Pirate Bay e outros 900 no dia seguinte. No prazo de uma semana, a nova força política veria o seu número de militantes triplicar para mais de seis mil, chegando a alcançar os

²²⁵ Apesar da SVT ainda ter tentado recolher informação ao abrigo da lei nacional que estipula o livre acesso a toda a documentação relativa a questões de declarado interesse público, a estação de televisão apenas conseguiu com que 210 das 947 mensagens de email relativas ao caso fossem tornadas públicas. Embora a SVT tenha recorrido da decisão junto do governo, o recurso acabou por lhe ser desfavorável, tendo a informação em causa não sido considerada de natureza pública. Posteriormente, foram ainda apresentadas várias queixas tanto junto do Comité Parlamentar sobre Assuntos Constitucionais como do Provedor do Parlamento mas o caso acabou por ser arquivado por este último em 2007.

Só três anos mais tarde, em 2010, no contexto da divulgação pública pelo site Wikileaks de uma série de correspondência trocada entre as embaixadas dos EUA espalhadas pelo mundo e o Departamento de Estado desse mesmo país é que seriam finalmente confirmadas as pressões exercidas pela representação diplomática dos EUA na Suécia em nome da *International Intellectual Property Alliance* (IIPA), bem como da *Pharmaceutical Manufacturing and Research Association* (PhRMA) no sentido do *US Trade Representative* (USTR) colocar a Suécia na *Watch List* do seu relatório anual *Special 301* caso o executivo daquele país escandinavo não fizesse esforços no sentido da Justiça perseguir ao máximo os proprietários do Pirate Bay. De referir, contudo, que estas pressões – iniciadas por volta de 2006 - não se limitaram apenas à Suécia, tendo abrangido igualmente outros Estados-membro da UE com o objetivo declarado de levar estes a harmonizar as suas legislações nacionais com a Diretiva sobre Direitos de Autor da UE (2005) da forma mais rígida e maximalista da propriedade intelectual possível. Ver Schwarz 2014, p. 136.

²²⁶ Disponível em <http://piratpartiet.se>.

²²⁷ *Piratpartiet* em sueco.

cerca de 9.200 durante a campanha eleitoral para as eleições (Haunss 2013, p. 189). Tal apoio crescente viria todavia a revelar-se insuficiente nas urnas, tendo o partido obtido somente 0,63% dos votos nas eleições para o parlamento, isto é, quatro vezes menos do que o seu número de militantes.

Ainda assim e apesar da inexistência de uma associação explícita direta entre o Partido Pirata e o *site* de BitTorrent, parece ser inegável que a atenção concedida ao caso Pirate Bay pela comunicação social de todo o mundo foi suficiente para despoletar toda uma nova mobilização social transnacional em torno de um ideário político com fronteiras ideológicas pouco conformes às convenções tradicionais. Depois do *Piratpartiet*, seguiu-se-lhe o *Piratenpartei* na Alemanha, fundado a 10 de setembro de 2006, sendo este subsequentemente seguido por partidos ou movimentos com pretensões a serem oficialmente registados como tal numa série de outros países espalhados pelo mundo – incluindo Brasil e Portugal. Apesar de hoje em dia os Partidos Piratas terem atingido uma dimensão global, a maior parte destas forças apresentam uma dimensão bastante reduzida, tendo até hoje os piratas apenas alcançado lugares de deputado nos parlamentos nacionais na República Checa e Islândia. Os restantes lugares conquistados dizem respeito a assembleias municipais ou regionais (Beyer 2014, p. 61-62; Haunss 2013, p. 191).

Aproveitando a enorme divulgação obtida junto da comunicação social, os administradores do Pirate Bay começaram entretanto a divulgar algumas pistas daquilo que poderia ser entendido como o prenúncio de uma estratégia de descentralização radical, destinada a contornar as restrições impostas pelos Estados-nação signatários de acordos internacionais de propriedade intelectual como a Convenção de Berna. É o caso do anúncio divulgado em janeiro de 2007 segundo o qual o Pirate Bay estava a tentar comprar o Principado de Sealand, uma plataforma militar abandonada desde o tempo da Segunda Guerra Mundial ao largo da costa da Grã-Bretanha que em 1966 tinha sido reclamada pelo Major Paddy Roy Bates. O objetivo dos administradores do *site* era alojar os seus servidores aí e, com isto, usufruir de imunidade diplomática²²⁸. Para tal, eles lançaram uma campanha de doações voluntárias para recolher os 750 milhões de euros necessários para adquirir o principado. Contudo, para além do ritmo excessivamente lento na recolha do montante solicitado, o principado de Sealand acabou por rejeitar a venda para o Pirate Bay alegando que a partilha de ficheiros constituía um “roubo de propriedade intelectual”. Apesar do fim das negociações, a campanha apenas serviu para promover ainda mais a imagem de rebeldia e truculência do *site* (Allen-Robertson 2013, p. 116; Beyer 2014, p. 70).

²²⁸ Na altura, Bates era um DJ de rádio responsável pela emissora pirata Rádio Essex que pretendia utilizar aquele forte do mar para difundir a transmissão da rádio para o território britânico sem ser abrangido pela legislação nacional. Com a morte de Bates, a plataforma foi herdada pelo seu filho que por volta de 2007 estava à procura de comprador para Sealand.

Enquanto isso, a investigação do procurador Håkan Roswall ao Pirate Bay ia avançando lentamente. Em meados de 2007 Roswall conseguiu identificar a principal fonte do apoio financeiro e técnico ao *site* na pessoa de Carl Lundström, um empresário sueco proprietário da operadora de banda larga e comunicações de voz sobre Internet Rix Telecom. Pouco tempo após ter assumido o controlo técnico do Pirate Bay, Fredrik Neik trabalhara aí durante alguns meses, tendo com a autorização de Lundström tirado partido dos servidores e da largura de banda da empresa para manter em funcionamento o Pirate Bay. Algumas semanas pós a divulgação pública desse apoio, uma reportagem da revista alemã *Der Spiegel* deu conta das ligações políticas a forças políticas nacionalistas e de extrema-direita, envolvendo avultadas contribuições monetária. Tais dados foram o bastante para começarem a surgir rumores de que, longe de ser um bastião de um imaginário progressista, emancipador e libertário, o Pirate Bay era apenas uma “fachada” ou um “cavalo de tróia” de um nacionalismo reacionário para seduzir as gerações mais jovens. Embora tais boatos tenham sido prontamente desmentidos tanto por Peter Sunde como por Magnus Eriksson do Piratbyrån – salientando ambos que o apoio concedido por Lundström se limitara a uma fase inicial do *site* -, a 31 de janeiro de 2008, quando os três administradores do *site* são formalmente acusados de “promover a infração das leis de direito de autor por parte de terceiros”, Roswall decide incluir o nome de Lundström na lista dos arguidos, juntamente com Sunde, Svartholm e Neij (Allen-Robertson 2013, p. 116-117; Beyer 2014, p. 5-58; Schwarz 2014, p. 138).

O julgamento em si só começou no Tribunal Distrital de Estocolmo a 16 de fevereiro de 2009, tendo durado 13 dias. Em termos jurídicos, foram levantadas duas acusações específicas contra os arguidos:

1. “Cumplicidade na produção de material protegido por direitos de autor”: relacionada com a disponibilização de cópias através do Pirate Bay.
2. “Cumplicidade na disponibilização de material protegido por direitos de autor”: relacionada com a disponibilização e indexação de ficheiros torrent através do *site* (Murray 2013, p. 277).

Ao segundo dia de julgamento, contudo, em resultado de provas apresentadas no dia anterior sobre o funcionamento técnico do *site* que - como Neij fez questão de notar - demonstravam a possibilidade da partilha de ficheiros via BitTorrent ocorrer sem recurso a um *tracker* (exclusivamente via DHT), o procurador Roswall deixou cair a primeira das acusações, tendo apenas permanecido a segunda, de índole menos grave (Allen-Robertson 2014, p. 118-119).

Na sua defesa, os arguidos argumentaram que o funcionamento do Pirate Bay em pouco se diferenciava de outros *sites* de indexação e pesquisa de conteúdos como Google, Yahoo! ou Microsoft

Bing na medida em que estes *sites* oferecem um motor de busca que permite pesquisar por conteúdos disponíveis na *web* em formato HTML que à partida, podem ou não infringir os direitos de autor de alguém. Tendo em conta que uma parte não negligível desses conteúdos se encontram acessíveis sem que o detentor de direitos tenha autorizado ou licenciado a sua inclusão e que tanto a Google como as outras companhias de Internet não possuem quaisquer mecanismos para identificar a priori quais os conteúdos infringentes e os legítimos, os arguidos consideravam que o Pirate Bay deveria ser equacionado a um vulgar motor de busca como os previamente mencionados na medida em que se limita a indexar ficheiros torrent. Sobretudo porque os ficheiros torrent disponibilizados pelo *site* podem encaminhar o utilizador tanto para conteúdos em violação dos direitos de autor como para conteúdos cuja disponibilização tenha sido autorizada ou licenciada previamente pelo detentor de direito.

Em resposta, a acusação alegou que, ao contrário da Google, o Pirate Bay tira ativamente partido da sua tecnologia para auxiliar a realização de infrações aos direitos de autor, obtendo os seus administradores um benefício monetário com tal atividade. Nesse sentido, de acordo com o procurador, não era a legalidade da tecnologia BitTorrent que estava em causa naquele julgamento mas sim a sua utilização pelos arguidos. Segundo Roswall, o tribunal devia basear a sua decisão numa sentença anterior do Supremo Tribunal de Justiça da Suécia que tinha considerado o administrador de uma BBS utilizada para a partilha de obras intelectuais culpado de auxiliar a realização de infrações aos direitos de autor. De acordo com o procurador, o *site* teria recolhido um total de cinco a dez milhões de coroas suecas por ano diretamente atribuíveis às receitas publicitárias geradas pelo *site*²²⁹. A expectativa do procurador era convencer o tribunal de Estocolmo a chegar a uma sentença semelhante à alcançada pelo Supremo Tribunal de Justiça dos EUA no caso Grokster/Streamcast segundo o qual as empresas em causa tinham induzido ativamente a realização de infrações ao direito de autor (Murray 2013, p. 277-278).

A decisão do tribunal distrital de Estocolmo chegou a 17 de abril de 2009, tendo os quatro arguidos sido considerados culpados pelo juiz Tomas Norström e três elementos do *namndeman* (um júri especial com poderes alargados) de cumplicidade pela disponibilização de material protegido por direitos de autor²³⁰. Cada um foi condenado a um ano de prisão e ao pagamento de 30 milhões de coroas suecas (cerca de 3,1 milhões de euros) correspondentes a indemnizações devidas a 17 companhias discográficas e estúdios de cinema, incluindo Warner Bros, MGM Pictures, Columbia Pictures, Twentieth Century Fox Film, Sony BMG, Universal Music e EMI. Apesar da sentença ter

²²⁹ Esta estimativa seria contudo refutada pelos arguidos que argumentaram que as receitas reais do site eram muito inferiores a esse montante, sendo suficientes somente para pagar as despesas inerentes ao funcionamento do site.

²³⁰ A acusação apenas conseguiu incriminar os arguidos com base em 33 ficheiros torrent relativos a obras protegidas por direitos de autor.

sido imediatamente alvo de recurso por parte dos arguidos – que chegaram mesmo a solicitar um novo julgamento com base no argumento de falta de imparcialidade do juiz Norström por este ser membro da Associação Sueca para os Direitos de Autor bem como da Associação Sueca para a Proteção da Propriedade Industrial -, a decisão inicial acabou por ser confirmada a 26 de novembro de 2010 por um Tribunal de Recurso. Embora esta instância jurídica tenha diminuído as penas de prisão originais²³¹, o montante da indemnização acabou por ser aumentado, tendo sido fixado nos 46 milhões de coroas suecas (Schwarz 2014, p. 139; Murray 2013, p. 278).

Ironicamente, quem acabou por beneficiar diretamente com este veredicto foi o Partido Pirata Sueco que viu novamente o seu número de militantes crescer extraordinariamente, passando de 15 mil mesmo antes do anúncio da decisão para 40 mil em apenas um semana – equivalente a uma subida de 167% -, tornando-se assim não só no quarto maior partido sueco em termos do número de militantes, mas também a força política com a maior juventude partidária bem como a maior organização juvenil na Suécia. Este enorme aumento de popularidade dos piratas suecos acabou por ter repercussões nas urnas, com o partido a recolher 7,13% dos votos nas eleições para o Parlamento Europeu de setembro de 2009 e a garantir um lugar de eurodeputado – que mais tarde, com a entrada em vigor a 1 de dezembro desse ano do Tratado de Lisboa que veio alterar o número de representantes de alguns Estados-membro da UE no Parlamento, passaram a ser dois: Christian Engström e Amelia Andersdotter²³² (Beyer 2014, p 60-61; Allen-Robertson 2013, p. 122; Schwarz 2014, p. 143; Haunss 2013, p. 190).

Em paralelo com este julgamento, em outubro de 2009 uma outra decisão de um tribunal distrital obrigou Neij e Svartholm a afastarem-se da administração do *site* e do *tracker* do Pirate Bay. Na verdade, o mais provável é que este veredicto apenas tenha servido de oportunidade para acentuar ainda mais a estratégia de descentralização iniciada pelo *site* alguns anos antes. Com base em dados que apontavam para ganhos de eficácia permitidos pelas tecnologias DHT e *Peer Exchange* na

²³¹ Dez meses para Neij, oito meses para Sunde e quatro meses para Lundström. Como por altura de apreciação do caso pelo Tribunal de Recurso, Svartholm se encontrava no Camboja e alegava estar demasiado doente para poder viajar de modo a comparecer, a sua sentença acabou por ser adiada. Em reação a esta decisão, Neij, Sunde e Lundström tentaram ainda recorrer junto do Supremo Tribunal da Suécia mas em fevereiro de 2012 esta instância anunciou que não iria debruçar-se sobre o caso em questão. Em setembro de 2012, Svartholm é extraditado do Camboja para a Suécia, onde é condenado ao um ano de prisão a que tinha sido originalmente sentenciado. Dois anos mais tarde, em novembro de 2014, seria a vez de Neij ser detido na Tailândia. Segundo a comunicação social tailandesa, o antigo administrador do site teria sido apanhado graças à intervenção de uma firma de detetives contratada pelas produtoras de cinema de Hollywood. Atualmente (agosto de 2015), todos os quatro arguidos já cumpriram as penas de prisão a que tinham sido condenados.

²³² Este desempenho bastante razoável não viria no entanto a repetir-se nas eleições legislativas de setembro de 2010 onde os piratas suecos não conseguiram ir além dos 0,65%, um resultado bastante semelhante ao alcançado nas eleições de 2006.

diminuição da dependência de *trackers* centralizados, a 27 de novembro de 2009 o Pirate Bay decidiu colocar fora de serviço o seu próprio servidor *tracker*, passando desde então a recorrer exclusivamente a um sistema assente em DHT e PEX (The Pirate Bay 2009). A decisão de remover o *site* coincidiu com a implementação de ligações magnet, ou seja, ligações clicáveis que tornam desnecessário o *download* de ficheiros torrent ao permitirem a inicialização automática do cliente de BitTorrent do utilizador e o estabelecimento de uma ligação imediata com o “enxame” em causa de forma a descarregar o conteúdo associado. No final de fevereiro de 2012 o Pirate Bay concluiu o processo de migração para uma nova arquitetura descentralizada quando decidiu deixar de disponibilizar ficheiros torrent, limitando-se apenas a incluir ligações magnet. Isto permitiu reduzir substancialmente o tamanho do indexador de tal modo que hoje em dia é possível incluir todos os títulos e ligações magnet para conteúdos disponibilizados pelo *site* a partir de um CD-R ou uma pen USB (Schwarz 2014, p. 132). A flexibilidade e mobilidade acrescida que esta solução proporciona permite assim tornar o *site* mais resiliente face a eventuais raides, com a sua base de dados a poder ser facilmente replicável por uma série de servidores diferentes espalhados pelo mundo.

Um episódio da história do Pirate Bay que vale a pena salientar pela forma como revela bem a natureza híbrida do *site* – entre o ativismo mediático e o empreendedorismo e que acabou por minar parcialmente o apoio de que os antigos administradores do *site* desfrutavam desde há muito entre a comunidade de partilhadores (Schwarz 2014, p. 140) teve início a 30 de junho de 2009 com a divulgação de um comunicado por uma empresa até então relativamente desconhecida. De acordo com esse comunicado, os proprietários do *site* estavam dispostos a vendê-lo à *Global Gaming Factory* (GGF), companhia que tinha como diretor executivo Hans Pandeya, no sentido de transformá-lo num serviço legítimo com um modelo de negócio centrado, tal como em *sites* de *streaming* como Spotify e Netflix) na venda de subscrições mas utilizando exclusivamente BitTorrent de modo a que a largura de banda necessária para a distribuição de conteúdos fosse cedida pelos próprios utilizadores. Em troca, parte do valor recolhido com as subscrições seria distribuído sob a forma de *royalties* por entre os detentores de direitos.

Quando o dia marcado para a concretização do negócio chegou, a 27 de agosto de 2009, os termos do acordo entre ambas as partes foram divulgados: de modo a que a aquisição fosse à avante, a GGF comprometia-se a transferir 7,8 milhões de dólares para os então actuais proprietários do *site*. Aquilo que muito poucos sabiam na altura era que desde 2006 o Pirate Bay já não pertencia a Sunde, Neij ou Svartholm mas sim a uma misteriosa companhia com sede fiscal nas Seicheles conhecida por Reservella, para a qual os fundadores do *site* tinham transferido a sua propriedade²³³. De qualquer

²³³ Esta informação tinha sido primeiro tornada pública no decurso de um julgamento ocorrido na Holanda derivado de uma ação legal instaurada pela BREIN. Embora a sociedade holandesa de gestão coletiva de

modo, à medida que os dias após a divulgação do acordo iam passando, a ideia de que só muito dificilmente Pandeya seria capaz de recolher o montante a que se tinha comprometida começou a ganhar força. Sobretudo quando se tornou público que o empreendedor tinha contraído uma série de dívidas que se afiguravam impagáveis²³⁴.

Apesar das inúmeras derrotas obtidas pelo Pirate Bay e os seus fundadores em vários tribunais, até dezembro de 2014 o *site* manteve-se em funcionamento sem nunca sofrer interrupções de monta. Se é certo que os detentores de direitos tentaram por diversas vezes remover o *site* da Internet, tais iniciativas acabaram apenas por fomentar um jogo do gato e do rato em que o *site* e os seus apoiantes revelaram até agora ser os mais rápidos. Um exemplo disso mesmo é o efeito prático bastante reduzido das várias injunções apresentadas em tribunais contra as empresas de Internet que prestaram serviços de alojamento e/ou acesso ao Pirate Bay. A 21 de agosto de 2009, o ISP sueco *Black Internet*, que na altura se encontrava a alojar o *site*, foi obrigado pelo Tribunal Distrital de Estocolmo a impedir o acesso a uma lista de obras protegidas por direitos de autor como filmes, álbuns e séries televisivas. A decisão desta instância da magistratura surgiu na sequência de um processo civil instaurado por várias companhias discográficas e produtoras de cinema, implicando o seu não cumprimento o pagamento de uma multa no valor de 500 mil coroas. Em termos práticos, isto significava que o ISP não tinha outra opção senão cortar o acesso ao Pirate Bay. Tal foi o que se verificou a 24 de agosto, quando a companhia foi oficialmente notificada da decisão. A *Black Internet* ainda decidiu recorrer da decisão, contudo o Tribunal de Apelo acabou por confirmar o veredicto original.

Um caso com contornos semelhantes foi o que o envolveu a *CyberBunker*, um ISP alemão mas sediado na Holanda. Inicialmente, os responsáveis pelo *site* pensaram que a migração do indexador para os servidores desta empresa – ocorrida a 6 de outubro de 2009 - seria uma boa escolha, tendo em conta não só devido à segurança física proporcionada pelas instalações da *CyberBunker* (um *bunker* nuclear da NATO), mas também porque aquela companhia era conhecida por resistir fortemente a quaisquer tentativas de censura, tendo se destacado por ter saído vitoriosa de uma batalha jurídica travada contra a BREIN nos primeiros anos da década a respeito de *sites* de partilha de ficheiros MP3. Não obstante, a 17 de maio de 2010, na sequência de uma queixa apresentada pela MPAA, um tribunal de Hamburgo emitiu uma providência cautelar visando o proprietário da *CyberBunker*, Sven Olaf Kamphuis, ameaçando-o com a aplicação de uma multa de 250 mil euros por cada infração permitida pelo *site* e até mesmo pena de prisão caso a companhia continuasse a alojar o Pirate Bay nos seus servidores. Nesse mesmo dia Kamphuis acabou por acatar a decisão do tribunal.

direitos de autor tenha alegado numa das sessões que Neij era na verdade o proprietário da Reservella, tal alegação ficou no entanto por provar (Allen-Robertson 2013, p. 124-125).

²³⁴ Nomeadamente, 780 mil coroas ao fisco sueco e mais de seis milhões de coroas a um antigo membro do conselho de administração da GGF, de acordo com este último (Allen-Robertson 2013, p. 125).

Algumas horas mais tarde, contudo, o acesso ao Pirate Bay foi restabelecido graças à intervenção do Partido Pirata Sueco, que na altura gozava de uma legitimidade política reforçada em resultado dos dois lugares de eurodeputados garantidos nas eleições europeias de 2009. A respeito desta decisão, o antigo porta voz do *site* Peter Sunde chegou mesmo a comentar que a partir de agora seria muito mais difícil encerrar o *site* na medida em que todas as tentativas nesse sentido poderiam ser entendidas como uma forma de censura política (Allen-Robertson 2013, p. 127). Apesar do otimismo de Sunde, a verdade é que em fevereiro de 2013 a Aliança Sueca de Direitos de Autor (ex-*Antipiratbyrån*) ameaçou o partido com uma ação legal caso não deixasse de alojar o indexador e a página principal do *site*. No lugar dos piratas suecos, seguiram-se os partidos piratas da Catalunha e da Noruega que se disponibilizaram a conceder o espaço de alojamento necessário (Schwarz 2014, p. 88).

Outra estratégia de coerção utilizada pelos detentores de direitos tem passado pelos domínios de topo (TLDs²³⁵) empregues pelo Pirate Bay. Em fevereiro de 2012, quando o Supremo Tribunal de Justiça da Suécia anunciou que não iria se pronunciar sobre um recurso relativo ao veredicto da condenação, o *site* decidiu mudar o seu nome de domínio de thepiratebay.org para thepiratebay.se no intuito de impedir que o endereço terminado em .org fosse apreendido pelo serviços de Estrangeiros e Fronteiras dos EUA (McKelvey 2015, p. 7; Schwarz 2014, p. 140). De modo a evitar o confisco do novo domínio terminado em .se pela entidade responsável pelo registo de endereços com TLD relativo à Suécia, a 9 de abril o *site* muda novamente o seu endereço, desta feita para thepiratebay.gl, relativo ao TLD da Gronelândia, seguindo-se-lhe um endereço com um TLD relativo à Islândia (.is – 25 de abril) e outro relativo à Ilha das Caraíbas de Sint Maarten (.sl – 30 de abril). No final de 2013 e em resultado destas e de outras perseguições, o Pirate Bay regressa ao seu domínio original .se.

Analisada à distância, essa decisão poderá, todavia, ter-se revelado bastante perigosa. Isto porque a 9 de dezembro de 2014 o *site* seria novamente alvo de um raide por parte da polícia de Estocolmo em resultado de uma queixa apresentada pela Aliança Sueca de Direitos de Autor que resultou na apreensão de servidores, computadores e uma série de outro material informático disponível nas instalações da empresa onde se encontrava naquela altura alojado, assim como da detenção de um dos atuais administradores do *site*. Para além do encerramento do Pirate Bay, vários outros *sites* de BitTorrent e partilha de ficheiros ficaram também subitamente fora do ar²³⁶. Embora na ocasião, o co-fundador do Pirate Bay Peter Sunde tenha publicado um post no seu blogue pessoal em que defendia que o *site* merecia fechar de vez devido ao facto dos seus sucessores não terem feito quaisquer melhorias no código do mesmo, chegando mesmo a inundá-lo de anúncios relacionados com pornografia, rapidamente após o encerramento começaram a surgir pela *web* cópias do Pirate Bay,

²³⁵ *Top-level domains* em inglês.

²³⁶ Incluindo os sites EZTV, Zoink, Torrag e o *tracker* de BitTorrent Istole, em como o fórum Suprbay.org associado ao Pirate Bay.

algumas das quais com intuítos maliciosos. Ainda assim, uma das poucas novas versões da “Baía dos Piratas” que conseguiu recolher parte da adesão da comunidade dos antigos utilizadores foi o oldpiratebay.org, um indexador pesquisável de todos os torrents disponíveis no *site* anterior (ainda que sem acesso aos comentários, logo, sem que fosse possível averiguar da qualidade dos mesmos) criado pela equipa do IsoHunt.to a partir de uma cópia da base de dados do Pirate Bay. Em paralelo, os responsáveis pelo novo IsoHunt disponibilizam ainda uma ferramenta chamada The Open Bay que permite que os utilizados possam criar e implementar as suas próprias cópias do *site*. Até ao final do mês de dezembro seriam criados 372 clones do *site* apenas graças a este *software*. Mesmo antes disso, contudo, a 22 de dezembro o *site* original alojado no domínio thepiratebay.se começa novamente a dar sinais de vida, exibindo na sua página principal uma bandeira pirata ondulante e um cronómetro assinalando o tempo decorrido em dias e horas desde o seu fecho. Ao longo dos dias seguintes, vão sendo afixadas pistas no *site* que indiciam um retomar das atividades para 1 de fevereiro de 2015. Nesse mesmo dia, sete semanas após o segundo raide das autoridades suecas visando os seus servidores, dá-se finalmente o regresso do Pirate Bay. Entretanto, se o período de tempo de inoperacionalidade apenas contribuir para reduziu drasticamente a sua popularidade, de acordo com o blogue especializado *TorrentFreak* a verdade é que mesmo antes do raide o *site* de BitTorrent “mais resiliente do mundo” já não se podia orgulhar de ser o mais popular do globo – título que envergava desde 2008. Em seu lugar já se encontrava o KickAss Torrents, outro *site* de BitTorrent que tem tido problemas com a Justiça – sobretudo a nível dos domínios de topo.

Ainda assim, apesar do regresso, o Pirate Bay continua a ser alvo de perseguições várias por diversas autoridades nacionais. A começar pela Suécia, onde a 19 de maio de 2015 um tribunal nacional ordenou a apreensão do domínio thepiratebay.se. Em resposta, o *site* resolveu implementar um sistema de múltiplos domínios (seis) em seu lugar, tendo ainda decidido apelar da decisão a 26 de maio.

Outro tipo de perseguição exercido pelas autoridades e detentores de direitos consiste no bloqueio dos domínios associados ao *site* do Pirate Bay obtido por intermédio de uma ordem emitida por um tribunal. Recentemente, os utilizadores de Portugal viram o nome do seu país juntar-se à lista de nações onde o Pirate Bay se encontra oficialmente bloqueado, incluindo Alemanha, Reino Unido, Itália, Dinamarca, Bélgica, Espanha, França, Irlanda, Rússia, China, Arábia Saudita e Turquia. Em virtude de uma providência cautelar interposta pelas sociedades portuguesas de gestão coletiva de direitos de autor Audiogest e GEDIPE, a 25 de fevereiro de 2015 o Tribunal de Propriedade Intelectual determinou que os quatro maiores operadores de Internet do País – NOS, Meo, Vodafone e Cabovisão – passassem a impedir o acesso ao endereço thepiratebay.se bem como de outros 29 domínios associados no prazo de 30 dias, correndo o risco do pagamento de uma sanção no valor de 2500 euros por cada dia de incumprimento. Apesar dos operadores terem alterado para a ineficácia de tais

mecanismos, o bloqueio começou a ser aplicado logo em meados de março (Exame Informática 2015; Ernesto 2015a). Esta foi a primeira vez que ISPs nacionais foram obrigados por um tribunal a vedar o acesso a um *site* com base em alegações de infração de direitos de autor²³⁷.

De qualquer forma, uma vez que o bloqueio em causa é frequentemente aplicado ao nível do DNS²³⁸ (como ocorre no caso português) e não do endereço IP do *site*, tais medidas revelaram ser até agora facilmente contornáveis, nomeadamente através da edição do ficheiro de configuração do sistema de DNS do computador do utilizador (Mouta 2015)²³⁹ ou, uma solução ainda mais fácil, através

²³⁷ Numa iniciativa ímpar a nível europeu – porque torna desnecessária a obtenção de uma ordem de bloqueio junto de um juiz de um tribunal -, recentemente os detentores de direitos nacionais conseguiram alargar o bloqueio a todos os sites que possam disponibilizar ligações, indexar ou alojar conteúdos que infrinjam os direitos de autor. Tal extensão resulta de um acordo assinado a 30 de julho de 2015 entre a Inspeção Geral das Atividades Culturais (IGAC) da Secretaria de Estado da Cultura de Portugal, a Associação Portuguesa de Operadores de Telecomunicações (APRITEL), a Direção Geral do Consumidor, a DNS.pt (organização responsável por gerir o domínio.pt) e uma série de associações de gestão de direitos de autor. Os termos desse acordo estipulam a implementação de um novo mecanismo segundo o qual o MAPiNET – Movimento Cívico Antipirataria na Internet composto por diversas associações nacionais de representantes dos detentores de direitos de autor - se encarregue de recolher provas que fundamentem as queixas de distribuição não autorizada de obras protegidas por parte de um site apresentadas pelos detentores de direitos. Em seguida, o MAPiNET encarrega-se de enviar mensalmente até duas listas com um máximo de 50 desses sites à IGAC, de modo a que esta entidade notifique as operadoras dos sites em causa de modo a que os endereços IP relativos aos domínios em causa sejam bloqueados. Futuramente, sempre que um utilizador a um desses URLs bloqueados, ser-lhe-á exibida a mensagem “site indisponível” ou “site não encontrado”. Para que o site passe a integrar a lista dos bloqueados, o único critério necessário é que aquele contenha mais de 500 ligações para conteúdos alegadamente ilegais ou cujo indexador contenha mais de 66% de conteúdos alegadamente ilícitos (Caçador 2015; Andy 2015).

²³⁸ Iniciais em inglês de *Domain Name System*. A designação refere-se aos servidores que convertem os endereços IP (conjunto de quatro números inteiros, de 1 a 255, separados por pontos - no caso na versão IPv4 deste protocolo de Internet, uma vez que a versão IPv6 integra um código mais longo composto por 16 números inteiros) utilizados pelos computadores para comunicarem entre si via Internet pelos nomes de domínio empregues pelos utilizadores para aceder a um site da Web e que se distinguem sob a forma de uma sequência de letras, sendo por isso facilmente memorizáveis pelos seres humanos. Dado que qualquer entidade pode possuir servidores DNS, as operadoras de Internet implementaram também os seus próprios de forma a oferecer maior conveniência aos seus clientes.

²³⁹ Surgido alguns dias após o anúncio da acordo extrajudicial para o bloqueio de sites ilícitos por ISPs, o site <http://contraacensurana.net> explica como os utilizadores portugueses podem alterar os endereços dos servidores DNS empregues pelos seus computadores para aceder a sites através da Web. De natureza anónima, este site apresenta-se assim como uma iniciativa da sociedade civil contra aquilo que os seus responsáveis consideram ser “tentativas de censura de conteúdos e de limitar a liberdade de informação e de cultura, consagradas pelos artigos 37º e 73º da Constituição da República Portuguesa, disfarçadas de combate à ‘pirataria’”.

do recurso a uma profusão de *sites*-espelho que disponibilizam o acesso ao *site* a partir de diferentes endereços *web*, sem falar na possibilidade da utilização de *proxies* ou mesmo de VPNs.

Atualmente (agosto de 2015), de acordo com o ranking da companhia Alexa, thepiratebay.la - o domínio mais popular dos seis que o Pirate Bay utiliza - é o 573º *site* mais visitado da *web*, ao passo que o endereço <https://kat.cr/> de momento empregue pelo seu mais direto concorrente KickAss Torrents encontra-se classificado na posição nº 73. Ainda que estes dados possam sempre ser questionáveis, eles apontam para um facto que a história da partilha de ficheiros traçada até aqui indica: por mais que as autoridades e os detentores de direitos tentem acabar com os *sites* e comunidades, a tendência é para que os utilizadores arranjem rapidamente alternativas, alternativas essas que não raramente revelam ser mais eficazes a contornar os obstáculos impostos tanto pela Lei como pela tecnologia.

4.6. – Cibercacifos: A mercantilização da partilha de ficheiros através da “nuvem”

A mais recente tendência tecnológica em termos de partilha de ficheiros protegidos por direitos de autor está associada à ascensão de uma nova classe de serviços *online* baseados na *web* designados por cibercacifos²⁴⁰, embora sejam igualmente conhecidos por *one-click hoster*, cacifo de ficheiros²⁴¹ ou, pura e simplesmente, serviços de alojamento de ficheiros. Na medida em que os dados são armazenados numa nuvem de servidores, à primeira vista este tipo de *sites* assemelha-se tanto em termos de design como de funcionalidades a serviços disponibilizados por empresas respeitáveis da Internet como o Google Drive da Google ou o Dropbox da empresa com o mesmo nome (Lobato e Tang 2014). E na verdade, tanto uns como outros se destinam a que os utilizadores possam efetuar o *upload* de conteúdos para que depois estes possam ser acedidos por eles noutra dos seus dispositivos ou por amigos e familiares: para tal, apenas necessitam de criar uma conta, sendo no final gerado um endereço URL que poderão divulgar a todos os interessados em descarregar o(s) ficheiro(s).

Contudo, na prática os cibercacifos apresentam um conjunto de características inerentes ao seu modelo de negócio que levam a concluir que são maioritariamente utilizados para fins ilícitos. Ao mesmo tempo, para os utilizadores o regresso ao modelo dos servidores centrais representado pelos cibercacifos oferece uma série de vantagens quando comparados com os *sites* e as redes de partilha de ficheiros - em especial, o ecossistema em torno do protocolo de rede BitTorrent. Em primeiro lugar, porque sendo um serviço baseado na *web* e no protocolo HTTP, qualquer pessoa com acesso à Internet e a um navegador da *web* pode descarregar os conteúdos aí alojados, evitando assim o incómodo de recorrer a aplicações cliente especializadas.

²⁴⁰ *Cyberlockers* em inglês.

²⁴¹ *File locker* em inglês.

Isto remete para outra diferença essencial dos cibercacifos em relação ao P2P, na medida em que no primeiro, a partir do momento em que o utilizador clica na ligação para o *download* do ficheiro, a transferência inicia-se automaticamente. Dado que o ficheiro se encontra alojado em servidores empresariais – em regra geral funcionando 24 sobre 24 horas -, o nível de disponibilização do conteúdo encontra-se menos dependente da capacidade do responsável pela disponibilização do conteúdo fazer *seeding* desse mesmo conteúdo e dessa forma, “pagar” com a sua própria largura de banda.

Outro benefício que os cibercacifos oferecem aos utilizadores em comparação com protocolos de rede P2P consiste num maior anonimato. Ao contrário do que acontece com o BitTorrent, por exemplo, em que a participação num “enxame” de partilha de um determinado conteúdo implica a divulgação pública do endereço IP do utilizador a todos os restantes pares, no caso de um cibercacifo o endereço IP de cada utilizador que disponibiliza ou descarrega um ficheiro permanece inacessível a todos os outros, sendo apenas do conhecimento dos responsáveis pelo serviço. Desta forma e a não ser que contem com a cooperação dos próprios proprietários do *site*, os detentores de direitos de autor são incapazes de identificar, monitorizar ou instaurar ações legais contra utilizadores individuais do *site*.

Por último, existe ainda uma vantagem que favorece o recurso aos cibercacifos em detrimento das redes P2P: o facto destes serviços serem em regra geral menos utilizados para a propagação de vírus informáticos e outro tipo de *malware* (Marx 2013; Envisional 2011).

Ao mesmo tempo, importa também realçar as desvantagens inerentes à utilização dos cibercacifos. Um primeiro grande inconveniente tem a ver com o facto de os conteúdos armazenados por um cibercacifo não serem diretamente pesquisáveis pelos utilizadores. Em contraposição com o ecossistema em torno do BitTorrent, os cibercacifos não integram funcionalidades de pesquisa ou indexação de conteúdos nos seus *sites*. Como alternativa, o utilizador necessita de recorrer a uma série de *sites* intermediários que na prática se destinam a encaminhar tráfego para os URLs ativos relativos aos conteúdos em causa: “O cibercacifo constitui assim o *backend* de uma infra-estrutura mais vasta que inclui blogues de lançamentos²⁴², BBSs e fóruns, onde podem ser encontradas ligações para os conteúdos alojados no cibercacifo” (Lobato e Tang 2014, p. 426).

Outro inconveniente está intrinsecamente relacionado com o modelo de negócios adotado pela maioria dos cibercacifos: ao contrário da esmagadora maioria dos *sites* e redes de P2P onde não é necessário pagar para usufruir das funcionalidades disponibilizadas pela tecnologia, para sobreviver enquanto entidades comerciais com fins lucrativos os cibercacifos implementaram uma estratégia bastante semelhante à adotada pelos serviços de *streaming* como o da Spotify e Netflix (ainda que neste caso sem o beneplácito das maiores companhias discográficas e estúdios de cinema). Um primeiro tipo de serviço passa pelo acesso grátis que obriga os utilizadores a esperarem um determinado período tempo enquanto vão sendo exibindo anúncios. Transcorrido esse período, o

²⁴² *Release logs* em inglês.

utilizador necessita de responder a uma questão do tipo *CAPTCHA*²⁴³ para só depois aceder finalmente à ligação que permite descarregar o ficheiro pretendido (geralmente a uma velocidade relativamente lenta). Outra limitação adicional das modalidades grátis é que obrigam o utilizador a esperar entre uma a duas horas por cada *upload* ou *download* de um ficheiro. Se o utilizador quiser descarregar imediatamente os ficheiros que procura sem ser sujeito à visualização de anúncios, tempos de espera ou velocidades lentas, então terá que pagar por uma subscrição. Por um preço que ronda na maior parte dos serviços os 10 euros mensais, passa a poder fazer *downloads* ilimitados e imediatos de qualquer dos conteúdos alojados pelo *site*, bem como a usufruir de tempos mais longos para o armazenamento dos conteúdos dos quais se fez o respetivo *upload*²⁴⁴.

Este ponto remete para outra diferença de cariz mais ético entre os cibercacifos e o P2P ou, mais especificamente, o BitTorrent, que remete para diferentes conceções de Justiça: enquanto que neste último, o algoritmo na base do protocolo de rede obriga os utilizadores que pretendem descarregar conteúdos a contribuir com a sua largura de banda, no caso dos cibercacifos não existe qualquer mecanismo capaz de garantir uma reciprocidade na partilha.

Um aspecto particularmente controverso entre os partilhadores no que diz respeito aos cibercacifos consiste no recurso a programas de afiliados que, de modo a persuadir os *uploaders* mais ativos a disponibilizarem conteúdos com maior procura, passam pela atribuição de uma determinada quantidade de pontos (convertíveis em dinheiro) de acordo com o número de *downloads* que os seus conteúdos gerarem.

²⁴³ Tipo de teste utilizado convencionalmente por sites da Web em situações de interação com o utilizador de modo a distinguir os seres humanos de agentes automatizados desenvolvidos com recurso a código informático - vulgarmente conhecidos por *bots*.

²⁴⁴ A este respeito, convém salientar que as subscrições propostas pelos cibercacifos constituem apenas um dos elos de todo um sector económico surgido nos últimos anos à margem do circuito oficial de distribuição *online* de conteúdos como resposta às constantes perseguições movidas pelos detentores de direitos contra os partilhadores e responsáveis por sites e aplicações de partilha de ficheiros. Nesse sector encontram-se não só as VPNs (embora estas também sejam empregues simplesmente por uma questão de segurança e preservação da privacidade e anonimato) mas também uma serie de programas informáticos e serviços que permitem aceder a populares serviços de streaming que não se encontram disponíveis no país de residência do utilizador. O facto de muitos utilizadores estarem dispostos a pagar por serviços fornecidos por intermediários para obter acesso ilimitado parece assim dar razão ao argumento segundo o qual a violação *online* dos direitos de autor não resulta apenas de uma recusa em pagar pelos conteúdos mas sim com o nível diminuto da oferta *online* autorizada disponível em determinados países. Daqui resulta uma “dispersão das receitas por entre um vasto conjunto de operadores lícitos e ilícitos” (Lobato 2012, p. 105).

Tendo em conta a natureza explicitamente mais comercial dos cibercacifos face às origens mais comunitárias dos *sites* e das redes P2P²⁴⁵, os cibercacifos são vistos pelo membros das comunidades tradicionais de partilha como uma degenerescência dos ideais originais da partilha de ficheiros de obras protegidas por direitos de autor, podendo ser entendidos como uma mercantilização da própria “pirataria” *online*. Sobretudo porque, embora integrando a chamada *web social*²⁴⁶, ao contrário da maioria destas plataformas, os cibercacifos não costumam “fomentar um clima de colaboração e co-criação de conteúdos”, não sendo os conteúdos alojados nos seus servidores raramente alvo de qualquer transformação criativa pelos utilizadores. Daí que a maior parte dos conteúdos que aí se podem encontrar consistam em grandes êxitos produzidos pelos grandes estúdios de cinema de Hollywood ou pelas maiores companhias discográficas do mundo.

Ao mesmo tempo, na medida em que o modelo de negócios dos cibercacifos apenas exige uma disponibilidade permanente dos ficheiros em causa por parte dos utilizadores e não tanto um desempenho rápido (em tempo real) e sem falhas, como acontece com muitos dos serviços de *streaming*, isto faz com a infra-estrutura física adotada pelas empresas por detrás deste tipo de serviços apresente uma configuração mais tolerante para com eventuais atrasos nas transferências. Assim, na maioria dos casos, os servidores a que os cibercacifos recorrem encontram-se centralizados em uma ou duas localizações geográficas. Situação diferente ocorre no caso da Spotify ou da Netflix, por exemplo, cujas arquiteturas físicas dependem geralmente dos computadores espalhados pelo mundo de empresas subcontratadas conhecidas por Redes de Distribuição de Conteúdos²⁴⁷, permitindo assim reduzir ao máximo o tempo que demora a transportar um vídeo ou uma música até ao dispositivo do utilizador (Marx 2013).

Retrospetivamente, o ecossistema *online* formado em redor dos cibercacifos começou a emergir a meio da década passada, tendo conhecido o seu apogeu por volta de 2011. Em pouco tempo, nomes como MegaUpload, Rapidshare, Hotfile, YouSendIt, 4Shared, FileSonic, FileServe ou DepositFiles tornaram-se bastante populares entre os partilhadores. Associados a estes, tornaram-se também rapidamente conhecidos metatransmissores de busca como Filestube e FileCrop, para além de

²⁴⁵ Os cibercacifos são serviços comerciais com um investimento puramente estratégico na retórica da partilha. Eles adotam uma visão instrumental do conteúdo alojado nos seus sites: os ficheiros disponibilizados são simplesmente eliminados quando uma redução substancial no tráfego ou pressões externas com vista à aplicação das leis de direitos de autor fazem com que tal medida se torne atrativa. Não existe qualquer tentativa de curadoria, organização ou arquivamento do conteúdo alojado. Existem poucos aspetos ‘criativos’ associados à utilização dos cibercacifos que pudessem redimir a tecnologia aos olhos dos defensores de uma posição moderada em relação aos direitos de autor. (Lobato e Tang 2014, p. 431).

²⁴⁶ Designação que integra desde redes sociais como Facebook e Twitter a sites de partilha de vídeos e músicas via streaming como YouTube e SoundCloud.

²⁴⁷ *Content Distribution Networks* em inglês.

comunidades de redes sociais (“Discografias” – Brasil) e fóruns (WarezTuga – Portugal) para partilha de ligações, bem como *sites* indexadores de livros eletrónicos. O período áureo dos cibercacifos viria no entanto a terminar em janeiro de 2012, com o encerramento do MegaUpload numa operação transnacional coordenada pelo FBI e pelo Departamento de Justiça dos EUA em cooperação com várias autoridades locais que envolveu uma série de detenções, apreensões e ordens de extradição. Em resultado dessa ação, vários serviços semelhantes foram encerrados por ordem judicial ou fecharam voluntariamente as portas, tendo muitos outros alterado radicalmente o seu modelo de negócio de modo a desincentivar a realização de infrações aos direitos de autor.

4.6.1. – Rapidshare: De “importante mercado pirata” a combatente “anti-pirataria”

O primeiro serviço a popularizar o conceito de cibercacifo no mundo ocidental²⁴⁸ foi o Rapidshare, fundado em agosto de 2004 a partir do endereço rapidshare.de pelo alemão Christian Schmid, que mais tarde - em 2006 - decidiu mudar a sede fiscal da empresa para a Suíça e criar também o *site* rapidshare.com (Heib 2012). Uma das principais inovações introduzidas pelo Rapidshare foi o facto de permitir o alojamento gratuito de ficheiros com um tamanho de até 50 MB (Lobato e Tang 2014, p. 425). Na altura, aquando do seu lançamento, não existia praticamente qualquer serviço a oferecer tanto espaço de armazenamento. A proposta revelou ser tão aliciante que rapidamente a função oficial do serviço, ou seja, enviar ficheiros que eram demasiado grandes para anexar a uma mensagem de correio eletrónico, passou a ser secundária face às utilizações ilícitas do serviço. Com o aumento da popularidade, vieram também as primeiras pressões exercidas pelos detentores de direitos.

O primeiro grande caso envolveu uma providência cautelar obtida em janeiro de 2007 pela GEMA, associação alemã representando os interesses da indústria discográfica, visando ambos os *sites* ligados ao Rapidshare, obrigando a companhia de parar de alojar e distribuir material pertence ao seu catálogo (Smith 2007). Na sequência dessa providência cautelar, um tribunal alemão ordenou à Rapidshare que monitorizasse todos os *uploads* de conteúdos em violação dos direitos da GEMA. Em resposta, a empresa implementou um filtro baseado na soma *hash* MD5 dos ficheiros de modo a impedir o *upload* de material removido anteriormente. Contudo, em julho de 2008 um tribunal de comarca de Hamburgo considerou que tal mecanismo era ineficaz por apenas ser válido no que se refere ao *upload* de ficheiros exatamente idênticos aos que tinham sido removidos, tendo a Rapidshare ficado assim obrigada a inspecionar previamente cada um dos *uploads* de ficheiros efetuados pelos

²⁴⁸ Segundo Lobato e Tang, o serviço *webhard* (diminutivo para disco rígido alojado na Web) lançado pela sul-coreana LG por volta do ano 2000 terá sido o primeiro a nível mundial a difundir o modelo de cibercacifo, tendo este se convertido num método bastante popular de partilhar ficheiros entre os jovens da Coreia do Sul. Contudo, o Rapidshare foi de facto o serviço pioneiro no que diz respeito ao mundo de língua inglesa.

seus utilizadores que disponibilizaram anteriormente material protegido por direitos de autor, bem como a inspecionar e registar os seus endereços IP (Roettgers 2008)²⁴⁹.

A reputação do serviço junto dos seus utilizadores seria ainda mais abalada em março de 2009 quando surgiu a notícia de que a Rapidshare fora obrigada por um juiz de um tribunal alemão a entregar aos detentores de direitos os dados pessoais de um utilizador que tinha feito o *upload* de uma cópia de “Death Magnetic”, o mais recente álbum da banda *Metallica*, um dia antes do lançamento mundial do disco, em setembro de 2008 e publicado em seguida ligações para o *download* do ficheiro comprimido em vários fóruns *online*. Segundo o *site* alemão *Gulli*, a informação teria sido utilizada para realizar uma rusga ao apartamento desse utilizador que resultou na apreensão do seu PC bem como de vários CD (*Gulli* 2009).

Outro desaire judicial sofrido pela Rapidshare foi a providência cautelar obtida em fevereiro de 2010 por uma coligação de seis editoras de manuais escolares e universitários (Bedford, Freeman & Worth – uma subsidiária da Macmillan -, Cengage Learning, Elsevier, McGraw-Hill e Pearson) junto de um tribunal distrital de Hamburgo. Nos termos da decisão preliminar, a companhia foi ordenada a assegurar o fim da disponibilização *online* das 148 obras protegidas por direitos de autor mencionadas no processo. Tal como no processo instaurado pela GEMA, o tribunal obrigou a empresa a monitorizar os *uploads* realizados pelos utilizadores de modo a garantir que nenhum dos livros em questão voltasse a ser armazenado nos seus servidores e a impedir o acesso não autorizado por parte do público. Pelo não cumprimento desta decisão, a RapidShare arriscava-se ao pagamento de uma indemnização no valor de 250 mil euros por cada obra ou mesmo a uma pena de prisão até dois anos, no caso dos seus principais executivos (Enigmax 2010).

Por último, outra importante derrota da Rapidshare nos tribunais está relacionada com o desfecho do processo judicial instaurado contra a empresa em 2008 pela fabricante de videojogos Atari Europe após esta ter encontrado cópias ilícitas do seu jogo *Alone in the Dark* alojadas nos servidores da companhia suíça. Apesar da Rapidshare ter removido os ficheiros identificados pela Atari, esta última não se deu por satisfeita e recorreu aos tribunais com vista à implementação de medidas como filtros

²⁴⁹ A obrigação da RapidShare monitorizar os uploads efetuados pelos seus utilizadores de forma a assegurar que nenhum dos cinco mil títulos indicados pela GEMA bem como outras centenas de obras dos editores livresiros alemães De Guyter e Campus foi posteriormente confirmada em março de 2012 pelo Tribunal Regional Superior de Hamburgo (Ernesto 2012a). Não satisfeita com este veredito, a Rapidshare resolveu recorrer junto do Supremo Tribunal de Justiça da Alemanha que no entanto rejeitou o apelo. De acordo com a decisão da mais alta instância da magistratura daquele país, tanto a Rapidshare como qualquer outra companhia com sede na Alemanha que seja responsável por um serviço de alojamento de ficheiros devem monitorizar de forma pró-ativa as ligações oriundas de outros sites de modo a detetar ficheiros relativos a obras protegidas por direitos de autor o mais rapidamente possível e assegurar que esses ficheiros não possam ser acedidos pelo público (Harguth 2013).

que assegurassem que outros utilizadores não pudessem efetuar o *upload* do mesmo jogo. Embora um tribunal distrital tenha inicialmente dado razão à Atari, após a apresentação de um recurso pela Rapidshare, o Tribunal Regional Superior de Dusseldorf veio dar razão a esta última, alegando que a companhia já tomava medidas suficientes para impedir a realização de infrações aos direitos de autor, não sendo por isso necessário implementar um sistema de filtragem devido ao risco de remoção de ficheiros legítimos cuja designação coincidissem com os termos indicados pela Atari (Ernesto 2011b). Esta decisão viria todavia a revelar-se provisória uma vez que em julho de 2012 o Supremo Tribunal de Justiça da Alemanha considerou que apesar da Rapidshare não poder ser diretamente responsabilizada por qualquer infração, em certas situações a companhia poderia ser considerada indiretamente culpada pelas infrações cometidas pelos utilizadores. Embora a Rapidshare não tenha sido obrigada a monitorizar todos os ficheiros alojados pelos utilizadores nos seus servidores, ainda assim os fornecedores de serviços de alojamento eram obrigados não apenas a remover ficheiros relativos a obras protegidas logo que fosse notificada da ocorrência de uma violação pelo detentor de direitos, mas também a tomar medidas que impedissem futuras infrações semelhantes por outros utilizadores assim como a monitorizar a existência de eventuais ligações para cópias do jogo da Atari guardadas nos seus servidores originárias de *sites* mantidos por terceiros (Enigmax 2012a; Engelhardt 2012; Harguth 2013).

Tais factos não foram, todavia, suficientes para afetar a continuidade das actividades da empresa que, em paralelo com estas duas derrotas, também conseguiu sair vitoriosa em alguns embates judiciais. Um primeiro caso foi a rejeição em 2010 de duas providências cautelares emitidas no ano anterior por uma instância inferior da magistratura a pedido da Capelight Pictures, uma distribuidora alemã de filmes e DVD, que responsabilizara a Rapidshare pela disponibilização de obras protegidas por direitos de autor por parte dos seus utilizadores. Uma primeira rejeição, datada de março, foi justificada pelo tribunal de recurso de Dusseldorf alegando que não só todos os filtros implementados para impedir o *upload* das obras em causa eram facilmente contornáveis, resultando em muitas situações de falsos positivos, mas também que o controlo manual dos *uploads* se mostrava impraticável (Roettgers 2010). A segunda, com origem no tribunal regional superior da mesma cidade alemã e datada de julho, considerou que a companhia não era obrigada a adotar um mecanismo de filtragem por palavras na medida em que tal tecnologia poderia impedir as pessoas de realizarem cópias para uso meramente privado dos ficheiros – algo permitido pela lei alemã (Cheng 2010a).

Igualmente no ano de 2010 mas em maio um tribunal distrital da Califórnia nos EUA rejeitou a providência cautelar interposta pela companhia de entretenimento para adultos Perfect 10. Segundo esta empresa, a Rapidshare estava a alojar de forma ilegal imagens da companhia e a permitir a sua distribuição e *download* pelos utilizadores. Para a Perfect 10, isto constituía não só uma violação dos seus direitos de distribuição mas também uma apropriação indevida dos seus conteúdos a troco de

dinheiro – dado o programa de afiliados da Rapidshare destinado a recompensar os seus utilizadores responsáveis pelos *uploads* mais populares. Na sua decisão, a juíza distrital Marilyn L. Huff afirmou que a Perfect 10 não tinha conseguido apresentar provas suficientes que demonstrassem ao tribunal que a Rapidshare tinha ela própria cometido qualquer infração ou sequer induzido os seus utilizadores ao mesmo. O próprio facto da Perfect 10 ter esperado quatro anos desde a primeira vez que detetou conteúdos seus alojados no Rapidshare para instaurar um processo foi também citado pela magistrada para alegar que a companhia não tinha conseguido provar a existência de danos irreparáveis (Cheng 2010b).

Ainda assim, em resultado destas constantes pressões a Rapidshare começou a adotar uma postura mais cooperante com os detentores de direitos. Um exemplo dessa mesma postura refere-se ao conteúdo de uma mensagem de correio eletrónico enviada pelo então diretor executivo Bobby Chang a vários representantes da indústria de entretenimento que foi divulgada no final de março de 2010 pelo *site* TorrentFreak (Ernesto 2010a) no sentido de alargar a outras produtoras de Hollywood o acordo exclusivo estabelecido anteriormente com a Warner Bros no sentido da distribuição *online* do seu catálogo de produções cinematográficas e televisivas. Em vez da remoção de páginas, a ideia passaria por encaminhar os utilizadores que tentassem descarregar cópias ilegais dessas obras para uma loja *online* onde se encontrariam à venda versões autorizadas. Por outro lado, nessa mesma mensagem onde Chang chegava mesmo a designar os utilizadores violadores de direitos de autor de “criminosos”, o CEO da Rapidshare dava também conta de uma nova abordagem mais agressiva contra os partilhadores, assente no encerramento das contas dos utilizadores que tivessem sido apanhados a efetuar o *upload* de conteúdos protegidos. Por fim, Chang acrescentava ainda que a Rapidshare se comprometia a instaurar ações legais contra serviços seus concorrentes que apoiassem de forma intencional o *upload* de obras protegidas (Ernesto *idem*)²⁵⁰.

Outro passo dado pela Rapidshare para conquistar maior respeitabilidade e desta forma evitar enfrentar batalhas legais ocorreu no final de junho de 2010 quando a empresa deu por terminado o seu programa de afiliados baseado num sistema de pontos denominado *Rapidpoints* que era visto pelos detentores de direitos como uma forma de encorajar a violação dos seus direitos de autor na medida em que constituía um incentivo para os utilizadores fazerem *upload* dos conteúdos mais populares (Ernesto 2010c).

À medida que a pressão legal aumentava em ambos os lados do Atlântico – com a RIAA e a MPAA a submeterem opiniões bastante críticas da empresa junto do governo federal dos EUA, chegando mesmo a considerá-la responsável por “um dos mercados piratas mais notórios do mundo” -, no final de 2010 a Rapidshare chegou mesmo a contratar uma empresa de lobbying com sede em

²⁵⁰ Um mês após a divulgação pública dessa mensagem de correio eletrónico, a Rapidshare anunciou a rescisão imediata do contrato, por acordo mútuo, entre Chang e a companhia (Ernesto 2010b).

Washington, D.C. chamada Dutko, de modo a coordenar uma campanha de relações públicas destinada a alterar a imagem do seu serviço junto do Congresso federal e dos meios de comunicação social norteamericanos (Friedman 2010).

A campanha pareceu ter surtido efeito, uma vez que o nome da Rapidshare acabou por não ser incluído nas “*watch lists*” do USTR de 2011, o que pode ser entendido como um sinal de que as associações de representantes de detentores de direitos concluíram que o serviço estava a tentar adotar uma política colaboracionista (Enigmax 2012b). Temendo que tais medidas não fossem suficientes para assegurar a continuidade do seu serviço à luz da lei, em fevereiro de 2012, na sequência do raide contra o MegaUpload e do conseqüente aumento de tráfego dos outros serviços de cibercacifos que continuaram em atividade, a Rapidshare tomou a medida drástica de reduzir substancialmente a velocidade dos *downloads* dos utilizadores da modalidade gratuita do seu serviço. De fora desta restrição ficaram apenas as transferência de conteúdos cujos respetivos *uploaders* aderissem a uma iniciativa que implicava a cedência de informações sobre a sua conta como o tipo de ficheiros por eles partilhados, o nome dos *sites* e blogues onde seriam publicadas ligações para os conteúdos, bem como o endereço de email e número de telefone da companhia. Por último, estes utilizadores teriam ainda que conceder à empresa o direito de inspecionar os seus ficheiros e *sites* de forma a detetar utilizações ilegais do serviço (Enigmax 2012c).

Não contente com tal inversão no seu modelo de negócios, a Rapidshare chegou mesmo a publicar em abril de 2012 um manifesto anti-pirataria destinado a outros cibercacifos na forma de um documento de quatro páginas contendo uma série de sugestões de “práticas responsáveis para serviços de armazenamento na nuvem” de modo a auxiliar os detentores de direitos a impedir a realização de infrações aos direitos de autor (Ernesto 2012b).

Contudo, nem estas propostas – que, no seu conjunto, iam muito além dos requisitos impostos pela maioria das jurisdições nacionais aos serviços de alojamento de ficheiros - foram suficientes para agradar aos representantes das indústrias culturais que se apressaram a comentar que não iam suficientemente longe (Sandoval 2012).

Apesar de discordar com tais afirmações (Ernesto 2012c), em novembro de 2012 a Rapidshare foi ainda mais longe quando anunciou que a partir do dia 27 desse mês iria passar a estabelecer limites à quantidade de tráfego público de dados gerado pelos seus utilizadores. Deste modo, enquanto que os utilizadores grátis apenas teriam direito a 1 GB por dia, os utilizadores de contas pagas passariam a contar com um limite diário de 30 GBs. De fora destas restrições, ficavam apenas os ficheiros partilhados em âmbito privado, entre grupos restritos de pessoas. Desta forma, a empresa pretendia parar de vez com as acusações de “pirataria” advindas por parte das indústrias culturais e estabelecer-se definitivamente aos olhos das autoridades como mais um serviço de alojamento de ficheiros na nuvem semelhante ao da Dropbox.

O impacto no tráfego do serviço deste vasto rol de transformações no perfil da Rapidshare não se fez esperar. Desde o auge da sua popularidade em meados de 2010, quando contava com centenas de milhar de visitantes por mês, até ao final de 2012, o seu *site* passou da 50ª posição da lista Alexa dos *sites* mais populares do mundo para uma posição abaixo do 300º lugar. Apesar de um aumento temporário de tráfego ocorrido no seguimento do fecho do concorrente MegaUpload, todas as medidas subsequentes tomadas pela empresa suíça para evitar um desfecho semelhante apenas contribuíram para reduzir ainda mais o número de visitantes (Enigmax 2013).

Um prenúncio de que o destino da companhia já se encontrava previamente traçado surgiu a 17 de maio de 2013 com a notícia do despedimento de 45 empregados – correspondendo a 75% do total do seu quadro de pessoal – e a substituição de Alexandra Zwingli por Kurt Sidler (Ex-Sage) no cargo de CEO da RapidShare, indicando a pretensão da empresa em concentrar esforços na venda de serviços de alojamento para o sector empresarial (Zaugg e Schurter 2013). Por essa altura, já o *site* do seu serviço se encontrava na posição 596 da lista Alexa dos mais visitados da *web*.

Nesse sentido, o fim da empresa e o encerramento do seu serviço a 31 de março de 2015 - anunciado a 10 de fevereiro no *site* (Ernesto 2015b) - pode ser encarado como o desfecho inevitável de uma companhia que, ao querer assegurar a sua sobrevivência perante a Lei e as múltiplas exigências dos detentores de direitos, acabou por afastar toda a sua base inicial de utilizadores, motivados que estavam pela partilha fácil, anónima e gratuita dos conteúdos aí alojados.

4.6.2 – MegaUpload: A partilha de ficheiros enquanto negócio milionário

Provavelmente o mais popular serviço de cibercacifo de sempre, o MegaUpload foi fundado em março de 2005 pelo empreendedor e programador informático de origem alemã Kim Schmitz (mais conhecido na Internet por Kim Dotcom ou, anteriormente, Kim Tim Jim Vestor) a partir de Hong Kong.

Ajudado pela fortuna que tinha conseguido arrecadar nos seus tempos de hacker na Alemanha (Gallagher 2012; Gruley, Fickling e Rahn 2012), em poucos anos Dotcom conseguiu construir um império *online* composto por vários outros *sites* como Megavideo.com, Megapix.com, Megalive.com, Megabox.com e Megaporn.com. No centro desse império encontrava-se o endereço “<http://www.megaupload.com>”.

Antes do seu encerramento, o MegaUpload representava mais de um terço de todo o tráfego de Internet relativo a *downloads* com origem e destino em serviços de alojamento de ficheiros (Labovitz

2012). Segundo a acusação do próprio Departamento de Justiça dos EUA²⁵¹, durante o seu período de maior popularidade, o *site* do *MegaUpload* chegou a ser o 13º mais visitado do mundo, registando um total de mil milhões de visitantes ao longo dos seus anos de atividade, ma média de 50 milhões de visitas diárias e quatro por cento de todo o tráfego de Internet, contando ainda com 180 milhões de utilizadores registados. Na altura do seu fecho, o serviço contava com mais de 25 petabytes²⁵², correspondendo a 12 mil milhões de ficheiros (Tung 2012)

Tal como em quase todos os cibercacifos, a proposta comercial da *MegaUpload* para membros²⁵³ dividia-se em duas grandes modalidades: uma básica, de acesso gratuito, que - nas vésperas do seu encerramento - permitia armazenar até 200 GB de dados nos servidores da empresa, fazer o *upload* de ficheiros até um limite de 2 GBs e efetuar *downloads* de ficheiros com um tamanho máximo de 2 GB; a outra, *premium*, de acesso pago, que por 10 euros ao mês ou 80 euros ao ano²⁵⁴ oferecia - nas vésperas do seu encerramento - espaço ilimitado para armazenamento de dados, *uploads* ilimitados, *download* de ficheiros com um tamanho máximo de 100 GBs e a possibilidade de combinar vários ficheiros num único *upload*.

Um dos aspetos que desde o início mais diferenciou o *MegaUpload* dos restantes cibercacifos - e que mais tarde se veio a revelar o “calcanhar de Aquiles” utilizado pelos detentores de direitos para forçar o seu encerramento -, foi o seu agressivo programa de afiliados que, na prática, não passava de um conjunto de incentivos financeiros concedidos aos subscritores da modalidade *premium* para efetuar o *upload* de cópias dos conteúdos mais requisitados pelos utilizadores e em seguida distribuir *online* as ligações que permitiam efetuar o *download* dos ficheiros em causa. De acordo com a acusação do governo federal dos EUA, a empresa só terminou com o seu programa de afiliados em julho de 2011. Aquando do lançamento do serviço em setembro de 2005, de forma a habilitar-se a receber prémios, os utilizadores teriam que conseguir pelo menos 50 mil *downloads* no período de três meses. Aqueles que alcançassem o maior número de *downloads* podiam receber cinco mil dólares em dinheiro. Mais tarde, o valor máximo dos bónus seria aumentado para dez mil dólares. Segundo a acusação, tal esquema de recompensas terá permitido que um *upload* tenha recebido pelo menos 55 mil dólares em dinheiro.

²⁵¹ United States v. Kim Dotcom. Indictment No. 1:12CR3 (US District Court for the Eastern District of Virginia 2012). Disponível em https://www.washingtonpost.com/wp-srv/business/documents/megaupload_indictment.pdf.

²⁵² O equivalente a 25 mil terabytes ou 25 milhões de gigabytes.

²⁵³ Os utilizadores que não desejassem registar-se podiam obviamente ainda assim efetuar *uploads* - até um máximo de 500 MBs por ficheiro - e *downloads*, mesmo estando a experiência de utilização do site sujeita à exibição de vários anúncios.

²⁵⁴ Existindo ainda a possibilidade de, por 200 euros, adquirir uma subscrição vitalícia.

Todavia, muito antes da MegaUpload acabar com o seu programa de afiliados já as atenções das autoridades norte-americanas estavam voltadas para o serviço de alojamento de ficheiros da companhia. A 24 de junho de 2010, o governo federal dos EUA informou a MegaUpload que uma equipa de investigadores encontrara 39 cópias de filmes alegadamente em infração dos direitos de autor na Carpathia Hosting, a empresa subcontratada de alojamento de servidores localizada no estado da Virgínia. Seis dias mais tarde, seguir-se-ia o encerramento por agentes federais do NinjaVideo.net bem como de oito outros *sites* de partilha de ligações para vídeos armazenados no MegaUpload. O fecho destes *sites* não passaria ao lado de Kim Dotcom que a 8 de julho chegaria mesmo a enviar uma mensagem de correio eletrónico a Mathias Ortmann – diretor técnico e co-fundador da MegaUpload, de nacionalidade alemã - e Sven Echternach – cidadão alemão responsável pelas relações comerciais da empresa – alertando-os para um eventual ataque por parte do Departamento de Justiça dos EUA poderia constituir (Gruley, Fickling e Rahn 2012).

A denúncia surgiria no entanto apenas a 5 de janeiro de 2012, pela mão de um júri do tribunal do Distrito Leste do estado da Virgínia que acusava Dotcom e vários outros funcionários da companhia: Ortmann e Echternach, mas também Fin Batato – diretor de marketing, publicidade e vendas, igualmente de nacionalidade alemã, Julius Bencko – diretor gráfico, de nacionalidade eslovaca -, Andrus Nomm – cidadão da Estónia e diretor da divisão de desenvolvimento de *software* - e Bram van der Kolk – principal programador da empresa, de nacionalidade holandesa. Em causa estava um vasto grupo de acusações: fraude, branqueamento de capitais, infração de direitos de autor de âmbito criminal – tanto por via direta como indireta. A apreensão do domínio e encerramento do *site* pelo Departamento de Justiça dos EUA ocorreria a 19 de janeiro. O mesmo dia ficaria marcado pelo congelamento dos ativos da MegaUpload – cerca de 330 milhões de dólares de Hong Kong²⁵⁵ – pelas autoridades aduaneiras e fiscais daquela região administrativa. A detenção de Kim Dotcom dá-se a 20 de janeiro no âmbito de uma rusga da polícia neo-zelandesa - a pedido do FBI e do Departamento de Justiça dos EUA - à casa de Kim Dotcom nos arredores de Auckland, Nova Zelândia. Juntamente com o empresário, foram também detidos na mesma ocasião Batato, Ortmann e van der Kolk. Na ocasião foram ainda confiscados vários bens pessoais como carros de luxo, ecrãs gigantes de televisão e obras de arte, tendo sido igualmente congeladas dezenas de contas bancárias, tanto em Hong Kong como na Nova Zelândia, que se encontravam em nome pessoal de Dotcom. Desde a sua libertação sob fiança, ocorrida a 22 de fevereiro de 2012, que Dotcom continua à espera que seja emitida uma decisão final a respeito da sua extradição da Nova Zelândia para os EUA.

A operação envolveu ainda a apreensão de 1103 servidores nas instalações da Carpathia na Virgínia, o que implicou a perda de acesso por parte de pelo menos 50 milhões de utilizadores do MegaUpload aos ficheiros de que tinham feito anteriormente *upload*.

²⁵⁵ Cerca de 38 milhões de euros.

Como base da sua argumentação para o encerramento forçado do MegaUpload, o Departamento de Justiça dos EUA calcula que as infrações aos direitos de autor cometidas por intermédio do serviço poderão ter provocado prejuízos num montante superior a 500 milhões de dólares. De acordo com a acusação, ao longo dos seus anos de existência a empresa terá conseguido obter receitas superiores a 175 milhões de dólares (150 milhões dos quais gerados pela venda de contas *premium* e os restantes 25 milhões com publicidade).

4.6.2.1 – Impactos do encerramento do MegaUpload no ecossistema dos cibercacifos e nas receitas cinematográficas

As consequências do ataque coordenado pelo FBI ao MegaUpload e do fecho forçado do *site* para os utilizadores dos restantes cibercacifos foram quase imediatas. Em menos de 72 horas após o encerramento do serviço, os responsáveis de vários outros antigos concorrentes do MegaUpload introduziram modificações substanciais nos seus modelos de negócio nomeadamente colocando um ponto final nos programas de afiliados que mantinham até então. No caso do FileSonic – que na altura aproveitou para também impedir o *download* de ficheiros por outrem que não os próprios utilizadores responsáveis pelo *upload* - essa decisão foi fatal para o seu tráfego de Internet, tendo acabado por fechar as portas no final de agosto de 2012 (Enigmax 2012d). Destino diferente teve o FileServe que, apesar de ter igualmente terminado com o seu programa de afiliados, bem como com a possibilidade de *download* por terceiros, continua em funcionamento até hoje. Outro cibercacifo que também acabou com o seu programa de afiliados mas permanece em atividade é o 4Shared. No caso do MediaFire, a empresa responsável pelo serviço passou a impedir a publicação de ligações para conteúdos alojados nos seus servidores em motores de busca especializados e a apostar mais no mercado empresarial, incorporando funcionalidades semelhantes às oferecidas por Dropbox e Google Drive (Ernesto 2013b).

Por fim e como exemplo dos *sites* que continuaram a ser perseguidos pelos detentores de direitos, vale a pena salientar o encerramento do Hotfile em dezembro de 2013 no seguimento da sua condenação por violação dos direitos de autor por um tribunal federal dos EUA. O fim do serviço ocorreu poucas horas após a companhia ter estabelecido um acordo extrajudicial com a MPAA em troca do pagamento de 80 milhões de dólares (Ernesto 2013c). Depois do pânico imediato desencadeado pelo ataque ao MegaUpload, o cenário do ecossistema dos cibercacifos apresentava uma configuração substancialmente diferente:

Por toda a Internet, dezenas de cibercacifos desapareceram, trocaram de nome ou transferiram as suas instalações para jurisdições menos propícias à aplicação dos direitos de autor. A indústria global dos cibercacifos, já de si bastante dispersa, tornou-se ainda mais fragmentada, com muitos operadores a adotarem estruturas empresariais transfronteiriças para evitarem serem alvo de perseguições judiciais: uma empresa de fachada nas Caraíbas, uma conta

bancária em Hong Kong, um *site* multilíngue, servidores na Alemanha ou na Áustria e por aí adiante.

Uma consequência disto foi o desaparecimento de petabytes de conteúdos da Internet. Muitos *sites* de ligações intermediárias assemelham-se hoje a cidades-fantasma com ligações inoperacionais por todo o lado. Tratou-se não apenas de um caso comum de desatualização das ligações mas de uma inesperada evacuação em larga escala. (Lobato e Tang 2014).

Nesse sentido, o desaparecimento súbito de dezenas de cibercacifos leva Lobato e Tang a estabelecerem uma analogia entre a fragilidade das ligações para ficheiros alojados em cibercacifos com a própria fragilidade dos laços que uniam a comunidade de utilizadores desses serviços (Lobato e Tang *idem*). Os efeitos dessa transformação abrupta no ecossistema dos cibercacifos tornam-se particularmente evidentes se tivermos em conta um estudo publicado em setembro de 2013 pela NetNames, uma empresa de monitorização da “pirataria” *online*, encomendado pela produtora de televisão NBC Universal, que apontava para uma descida de 7,7% do número de visitantes únicos de cibercacifos entre novembro de 2011 e janeiro de 2013 em três regiões do globo (América do Norte, Europa e Ásia-Pacífico): de 161 para 148,6 milhões. O mesmo relatório indicava uma descida ainda mais acentuada (40,6%) no número de visualizações de páginas durante o período em causa: de 3,9 para 2,3 mil milhões. Essa quebra na popularidade dos serviços de alojamento de ficheiros refletia-se numa diminuição concomitante na largura de banda ocupada por este tipo de *sites*: 745 petabytes de dados em 2010 contra 338 petabytes em 2010, correspondendo a uma descida de 54,7% (Price 2013, p. 6). De acordo com o estudo da NetNames, quem de facto acabou por beneficiar com o encerramento do MegaUpload foi de facto o BitTorrent e as plataformas de *streaming* de vídeo. Longe de ter representado o fim da partilha não autorizada de obras protegidas por direitos de autor, o ataque ao serviço de MegaUpload terá assim apenas conduzido a mais uma transformação nos hábitos dos utilizadores (Price 2013, p. 2).

Que o fecho do MegaUpload e a consequente reestruturação do modelo de negócios de muitas de empresas de cibercacifos apenas contribuiu para uma transformação dos hábitos dos partilhadores é aliás igualmente demonstrável recorrendo aos dados da lista dos *sites* mais visitados da Internet organizada pela empresa Alexa. Se em agosto de 2011 entre os dez *sites* de partilha de ficheiros mais populares do mundo se encontravam oito cibercacifos contra apenas dois *sites* de BitTorrent, já em março de 2013 a situação tornara-se entretanto mais equilibrada com cinco *sites* de torrents contra cinco cibercacifos. A liderar a lista encontrava-se o Pirate Bay (75º *site* mais visitado de toda a *web*), indexador de ficheiros torrent que na lista de 2011 se encontrava relegado para a sexta posição. Em contrapartida, nomes de serviços de alojamento de ficheiros como Rapidshare, Hotfile e FileServe tinham entretanto desaparecido da lista dos dez mais (Ernesto 2013d).

Um impacto mais difícil de determinar e menos consensual tem a ver com a relação entre o fim do MegaUpoad e as receitas obtidas pela indústria cinematográfica. Os dois estudos publicados até ao momento sobre esta questão divergem drasticamente nas suas conclusões. Em novembro de 2012 três

economistas europeus publicaram um artigo que parecia corroborar empiricamente a opinião daqueles que consideram que a partilha não autorizada pode funcionar como ferramenta de marketing. Ao comparar as receitas de bilheteira antes e após os ataques ao *MegaUpload* - tendo por base uma amostra de 308 filmes em 14 países abrangendo os anos de 2011 e 2012 -, os investigadores descobriram que as receitas de bilheteira da maioria dos filmes disponíveis no *MegaUpload* não aumentaram no seguimento do fecho do encerramento do serviço de alojamento de ficheiros (Peukert, Claussen e Kretschmer 2015). De acordo com Peukert, Claussen e Kretschmer, apenas as grandes produções do tipo *blockbuster* que estrearam num grande número de salas de cinema registaram uma subida das receitas de bilheteira. Inversamente, as produções menos comerciais e com um menor nível de distribuição viram as suas receitas diminuírem. Na opinião dos investigadores, “um mecanismo plausível para este efeito diferencial é a importância relativa do boca-a-boca²⁵⁶ enquanto canal de marketing” para os filmes dirigidos a audiências de menor dimensão (Peukert, Claussen e Kretschmer *idem*, p.3):

Resultados completamente diferentes obtiveram os economistas norte-americanos Brett Danaher e Michael D. Smith realizado no âmbito do IDEA²⁵⁷, um centro de investigação da Universidade Carnegie Mellon conhecido por ser financiado pela MPAA. De modo a estimar o efeito do encerramento do *MegaUpload* nas receitas, os economistas basearam-se nos dados fornecidos por três grandes estúdios cinematográficos relativos às receitas obtidas com o aluguer e a venda de filmes nos principais canais de distribuição digital em 12 países durante o período entre setembro de 2011 e maio de 2012. Com vista a aumentar a fiabilidade dos resultados, os autores tiraram ainda partido de dados equivalentes referentes ao período entre setembro de 2012 e março de 2013. Para chegar a uma estimativa da taxa de penetração do *MegaUpload* em cada um desses países, Danaher e Smith dividiram o número total de visitantes únicos por país do *MegaUpload* e do *MegaVideo* no mês anterior ao seu encerramento - recorrendo a estimativas do serviço de publicidade *online* Adwords da Google - com o número total de utilizadores da Internet em cada país - tal como indicado pela União Internacional de Telecomunicações no final de 2011. De acordo com este método, o “rácio de penetração do *MegaUpload*” alcançado pelos investigadores variou entre 17% na Espanha e 1,8% nos EUA. No final, os autores verificaram que a sua hipótese de partida, a saber, que os países com uma maior taxa de penetração em termos de utilização do *MegaUpload* antes do encerramento deste serviço registariam um maior crescimento em termos relativos nas receitas quando comparados com os restantes países, fora validada pela análise empírica (Danaher e Smith 2013, p. 3).

Apesar destas conclusões divergentes, não será todavia inútil salientar que cada um dos estudos utiliza diferentes unidades de análise: receitas de bilheteira nas salas de cinema no caso de Peukert,

²⁵⁶ *Word-of-mouth* em inglês.

²⁵⁷ Iniciais de *Initiative for Digital Entertainment Analytics* em inglês.

Clausen e Kretschmer (2015) e vendas e alugueres de filmes em formato digital no caso de Danaher e Smith. Ou seja, não só não existe nenhum estudo empírico sobre o impacto do fecho do *MegaUpload* nas vendas e alugueres de DVD (uma das mais importantes fontes de receitas de Hollywood), como também ambos os estudos se baseiam em apenas um único canal de distribuição cada.

Neste sentido, tão ou mais importante que tentar analisar os efeitos económicos diretos do encerramento do *MegaUpload* na indústria cinematográfica será porventura medir as consequências do fecho do cibercacifo mais popular de todos os tempos no nível global de oferta de obras protegidas por direitos de autor nos restantes serviços de alojamento de ficheiros. De acordo com um outro estudo publicado em janeiro de 2013 por investigadores da Universidade de Boston (EUA) sobre a eficácia de medidas como o bloqueio ou apreensão dos nomes de domínio de serviços do tipo cibercacifo chegou à conclusão que, dada a elevada diversidade que caracteriza o ecossistema dos cibercacifos, o encerramento de um único *site* – por tão grande que seja, como o *MegaUpload* o era – tem pouco impacto imediato no nível de oferta de ficheiros. Indo de acordo às observações anedóticas de Lobato e Tang (2014), Lauinger *et al.* demonstram empiricamente que o fecho do *MegaUpload* apenas conduziu a um cenário mais fragmentado com os *uploaders* a distribuírem de forma automatizada os ficheiros por entre centenas de serviços à escolha:

Existe um jogo do gato-e-do-rato entre os *uploaders* e os detentores de direitos, em que os conteúdos pirateados são distribuídos por aqueles e removidos por estes, e em que novos *sites* de *downloads* diretos estão constantemente a aparecer ao mesmo tempo que outros são encerrados. Atualmente, este jogo parece ser favorável aos inúmeros piratas que disponibilizam muitos mais conteúdos do que aqueles que os detentores de direitos removem. (Lauinger *et al.* 2013, p. 13).

5 - Análise da pesquisa empírica prévia sobre partilha de ficheiros

Um elemento comum a todos os processos instaurados até hoje pelas indústrias culturais visando responsáveis por redes ou aplicações de partilha de ficheiros consiste na apresentação de números relativos a alegadas vendas perdidas no valor de várias centenas de milhões de euros em razão da possibilidade oferecida por essas tecnologias de realizar um número ilimitado *downloads* não autorizados. Não estranha por isso que ao longo da última década e meia e a par com uma série de estudos de âmbito jurídico destinados a avaliar a licitude ou ilicitude da cópia não autorizada de obras protegidas por direitos de autor à luz da legislação das diferentes jurisdições nacionais²⁵⁸, tenha despontado uma vasta literatura dedicada ao tema, na sua maioria composta por estudos empíricos de índole económico dedicados a analisar os efeitos deste tipo de práticas *online* nos modelos de negócio das indústrias culturais, nomeadamente nas suas vendas.

Ainda que na maioria dos estudos empíricos se detete uma relação negativa entre a partilha de ficheiros e a venda de música e filmes (Smith e Telang 2012²⁵⁹), a literatura teórica aponta para a possibilidade de a cópia não autorizada poder não só contribuir para aumentar os lucros dos detentores de direitos como também melhorar o bem-estar social. Ao mesmo tempo, em virtude de deficiências inerentes aos dados disponíveis publicamente e às metodologias empregues na sua recolha, esta relação negativa encontrada entre vendas legítimas e cópia não autorizada pode ocultar mais do aquilo que revela. É assim por exemplo que Dejean (2009) coloca a possibilidade daquilo a que designa de “pirataria digital” criar novas ocasiões de consumo e alterar a relação de forças dos diferentes intervenientes na indústria cultural (p. 346). Por outro lado, o ênfase excessivo do debate público na questão de saber se a partilha de ficheiros prejudica ou beneficia as indústrias culturais e em que medida faz com que os contributos oriundos do campo da economia sejam de uma utilidade limitada quando se trata de determinar medidas que tenham em conta tanto o bem-estar do utilizador como a sustentabilidade da produção cultural a longo prazo (em termos da produção de novas obras), sem descurar os custos financeiros e sociais (maior vigilância e menor privacidade, colocando desta forma em risco direitos e liberdades civis) que a aplicação dos direitos de autor num contexto digital de abundância acarreta (Handke 2012, p. 48). Daí a importância, em termos de políticas públicas, de ter em linha de conta não só a relação entre vendas e cópias não autorizadas, mas também os comportamentos reais dos utilizadores, bem como as razões que os levam a descarregar ficheiros relativos a obras protegidas por direitos de autor. Desta perspetiva mais holística, a relevância dos

²⁵⁸ Ainda que quase sempre ignorando a questão da legitimidade dessas regras jurídicas face às normas sociais predominantes (Larsson 2011).

²⁵⁹ Valerá talvez a pena salientar o facto desta revisão da literatura académica ter sido financiada pela MPAA.

contributos de outros campos do conhecimento – Sociologia, Ciências da Comunicação, Psicologia, Direito, Engenharia Informática, Estudos Culturais, etc. – torna-se inegável (Grassmuck 2010, p. 43).

5.1 – Efeitos no bem-estar

Em termos de teoria económica, são normalmente salientados quatro possíveis efeitos da partilha de ficheiros com um impacto provável nas vendas de obras culturais. Um primeiro desses efeitos consiste num efeito de substituição. Partindo do pressuposto que o detentor de direitos atua como um monopolista - uma vez que é o fornecedor exclusivo de um produto único -, as cópias digitais são encaradas como substitutos imperfeitos do produto digital original (Novos e Waldman 1984; Johnson 1985). Essa condição de imperfeição é contudo apenas satisfeita se a qualidade de cada cópia for inferior à do original. Deste modo e tendo em conta a natureza heterogénea das expectativas dos utilizadores relativamente à qualidade, as cópias competem com os originais apenas para alguns daqueles. Daqui resulta que o detentor de direitos vê-se obrigado a cobrar um preço inferior àquele que poderia cobrar caso a possibilidade de realizar um número ilimitado de cópias estivesse vedada aos utilizadores. Em suma, apesar da partilha não autorizada de ficheiros resultar num benefício para os consumidores dos produtos originais²⁶⁰, os lucros dos detentores de direitos acabam por ser afetados. Assim, se pelo lado da eficiência estática a cópia não autorizada resulta em ganhos de bem-estar para o utilizador, já no que toca à eficiência dinâmica, a redução dos lucros dos detentores de direitos poderá reduzir os incentivos destes para a criação de novas obras (Belleflamme e Peitz 2012; Belleflamme e Peitz 2014, p.5; Adilov, Alexander e Cunningham 2015, p. 229-230).

Outros efeitos apontam para um impacto mais positivo da partilha não autorizada de ficheiros nos lucros dos detentores de direitos. É o caso, por exemplo, do efeito de *sampling* ou de exposição, correspondente às estratégias de marketing em que é concedida ao utilizador a possibilidade de experimentar antes de comprar o produto. Dado que boa parte das obras protegidas por direitos de autor constituem produtos “de experiência” - isto é, bens que precisam de ser escutados, vistos ou lidos pelo utilizador antes do ato da compra para que esta decida se está ou não disposto a comprá-los ao preço que é pedido -, existe uma assimetria no acesso à informação em prejuízo dos utilizadores. Em consequência, a aquisição de uma cópia legítima implica sempre um certo grau de risco. Desta forma e tal como teorizado por Stan Liebowitz em relação ao impacto das fotocopiadoras no mercado livreiro, a disponibilização do acesso a cópias pode contribuir para que os utilizadores obtenham a informação necessária para se decidirem a comprar o livro ou a revista em questão (Liebowitz 1985). Transpondo esse modelo para as redes de partilha de ficheiros da era digital, a cópia não autorizada de ficheiros

²⁶⁰ Permitindo até que utilizadores que não estavam à partida interessados em adquirir o produto original ao preço cobrado em situação de monopólio usufruam da obra em questão.

permite que os utilizadores obtenham mais informação sobre os conteúdos em questão e os seus criadores. Nesse sentido, presume-se que a exposição alargada a obras até então inacessíveis irá levar os utilizadores a adquirir o original a partir de canais de distribuição autorizados pelos detentores de direitos. Ao reduzir os custos dos produtores relacionados com a transmissão de informação sobre as suas obras aos consumidores, as tecnologias de partilha de ficheiros desempenhariam assim um papel positivo (Belleflamme e Peitz 2012; Belleflamme e Peitz 2014, p. 8; Adilov, Alexander e Cunningham 2015, p. 230; Handke 2012, p. 79).

Um terceiro efeito mencionado na literatura centra-se no conceito de apropriabilidade indireta segundo o qual a capacidade dos utilizadores realizarem cópias aumenta a sua disponibilidade para pagar um preço mais elevado pelo original, acabando assim por compensar os produtores por quaisquer eventuais cópias que os utilizadores possam efetuar. Tal é possível caso os produtores adotem uma estratégia de discriminação de preços de modo a cobrar montantes mais elevados aos consumidores dos originais que realizem um maior número de cópias. No mesmo artigo de 1985 já referido, Liebowitz introduz pela primeira vez o termo para descrever o modo como as empresas de edição de revistas académicas reagiram à massificação da fotocopiadora (Liebowitz 1985). Uma vez que a realização de fotocópias era (e continua a ser) mais comum nas bibliotecas – contribuindo assim para reduzir o nível de procura por subscrições individuais - e não entre os assinantes individuais dessas publicações e dado que as bibliotecas tendem a estar dispostas a pagar um preço muito mais elevado do que estes, as empresas de edição decidiram aumentar o preço das assinaturas destinadas às bibliotecas. Com base em dados empíricos concretos, Liebowitz conclui que de facto as receitas adicionais obtidas graças às modalidades de subscrição dirigidas às bibliotecas compensaram largamente as vendas perdidas em resultado da possibilidade de realização de cópias por indivíduos que de outro modo teriam adquirido a revista em questão. Deste modo, as estratégias de discriminação de preços garantem assim uma forma de compensação indireta dos editores (Belleflamme e Peitz 2012; Handke 2012, p. 76).

Apesar dos impactos positivos deste efeito poderem ser teoricamente também expansíveis a outros tipos de cópia de obras culturais, tais impactos só se verificam quando estão reunidas determinadas condições. No caso em particular da cópia e partilha de obras em formato digital, a facilidade e a rapidez com que tais práticas ocorrem levam no entanto certos economistas como Richard Watt a duvidar que a apropriabilidade indireta possa “garantir uma forma robusta de remuneração dos detentores de direitos” (Watt 2005). Apontando razões mais concretas para os limites da aplicação da apropriabilidade indireta, Johnson e Waldman nomeiam dois obstáculos. O primeiro dos quais remete para situações em que o mercado é “inundado” por um número ilimitado de cópias. Quando isso ocorre, o preço das cópias desce para o custo marginal de cada cópia – que, como já foi referido, tende a ser zero no caso dos ficheiros informáticos. O segundo obstáculo refere-se ao facto das cópias serem substitutos imperfeitos dos originais. Na medida em que as cópias são consideradas

de uma qualidade inferior aos originais pelos utilizadores, o fácil acesso a elas tende a obrigar o detentor de direitos a reduzir o preço dos originais (Johnson e Waldman 2005, p. 24 e 29).

Por esta razão, Belleflamme e Peitz consideram que, no que toca a obras culturais disponíveis em formato digital, a apropriabilidade indireta ocorre em relação a bens complementares ao conteúdo em causa que não podem ser copiados. Tal efeito explicaria por exemplo o crescimento das vendas de bilhetes para um concerto de um artista cuja popularidade se fica em grande parte a dever ao facto de uma larga maioria dos seus fãs constituírem partilhadores que copiaram gratuitamente de forma não autorizada músicas do artista (Belleflamme e Peitz 2012; Belleflamme e Peitz 2014, p. 9).

O último conjunto de efeitos diz respeito aos efeitos de rede (também designados por externalidades de rede positivas), termo empregue para explicar o modo como as vantagens obtidas pelos utilizadores de um bem aumentam em consonância com o crescimento do número de outros utilizadores desse mesmo bem. Tal tipo de efeitos é particularmente visível no domínio das telecomunicações, na medida em que um utilizador extrai mais benefícios de uma rede de comunicações ou *site* da Internet quanto maior for o número de utilizadores que aderirem a essa rede ou a esse *site*. No que concerne especificamente aos bens protegidos por direitos de autor disponíveis em formato digital, o *software* é o exemplo mais claro: a utilidade de uma aplicação informática tende a aumentar com o número de indivíduos que a utilizam – sobretudo caso esta seja incompatível ou apenas ofereça uma compatibilidade parcial com outros produtos. Deste modo, não só torna-se mais fácil partilhar ficheiros produzidos com recurso a este *software* como também cada utilizador passa a poder contar com mais bens e serviços complementares. Este tipo de externalidades de rede positivas encontra-se associado ao sucesso do sistema operativo Windows e da suite de *software* de produtividade da Microsoft, nomeadamente nos países em desenvolvimento. Foi em grande parte graças à distribuição não autorizada que esta empresa norte-americana conseguiu alcançar posições dominantes de mercado em ambas as categorias de *software*. De igual modo, podem ainda ser identificados efeitos de rede em obras culturais como música, livros e filmes: quanto mais pessoas acedem a estas obras, mais a sua popularidade aumenta em virtude de mecanismos de recomendação “boca a boca”. Segundo Conner e Rumelt (1991), podem ser detetados efeitos de rede tanto em cópias lícitas como em cópias ilícitas de um determinado bem. De acordo com estes autores, uma vez que as cópias não autorizadas contribuem para aumentar o nível de procura pelo bem ou serviço original, uma protecção acrescida dos direitos de autor na presença de efeitos de rede pode prejudicar tanto o fabricante como o cliente consumidor (Conner e Rumelt 1991; Belleflamme e Peitz 2012; Belleflamme e Peitz 2014, p. 9; Handke 2012, p. 76-77)²⁶¹.

²⁶¹ Ver também Takeyama 1994 onde esta autora considera que mesmo na ausência de apropriabilidade indireta, quando as externalidades de rede associadas a um elevado nível de procura são tidas em consideração, a cópia

Substituição, exposição, apropriabilidade indireta e externalidades de rede: apesar de apenas um dos quatro tipos de efeitos salientados pela teoria económica contemplar a hipótese da partilha não autorizada de obras protegidas por direitos de autor nas vendas prejudicar as receitas obtidas pelos detentores de direitos, não deixa no entanto de ser surpreendente que a maioria dos estudos empíricos publicados até hoje em jornais académicos especializados em economia adote como pressuposto teórico o primeiro deste conjunto de efeitos, precisamente aquele que faz equivaler de forma simplista uma cópia a uma venda perdida.

O ênfase excessivo nos prejuízos dos detentores de direitos por parte da literatura empírica sobre as consequências económicas da cópia não autorizada é aliás confirmado por Christian Handke numa análise de 33 estudos empíricos de índole quantitativa publicados entre 1985 e 2012 (Handke 2012). Partindo de três grandes tipos de distinções relativas aos efeitos económicos dos direitos de autor - 1) efeitos de curto e longo alcance; 2) efeitos para os detentores de direitos e para os utilizadores; 3) efeitos da cópia não autorizada, dos direitos de autor e da aplicação dos direitos de autor -, Handke chega à conclusão que 21 dos 33 estudos incidem nos efeitos de curto prazo da cópia ilícita no bem-estar dos detentores de direitos, ou seja, nas suas receitas. Outras consequências dos direitos de autor, nomeadamente a nível do bem-estar dos utilizadores (tanto a curto prazo, em termos de acesso, como a longo prazo, em termos da qualidade ou quantidade das obras publicadas), assim como da reação das indústrias dependentes dos direitos de autor às novas tecnologias de cópia e reprodução digital, foram alvo de um grau muito menor de atenção²⁶². O vazio de dados empíricos chega a ser absoluto no caso dos efeitos da aplicação dos direitos de autor em termos dos custos administrativos e de transação associados aos sistemas de direitos de autor²⁶³. Para além disso e apesar destas indústrias “diferirem substancialmente entre si, por exemplo em termos de dimensão, ritmo de crescimento, estrutura de custos e condições de procura relevantes como seja o nível de substituição das cópias autorizadas e não autorizadas (...) o grosso da literatura económico-empírica sobre a cópia digital não autorizada” tem como único objeto de estudo a indústria discográfica: 20 dos 33 estudos incidem sobre a música, seguindo-se-lhe de muito longe os filmes com sete estudos (Handke 2012, p. 53-54). Uma vez que é bastante discutível extrapolar os resultados relativos a uma indústria às restantes indústrias dependentes dos direitos de autor, quaisquer eventuais conclusões a que possamos chegar após a leitura da pesquisa académica nesta área estarão logo à partida condicionadas por esta limitação.

não autorizada pode conduzir não só a um crescimento dos lucros da empresa, como também a uma melhoria do bem-estar social (Takeyama 1994).

²⁶² As escassas provas disponíveis até ao momento suscitam dúvidas sobre se quaisquer perdas para os detentores de direitos se traduzem numa perda no bem-estar social nas atuais condições de mercado. Por exemplo, não existem quase provas nenhuma de que o reforço dos direitos de autor estaria positivamente associado à quantidade ou qualidade das obras intelectuais produzidas. (Handke 2012, p. 83)

²⁶³ Isto é, custos em termos de despesa pública.

A preponderância da música na literatura empírica publicada até hoje é também salientada por Watson, Zizzo e Fleming (2014) numa revisão bibliográfica abrangente²⁶⁴. Com base numa análise de 209 artigos publicados entre janeiro de 2003 e fevereiro de 2013 sobre a partilha não autorizada de conteúdos digitais incidindo sobre os comportamentos, intenções e atitudes dos partilhadores²⁶⁵, os autores concluem que as evidências relativas aos efeitos positivos ou negativos deste tipo de práticas se concentram fortemente nos ficheiros de música, surgindo os filmes e o *software* num distante segundo lugar. Em contrapartida, a pesquisa em torno dos videojogos, livros ou conteúdos televisivos é muito escassa. Um facto notório é a ausência total da pornografia, especialmente tendo em conta não só a vasta quantidade de conteúdos pornográficos disponíveis em redes e *sites* de partilha de ficheiros mas também a popularidade dos *sites* de *streaming* de vídeos deste teor. Tal como Handke, Watson *et al.* salientam o perigo de fundamentar medidas públicas em dados bastante limitados a uma única categoria de obras quando as evidências indiciam que os fatores determinantes e as implicações no bem-estar da partilha não autorizada de uma determinada categoria de obras podem não ser extensíveis a outra categoria.

De acordo com a mesma revisão abrangente da literatura, 33 dos 209 artigos incluídos na amostra incidem especificamente nas implicações do *download* não autorizado a nível do bem-estar social²⁶⁶. Segundo os autores, a maioria dos estudos adotam uma de duas abordagens. Uma primeira assenta na análise dos efeitos da partilha não autorizada de ficheiros nas vendas num determinado mercado, correspondendo assim na taxonomia de Handke à categoria de efeitos de curto prazo no bem-estar dos produtores. Tal como Handke, Watson *et al.* chegam à conclusão que neste tipo de estudos existe uma clara negligência do bem-estar obtido pelos consumidores com a partilha não autorizada. Se a segunda abordagem, associada a indicadores do nível de disponibilidade para pagar pelos bens, se encontra mais focada no bem-estar dos consumidores, ela apresenta contudo o inconveniente de ser empregue por apenas um pequeno número de estudos. Watson *et al.* referem em seguida uma série de dificuldades e limitações metodológicas encontradas nos dois grandes tipos de estudos.

No que diz respeito aos estudos que tentam quantificar o efeito da partilha nas vendas, considera-se que os tipos de dados disponíveis aos investigadores são bastante inadequados para

²⁶⁴ *Scoping review* em inglês.

²⁶⁵ Selecionados de entre 54.441 fontes obtidas em resultado de uma pesquisa metódica em bases de dados académicas, um repositório de pré-publicações, bem como em sites de centros de investigação e de entidades representantes das diferentes indústrias em questão.

²⁶⁶ Os autores apresentam uma definição de bem-estar com conotações micro-económicas, em termos dos benefícios obtidos por consumidores e produtores. Esta definição faz corresponder os benefícios retirados pelos consumidores à disponibilidade destes para pagar pela versão original dos ficheiros que descarregaram. Quanto aos benefícios obtidos pelos produtores, estes correspondem às receitas resultantes do consumo lícito das obras.

calcular de forma fiável esse impacto. Dado que a maioria dos estudos que visam analisar o benefício ou prejuízo baseiam-se no comportamento expresso de participantes em inquéritos²⁶⁷ e não em comportamentos diretamente observados por indivíduos (através de experiências) ou populações (obtidos a partir de dados sobre vendas), a validade das suas conclusões poderá restringir-se a uma amostra específica, tendo em conta as diferenças nas percentagens de partilha não autorizada de ficheiros entre diferentes países e categorias sociodemográficas como é o caso daquela relativa aos estudantes.

Mesmo quando os investigadores têm acesso a dados relativos a comportamentos observados, tal não significa que estes sejam por si só mais rigorosos. Não só porque é frequentemente difícil senão mesmo impossível confirmar as estimativas de vendas ou taxas de partilha não autorizada com origem nas indústria dependentes dos direitos de autor, mas também porque os instrumentos metodológicos com origem na ciência económica empregues para calcular os prejuízos a par com a escolha das variáveis instrumentais²⁶⁸ contribuem para um enviesamento:

A ausência de controlos adequados e verificáveis em experiências naturais, comparações entre países e modelos integrando variáveis instrumentais faz com que quaisquer atribuições de causa e efeito sejam extremamente ténues, tendo resultado de forma não surpreendente num vasto leque de diferentes graus de estimativas de efeitos (...) A definição de prejuízo adotada pelos estudos atuais é extremamente limitada e na maior parte dos casos encontra-se restrita às vendas físicas, com um número relativamente inferior de estudos a investigar as vendas digitais. Tentativas futuras de realizar estimativas empíricas do impacto (...) deverão ter em conta a vasta gama de fontes de financiamento disponíveis atualmente para a produção de conteúdos, incluindo serviços digitais de *streaming* e projetos de *crowdfunding*, uma vez que – assim como as vendas físicas e digitais - todas elas contribuem para a economia criativa. Não só os impactos da partilha não autorizada de ficheiros deveriam ser analisados numa perspetiva mais vasta, como as implicações em termos de bem-estar para os vários agentes relevantes

²⁶⁷ Isto é, em relatos pessoais de comportamentos exibidos no passado.

²⁶⁸ Neste tipo de estudos baseados em variáveis instrumentais, é usual escolher-se uma variável que se pressupõe que tenha um efeito indireto nas vendas legais, apenas através da sua relação com a partilha não autorizada de ficheiros. Um dos estudos mais conhecidos assente nesta abordagem é o de Oberholzer-Gee e Strumpf (2007) no qual os seus autores revelam ter descoberto que em 2002, durante o período correspondente às férias escolares na Alemanha, o nível de oferta de ficheiros não autorizados disponíveis na rede OpenNap aumentou, levando assim a uma subida do número de *downloads* ilícitos nos Estados Unidos. De acordo com Oberholzer-Gee e Strumpf (*idem*), não foi no entanto descoberta qualquer correlação com as vendas legais nos EUA. A seleção desta variável instrumental foi justificada pelos autores pelo facto de muitos dos ficheiros descarregados nos EUA se encontrarem alojados na Alemanha, com especial incidência para o período das férias escolares, durante o qual o tempo que demora a efetuar cada *download* e o número de *downloads* incompletos tendem a diminuir. Apesar de Oberholzer-Gee e Strumpf não terem descoberto qualquer impacto estatisticamente significativo da partilha de ficheiros nas vendas de discos, o seu estudo foi sujeito a severas críticas. A principal delas partiu de Stan Liebowitz que num artigo de 2007 desmonta o pressuposto dos dois economistas de que o nível de partilha não autorizada nos EUA se encontrava fortemente associado ao número de estudantes alemães em férias (Liebowitz 2007).

deveriam ser igualmente consideradas, tendo em conta que o impacto nos artistas e criadores constitui uma importante omissão de boa parte da literatura. (Watson, Zizzo e Fleming 2014, p. 47-48).

Relativamente aos estudos que visam averiguar o grau de disponibilidade dos utilizadores para pagar pelos conteúdos, apenas quatro incluem uma estimativa das implicações da partilha de ficheiros no bem-estar, sendo que todos eles concluem no sentido da existência de um benefício social líquido. Contudo tal como no caso dos estudos centrados nas vendas, também aqui Watson *et al.* encontram deficiências graves nos dados:

1. Embora todas as estimativas de bem-estar se centrem exclusivamente na indústria discográfica, os dados podem não ser aplicáveis a todas as restantes indústrias dependentes dos direitos de autor;
2. As taxas de substituição de obras adquiridas legitimamente por ficheiros ilícitos empregues para calcular os efeitos a nível do bem-estar referem-se apenas a estudantes, o que dificulta a generalização dos seus resultados a populações de maior dimensão em outros países;
3. Os estudos não contemplam quaisquer mecanismos de incentivo nas suas estimativas do nível de disponibilidade dos participantes para pagar pelos conteúdos originais. Uma vez que a metodologia não envolve o dispêndio de dinheiro, dependendo antes de cenários puramente hipotéticos, é provável que exista uma sobrevalorização dos montantes indicados;
4. Apesar das estimativas realizadas partirem do princípio que a produção musical não é afetada pela partilha não autorizada de ficheiros (tanto pelo lado da quantidade como da qualidade), de momento a investigação relativa à relação entre o nível da oferta musical e este tipo de práticas permanece bastante incipiente. Ora, é apenas mediante a incorporação dos efeitos dinâmicos (a longo prazo) da transferência de bem-estar dos produtores para os consumidores - em resultado da substituição de um venda por um *download* - na criação e distribuição de novos conteúdos que qualquer potencial diminuição do bem-estar pode ser identificada.

Após elencarem as deficiências inerentes a cada uma das duas grandes abordagens (vendas e nível de disponibilidade para pagar), Watson *et al.* chegam a uma conclusão bastante semelhante à de Handke (2012), apontando para o facto de ambas não contemplarem quaisquer estimativas relativas às implicações a longo prazo a nível do bem-estar que um mercado caracterizado por um reforço dos direitos de autor ou, em alternativa, um mercado dominado por modelos de negócio que privilegiem o acesso aberto teriam (Watson, Zizzo e Fleming 2014, p. 48).

Muitas das críticas tecidas nos artigos de Handke e Watson *et al.*, às deficiências encontradas na pesquisa empírica quantitativa sobre a partilha não autorizada de ficheiros tinham sido aliás já expostas em revisões da literatura anteriores. É o caso de Dejean 2009, Grassmuck 2010 ou Tschmuck 2010.

Não obstante, os artigos de Handke (2012) e Watson *et al.* (2014) destacam-se não só por serem mais recentes, mas também por procederem a uma análise mais abrangente, rigorosa e sistemática da literatura sobre o tema.

5.2 - Motivações e perfil sociodemográfico dos utilizadores

Uma vantagem acrescida da revisão bibliográfica da autoria de Watson *et al.* é o facto – raro entre a maioria das revisões de literatura publicadas até hoje, de pendor excessivamente economicista - de se debruçar igualmente sobre a literatura em torno das motivações e do perfil sociodemográfico dos utilizadores que acedem a redes e *sites* de partilha de ficheiros para efetuar o *download* não autorizado de obras protegidas por direitos de autor²⁶⁹. De modo a atribuir um maior grau de sistematicidade à análise, os autores elaboraram um quadro conceptual que modela teoricamente os tipos de razões por detrás da decisão de cada utilizador obter uma cópia não autorizada, adquirir uma versão lícita do conteúdo em causa ou não fazer nada. Partindo de cinco grandes tipos de fatores potencialmente preditivos (financeiros e jurídicos, experienciais, técnicos, sociais e morais)²⁷⁰ destacados na pesquisa sobre o tema, Watson *et al.* elaboram um gráfico em forma de cubo destinado a representar visualmente os dados disponíveis a partir de 186 dos 206 estudos inicialmente selecionados de acordo com três categorias: utilidade; conteúdo (música, *software*, filmes, televisão, livros, videojogos); e medição de resultados (qualitativa, preferências enunciadas, intenções, nível de disponibilidade para pagar, comportamento indicado e comportamento observado – seguindo uma ordem crescente de acordo com a qualidade dos dados).

De modo semelhante ao verificado na sua análise da literatura a respeito dos efeitos da partilha não autorizada no bem-estar social, Watson *et al.* concluem que a música é igualmente o tipo de suporte mais alvo de pesquisas empíricas em todos os tipos de fatores preditivos ou fontes de utilidade. Apesar da existência de um número razoável de estudos centrados no *software* e – com menor peso - nos filmes, suportes como videojogos, livros ou programas televisivos são praticamente ignorados. Outra crítica tecida por Watson *et al.* aos estudos empíricos sobre o tema que vai ao encontro do alerta feito por Peter Tschmuck (2010) é o facto da maioria empregar descrições genéricas do comportamento

²⁶⁹ Embora esta análise deixe de lado os estudos relativos ao upload de ficheiros protegidos por direitos de autor, os autores não deixam contudo de constatar que algumas das suas conclusões são de igual forma aplicáveis a esta dimensão.

²⁷⁰ Para além destes cinco tipos de fatores relativos a diferentes tipos de utilidade, alguns dos estudos mencionados aludem ainda àquilo que Watson *et al.* designam de estimativas de utilidade total líquida, um conceito utilizado para determinar o benefício ou prejuízo que os participantes consideram obter com a partilha não autorizada de ficheiros em comparação com a decisão de adquirir uma versão autorizada do conteúdo ou de não tomar qualquer ação.

em causa nas questões colocadas ao participante: “pirataria digital”, “utilização de P2P” ou “*download* de conteúdos digitais.” Com efeito, a escolha por termos genéricos em vez de referências específicas a determinados tipos de conteúdos tende a gerar erros de medição e a reduzir a fiabilidade das estimativas:

De modo a demonstrar a existência de uma relação entre uma causa hipotética de um comportamento e o próprio comportamento, é muito importante ser bastante específico a respeito do comportamento alvo. Os motivos que levam alguém a descarregar música de modo ilícito podem ser diferentes dos motivos dos motivos para descarregar filmes ou *software*. Daí que perguntar aos participantes sobre as razões que os levam a descarregar conteúdos em geral faça com que tanto os participantes como os investigadores sejam incapazes de especificar quais os comportamentos em causa, introduzindo assim ruído nas estimativas... (Watson, Zizzo e Fleming 2014, p. 28).

Tal como no caso dos estudos centrados na determinação do grau de benefício ou prejuízo, Watson *et al.* criticam a escassez de estudos sobre as motivação dos participantes baseados em comportamentos realmente observados, sendo particularmente notória a sua quase total ausência no caso de fontes morais e sociais de utilidade – o que, como referem, não deixa de ser surpreendente se tivermos em conta que estes fatores são frequentemente os mais realçados nas campanhas educativas contra a partilha de ficheiros promovidas pelas indústrias de conteúdos, nomeadamente através da tentativa de moralizar o *download* não autorizado ao compará-lo com o roubo de bens materiais e tangíveis. Na medida em que a maioria das observações se limita apenas a registar atitudes (na forma de preferências expressas) e intenções, existem razões para duvidar que daqui resulte um comportamento real (Watson, Zizzo e Fleming *idem*). Outra crítica tecida por Watson *et al.* aos estudos sobre as motivações dos partilhadores reside no facto da grande maioria destes se basearem em inquéritos transversais²⁷¹ e não em questionários longitudinais, uma abordagem metodológica que, na sua opinião, contribui para identificar as causas dos comportamentos registados. Mormente estas observações, não deixa de ser possível extrair algumas conclusões a respeito dos fatores potencialmente preditivos da partilha não autorizada de ficheiros, de acordo com a exposição de Watson *et al.* (*ibidem*, p. 36-42):

- Utilidade financeira e jurídica: No total, foram registadas 187 observações empíricas envolvendo fatores deste tipo. Destas, metade (50%) centraram-se na partilha não autorizada de música, seguindo-se-lhe muito de longe o *software* (19%) e os filmes (13%). De resto somente quatro estudos incidiram em programas televisivos e videojogos, sendo apenas três os que abordaram a partilha de livros.

²⁷¹ Tipo de inquérito baseado na comparação de diferentes grupos populacionais num determinado momento, permitindo assim obter um retrato no tempo desses grupos e, ao mesmo tempo, comparar múltiplas variáveis ao mesmo tempo.

- Dos nove estudos que compararam o grau de cumprimento das leis de propriedade intelectual em diferentes países para estimar os níveis de partilha não autorizada ou vendas legais, a maioria concluiu pela existência de uma relação entre indicadores como a adesão a tratados internacionais, o nível dos custos de aplicação da lei e o grau de eficácia da lei por um lado e mais vendas legais/taxas menores de partilha não autorizada por outro. Duas possíveis objeções a essa conclusão são em primeiro lugar, o facto desses estudos empregarem estimativas dos níveis de partilha não autorizada fornecidas pelas associações de detentores de direitos como IFPI, BSA e IIPA e, em segundo, a possibilidade da influência de outras variáveis independentes como o grau de desenvolvimento económico. Um dado nesse sentido consiste na existência de uma correlação entre o grau de cumprimento das leis de propriedade intelectual e o nível de rendimento de um país.
- No que diz respeito à introdução de leis mais severas de propriedade intelectual num só país, os dados disponíveis relativamente às suas implicações nos níveis de partilha não autorizada de conteúdos são bastante limitados.
- Na maioria dos estudos, apenas uma minoria dos participantes foi da opinião que as leis constituem um meio de dissuasão contra a partilha não autorizada. Em geral, uma percentagem inferior de inquiridos atribuiu maior importância aos riscos jurídicos deste tipo de práticas do que a riscos técnicos como a possibilidade de infetar o seu computador com um vírus informático.
- A partir de uma leitura dos 12 estudos que analisaram o nível de conhecimentos legais dos inquiridos, é possível concluir que muitas pessoas não têm consciência do que é ou não é ilícito à luz das respetivas legislações nacionais.
- Na maioria dos 53 estudos – tanto pesquisas qualitativas como inquéritos - que examinaram as implicações a nível de preços, o preço dos conteúdos autorizados foi bastante indicado pelos participantes como uma motivação para a partilha não autorizada. “Contudo, no que diz respeito ao comportamento, embora tenhamos encontrado uma relação uniforme entre preços mais elevados e vendas autorizadas inferiores, a relação com níveis de partilha não autorizada foi muito menos nítida, com apenas cinco entre 11 estudos a descobrir uma relação entre preços mais elevados e níveis acrescidos de partilha de ficheiros.” (Watson, Zizzo e Fleming, *ibidem*, p. 34). De acordo com Watson *et al.* tal discrepância poderá apenas ser um reflexo das deficiências inerentes a métodos que dependem da colocação de cenários hipotéticos aos participantes em lugar do recurso a experiências envolvendo preços e orçamentos reais.

- Dos 27 estudos que analisaram as implicações do rendimento individual de cada participante na partilha não autorizada, não foi possível observar qualquer efeito nítido. Mais uma vez, a quase inexistência de estudos baseados na observação direta de comportamentos torna difícil extrair qualquer conclusão.
- Utilidade experiencial: com apenas 88 estimativas de medição de resultados identificadas no total, esta foi a categoria de fatores preditivos com menor número de estudos. Mais uma vez, salienta-se a preponderância da música, com 53% das pesquisas a centrarem-se neste tipo de conteúdos. Muito atrás, com somente 15%, seguiram-se os filmes.
 - 20 dos estudos investigaram o grau de interesse no bem em questão enquanto motivação para a partilha de ficheiros. De oito estudos que estimaram o efeito do grau de interesse por música no número de conteúdos adquiridos legalmente ou descarregados de forma ilícita, quatro incidiram especificamente na influência do interesse na aquisição de um conteúdo, tendo todos eles concluído pela existência de uma relação positiva significativa entre as duas variáveis. Em contrapartida, dos cinco estudos que analisaram o papel do interesse pelos conteúdos na obtenção de cópias não autorizadas, apenas dois descobriram uma relação positiva significativa entre as variáveis.
 - Apenas quatro estudos estimaram em que medida é que o desejo de possuir uma coleção de música ou filmes constituía uma motivação para a partilha não autorizada de ficheiros. Destes quatro, dois concluíram pela existência de uma relação entre o desejo de ter uma vasta coleção de música e a satisfação obtida através do *download* de conteúdos não autorizados.
 - Dos 13 estudos que investigaram em que medida o desejo de obter mais informação sobre as obras constituía uma motivação para a partilha não autorizada, a grande maioria confirmou a hipótese de que pelo menos em certas ocasiões o *download* ilícito servia como uma forma de experimentar os conteúdos antes da sua aquisição em canais autorizados.
 - Dos 16 estudos que averiguaram a possibilidade do recurso à partilha não autorizada de ficheiros constituir um meio para obter o acesso a conteúdos menos populares e, portanto, indisponíveis nos canais de distribuição autorizados, seis pesquisas qualitativas e três inquéritos à escala nacional corroboraram essa hipótese. Nestas investigações, os participantes afirmaram que a vasta oferta de conteúdos de nicho oferecidas pelos serviços P2P constituía uma forma de aceder a obras que de outro modo estar-lhe-ia vedadas.

- Utilidade técnica: Com 218 observações registadas, as motivações de ordem técnica para a partilha de ficheiros foram a categoria de fatores predizentes mais investigadas. E não obstante o facto da música ser mais uma vez o tipo de conteúdos mais investigado (englobando 39% das observações), neste caso tanto o *software* (21%) como os filmes (15%) surgem bem representados. Ainda assim, programas televisivos, videojogos e livros foram alvo de muito menor atenção, registando cada um desses tipos de conteúdos menos de dez observações.
 - Dos nove estudos (cinco pesquisas qualitativas, um inquérito e três estudos baseados na observação direta de comportamentos) que examinaram a possibilidade do nível de oferta de conteúdos de nicho em canais autorizados de distribuição estar relacionado com a partilha não autorizada, a maioria parece confirmar a ideia de que os atrasos nas datas de lançamento de um determinado conteúdo entre vários países constituem uma motivação para o *download* ilícito.
 - Embora 35 estudos tenham investigado a hipótese de que o grau de facilidade da partilha se encontra positivamente associado ao grau de adesão dos consumidores a esse tipo de práticas, nenhuma das variáveis analisadas (posse de computador ou de ligação à Internet – dados obtidos dos participantes via inquérito - e estatísticas nacionais sobre a taxa de penetração da Internet de banda larga no conjunto da população) demonstrou ter um impacto tanto nas atitudes a respeito de como na intenção de efetuar *downloads* ilícitos. No que diz respeito aos efeitos destas variáveis nos comportamentos expressos pelos inquiridos, nos 12 estudos que analisaram esta questão os resultados revelaram ser contraditórios, com seis estudos a concluírem pela existência de uma relação entre o grau de facilidade técnica da partilha não autorizada e as taxas de utilização desse tipo de práticas, quatro a não encontram qualquer efeito e dois a descobrirem efeitos diferenciados. Já no domínio dos comportamentos observados, as estimativas relativas ao impacto da taxa de penetração de Internet de banda larga apontaram para uma redução das vendas de música em suporte físico em cinco de um total de seis estudos²⁷².
 - Dos 33 estudos que pesquisaram a capacidade percebida dos participantes para efetuar *downloads* não autorizados, uma esmagadora maioria concluiu a favor da existência de uma relação entre essa variável e atitudes mais positivas face à partilha não autorizada, assim como uma maior intenção de partilhar ficheiros.

²⁷² Estas estimativas não levam, todavia, em linha de conta as vendas de música *online*. Para além da dificuldade em estabelecer uma relação casual entre o acesso à Internet de banda larga e as vendas *online* ou o *download* ilícito, existe ainda a possibilidade da interferência de outras variáveis como o rendimento médio, o grau de cumprimento das leis de propriedade intelectual e a infra-estrutura física de comunicações do país em causa.

- Dos 31 estudos que analisaram o impacto das competências técnicas do participante na partilha de ficheiros, a maioria dos dados recolhidos apontou para a existência de uma relação entre um grau mais elevado de competências técnicas e uma maior propensão para a realização de *downloads* não autorizados. Em contrapartida, tal relação foi desmentida por três estudos que incidiram especificamente no *software*.
 - Os riscos técnicos colocados por vírus informáticos e *malware* foram alvo de pesquisa em 19 estudos. Ainda que os estudos qualitativos e inquéritos incluindo pessoas que não costumam partilhar ficheiros tenham concluído que tais riscos técnicos constituem um desincentivo à partilha de ficheiros, no caso das amostras de estudos exclusivamente compostas por partilhadores não foi encontrada qualquer relação consistente entre riscos técnicos e a intenção de partilhar ou o comportamento expresso nesse sentido pelos participantes.
 - Sete dos estudos analisados tenderam a indicar que uma das motivações para a partilha não autorizada de ficheiros reside num maior interesse por assuntos tecnológicos da parte dos partilhadores. Na maior parte dessas pesquisas, conclui-se que estes últimos costumam ser dos primeiros a adotar novas tecnologias. Do mesmo modo, os dados recolhidos demonstram que os utilizadores consideraram que os ficheiros obtidos de forma ilícita possuem uma maior qualidade técnica do que os ficheiros vendidos por serviços autorizados *online*. Ao mesmo tempo, os utilizadores consideraram ainda que a partilha ilegal é um meio mais fácil e rápido de ficar a par e obter o acesso a conteúdos, oferecendo para além disso uma maior flexibilidade no que diz respeito aos modos de utilização dos ficheiros. Por último a adoção de tecnologias do tipo DRM que obrigam à renovação regular de licenças de utilização de determinados ficheiros foi criticada pelos utilizadores.
- Utilidade social: Relativamente a este conjunto de fatores preditivos, a equipa de Watson *et al.* registou 168 observações, tendo a maioria incidindo a sua análise na música (40% das observações) e no *software* (26%). Em terceiro lugar surgiram os filmes com 13%. Programas televisivos, livros e videojogos foram pesquisados em menos de cinco amostras cada.
 - Dos 78 estudos que analisaram de que modo as opiniões e comportamentos de outrem podia influenciar as perceções e comportamentos de cada indivíduo a respeito da partilha não autorizada de ficheiros, uma maioria concluiu pela existência de uma relação positiva entre os dois tipos de variáveis. De modo semelhante, nove dos estudos que analisaram o impacto de culturas coletivistas nos níveis de *downloads* ilícitos verificaram que nesse

- tipo de culturas a partilha tende a ser uma prática mais frequente, sendo ainda aceite por um maior número de pessoas.
- Embora nove estudos qualitativos tenham identificado o desejo de manter ou melhorar a reputação e o prestígio social mediante o acesso antecipado aos conteúdos enquanto motivação para a partilha não autorizada de ficheiros, no caso das pesquisas quantitativas os resultados revelaram ser contraditórios, com três estudos a encontrar uma relação entre ambas as variáveis e outros três a concluir pela inexistência de uma relação desse tipo.
 - Um último conjunto de fatores de índole social analisado na literatura especializada foram as relações sociais formadas a partir das redes de partilha de ficheiros, com vários estudos qualitativos a identificar nessas redes a presença entre os seus utilizadores da noção de que quem tirou partido dos recursos disponíveis numa rede deve contribuir com a sua parte, disponibilizando recursos como largura de banda e ficheiros aos restantes utilizadores.
- Utilidade moral: os fatores preditivos de natureza moral foram alvo de análise em 154 observações. Mais uma vez, a música foi o tipo de conteúdos mais pesquisado com 42% das observações, seguindo-se-lhe de longe o *software* (23%) e os filmes (12%). Porém, não só os videojogos, programas televisivos e livros foram apenas incluídos em três estudos cada, como também uma parte não negligível (17%) das pesquisas incidindo nas questões morais não chegaram a especificar quaisquer tipos de conteúdos em particular.
 - Dos seis estudos que investigaram os efeitos da legalidade ou ilegalidade de determinadas práticas nas convicções morais dos participantes, uma maioria concluiu que os inquiridos que se apoiavam na legislação para enquadrar as suas próprias crenças morais eram mais propensos a considerar a partilha não autorizada de ficheiros uma prática moralmente reprovável.
 - O potencial impacto de diferentes conjuntos de valores morais na partilha não autorizada de ficheiros foi analisado por 12 estudos, ressaltando-se daqui a ideia de que enquanto os argumentos contra este tipo de práticas tendem a focar-se em valores morais absolutos, exibindo uma razoável estabilidade, já as justificações a favor tendem a ser mais relativas, evidenciando uma maior fluidez e variando de acordo com o contexto em análise. Para além disso, tanto estudos qualitativos como pesquisas de natureza quantitativa identificaram uma relação entre a recusa em considerar a partilha não autorizada um problema ético e comportamentos associados a esse tipo de práticas.

- Dos 37 estudos que tentaram estimar os efeitos das convicções morais dos participantes a respeito da partilha não autorizada de ficheiros e vários tipos de percepções referentes a esta prática, sete estudos tentaram analisar especificamente o impacto da primeira variável em avaliações de atitudes relativas ao comportamento dos inquiridos, tendo todos os sete confirmado a existência de uma relação entre ambas. Não obstante, no que concerne ao impacto das convicções morais em geral os resultados foram algo contraditórios, dependendo do tipo de conteúdos em análise. Se por um lado tanto as pesquisas centradas na partilha de *software* como as que combinaram vários tipos de conteúdos numa designação genérica evidenciaram na esmagadora maioria dos casos que quem considera a partilha de ficheiros uma prática mais moralmente reprovável é menos suscetível de manifestar a sua intenção de descarregar ficheiros de modo ilícito, por outro, no caso dos estudos centrados na música os efeitos apresentaram um menor grau de consistência: apenas dois de um total de cinco pesquisas encontraram uma relação entre a primeira variável e a intenção de realizar *downloads* não autorizados, ao passo que sete em 13 estudos detetaram uma relação entre essa variável e o comportamento expresso pelos participantes.
- Nove estudos estimaram diretamente a possibilidade da existência de uma relação entre a opinião expressa pelos participantes de que a partilha não autorizada de ficheiros contribui para uma melhoria do bem-estar social e uma série de atitudes, intenções e comportamento expressos favoráveis a este tipo de práticas, tendo os dados recolhidos apontado de forma consistente nesse sentido.
- Dos 15 estudos que investigaram o papel da consciencialização dos participantes para o prejuízo gerado pela partilha não autorizada de ficheiros, a generalidade concluiu que a percepção dos participantes é de que o prejuízo em causa é muito reduzido ou mesmo nulo. Ainda que os participantes tenham manifestado uma maior preocupação sempre que o dano era apresentado como afetando os criadores de conteúdos em vez da indústria, a percepção dominante foi a de que essas perdas podiam ser facilmente absorvidas.

Um último conjunto de dados analisados na revisão bibliográfica realizada por Watson *et al.* diz respeito ao perfil sociodemográfico dos partilhadores. Aqui, os autores tecem um conjunto de observações que, mais uma vez e não obstante as deficiências inerentes às metodologias adotadas pelas pesquisas já mencionadas atrás, contêm valiosos ensinamentos (Watson *et al. ibidem*, p. 44-46):

- Embora 64 estudos tenham investigado a existência de potenciais diferenças entre géneros relativamente à partilha não autorizada de ficheiros, as evidências no sentido de uma diferença

nas atitudes ou intenções referentes a esse tipo de práticas revelaram ser pouco sólidas. Com efeito, apenas dois de um total de oito estudos concluíram que os homens exibiam atitudes mais positivas face à realização de *downloads* ilícitos do que as mulheres, tendo três em 12 pesquisas chegado à mesma conclusão relativamente às intenções. Ainda assim, 23 de um total de 32 estudos descobriram que os homens eram mais propensos a identificarem-se como partilhadores do que as mulheres.

- Ainda que 57 estudos tenham tentado averiguar a relação entre a idade e partilha não autorizada de ficheiros, a grande parte padecia do defeito de depender bastante de amostra compostas na sua generalidade por estudantes. Dada a escassa diversidade etária das amostras, não é por isso surpreendente que a generalidade das investigações não tenha conseguido detetar uma relação entre idade e partilha não autorizada de ficheiros. Todavia, no caso dos estudos que recorreram a amostras representativas da população em geral foi possível verificar que os participantes mais velhos eram menos propensos a exibir atitudes favoráveis para com a realização de *downloads* ilícitos bem como a identificarem-se como partilhadores.
- O nível de escolaridade foi alvo de 14 estudos que tentaram determinar o efeito desta variável na partilha não autorizada de ficheiros. Contudo, os resultados analisados por Watson *et al.* não pareceram apontar para qualquer relação óbvia entre as duas variáveis. Ainda assim e tal como no caso dos estudos que investigaram os efeitos da idade, valerá a pena salientar que a diversidade limitada dos perfis dos participantes em consequência do recurso excessivo a amostras compostas maioritariamente por estudantes dificulta a identificação de relações entre variáveis deste tipo.

6 - Os contextos português e brasileiro: Ecossistemas digitais e “pirataria online”

À primeira vista, seríamos levados a pensar que, pelo menos no que diz respeito à cultura digital, os dois países em análise nesta tese teriam pouco mais em comum do que o fato de partilharem a mesma língua – aspeto que funcionaria como elo de ligação no acesso aos conteúdos, nomeadamente no que diz respeito a filmes e séries televisivas legendadas em português -, sendo essa língua minoritária no cômputo global das receitas obtidas pelas indústrias culturais. Se, em traços gerais, o Brasil pode ser caracterizado como um país periférico marcado por grandes desigualdades sociais e uma infra-estrutura de comunicações pouca desenvolvida mas com um crescente poder económico – pelo menos até recentemente - e uma forte produção cultural, ao mesmo tempo Portugal pode também ser descrito como um país desenvolvido mas semi-periférico com uma infra-estrutura de comunicações relativamente avançada embora com um decrescente poder económico e uma fraca produção cultural.

Adicionalmente, nunca é demais assinalar as significativas diferenças sociodemográficas entre os dois países: se de um lado estamos perante a sétima maior economia mundial com uma população de 205 milhões de habitantes, um PIB nominal *per capita* de cerca de 12 mil dólares ao ano²⁷³ e com um nível modesto de desenvolvimento humano (79ª posição no ranking da ONU), do outro temos uma economia de dimensões modestas em termos globais caracterizada por uma população reduzida (10,4 milhões de habitantes em 2014) mas contando um PIB nominal *per capita* rondando os 22 mil dólares anuais²⁷⁴ e um nível de desenvolvimento correspondente a “muito alto” (41º lugar na lista da ONU).

Outro importante elemento de caracterização sociodemográfica, a distribuição etária, aponta para um envelhecimento progressivo dos dois países, sendo este fenómeno especialmente relevante no caso de Portugal, que de 1981 a 2011 viu a sua população com menos de 14 anos diminuir dos 25,5% para os 14,9%. Do outro lado do Atlântico, de 1980 a 2010 a população até 14 anos desceu dos 38,2% para os 24%. Pelo contrário, durante esse mesmo espaço de tempo a percentagem dos indivíduos com 65 ou mais anos de idade subiu dos 4% para os 7,4%²⁷⁵. O envelhecimento populacional ocorrido é uma variável tanto mais importante para o tema em análise se tivermos em conta que, como Watson et al (2014) referem, os estudos integrando amostras representativas da população em geral concluem que os participantes mais velhos revelaram ser menos propensos a exibir atitudes favoráveis para com a realização de *downloads* ilícitos bem como a identificarem-se como partilhadores.

²⁷³ De acordo com dados do Banco Mundial relativos a 2014.

²⁷⁴ Dados igualmente da responsabilidade do Banco Mundial relativos a 2014.

²⁷⁵ Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) disponíveis em

<http://7a12.ibge.gov.br/vamos-conhecer-o-brasil/nosso-povo/caracteristicas-da-populacao.html>.

Uma análise mais atenta das estatísticas publicadas por organismos oficiais relativamente aos níveis de penetração da Internet e das TICs nos dois países, bem como às atividades realizadas *online* por portugueses e brasileiros conduz-nos contudo a uma conclusão ligeiramente diferente, apontando para um cenário de crescente convergência entre os dois países. Esta convergência é especialmente identificável nas estatísticas relativas aos níveis de acesso e utilização, sendo menos visível nas velocidades das ligações à Internet.

Assim, de acordo com o *Inquérito à Utilização de Tecnologias de Informação e da Comunicação pelas Famílias* do INE, em 2014 a percentagem de residentes em Portugal com idade entre 16 e 74 anos que acederam à Internet situou-se nos 65% (INE 2014)²⁷⁶. No caso brasileiro, segundo o inquérito TIC Domicílios 2014 do Comité Gestor da Internet no Brasil (CGI.Br), nesse mesmo ano a percentagem de pessoas que já tinham acedido à Internet²⁷⁷ foi de 61% (Barbosa 2015, p. 334). Comparando com 2010, por exemplo, a percentagem de residentes em Portugal utilizadores da Internet fora de 51% ao passo que nesse mesmo ano 48% da população brasileira era utilizadora da Internet (Barbosa 2011, p. 414).

Outro indicador empregue para medir o nível de disseminação da Internet numa determinada sociedade diz respeito à proporção de residências que dispõem de uma ligação fixa à Rede. Como refere Sivaldo Pereira da Silva (2015, p. 152), tal indicador “demonstra qual o grau de exposição dos utilizadores a um tipo de acesso mais estável, privativo e doméstico, que representa melhores experiências de navegação, sendo um sinal de enraizamento do acesso nos lares.” Empregando uma designação ligeiramente semelhante, o INE refere que em 2014 65% dos agregados domésticos em Portugal possuíam uma ligação à Internet (INE *idem*). Já em relação ao Brasil, o CGI.br aponta para exatamente metade (50%) dos lares com acesso (Barbosa 2015, p. 322). Comparativamente com 2010, essa percentagem era de 54% no caso português e de somente 27% no caso brasileiro (Barbosa 2011, p. 402). Em contraste com o indicador anterior, é portanto neste indicador que a tendência para a convergência entre os dois países no que diz respeito à generalização da Internet junto das populações se torna particularmente notória.

As diferenças entre os dois países em termos do nível de desenvolvimento da infra-estrutura física de telecomunicações tornam-se no entanto mais visíveis se recorrermos a um indicador

²⁷⁶ Segundo dados do Observatório da Comunicação (Obercom), essa percentagem foi de 67,3 nesse mesmo ano (Obercom 2015, p. 10). Já de acordo com a empresa de estudos de mercado Marktest, a proporção de internautas em 2014 era de 64% (Nova Expressão 2015, p. 8).

²⁷⁷ O CGI.br estabelece uma distinção adicional, definindo como utilizadores apenas as pessoas que utilizaram a Internet pelo menos uma vez nos três meses anteriores. No total, a Internet contava em 2014 com 58% desses utilizadores regulares. Também de acordo com dados da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República do Brasil, em 2014 apenas 49% dos inquiridos afirmaram utilizar com regularidade a Internet contra 47% em 2013 (Brasil 2014, p. 51).

semelhante fornecido pela União Internacional de Telecomunicações (ITU)²⁷⁸, isto é, o número de subscrições de serviços de banda larga fixa por 100 habitantes: 26,7 no caso de Portugal (ocupando o 36^a lugar no ranking mundial) contra somente 11,5 para o Brasil (76^a posição) em 2014 (*Broadband Commission for Digital Development* 2015, p. 86). Por si só, esta fractura entre os dois países já deixa indicar que as condições materiais disponíveis para tirar partido do acesso gratuito a conteúdos protegidos por direitos de autor por intermédio de redes e *sites* de partilha de ficheiros permanecem ainda bastante desiguais entre os dois países, com uma clara vantagem para os internautas portugueses.

Um outro tipo de variável muito importante para se averiguar o grau de penetração das TICs numa sociedade nacional diz respeito aos equipamentos empregues para aceder à Internet. Neste caso, é habitual encontramos uma de duas abordagens (quando não as duas em simultâneo): a primeira diz respeito à posse dos dispositivos digitais, a segundo refere-se à utilização desses mesmos dispositivos, surgindo esta frequentemente associada à navegação online. Implícita nesta distinção está o facto de ser frequente a utilização partilhada entre familiares e cônjuges. No caso português, o INE esclarece apenas que em 2014 68% dos agregados domésticos privados em Portugal possuíam um computador, tendo em 2010 essa percentagem sido de 59,5% (INE *ibidem*). Alguns dados interessantes podem ainda assim ser encontrados na edição de 2013 do Inquérito *Sociedade em Rede em Portugal* da responsabilidade do CIES-IUL, segundo o qual “36% dos portugueses têm computador pessoal fixo, 58% têm computador portátil, 38% dispõem de telemóvel que permite ligação à Internet, 12% possuem tablet e 25% aderiram à banda larga móvel” (Cardoso *et al.* 2015, p. 160).

Do outro lado do Atlântico, a pesquisa do CGI.br refere que em 2014 50% dos lares brasileiros possuíam um computador – contra 35% em 2010 (Barbosa 2011, p. 299) -, 30% dos lares brasileiros possuíam um computador portátil (*laptop*), 28% um computador de secretária (*desktop*) e 17% um tablet (Barbosa 2015, p. 318-319).

A respeito do tipo de dispositivo empregue para aceder à Internet, em ambos os países o cenário aponta desde há já algum tempo para situações de mobilidade, desempenhando aqui o telemóvel ou *smartphone* um papel de particular relevância. Em Portugal, com base em dados recolhidos em 2014, o INE indica que “entre os utilizadores de Internet, mais de metade (57%) acede à Internet em mobilidade, isto é, fora de casa e do local de trabalho em equipamentos portáteis (telemóvel, *smartphone*, computador portátil ou outro equipamento portátil).”²⁷⁹ (INE *ibidem*, p. 5). Mais especificamente, a proporção de pessoas entre 16 e 74 anos residentes em Portugal que em 2014 acederam à Internet através de um telemóvel ou *smartphone* foi de 48%, contra 26,2% em 2013 (INE

²⁷⁸ *International Telecommunications Union*, em inglês.

²⁷⁹ Em 2013 essa percentagem tinha sido de apenas 38% em 2013 e 35% em 2012 (INE *ibidem*, p. 6).

2013, p. 5)²⁸⁰. Neste indicador, a proporção é aliás bastante semelhante ao que se passa no Brasil, com o CGI.br a referir que no ano passado 47% de indivíduos residentes no país utilizaram a Internet no telemóvel nos últimos três meses face aos 31% registados em 2013 (Barbosa *idem*, p. 384 e Barbosa 2014, p. 547)²⁸¹.

De modo algo surpreendente face a estes resultados, as estatísticas da ITU relativas a 2014 apontam para uma maior prevalência das ligações de banda larga móvel no Brasil em comparação com Portugal: uma média de 78,1 subscrições de serviços de banda larga móvel no primeiro país contra 45,3 no segundo. A generalização da Internet de velocidade rápida é tão forte no Brasil que o país se encontra na 27ª posição da classificação mundial, ao passo que Portugal só surge no 71º lugar (*Broadband Commission for Digital Development* 2015, p. 88).

Em termos de frequência, dados recolhidos pelo CIES-IUL em 2013 no âmbito do inquérito *Sociedade em Rede em Portugal* indicavam que 72,9% dos inquiridos que afirmaram ser utilizadores da Internet disseram aceder diariamente à Internet, sendo que 13,2% responderam fazê-lo três a quatro vezes por semana, 9,6% uma ou duas vezes por semana, 2,8% pelo menos uma vez por mês e 1% menos de uma vez por mês. A frequência regular de utilização é também notória no Brasil, com o CGI a referir que em 2013 a proporção dos internautas residentes naquele país que acediam diariamente à Internet era de 71%, descendo para os 22% que o faziam pelo menos uma vez por semana, com apenas 5% e 1% dos utilizadores a ligarem-se à Rede pelo menos uma vez por mês ou menos de uma vez por mês, respetivamente (Barbosa 2014, p. 491).

Relativamente ao tempo que os utilizadores passam diariamente *online*, um estudo da Marktest encomendado pela empresa de planeamento de média e publicidade Nova Expressão e publicado no início de 2015 contendo dados recolhidos em setembro de 2014²⁸² revela que os internautas permanecem uma média de 4,2 horas diárias na Internet (Nova Expressão 2015, p. 9)²⁸³. Essa média, se bem que superior ao tempo dedicado a todos os restantes meios de comunicação social tradicionais – incluindo televisão, com uma média de 3,1 horas de visualização diária –, fica, ainda assim, aquém da média registada pela *Pesquisa Brasileira de Mídia 2015*, segundo a qual a duração

²⁸⁰ Por seu lado, o inquérito *Sociedade em Rede em Portugal* do CIES-IUL indica que em 2013 cerca de 39% dos internautas portugueses acedia à Internet a partir de dispositivos móveis como telemóvel, *smartphone* ou *tablet* (Cardoso *et al.* 2015, p. 160).

²⁸¹ Outro estudo que confirma esse crescimento é o da *Pesquisa Brasileira de Mídia* (Brasil 2014, p. 61).

²⁸² Com base numa amostra composta por 929 inquiridos residentes em Portugal utilizadores da Internet com idade superior a 15 anos.

²⁸³ Apesar da edição de 2013 do inquérito *Sociedade em Rede em Portugal* incluiu também uma questão sobre o tempo médio de ligação semanal à Internet (Cardoso *et al.* 2015, p. 140), a excessiva amplitude de alguns dos intervalos de horas indicados como opções à escolha não permite estabelecer uma comparação direta com o tempo médio de duração referido no estudo da Marktest.

média diária de utilização da Internet pelos brasileiros é de 4h59m de segunda à sexta-feira e de 4h24m aos fins de semana (Brasil 2014, p. 57 e 58).

Finalmente, o indicador mais importante para avaliar a capacidade que os utilizadores de Internet de um país têm de usufruir de *downloads* relativamente rápidos dos conteúdos que desejam refere-se à velocidade média de ligação. Esta é especialmente importante no caso dos ficheiros de grande tamanho, normalmente relativos a obras audiovisuais como filmes e séries televisivas. O relatório anual *State of the Internet* da Akamai, empresa responsável por uma das maiores redes de distribuição de conteúdos do mundo, é aqui uma fonte abrangente de dados estatísticos. Segundo a edição desta publicação referente ao terceiro trimestre de 2014, a velocidade média de ligação em Portugal situava-se nos 8 Mbps - 37º lugar no ranking mundial (Belson 2014, p. 46). Um ano antes, essa média tinha sido de 5,9 Mbps, velocidade que colocava o país na 41ª posição da lista (Belson 2013, p. 26). Evolução bastante mais lenta sofreu o Brasil que, partindo de uma velocidade média já de si relativamente baixa em termos comparativos com o resto do mundo em 2013 - 2,7 Mbps (Belson *idem*, p. 20), apenas conseguiu subir ligeiramente para os 2,9 Mbps (Belson 2014, p. 34). Essa ligeira subida foi no entanto insuficiente para impedir uma descida da posição do país no ranking: de 84º lugar em 2013 para 90º em 2014. O desempenho do Brasil neste indicador chega mesmo a ser inferior à velocidade média global registada pela Akamai que foi de 4,5 Mbps em 2014 e 3,6 Mbps em 2013.

O mesmo relatório contém uma série de dados adicionais que permitem obter um retrato mais pormenorizado das condições típicas de acesso à Internet em cada país. É assim que ficamos, por exemplo, a saber que no terceiro trimestre de 2014 74% dos lares portugueses com ligação à Internet usufruíam de uma velocidade de ligação superior a 4 Mbps contra apenas 64% um ano antes (Belson 2014, p. 47 e Belson 2013, p. 28). Situação completamente diferente é constatável no Brasil, onde no terceiro trimestre de 2014 somente 25% dos lares beneficiavam de um acesso superior a 4 Mbps (Belson 2014, p. 35). Um ano antes essa percentagem era de apenas 20% (Belson 2013, p. 22). É neste indicador aliás que o Brasil se afasta mais da média global que foi de 60% em 2014 e 53% em 2013 (Belson 2014, p. 23 e Belson 2013, p. 16).

Esta “brecha” digital entre os dois países a nível da infra-estrutura física de Internet acentua-se ainda mais quando temos em atenção as percentagens relativas aos acessos a velocidade superior a 10 Mbps e 15 Mbps: 25% e 9,5% no caso de Portugal em 2014 (Belson 2014, p. 47 e 49); 1,6% e 0,5% no caso do Brasil, igualmente no mesmo ano (Belson *idem*, p. 35 e 36). Em termos globais, a média foi de 23% e 12%, respetivamente (Belson *ibidem*, p. 23 e 24).

As velocidades máximas registadas pela Akamai apenas confirmam a enorme fratura digital que ainda subsiste entre Portugal e Brasil. 43,7 Mbps em 2014 contra 31,1 Mbps em 2013 no primeiro país (Belson 2014, p. 46 e Belson 2013, p. 27); 20,5 Mbps em 2014 face a 16,7 Mbps em 2013 no

segundo (Belson 2014, p. 34 e Belson 2013, p. 20). A nível global, a média nacional de velocidades máxima foi de 24,8 Mbps em 2014 e 17,9% em 2013 (Belson 2014, p. 22 e Belson 2013, p. 15).

Estas diferenças substanciais acabam indiretamente por se refletir no custo económico da subscrição a um serviço de banda larga fixa nos dois países. Um dado que pode à primeira vista parecer surpreendente é o facto de, segundo dados da ITU, em 2013 o Brasil ter ocupado a 46ª posição da lista dos países com o acesso mais barato à Internet de “alta velocidade” de acordo com o seu peso no PIB per capita (1,42%), ao passo que Portugal se ficou apenas pela 52ª posição (1,62% do PIB per capita). O pormenor crucial para a compreensão deste dado é que enquanto que no Brasil a velocidade do pacote utilizado como referência foi de apenas 1 Mbps (com um custo mensal de 13,82 dólares), no caso de Portugal a velocidade de referência foi de 12 Mbps (tendo um custo mensal de 27,87 dólares) (ITU 2014, p. 124). Feitas as contas, em termos brutos o custo de uma ligação à Internet de banda larga no Brasil tende a custar quase seis vezes mais do que em Portugal.

Um último elemento que importa destacar nesta análise é o Índice de Desenvolvimento em TICs da ITU, destinado a monitorizar o estado de desenvolvimento das TICs em cada país do mundo e a estabelecer comparações entre os vários países. Para tal, este índice baseia-se num total de 11 indicadores²⁸⁴, alguns dos quais já foram mencionados atrás. Tal exaustividade permite obter uma visão bastante complexa e ao mesmo tempo fidedigna do nível de implementação das TICs numa determinada sociedade. Apesar das graves deficiências a nível da infra-estrutura física de ligação no Brasil, os resultados mais recentes desse índice corroboram a perspetiva de uma crescente convergência – ainda que lenta - entre os dois países: de 2010 para 2015, Portugal desceu sete posições, do 36º para o 43º lugar, enquanto que o Brasil subiu da 73ª para a 61ª posição (ITU 2015, p.46).

6.1 - Acesso a conteúdos *online* em Portugal e no Brasil: *Streaming e downloads*

No que diz respeito ao tipo de práticas em análise nesta tese de doutoramento, embora seja forçoso observar uma lacuna de inquéritos tanto em Portugal como no Brasil incidindo concretamente na partilha não autorizada pelos detentores de direitos de conteúdos multimédia, nos últimos anos várias inquéritos à escala nacional com amostras representativas das populações dos dois países têm integrado uma série de questões sobre a utilização da Internet para fins de entretenimento. Ainda que a

²⁸⁴ Subscrições de serviços de telefone fixos por 100 habitantes; subscrições de serviços de telemóvel por 100 habitantes; largura de banda à Internet (medida em bits por segundo – bps) por utilizador; percentagem de lares com computador; percentagem de lares com acesso à Internet; percentagem de indivíduos que utilizam a Internet, subscrições de serviços de banda larga fixa por 100 habitantes; subscrições de serviços de banda larga sem fios por 100 habitantes; taxa de alfabetização de adultos; taxa bruta de matrículas no ensino secundário; e taxa bruta de matrículas no ensino superior (ITU 2014, p. 40).

forma como estas questões são normalmente colocadas tendem a obscurecer certas dicotomias mais específicas como a distinção entre *streaming* e *download*, a licitude ou ilicitude das práticas, o gratuito e o pago, o acesso aberto e fechado, bem como os efeitos no bem-estar dos comportamentos expressos, uma análise dos resultados de resposta a estas questões tem pelo menos a vantagem de demonstrar que a pesquisa que resultou nesta tese de doutoramento não se situa num vácuo. Ao mesmo tempo, e como pretendemos demonstrar no capítulo seguinte, se o reconhecimento empírico de um conjunto de práticas relativamente recentes mas porventura ilícitas é um objetivo em comum com esta pesquisa, as restrições inerentes às finalidades destes inquéritos resultam não raramente na ocultação do pano de fundo social mais vasto que condiciona o significado específico que as práticas em causa adquirem para cada pessoa inquirida.

Em Portugal, o estudo mais recente sobre os hábitos de acesso a conteúdos *online* é o da Marktest²⁸⁵. De acordo com esta mesma pesquisa, 93% dos inquiridos afirmaram ver vídeos (Nova Expressão 2015, p. 13). Destes, 29% indicaram todos os dias ou quase todos os dias 26% duas a três vezes por semana, 25% esporadicamente e 13% raramente. A prática de visualização de vídeos foi mesmo aquela pertencente à categoria do lazer que revelou ser a mais popular. A audição de música *online* ficou em segundo lugar, ocupando a mesma posição que a navegação na Internet por puro divertimento, com a mesma percentagem (91%), dos inquiridos a afirmar praticarem a atividade. Em termos de frequência, 26% dos indivíduos disseram ouvir música todos os dias ou quase todos os dias, 21% duas a três vezes por semana, 25% esporadicamente e nove por cento raramente. Atrás do acesso a redes sociais (88%), surge a visualização de filmes e séries televisivas com 76%. De notar, contudo, que aqui a regularidade da atividade em questão é bastante menor, com apenas 17% e 14% dos inquiridos a responder que costumam ver filmes e séries todos ou quase todos os dias e duas a três vezes por semana. Em contrapartida, as opções de resposta “esporadicamente” e “raramente” foram cada uma escolhidas por 23% dos inquiridos. Mais abaixo surgem a audição de emissões de rádio *online* (72% dos inquiridos afirmaram praticar esta atividade), a visualização de televisão *online* (52%) e, por último, o *download* de emissões ou rubricas de rádio (42%).

Se maior parte das atividades mencionadas em cima têm implícita o acesso via *streaming*, outro conjunto de questões colocadas no questionário da Marktest refere-se concretamente ao *download*. Como seria previsível, aqui não só as percentagens de indivíduos que admitiram praticar as atividades em questão foram menores como também a frequência em si foi inferior. Igualmente de modo não surpreendente, o *download* de *software* foi a categoria de conteúdos mais populares entre os inquiridos, com 74% a indicarem a prática dessa atividade (Nova Expressão *idem*, p. 13). De realçar, contudo, que apenas um por cento disse descarregar programas informáticos todos ou quase todos os dias, tendo sido ligeiramente superior (6%) a percentagem daqueles que responderam fazê-lo duas a

²⁸⁵ Entre os estudos anteriores, ver também Obercom 2012 e INE 2012.

três vezes por dia. Nesta categoria, o grosso das respostas foi mesmo para as opções “esporadicamente” (34%) e “raramente” (33%). O *download* de música surge na segunda posição com 68%, embora igualmente com uma frequência pouco intensa: somente três e seis por cento admitiu descarregar ficheiros de música todos os dias ou quase todos os dias e duas a três vezes por semana, respetivamente. Em contrapartida, 30% e 27% disseram realizar tal atividade de forma esporádica ou raramente. Menos popular que os jogos *online* (atividade desempenhada por 66% dos inquiridos) é a realização de *downloads* de filmes e séries televisivas, com 59% a admitirem a realização de cópias de ficheiros vídeo deste tipo. E tal como com os outros tipos de conteúdos, também nos filmes e séries da TV a frequência dos *downloads* é menor do que em comparação com o mero acesso: seis por cento indicaram a opção “todos os dias ou quase todos os dias”; nove por cento a opção “duas a três vezes por semana”; 18% “esporadicamente”; e 26% “raramente”. Com a mesma percentagem (48%) em termos de popularidade surgem o *download* de jogos e o *download* de livros. Nestes casos, a opção de resposta mais indicada relativamente à frequência foi também “raramente” (25% para o *download* de jogo e 28% para o *download* de livros).

Mais conservadores do que os resultados desta pesquisa da Marktest são os dados recolhidos pelo CIES-IUL no âmbito do inquérito *Sociedade em Rede em Portugal* (Cardoso *et al.* 2015, p.149-150). Ainda que neste último as respostas tenham sido recolhidas sensivelmente um ano antes, em 2013, vale a pena salientar os resultados relativos a algumas das 71 atividades passíveis de serem realizadas *online* a respeito dos quais os elementos da amostra em causa que disseram ser utilizadores da Internet foram questionados:

- 55,4% dos inquiridos afirmaram ver vídeos do *online*;
- 41,8% disseram efetuar *downloads* de música não pagos, ao passo que somente 5,7% responderam fazer *downloads* de música pagos;
- 38,6% responderam que descarregavam filmes;
- 25,4% afirmaram fazer *downloads* de séries televisivas;
- 14,6% disseram ler livros ou fazer *downloads* de livros;
- 34,7% responderam fazer *downloads* de *software*.

Curioso é ainda o facto de apenas 14,1% dos inquiridos terem admitido comprar livros ou CD num *site* da *web*. Por último, o inquérito do CIES-IUL inclui também algumas questões destinadas a averiguar o nível de aprofundamento da cultura participativa, um conceito frequentemente associado aos conteúdos gerados pelo utilizador. A este respeito e embora 57,7% dos inquiridos tenha afirmado efetuar *uploads* de fotografias, vídeos e músicas e 41,5% tenha admitido realizar *uploads* de vídeos de música (Cardoso *et al.* 2015, p. 150), as percentagens razoavelmente elevadas de indivíduos que

afirmaram realizar tais atividades aconselham alguma cautela na leitura destes resultados. Em especial no que diz respeito à interpretação da questão relacionada com o *upload* de *videoclips* musicais na medida em que é provável que terá sido entendida como uma mera alusão à partilha em redes sociais como o Facebook ou o Twitter de ficheiros de vídeo disponibilizados anteriormente por outrem em *sites* como o Youtube e não tanto à disponibilização efetiva dos ficheiros nos próprios servidores da plataforma em questão para visualização pública.

Comparando os dados referentes ao Brasil recolhidos pelo CGI.br com o panorama português, verifica-se um claro menor nível de adesão às práticas mencionadas em cima – tanto no que concerne ao *streaming* como ao *download*. Tal desfasamento em relação a Portugal deverá certamente ficar-se em grande parte a dever não só à relativa baixa velocidade das ligações de banda larga no Brasil como também ao preço dessas mesmas ligações. Assim, de acordo com o inquérito TIC Domicílios 2014 do CGI.br, somente 58% dos inquiridos disseram ver “filmes ou vídeos (em *sites* como o YouTube ou Netflix)” e 57% afirmaram ouvir música *online* (Barbosa 2015, p. 345). Mesmo assim, tais atividades revelaram ser mais populares que a leitura de “jornais, revistas ou notícias” (53%), os jogos *online* (37%) ou o acompanhamento de transmissões de áudio ou vídeo em tempo real (22%) (Barbosa *idem*, p. 345-346). Em relação aos *downloads*, a música foi o tipo de conteúdos que os inquiridos afirmaram descarregar mais (51%), contra 32% para o *download* de jogos. Filmes e programas informáticos foram cada um indicados por 29% dos inquiridos (Barbosa *ibidem*, p. 349-350).

Até recentemente, o inquérito *TIC Domicílios* incluía uma questão relativamente ao pagamento de filmes, músicas e toques de telemóveis adquiridos pela Internet nos últimos 12 meses. Numa nota de 2012 publicada pelo Instituto de Pesquisa Aplicada (IPEA) sob a forma de comunicado, os investigadores desse organismo pertencente à Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República do Brasil tentou determinar a percentagem de “piratas *online*” brasileiros com base no cálculo da diferença entre os resultados desta questão com os resultados das duas questões sobre o *download* de filmes e músicas. Seguindo o raciocínio de que os “piratas *online*” seriam todos os utilizadores que afirmaram descarregar músicas ou filmes nos últimos três meses anteriores ao momento da resposta ao inquérito e, ao mesmo tempo, que não compraram músicas, filmes ou toques de telemóvel via Internet nos 12 meses, os pesquisadores chegaram a uma estimativa de 8,62 milhões de indivíduos:

De um total de 10,6 milhões de utilizadores pesquisados pela TIC Domicílios 2010, com respostas válidas para o cruzamento das questões sobre *download* e compra de músicas ou filmes, foram considerados 'piratas' 8,62 milhões (81% das respostas válidas). Aplicando-se este percentual no total de 34,7 milhões de utilizadores que afirmaram descarregar filmes ou músicas, temos 41% do total de internautas classificados como 'piratas'. (IPEA 2012, p. 15)

Este exercício apresenta contudo algumas deficiências inerentes à visão estritamente economicista da partilha de ficheiros. Como os próprios autores da nota referem (IPEA 2012, p. 18),

na prática basta o utilizador dizer que adquiriu um filme, música ou mesmo toque de telemóvel para não ser considerado “pirata *online*” quando na verdade a forma como as questões foram colocadas não permite determinar se os *downloads* efetuados foram ou não gratuitos e, em caso afirmativo, se se trataram de *downloads* autorizados pelos detentores de direitos. Do mesmo modo, o estudo não permite determinar quantos ficheiros o utilizador descarregou ou adquiriu. Outro problema acessório é que o utilizador que adquiriu músicas ou filmes em formatos físicos como CD ou DVD e descarregou ficheiros de música ou filmes não autorizados não foi incluído na categoria de “pirata”. Por último, o estudo descarta a possibilidade dos utilizadores que responderam que pagaram por música ou filmes na Internet terem comprado CD ou DVD e não propriamente ficheiros digitais.

De qualquer modo, o peso da pirataria física como forma de acesso dos brasileiros a conteúdos protegidos por direitos de autor é um elemento que não deve ser descurado na comparação entre as formas de acesso predominantes a esse tipo de conteúdos em Portugal e no Brasil. Uma outra pesquisa mais recente do mesmo IPEA a pedido do Conselho Nacional de Combate à Pirataria (CNCPC) – organismo do Ministério da Justiça - revelou que 80% dos inquiridos disseram possuir DVD piratas e 74% CD piratas, tendo ainda 66% afirmado conhecer alguém que tinha comprado produtos falsificados no último ano. Com base num inquérito realizado entre março e abril de 2014, a pesquisa recolheu as respostas de 3.800 inquiridos em mais de 200 cidades a 30 questões (Leitão 2015). Segundo a mesma pesquisa, apenas seis por cento dos inquiridos consideraram ser errado ou ilegal adquirir produtos piratas. DVD (48%) como CD (41%) foram mesmo os produtos que dos inquiridos afirmaram comprar mais (Sindireceita 2015). Apesar do combate anti-pirataria travado pelas entidades nacionais do sector sob pressão de associações norte-americanas de defesa dos interesses dos detentores de direitos como a MPAA e a BSA (Mizukami *et al.* 2011), 46% dos inquiridos responderam que as iniciativas tomadas nesse sentido nas suas cidades eram insuficientes, tendo mesmo 88% afirmado ser fácil encontrar *camelôs*²⁸⁶ de CD e DVD falsificados (Leitão *idem*)²⁸⁷.

A persistência de níveis elevadíssimos de pirataria física no Brasil numa era em que mais de metade da população do país já utiliza com regularidade a Internet pode ser facilmente compreendida se nos recordarmos da significativa lentidão da velocidade média de ligação à Internet e banda larga no país quando comparada com a velocidade média de Portugal ou mesmo do conjunto do globo. Aliado a este fator está o preço elevado de uma assinatura de Internet de banda larga.

²⁸⁶ Termo em português do Brasil empregue para designar os vendedores ambulantes de produtos falsificados.

²⁸⁷ Sobre a economia urbana da pirataria de artigos falsificados no Brasil ver Tozi 2012. Para uma perspetiva antropológica ver Dent 2012 e Reinberg 2015.

7 - Partilhadores portugueses e brasileiros: Diferenças e semelhanças

Pelo que foi exposto nos dois capítulos anteriores, se por um lado os resultados da pesquisa de índole maioritariamente quantitativa realizada a nível internacional tendem a indicar uma dificuldade da literatura empírica em chegar a conclusões inequívocas não só sobre os efeitos no bem-estar da partilha não autorizada de conteúdos protegidos por direitos de autor como também sobre as motivações dos utilizadores das redes e dos *sites* que facilitam essa partilha, por outro continua a existir uma grave lacuna de dados específicos sobre esta temática tanto em Portugal como no Brasil.

Na medida em que quando falamos de usos tecnológicos em rede de obras culturais existe toda uma paisagem própria marcada por reconfigurações do mercado, políticas públicas ou pura e simplesmente identidades culturais muito vincadas que necessita de ser decifrada, um dos princípios-chave que guiou a pesquisa empírica incorporada nesta tese foi o de resgatar esse contexto humano que não raramente tende a perder-se por entre as questões sobre o acesso *online* a conteúdos. Deste modo, tentou-se determinar o grau de consciencialização dos utilizadores portugueses e brasileiros de Internet relativamente à natureza ilícita ou lícita dos conteúdos a que acedem e em simultâneo dar conta de de novos e velhos métodos – agora recuperados – de acesso como o *streaming* ou a cópia direta a partir de suportes físicos de amigos ou familiares (pen USB, discos rígidos externos, CD, DVD, etc.). Pelo caminho, pretendíamos se possível ajudar a averiguar a verdade ou inverdade de argumentos que são normalmente trazidos ao de cima nas discussões sobre a partilha de ficheiros através de redes P2P como por exemplo:

- “Quem recorre à partilha de ficheiros fá-lo apenas para se ‘abastecer’ das criações de outros e não para disponibilizar as suas próprias músicas e vídeos”;
- “Ninguém se interessa em fazer *download* gratuito dos conteúdos com autorização dos detentores de direitos ou que se encontram no domínio público”;
- “Quem faz *downloads* não autorizados não gasta dinheiro com a aquisição de conteúdos legítimos”;
- Ou ainda “Existem vários serviços e plataformas a ganhar muito dinheiro exclusivamente com a partilha de ficheiros”.

Apesar de todas estas questões e dúvidas rodearem cada vez mais o nosso quotidiano em rede, na prática elas permanecem a pairar no ar em boa parte das pesquisas realizadas tanto no plano português como brasileiro. Daí a premência da sua inclusão nesta investigação empírica. De igual modo e dada a dificuldade ou mesmo impossibilidade da harmonização dos instrumentos metodológicos destas pesquisas, constatou-se desde o início desta investigação a necessidade de

conciliar a vertente quantitativa característica das pesquisas por questionário com um olhar mais reflexivo mediante a adoção de ângulos de análise mais profundos e ao mesmo tempo mais ricos das práticas em causa.

A escolha por um método misto (inquérito e entrevistas *online*) justifica-se assim com o intuito de ir para além do óbvio – as pessoas acedem a conteúdos *online* -, mediante a problematização desse óbvio de modo a que ele adquira a complexidade que lhe é inerente, como aliás é inerente a todas as práticas de consumo das sociedades contemporâneas. Tendo em conta que as escolhas e decisões dos agentes humanos não se reduzem a um binarismo simplista – acedo/não acedo; pago/não pago; partilho/não partilho – esta investigação visa preencher – pelo menos parcialmente – uma lacuna do meio académico lusófono de pesquisas que “recheiem” as perceções que as duas sociedades em rede em questão têm de um fenómeno tão vasto e diversificado como a partilha de ficheiros com as significações reais atribuídas pelos agentes envolvidos e afetados direta ou indiretamente pelo ato tão simples, fácil, económico e aparentemente anónimo de copiar um ficheiro de música, vídeo ou texto do disco rígido de um estranho localizado a milhares de quilómetros de nós para o nosso próprio rígido.

7.1 - Etapas metodológicas

As bases para a elaboração desta pesquisa empírica remontam a um inquérito *online* dirigido a utilizadores portugueses da Internet – “Hábitos de Consumo Online” – no âmbito do projeto de investigação do CIES-IUL “Utilizadores e Distribuidores: Comunicação em Rede e o Cinema Europeu nas redes P2P”²⁸⁸. Para a construção e administração desse inquérito optou-se pela plataforma *open-source* LimeSurvey, alojada mediante uma instalação local num servidor do CIES-IUL. Composto por 43 questões divididas em seis grupos, esse inquérito manteve-se ativo entre 5 de junho e 1 de agosto de 2012, tendo a taxa de resposta ao mesmo se situado nos 58%, com 242 inquiridos a completarem o inquérito num total de 417 que iniciaram o seu preenchimento. Ao longo desse projeto foi ganhando corpo a ideia de ampliar o objeto de estudo para além do cinema europeu de modo a abranger todos os tipos de filmes, bem como músicas e livros eletrónicos. Decidiu-se assim acrescentar várias questões ao inquérito *online* relativas aos hábitos de consumo *online* destes tipos de conteúdo pelos internautas portugueses. O resultado final desta investigação foi um relatório de projeto com cerca de 250 páginas abordando os principais desafios enfrentados pelo cinema europeu na nova era digital, com a parte

²⁸⁸ Projeto PTDC/CCI-COM/115385/2009 financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia através do Programa PTDC – Projetos de Investigação Científica e Desenvolvimento Tecnológico em Todos os Domínios Científicos.

final dedicada a uma análise das respostas dadas pelos inquiridos às questões colocadas no inquérito *online* (Caetano 2013).

O relativo sucesso de participação atingido por este primeiro questionário – ainda que com uma amostra de auto-selecção – levou-me a ponderar a possibilidade de num inquérito posterior, inserido numa pesquisa empírica ao nível de estudos doutorais, expandir a investigação ao Brasil. Para além das razões já invocadas na introdução e no capítulo anterior, tal opção resultava igualmente de alguma familiarização prévia com a realidade brasileira, uma vez que na minha dissertação de mestrado tinha já procedido a uma análise de projetos portugueses (CMI-Indymedia Portugal) e brasileiros (Metáfora e Metareciclagem) ligados aos então emergentes média alternativos *online* (Caetano 2006). Tomada a decisão, em outubro de 2013 avançámos então com a construção de um segundo questionário *online*, desta vez a ser aplicado a internautas portuguesas e brasileiros²⁸⁹.

Face aos problemas encontrados anteriormente na plataforma LimeSurvey que colocavam grandes limitações ao tipo de questões possíveis de serem colocadas²⁹⁰, decidimos ainda durante o mês de novembro de 2013 solicitar uma autorização oficial à administração do ISCTE-IUL com vista à transferência do questionário para o *software* proprietário de inquéritos *online* da empresa norte-americana Qualtrics.

Infelizmente e apesar dos repetidos esforços tentados ao longo desse período, a decisão final só chegou em fevereiro de 2014. As semanas que decorreram até ao início de abril foram dedicadas ao refinamento das questões a integrar na versão definitiva do questionário e à definição do design gráfico do interface de utilizador.

Antes do lançamento foram ainda realizados vários pré-testes no sentido de aumentar a relevância e facilidade de compreensão das questões. Os participantes destes pré-testes foram selecionados pelos investigadores a partir da sua lista de contactos. O convite à participação foi enviado por uma mensagem coletiva de correio eletrónico, sem identificação dos destinatários.

A ativação da versão em português de Portugal do questionário ao público deu-se a 2 de abril de 2014, tendo a desativação ocorrido a 10 de junho desse mesmo ano. Durante esse período, foram submetidos 203 formulários completos contra 135 que ficaram por completar de um total de 339 iniciados, o que corresponde a uma taxa de resposta de 60%. Esta versão foi composta por 36 questões fechadas (sendo 16 de índole sociodemográfica), a maioria das quais de resposta obrigatória.

Logo após a ativação da versão em português de Portugal e de forma a dar conta de certas diferenças linguísticas referentes sobretudo a termos técnicos que surgem com maior frequência em

²⁸⁹ Convém neste ponto destacar a importância da ajuda prestada pelo meu colega de investigação Jorge Vieira (CIES-IUL) na construção de ambas as edições do questionário. Em todo o caso, devo acrescentar que a análise dos dados recolhidos exposta nesta tese é da minha inteira responsabilidade.

²⁹⁰ Nomeadamente, no que diz respeito a questões-filtro e à ausência de funcionalidades destinadas a aumentar a intuitividade da forma de apresentação das questões.

todo o nosso projecto de pesquisa, dei início à tradução do questionário para português do Brasil. Esta versão acabou por integrar 29 questões (nove das quais de índole sociodemográfica)²⁹¹. Tal como no caso da versão em português de Portugal, o período em que o questionário se manteve ativo rondou os dois meses: de 13 de maio a 25 de junho. A taxa de resposta ficou contudo ligeiramente aquém do esperado: 58,3%. No total, foram submetidos (completos) 98 formulários de um total de 168 iniciados.

Em ambas as versões, as amostras consistiram em indivíduos que se auto-selecionaram ao responderem aos apelos lançados em várias redes sociais (Facebook, Twitter, Google Plus e LinkedIn) com vista ao preenchimento do questionário. Para uma disseminação mais viral dos links, optámos por recorrer ao serviço encurtador de URL's bit.ly: http://bit.ly/partilha_online (pt_PT) e http://bit.ly/compartilhamento_online (pt_BR).

Não sendo a amostra em questão de tipo probabilístico, os resultados nunca poderão ser considerados representativos do conjunto das populações dos dois países ou mesmo dos internautas portugueses e brasileiros. Contudo, dada a escassez de recursos financeiros e económicos que a construção de uma amostra probabilística exigiria, concluímos que uma amostra por auto-seleção seria a mais apropriada para os objetivos da pesquisa em questão. No intuito de conceder à análise dos resultados uma maior robustez e clareza, optámos por ignorar as respostas dos inquiridos que não concluíram o preenchimento do questionário.

Ainda no final de junho dei início à parte qualitativa da pesquisa empírica. Deste modo, foi enviada uma mensagem de correio eletrónico aos 33 participantes da versão pt_PT do questionário que concordaram em ser posteriormente contactados no sentido da marcação de entrevistas *online* a serem realizadas individualmente através de plataformas de conversação textual. No total, entre 1 de julho e 21 de agosto de 2014 consegui realizar entrevistas com nove utilizadores de Internet residentes em Portugal entre um total de 33 que tinham indicado o seu endereço de email no formulário do inquirido. No final de agosto desse mesmo ano, foi então lançado o apelo via correio eletrónico aos 25 participantes da versão em português do Brasil do questionário que disponibilizaram o seu endereço de email para posterior contacto. Desses 25, consegui realizar entrevistas com sete utilizadores brasileiros. Essa segunda ronda de entrevistas durou até ao final de setembro de 2014.

²⁹¹ A diferença entre o número de questões do questionário deve-se ao facto de os resultados da versão em português de Portugal terem servido como uma das bases empíricas de um outro projeto de doutoramento (em Sociologia – igualmente no ISCTE-IUL), da responsabilidade de Jorge Vieira que resultou numa tese de doutoramento, entretanto já defendida (em julho de 2015). A tese de Jorge Vieira distingue-se da presente por optar não só por um conjunto completamente diferente de conceitos teóricos mas também por um ênfase analítico em tudo bastante diverso aos esperados de uma tese em Ciências da Comunicação e, mais concretamente, em economia política dos novos média. Em todo o caso, o autor destas linhas garante não ter tido até hoje conhecimento do conteúdo concreto da mesma.

Realizadas em tempo real através de plataformas escolhidas pelos entrevistados²⁹², estas entrevistas foram maioritariamente compostas por questões adicionais destinadas a explorar com maior profundidade as temáticas abordadas no questionário e que inicialmente estiveram mesmo para ser incluídas neste, acabando por ter sido removidas com vista a não alongar excessivamente o questionário. As entrevistas foram realizadas tendo por base um guião provisório composto por 32 questões relativas a hábitos de consumo de conteúdos *online*. As opções de resposta que seriam incluídas no inquérito *online* foram mantidas no texto do guião, sendo apenas mencionadas aos entrevistados caso as suas respostas iniciais se desviassem muito dos objetivos da investigação.

Em termos dos aportes empíricos sobre o modo como os utilizadores portugueses e brasileiros incorporaram a Internet nos seus hábitos quotidianos de consumo de obras culturais, penso que a riqueza e a qualidade destas 16 entrevistas poderão colmatar a desproporcionalidade da dimensão das duas amostras dos inquéritos *online* (203 inquiridos no caso do questionário pt_PT e 98 inquiridos no caso do questionário pt_BR) em contraposição com o conjunto total de utilizadores da Internet de Portugal e Brasil. De forma a garantir o anonimato dos participantes da pesquisa, os excertos retirados das respostas às questões colocadas no âmbito das entrevistas e incluídos nesta tese serão apenas identificados pelo sexo, nacionalidade, idade, profissão e nível de escolaridade dos autores das declarações. De modo a melhorar a precisão ortográfica e tornar mais clara a leitura, serão efetuadas pequenas alterações pontuais às frases originais.

7.2 - Perfil sociodemográfico dos inquiridos

Em termos do sexo dos inquiridos, a amostra da versão portuguesa do questionário revelou um grau de paridade mais elevado do que a amostra brasileira, com 50,2% (102) dos inquiridos a pertencerem ao sexo masculino e uma representação de 49,8% (101) do sexo feminino no primeiro caso contra 56% (55) de homens e 44% (42) de mulheres no segundo caso.

Quadro 7.1. Sexo – Portugal (n = 203)

	Frequência	Percentagem
Masculino	102	50,2%
Feminino	101	49,8%

Quadro 7.2. Sexo – Brasil (n = 98)

Frequência	Percentagem
-------------------	--------------------

²⁹² Google Hangout, Facebook Messenger e Skype.

Masculino	55	56,0%
Feminino	43	44,0%

No que diz respeito à distribuição etária, é de destacar a forte participação dos indivíduos entre os 25 e os 34 anos em ambas as amostras: 41,9% (85) para a versão portuguesa e 41,8% (41) para a versão brasileira. Nas categorias seguintes verifica-se uma inversão, com uma importante presença dos indivíduos entre os 35 e os 44 anos no caso português (34%, isto é, 69) a contrastar com uma preponderância menor dessa faixa etária na amostra brasileira (21,4%, ou seja, 21). Em contrapartida, os mais jovens, com idades entre os 15 e os 24 anos, surgem bem representados na versão brasileira do inquérito com 27,6% (27). Em termos gerais, pode-se assim concluir que a amostra portuguesa apresenta uma maior média de idades do que a brasileira.

Quadro 7.3. Distribuição etária – Portugal (n = 203)

	Frequência	Percentagem
15-24 anos	18	8,9%
25-34 anos	85	41,9%
35-44 anos	69	34,0%
45-54 anos	23	11,3%
55-64 anos	4	2,0%
65 ou mais anos	4	2,0%

Quadro 7.4. Distribuição etária – Brasil (n = 98)

	Frequência	Percentagem
15-24 anos	27	27,6%
25-34 anos	41	41,9%
35-44 anos	21	21,4%
45-54 anos	7	7,1%
55-64 anos	2	2,0%
65 ou mais anos	0	0,0%

Um dado nada surpreendente foi o facto da esmagadora maioria dos inquiridos afirmar possuir a nacionalidade do país a que a respetiva versão do questionário se destinava: 95,6% (194) de portugueses para o inquérito pt_PT e 94,9% de brasileiros para o inquérito pt_BR.

Quadro 7.5. Nacionalidade – Portugal (n = 203)

	Frequência	Percentagem
Portuguesa	194	95,6%
Brasileira	5	2,5%
Belga	1	0,5%
Espanhola	1	0,5%
Britânica	1	0,5%
Romena	1	0,5%

Quadro 7.6. Nacionalidade – Brasil (n = 98)

	Frequência	Percentagem
Brasileira	93	94,9%
Portuguesa	4	4,1%
Italiana	1	1,0%

Tal como também se esperava, Portugal e Brasil foram as respostas mais frequentemente dadas pelos inquiridos quando questionados sobre o seu país de residência nos dois inquéritos. De notar, contudo, a maior dispersão geográfica dos participantes da versão portuguesa.

Quadro 7.7. Distribuição geográfica – Portugal (n = 203)

	Frequência	Percentagem
Portugal	187	92,5%
Reino Unido	4	2,0%
Brasil	3	1,5%
Espanha	2	1,0%
Angola	1	1,0%
Bélgica	1	0,5%
China	1	0,5%
Alemanha	1	0,5%
Japão	1	0,5%
Suíça	1	0,5%

Quadro 7.8. Distribuição geográfica – Brasil (n = 98)

	Frequência	Percentagem
Brasil	93	95,0%
Portugal	3	3,0%
Alemanha	1	1,0%
Suíça	1	1,0%

Relativamente ao nível de qualificação, as duas amostras apresentaram um elevado grau de similaridade, com mais de três quartos dos inquiridos a afirmarem possuir um nível de escolaridade equivalente a pelo menos o ensino superior, sendo de notar o domínio das qualificações a nível do bacharelato/mestrado e mestrado/pós-graduação.

Quadro 7.9. Nível de escolaridade – Portugal (n = 203)

	Frequência	Percentagem
Ensino Básico	5	2,5%
Ensino Secundário	34	16,7%
Bacharelato / Licenciatura	73	36,0%
Mestrado / Pós-graduação	75	36,9%
Doutoramento	16	7,9%

Quadro 7.10. Nível de escolaridade – Brasil (n = 98)

	Frequência	Percentagem
Ensino Básico	1	1,0%
Ensino Secundário	23	23,5%
Bacharelato / Licenciatura	33	33,7%
Mestrado / Pós-graduação	33	33,7%
Doutoramento	8	8,2%

Uma outra semelhança identificada reside no facto de em ambas as amostras a maioria dos inquiridos ter afirmado desempenhar atividades laborais a tempo inteiro, na condição de trabalhador. Porém, a percentagem registada por essa categoria relativamente à condição laboral foi bastante mais superior na amostra portuguesa: 65,5% (133) contra 41,8% (41) no caso da amostra brasileira. Não obstante, o peso dos trabalhadores-estudantes na amostra brasileira (28,6%, isto é, 28 inquiridos) foi

bastante superior à representação dessa categoria na amostra portuguesa (7,4%, ou seja, 15 inquiridos). Neste último caso, as condições de bolsheiro e desempregado surgem bastante próximas uma da outra: 9,9% (20) 9,4% (19), respetivamente.

Quadro 7.11. Condição perante o trabalho – Portugal (n = 203)

	Frequência	Percentagem
Trabalhador	133	65,5%
Bolsheiro	20	9,9%
Desempregado	19	9,4%
Estudante	16	7,7%
Trabalhador-estudante	15	7,4%
Reformado / Pensionista	2	1,0%

Quadro 7.12 Condição perante o trabalho – Brasil (n = 98)

	Frequência	Percentagem
Trabalhador	41	41,8%
Trabalhador-estudante	28	28,6%
Estudante	12	12,2%
Bolsheiro	12	12,2%
Desempregado	4	4,1%
Reformado / Pensionista	1	1,0%

De forma a permitir obter dados mais concretos sobre o nível de vida dos inquiridos, foi incluída uma questão de resposta opcional em ambas as versões do questionário sobre o rendimento mensal líquido, utilizando por base um valor aproximado ao salário mínimo mensal dos dois países: 500 euros em Portugal e 750 reais no Brasil²⁹³. Embora em ambos os casos um maior número de inquiridos tenha afirmado auferir um vencimento mensal equivalente a um montante entre um a dois salários mínimos (30,5% na amostra portuguesa e 23,5% na brasileira), foi nos vencimentos mais elevados que se registou uma maior discrepância: enquanto que apenas 1,5% dos inquiridos portugueses afirmaram receber mais do que seis salários mínimos, na amostra brasileira essa percentagem foi de 16,3%.

²⁹³ Valor aproximadamente equivalente a 183 euros.

Quadro 7.13. Rendimento mensal líquido – Portugal (n = 184)

	Frequência	Percentagem
Até 500 euros	29	14,3%
Entre 501 e 1.000 euros	62	30,5%
Entre 1.001 e 1.500 euros	44	21,7%
Entre 1.501 e 2.000 euros	37	18,2%
Entre 2.001 e 2.500 euros	6	3,0%
Entre 2.501 e 3.000 euros	3	1,5%
Mais de 3.001 euros	3	1,5%

Quadro 7.14. Rendimento mensal líquido – Brasil (n = 85)

	Frequência	Percentagem
Até 750 reais	9	9,2%
Entre 751 reais e 1.500 reais	23	23,5%
Entre 1.501 e 2.250 reais	15	15,3%
Entre 2.251 e 3.000 reais	12	12,2%
Entre 3.001 e 3.750 reais	6	6,1%
Entre 3.750 e 4.500 reais	6	6,1%
Mais de 4.501 reais	14	16,3%

7.3 Utilização de média digitais e Internet

Como seria de esperar no âmbito de uma pesquisa em que a interação com os inquiridos se realizou através do meio *online*, em ambas as amostras verificou-se um maior predomínio das tecnologias digitais do que no conjunto da população portuguesa e brasileira. Tanto na versão portuguesa como na versão brasileira do questionário, o computador foi indicado como sendo o dispositivo digital mais omnipresente entre os inquiridos: 89,7% (pt_PT) e 84,7% (pt_BR), respetivamente. Também bastante presente nas vidas dos inquiridos é o telemóvel com acesso à Internet ou smartphone: 82,3% (pt_PT) e 83,7% (pt_BR). Um dispositivo essencial para a partilha de grandes quantidades de ficheiros de grandes dimensões como filmes e séries televisivas é o disco rígido externo. Neste ponto, os inquiridos portugueses revelaram estar mais à frente do que os brasileiros: 78,8% contra 67,3%. De assinalar igualmente a crescente tendência para a mobilidade, corroborando assim as estatísticas oficiais atrás mencionadas: tanto entre os inquiridos portugueses

como entre os brasileiros, a posse e utilização de tablets surgem relativamente próximas da posse e utilização de computador fixo de secretária.

Quadro 7.15. Posse e utilização de dispositivos digitais - Portugal (n= 203)

	Possuo	Não possuo, mas utilizo (no trabalho em casa, na escola ou noutros locais)
Computador portátil	89,7%	6,7%
Telemóvel com acesso à Internet / Smartphone	82,3%	3,9%
Disco rígido externo	78,8%	6,4%
Leitor portátil de música	56,2%	6,9%
Computador fixo de secretária	47,8%	31,5%
Tablet ou netbook	44,3%	16,7%
Leitor de livros digitais	15,3%	14,3%

Quadro 7.16. Posse e utilização de dispositivos digitais - Brasil (n= 98)

	Possuo	Não possuo, mas utilizo (no trabalho em casa, na escola ou noutros locais)
Computador portátil	84,7%	4,1%
Telemóvel com acesso à Internet / Smartphone	83,7%	7,1%
Disco rígido externo	67,3%	6,1%
Leitor portátil de música	44,9%	9,2%
Computador fixo de secretária	63,3%	20,4%
Tablet ou netbook	51,0%	13,3%
Leitor de livros digitais	15,3%	20,4%

Ambas as amostras revelaram ter um elevado grau de experiência de utilização da Internet, sobretudo no caso português onde apenas 9,5% dos inquiridos afirmaram utilizar a Internet há 12 ou menos anos contra 24,6% no inquérito pt_BR. Tal diferença é facilmente compreensível se nos recordarmos de que existe uma maior representação de jovens e adolescentes na amostra brasileira.

Quadros 7.17. Em que ano começou a utilizar a Internet? – Portugal (n= 203)

	Frequência	Percentagem
--	-------------------	--------------------

1985 -1994	20	9,9%
1995-1998	91	44,7%
1999-2002	73	35,9%
2003-2006	15	7,5%
2007-2010	4	2,0%

Quadro 7.18. Em que ano começou a utilizar a Internet? – Brasil (n= 98)

	Frequência	Percentagem
1985-1994	4	4,1%
1995-1998	39	39,7%
1999-2002	31	31,7%
2003-2006	15	15,4%
2007-2010	9	9,2%

Vale no entanto a pena lembrar que menos anos experiência da Internet não é necessariamente sinónimo de um menor grau de familiarização com a mesma. Um dado que aponta nesse sentido é o facto de todos os inquiridos (100%) da amostra brasileira terem respondido utilizar a Internet várias vezes ao dia. Relativamente ao inquérito pt_PT, embora bastante elevada essa percentagem ficou-se nos 98,5%.

Quadro 7.19. Frequência de utilização da Internet – Portugal (n= 203)

	Frequência	Percentagem
Várias vezes ao dia	200	98,5%
Uma vez por dia	2	1%
Uma vez por semana	1	0,5%

Quadro 7.20. Frequência de utilização da Internet – Brasil (n= 98)

	Frequência	Percentagem
Várias vezes ao dia	98	100%

7.4. Perceções sobre a ilicitude da partilha de ficheiros protegidos por direitos de autor

No intuito de aferir de modo preliminar o nível de conhecimentos das respetivas legislações nacionais de direitos de autor, foi perguntado aos inquiridos se sabiam distinguir entre os conteúdos distribuídos com autorização dos detentores de direitos e os que são distribuídos sem autorização dos detentores de direitos que descarregam ou acedem via *streaming*. Os resultados obtidos indicam que em ambas as amostras mais de metade dos inquiridos têm de facto sempre ou frequentemente consciência da natureza lícita ou ilícita das obras que descarregam: 68,5% (139) no inquérito pt_PT e 55,1% (54) no inquérito pt_BR.

Quadro 7.21. Quando descarrega/acede a conteúdos através da Internet, consegue habitualmente distinguir entre aqueles que são distribuídos com autorização e os que são distribuídos sem autorização? - Portugal (n= 203)

	Frequência	Percentagem
Sempre	55	27,1%
Frequentemente	84	41,4%
Por vezes	33	16,3%
Raramente	18	8,9%
Nunca	5	2,5%
Não sabe	8	3,9%

Quadro 7.22. Quando descarrega/acede a conteúdos através da Internet, consegue habitualmente distinguir entre aqueles que são distribuídos com autorização e os que são distribuídos sem autorização? - Brasil (n= 98)

	Frequência	Percentagem
Sempre	22	22,4%
Frequentemente	32	32,7%
Por vezes	19	19,4%
Raramente	16	16,3%
Nunca	6	6,1%
Não sabe	3	3,1%

Ainda assim, tal consciencialização não parece constituir um impedimento ao *download* ou acesso não autorizado, na medida em que apenas 15,7% (32) dos inquiridos portugueses e 11,2% (11) dos inquiridos brasileiros reconheceram desistir sempre ou frequentemente de descarregar ou aceder a um conteúdo que é disponibilizado sem autorização dos detentores direitos

Quadro 7.23. Normalmente, o facto de um conteúdo ser disponibilizado sem autorização leva-o a desistir de o descarregar/aceder através da Internet? - Portugal (n= 203)

	Frequência	Percentagem
Sempre	10	4,9%
Frequentemente	22	10,8%
Por vezes	53	26,1%
Raramente	55	27,1%
Nunca	54	26,6%
Não sabe	9	4,4%

Quadro 7.24. Normalmente, o facto de um conteúdo ser disponibilizado sem autorização leva-o a desistir de o descarregar/aceder através da Internet? - Brasil (n= 98)

	Frequência	Percentagem
Sempre	5	5,1%
Frequentemente	6	6,1%
Por vezes	14	14,3%
Raramente	29	29,6%
Nunca	44	44,9%
Não sabe	0	0,0%

No que diz concretamente respeito ao cenário português, esta percepção de que a partilha de conteúdos audiovisuais na Internet é uma prática corriqueira e sem grandes implicações morais é aliás confirmada pelos resultados representativos do universo dos utilizadores nacionais de Internet relativos à edição de 2013 do inquérito Sociedade em Rede em Portugal:

Cerca de 40% dos utilizadores de Internet afirmam que quando encontram um ficheiro na Internet que lhes interessa usam-no e partilham-no com os seus amigos, sem se questionarem sobre se é legal fazê-lo. Representam também pouco mais de 40% da amostra aqueles que dizem que não há problema em partilhar ficheiros de filmes ou séries de televisão na Internet, e aqueles que indicam fazer *downloads* de música não pagos. (Cardoso *et al.* 2015, p. 165).

A hipótese do recurso irrefletido ao *download* e ao acesso via *streaming* não autorizados é igualmente corroborada por essa pesquisa que aponta para o facto da partilha ser uma prática incrustada no quotidiano de um cada vez maior número de internautas portugueses:

Cerca de 70% dos inquiridos concordam em parte ou totalmente que quando alguém se depara com um conteúdo digital na Internet, seja de música, vídeo ou livro, não se questiona se o seu uso é legal antes de utilizá-lo (...) O facto de o nível declarado de adesão a esta prática ser mais reduzido do que a ideia generalizada de que a mesma está fortemente difundida entre os internautas, sugere que o primeiro pode estar subdimensionado.

Adicionalmente, 83% dos utilizadores têm a percepção de que a maioria das pessoas que utiliza a Internet usa conteúdos livres em vez de conteúdos pagos (...) Da mesma forma, 69% concordam ou concordam totalmente com a ideia de que a pirataria de música, livros e vídeos, desde que acontece na Internet, já não é considerada negativa pelos jovens; 68% desvalorizam a importância das queixas contra a partilha *online*; e 61% acedem à ideia de que mais de metade dos *downloads* de conteúdos audiovisuais são em violação dos direitos de autor. Destaque ainda para os 51% de utilizadores que declaram que partilhar a sua música, vídeos e livros digitalmente faz parte da sua vida quotidiana atual, percentagem que é de 60% entre os indivíduos na faixa etária dos 15 aos 34 anos. (Cardoso *et al. idem*)

A hipótese de que a maioria dos partilhadores possui consciência de que a cópia ou o acesso via *streaming* a ficheiros protegidos por direitos de autor a partir da Internet constitui uma ilegalidade logo quando começa a realizar esse tipo de práticas foi no entanto comprovada pelos testemunhos obtidos dos entrevistados: quando interrogados sobre se já tinham noção de que esses ficheiros eram disponibilizados sem autorização dos detentores de direitos ou se só progressivamente é que se aperceberam desse facto, todos os entrevistados à exceção de um manifestaram ter um conhecimento pelo menos rudimentar da ilicitude de tal ato. Saliente-se, contudo, que as respostas dos entrevistados portugueses foram aqui em regra geral mais extensas do que as dos brasileiros, pautando-se por uma necessidade de desculpabilizar ou pelo menos justificar moralmente o comportamento descrito:

Sempre tive noção que não seria correto ter acesso aquelas coisas. Se na loja custavam x€ e eu tinha de graça, alguma coisa estava errada! Mas no início não tinha 1/10 dos conhecimentos que tenho hoje nem sabia que existiam direitos de autor. Pensava que, no máximo, estava a prejudicar aquelas grandes e ricas cadeias de vendas que ganhavam aos milhões nunca pensava na pessoa pequena...na base...que aquele conteúdo surge do trabalho de alguém que tem de ser compensado/pago por isso. (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

Tinha noção, mas a consciência só começou a pesar mais tarde... Quando comecei a fazer *downloads* isto era tudo muito novo. Ainda me lembro de usar o Napster. Teria cerca de 20 anos, ou seja há 12 anos atrás. Na altura os CD eram caríssimos (custavam mais do que hoje em termos nominais, cerca de 15 euros) As empresas discográficas eram grandes multinacionais, o cinema dava muito dinheiro. Aos poucos fui lendo que estas indústrias estavam a sofrer e fui tendo consciência da importância de pagar por conteúdos. (Português, 33 anos, doutoramento, investigador associado – entrevistado via Google Hangout)

Apesar dos inquiridos portugueses terem afirmado possuir um maior discernimento do que os inquiridos brasileiros sobre a natureza ilícita ou lícita dos conteúdos que encontram na Internet, quando foi colocada aos entrevistados a questão de saber se se consideravam esclarecidos a respeito da

legislação de direitos de autor do respetivo país, os resultados obtidos foram quase antagónicos, com cinco dos entrevistados portugueses a responderem que não se consideravam informados, dois a considerarem-se mais ou menos informados e outros dois a afirmarem possuírem conhecimento das leis nacionais. Em contraste, cinco dos entrevistados brasileiros responderam sentirem-se bem informados sobre este tópico contra apenas dois que confessaram ter um nível de conhecimento intermédio.

De forma a comprovar a veracidade desse auto-diagnóstico, foi em seguida lhes perguntado que opinião tinham dessa legislação. Nas situações em que as respostas iniciais revelavam ser algo evasivas, foi-lhes diretamente perguntado se consideravam que a cópia *online* de obras protegidas por direitos de autor deviam ser consideradas uma ilegalidade. Tanto no caso português como no brasileiro, as respostas pareceram corroborar a tese de quanto maior é o nível de esclarecimento percebido pelos indivíduos a respeito de um tema emergente em termos de mobilização social, maior é a percepção da urgência de efetuar mudanças drásticas na legislação e políticas públicas:

Acho que essa legislação deve ser revista urgentemente. É um dos vários campos em que a tecnologia está bem à frente da legislação, o que provavelmente será uma inevitabilidade.

(...)

Da maneira como o sistema está construído e tendo em vista o cair do "preço por unidade de trabalho" na área profissional onde me movimento (tenho que trabalhar o triplo do que trabalhava há uns 15 anos para receber o mesmo, sem levar em conta a inflação), não sei se a liberalização do consumo de conteúdo protegido por direito autoral traria algum benefício à atividade criativa e, por arrasto, aos consumidores desse conteúdo. É um assunto delicado que requer muitíssima reflexão.

(...)

Se a mudança de paradigma de consumo desse conteúdo se deslocar de um paradigma baseado na posse para outro baseado no acesso (como os serviços de *streaming*), essa questão da cópia poderá tornar-se obsoleta. A grande questão está em definir uma melhor maneira de distribuição de riqueza proveniente desse acesso [pois] a que se tem vindo a desenhar até agora está bastante aquém do ideal.

(...)

Por outro lado, agrada-me a ideia de se pagar (seja lá de que maneira for) por cada vez que se "tira proveito" dum conteúdo. Pode-se comprar um álbum e ouvi-lo uma vez ou ouvi-lo 24 horas por dia durante um ano inteiro e não se paga nem mais nem menos por isso, enquanto que com o *streaming* é eventualmente mais justo. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Na realidade, pensava que era uma coisa até mais simples mas aparentemente temos de estar sempre a pagar às pessoas que fazem essas coisas (filmes e músicas). Uma pessoa vai descobrindo por necessidade... mas nada é claro. Mesmo quando surgiram algumas campanhas sobre o ilegal, faz já uns anos, explicaram muito pouco. Diziam 'é crime, punível até x anos de cadeia' mas nada era claro. Era muito alarmista... Conheci muita gente que parou/reduziu os *downloads* nessa altura.

(...)

Por um lado, as pessoas e empresas que dedicam horas e horas de trabalho para produzirem algo têm de ser pagas. E uma parte disso é através das vendas. Portanto, se estamos a ter acesso às coisas e não estamos a pagar nada em troca, não é correto. Nessa lógica, deveria ser crime, é de alguma forma roubo. Agora, também me parece que os preços das coisas são demasiado caros porque toda a gente fica com uma parte do custo final de um conteúdo. Comprar um CD de música por 20-25€ é caro. Um jogo por 60€ é uma loucura. Porque a pessoa da loja leva uma parte, o distribuidor leva outra, os acionistas da empresa-mãe levam outra, a empresa leva outra

e a pobre alma que fez o serviço leva o quê?... 1/100? (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

[A legislação brasileira de direito autoral] é bastante ruim; as limitações são restritas e ambíguas (o que provavelmente é intencional ou resultado de soluções de compromisso na esfera legislativa). A última reforma(1998) contribuiu negativamente. Poucas salvaguardas ao criador como restrições à amplitude dos contratos, possibilidades de cessão presumida de direitos, etc. (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

Bem, nossa atual lei dos direitos autorais é a 9.610/98, de 1998, claro, e por isso mesmo está bastante aquém da realidade que hoje se mostra. A legislação está desatualizadíssima e necessita de revisões urgentes. Sei que esse questionamento pode ser feito a toda a legislação mas não é fácil aceitar um atraso tão grande em uma legislação de direitos autorais, em um mundo de tecnologia como esse. (Brasileira, 26 anos, mestrado/pós-graduação, assessora de comunicação - entrevistada via Skype)

Daquilo que conheço [da legislação], penso que defende bem os direitos dos autores das obras. E acho bem que recebam pelo facto dos seus trabalhos estarem *online*. Só acho é que se devia seguir o exemplo do Spotify para os filmes e séries, em que se tem acesso a esses conteúdos gratuitamente, estando os direitos autorais assegurados. (Portuguesa, 31 anos, mestrado/pós-graduação, desempregada – entrevistada via Google Hangout)

Não sei se a legislação como um todo faz sentido, mas sim, acho que partilhar conteúdos protegidos por direitos de autor é uma ilegalidade. A não ser que os próprios autores decidam que queiram partilhar livremente. Já existem opções para isso. (Português, 33 anos, doutoramento, investigador associado - entrevistado via Google Hangout)

Acho que não faz sentido a proibição: é como um sinal de sentido proibido no meio do deserto. Respeita-o?
(...)

Compreendo a dificuldade em remunerar os autores e em proteger os seus direitos mas, nos dias de hoje, parece-me impossível controlar o acesso, ou melhor, todas as possibilidades que há de acesso e partilha. (Português, 46 anos, mestrado/pós-graduação, advogado - entrevistado via Google Hangout)

Ainda a respeito das percepções dos entrevistados sobre a partilha de conteúdos protegidos por direitos de autor enquanto prática social, foram lhes colocadas duas questões destinadas a averiguar a sua opinião sobre os efeitos económicos em causa para os produtores de conteúdos e os argumentos de natureza moral frequentemente avançados pelos detentores de direitos no sentido da aplicação de penas mais duras contra os partilhadores que fazem equivaler o *download* não autorizado de conteúdos a uma forma de roubo. Relativamente à primeira questão, à exceção de dois entrevistados brasileiros, todos os restantes admitiram que tal tipo de práticas representa um prejuízo económico. Ainda assim, muitos fizeram questão de estabelecer uma distinção entre editoras e outros intermediários tradicionais no processo de produção de conteúdos por um lado e os autores e criadores de conteúdos propriamente ditos, por outro, esclarecendo que para estes a Internet e a partilha por ela proporcionada oferece significativas vantagens promocionais. Outra diferenciação avançada foi entre os criadores que sempre dispuseram de outras fontes adicionais de rendimento e aqueles cujo principal meio de subsistência consistiu tradicionalmente na venda de cópias das suas obras:

Sim, alguns mais do que outros, mas sim prejudica-os. Os músicos por exemplo têm a alternativa dos concertos, mas um escritor não tem alternativa. Ou vende os livros ou não ganha dinheiro. Com o cinema e a televisão continuam a haver várias fontes de rendimento, mas seja como for já se vê que no cinema americano apenas dão dinheiro os filmes de super-heróis, os filmes de terror e as comédias baratas. O cinema independente que aspire a um financiamento um pouco mais elevado sai prejudicado. Ou seja, há consequências reais, que põem em causa a produção de conteúdos de qualidade. (Português, 33 anos, doutoramento, investigador associado - entrevistado via Google Hangout)

Prejudicar prejudica, claro...em vez de faturarem 1 bilião de euros com algo podem faturar "apenas" 500 milhões. A meu ver, apesar de prejudicar, acaba por ser uma ação minimamente aceitável... Se eles ganham tanto tanto tanto, é aceitável que alguém tire um conteúdo sem pagar. É um pouco na lógica de 'eu sou pequeno, gastar 100€ mês em entretenimento faz-me moça no orçamento, eles que são grandes, perderem os meus 100€ não faz diferença nenhuma, porque recuperam isso de n outras formas' (...) Custa-me muito menos tirar um conteúdo de uma empresa enorme, cheia de recursos e dinheiro, que a uma pequena, que acaba de começar mas, mesmo apesar de me custar mais...continuo a optar pelo *download*... Apesar do pequeno tamanho, isso não tem um impacto tão grande que me faça pensar "epá, eles são novos, vou ajudar ao crescimento comprando em vez de fazer o *download*"...não acontece... (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

Acho que prejudica sim, mas considero que é uma realidade com a qual precisamos aprender a lidar. O mundo não vai voltar atrás, então não acho que seja possível simplesmente tentar fingir que tudo continua como era... principalmente no segmento musical, vemos que os artistas mais do circuito comercial têm vivido muito mais dos shows do que dos álbuns. É uma tendência cada vez mais forte. Por outro lado, temos na rede uma possibilidade de acesso infinitamente maior do que tínhamos antes.. inclusive que beneficia os músicos e artistas que não teriam as mesmas oportunidades no mercado tradicional Acho que o mundo atual exige novas formas de consumo e dinâmicas mais condizentes com a realidade do que muitos insistem em pregar. (Brasileira, 26 anos, mestrado/pós-graduação, jornalista - entrevistada via Skype).

Penso que pode prejudicar, sim; mas em geral, menos do que às empresas que explorava os conteúdos protegidos.

(...)

Acho que a situação também varia muito de setor para setor: o cinema é uma arte muito mais industrial, por exemplo. E mesmo dentro de cada setor, também variará muito: grandes produções requerem grandes vendas, grandes investimentos de marketing, e fica – creio – mais difícil garantir sua produção como investimento rentável quando há o *download* não autorizado.

Acho que os pequenos produtores/criadores tendem a ser menos afetados (até porque na situação [anterior] recebiam uma parcela pequena do bolo, comparado às empresas); mas ao mesmo tempo, é necessário um grande esforço deles para que encontrem modos de custear sua produção na situação atual.

Em certas esferas isso é viável, ou até muito próximo do que esses criadores já faziam (como no caso do músico que já tirava seu sustento de shows); em outros, é bem mais difícil (como no caso dos autores de livros (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

A Internet tornou verdade aquela premonição do Andy Warhol, não é? [Isto é,] a história de que um dia toda a gente seria famosa por 15 minutos... Por isso é que há milhares de artistas novos por todo o lado... se isso é um ganho ou não depende de cada um, dos [seus] objetivos. (Portuguesa, 31 anos, mestrado/pós-graduação, arquiteta - entrevistada via Google Hangout)

Quanto à dimensão da empresa ou artista, é claro que faz toda a diferença. O Moby, por exemplo, que nem é um dos artistas mais populares que andam por aí, ofereceu uma cópia de uma das músicas dele no seu próprio *web site* enquanto que a música estava à venda no iTunes.

A música ficou em primeiro lugar no top do iTunes enquanto estava a ser oferecida no *site* do artista. Há coisas estranhas... É claro que o potencial de promoção da distribuição não autorizada de conteúdo protegido não é para ser desprezado, mas no caso de artistas emergentes, as coisas podem tornar-se um pouco mais complicadas. Isto é tanto mais complicado no caso de artistas emergentes que se movimentam em nichos de mercado onde os consumidores habituais têm menor afluência económica. As músicas acabam por ser descarregadas ilegalmente sem que os artistas sejam compensados e eventualmente chega o momento fatídico em que cessam atividades por não as poderem suportar. Em Portugal então, onde não há o hábito das pessoas fomentarem o que quer que seja através da sua própria contribuição económica, a situação é ainda mais complicada. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Creio que não prejudica. Não sei se te contei, mas uma das moderadoras do [nome de *tracker* privado de BitTorrent] trabalhava para a Sony/BMG, e ela dizia que relatórios internos falavam dos benefícios da pirataria que ajuda bem na promoção dos artistas, acho que artistas de música eletrônica são mais atualizados em relação a isso. E até certo ponto é verdade, sim. São os que mais aparecem no [site] pedindo lançamento dos CD (Brasileiro, 28 anos, bacharelato/licenciatura, coordenador de secção de município - entrevistado via Google Hangout)

Não obstante, na opinião dos entrevistados quaisquer prejuízos provocados eventualmente pela partilha de ficheiros não parecem legitimar o recurso à metáfora do *download* não autorizado como uma espécie de roubo que é empregue por detentores de direitos como companhias discográficas e produtoras de cinema e que faz equivaler uma cópia ilícita a uma venda perdida. Com efeito, ao longo das entrevistas palavras como “exagero” e “absurdo” foram não raramente utilizadas para descrever tal pretensão retórica. Um pormenor que não penso deva ser menosprezado é o facto das respostas dos entrevistados portugueses a esta questão em concreto terem sido mais uma vez muito mais longas do que as dos entrevistados brasileiros que na maior parte dos casos se limitaram a rejeitar categoricamente a hipótese do “efeito de substituição”:

Parece-me difícil que um produtor de uma imagem saia fortemente prejudicado pela divulgação da mesma, uma vez que na maior parte das vezes a cópia não tem a qualidade do original e a procura deste se mantém. Compreendo que eles tenham tentado essa via como forma de condicionar o destinatário das mensagens. Mas acho que [isso] não tem efeito na sociedade atual. Ou seja, percebo que eles recorram à via ‘intimidatória’/criminalizadora para tentar proteger um interesse económico forte. Mas acho que durante muitos anos beneficiaram grandemente dos preços absurdos a que vendiam vinis/CD/DVD. Naturalmente que perdendo essa fonte de (enormes) receitas, não estarão felizes com a facilidade de acesso e cópia que agora existe. Nesse aspeto, julgo que o iTunes foi bastante inteligente. (Português, 46 anos, mestrado/pós-graduação, advogado - entrevistado via Google Hangout)

É um exagero. O problema do roubo é a violência que normalmente acompanha o ato. O medo de ser magoado fisicamente e o sentimento de impotência. No caso dos *downloads* isso não existe. Parece-me que eles [detentores de direitos] querem criar uma consciência que não existia antes, apelando a algo que assusta as pessoas. Mas na verdade acho que em parte o uso de *downloads* ilegais é culpa dos detentores de direitos de autor. Muitos têm demorado a adaptar-se ao novo contexto da Internet. Não entendo porque ainda é tão difícil ver séries e filmes *online* em *streaming*, pagos através de publicidade. Muitos conteúdos ainda são difíceis de aceder ou demasiado caros. (Português, 33 anos, doutoramento, investigador associado - entrevistado via Google Hangout)

A questão de a situação ficar um pouco melhor porque afinal há mais concertos e música ao vivo não se aplica muito em Portugal: Vivemos décadas num sistema em que câmaras municipais pagavam a artistas para concertos que ofereciam aos seus munícipes. Isso sabotou o circuito de concertos pagos. Agora que o estado não tem dinheiro e os municípios também, esse esquema acabou e os concertos que restam são muito menos bem pagos. As pessoas, por seu lado, nunca criaram o hábito de pagar para ir ver um artista Português. Quanto às editoras e a essa estratégia, acho absolutamente descabida. É claro que a indústria sofreu muito com a disponibilização de música *online* de forma gratuita e não autorizada, mas eles são eventualmente uns dos principais culpados pelo estado da coisa. Além disso, é só analisar os contratos das editoras até ao fim dos anos 90 para perceber quem são os originais piratas da indústria

A BMG (agora Sony) ainda me deve dinheiro que nunca irei ver. Eles só são os representantes dos artistas em papel. Na realidade só zelam pelos seus próprios interesses. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Acho exagerado

(...)

No caso da música, penso que em alguns casos isso acontece [muitos utilizadores recorrem ao *download* não autorizado como forma de experimentar antes de comprar os conteúdos em causa]. No caso dos filmes, sei que muitas vezes acedem ao *download* e se gostam, acabam por comprar o DVD. Mas neste caso, é verdade que se deixou de ir ver os filmes nas salas de cinema e passou-se a fazer o *download* (o que não é o meu caso, que ainda frequento [as salas de cinema] com alguma assiduidade). No caso das séries, não. Penso que não se está à espera que [a série] seja transmitida na televisão por cá. (Portuguesa, 31 anos, mestrado/pós-graduação, desempregada – entrevistada via Google Hangout)

Acho que é em grande medida fruto de uma campanha retórica das grandes empresas. Para além da discussão sobre o carácter não-exclusivo da cópia, duvido que no passado esses criadores pensavam no empréstimo de uma obra, na gravação de uma cassette para um amigo como equivalente a um roubo. (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

7.5 - Hábitos de consumo *online* vs *offline* de conteúdos culturais

De forma a contornar alguns dos obstáculos epistemológicos encontrados nos inquiridos de âmbito mais vasto representativos das duas populações em causa cujos resultados foram mencionados em cima, foram colocadas em seguida aos inquiridos quatro perguntas centradas nas dicotomias entre *download* e acesso via *streaming* por um lado e entre distribuição não autorizada e autorizada por outro, utilizando unidades de tempo como indicadores de frequência. Em traços gerais, os resultados obtidos a partir das respostas a estas questões tanto na versão portuguesa como brasileira confirmam a tendência de abandono do *download* não autorizado de conteúdos em favor do acesso autorizado via *streaming* já anteriormente apontada, com base nos dados citados pela Spotify (2013) e recolhidos pela Sandvine (2014). Ainda assim, notam-se algumas diferenças substanciais entre inquiridos portugueses e brasileiros nas suas respostas a cada uma das questões.

Figura 7.1. Com que frequência costuma fazer *download* dos seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada? – Portugal (n = 203)

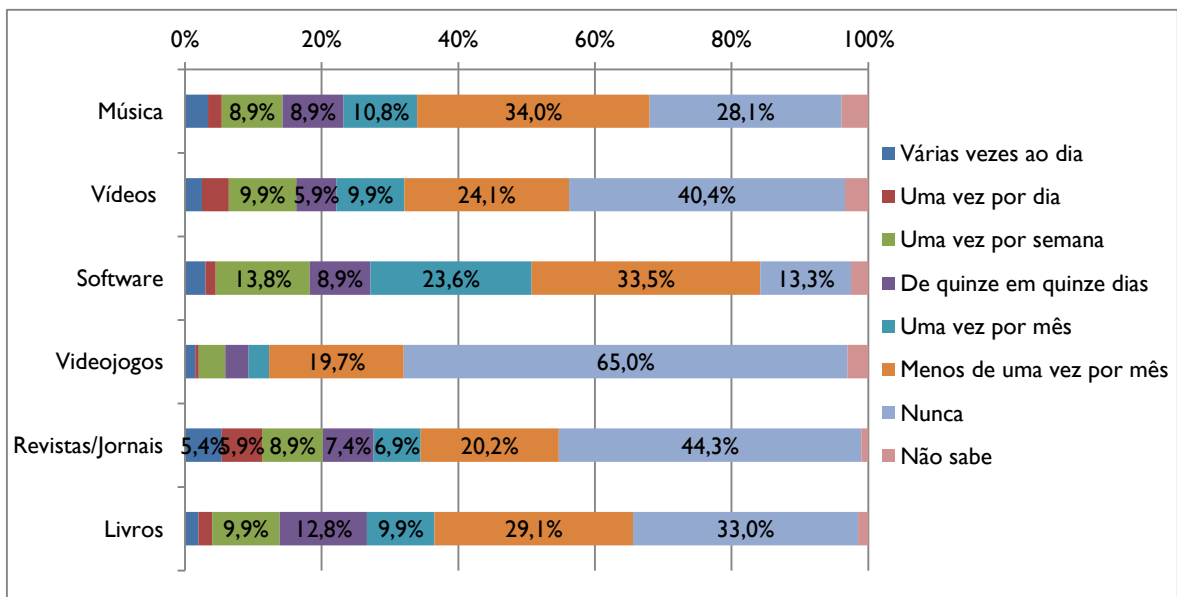
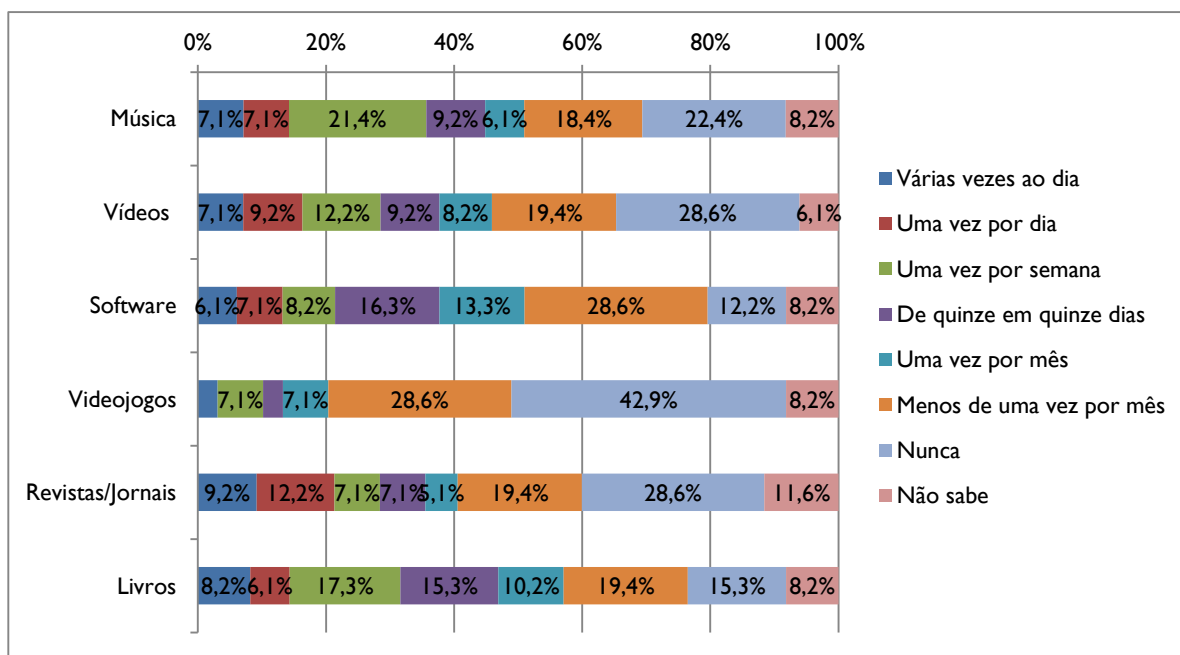


Figura 7.2. Com que frequência costuma fazer *download* dos seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada? - Brasil (n = 98)



Relativamente aos *downloads* de conteúdos cuja disponibilização *online* foi autorizada pelos respetivos detentores de direitos (figuras 7.1 e 7.2), vale a pena salientar que apesar da ordem de popularidade dos diferentes conteúdos ter sido essencialmente semelhante, os inquiridos da versão pt_BR do questionário revelaram ser maiores consumidores de conteúdos lícitos do que os inquiridos da versão pt_PT, com a opção de resposta “nunca” a ser mais escolhida por estes. Relativamente aos conteúdos autorizados mais descarregados, o *software* surgiu em ambos os casos na primeira posição,

com apenas 13,3% e 12,% dos inquiridos portugueses e brasileiros a afirmarem nunca terem descarregado aplicações informáticas. De realçar contudo o surgimento dos livros na segunda posição entre os inquiridos brasileiros - 15,3% disseram nunca ter efetuados *downloads* de *ebooks* -, lugar que no caso da versão pt_PT do inquérito foi ocupado pela música – apenas 28,1% afirmaram nunca ter descarregado ficheiros áudio autorizados. À popularidade dos livros não terá sido alheio o facto de amostra da versão pt_BR do inquérito ser composta por uma maioria de indivíduos com ligações diretas ao mundo académico (com a soma das percentagens de estudantes, trabalhadores-estudantes e bolseiros a ascender aos 53% contra os 25% no caso dos inquiridos do questionário pt_PT). Nas restantes categorias de conteúdos, porém, é possível notar uma relativa estabilidade nas posições. Em termos de frequência, as revistas e os jornais foram indicados pelos inquiridos de ambas as amostras como sendo os conteúdos mais frequentemente descarregados várias vezes ao dia: 5,4% no inquérito pt_PT e 9,2% no inquérito pt_BR.

Figura 7.3. Com que frequência costuma fazer download dos seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada? – Portugal (n = 203)

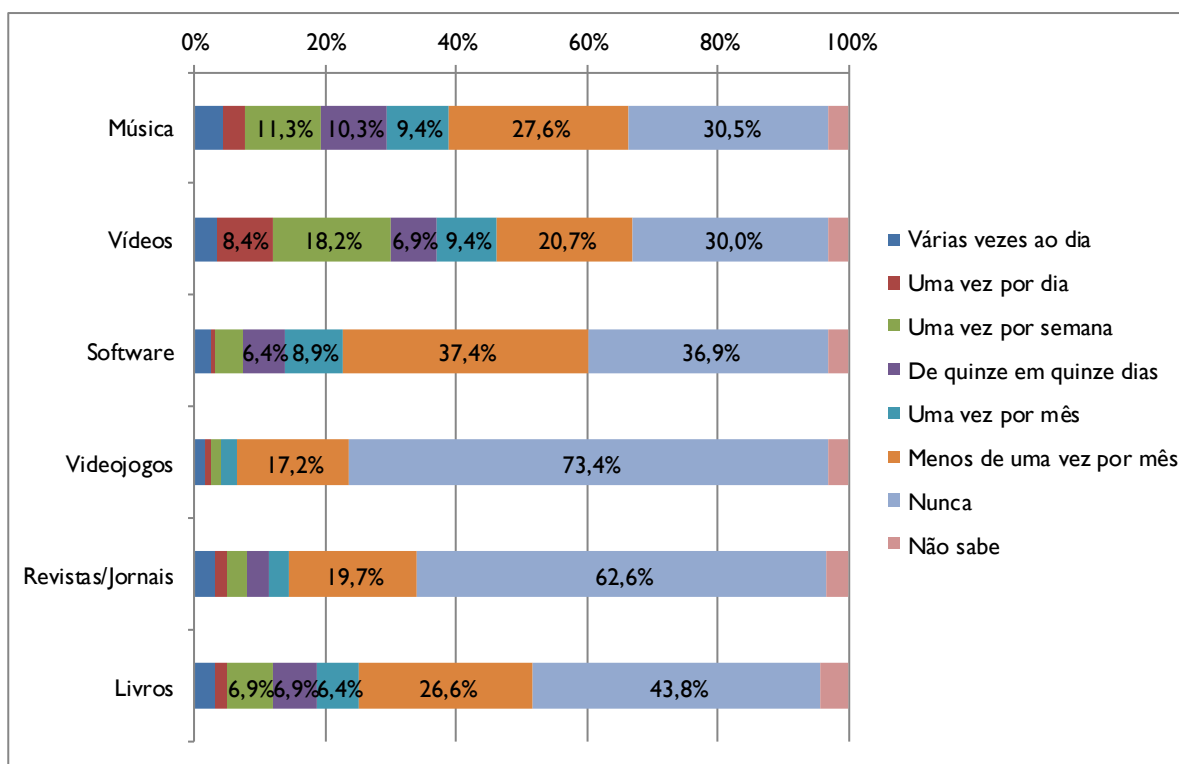
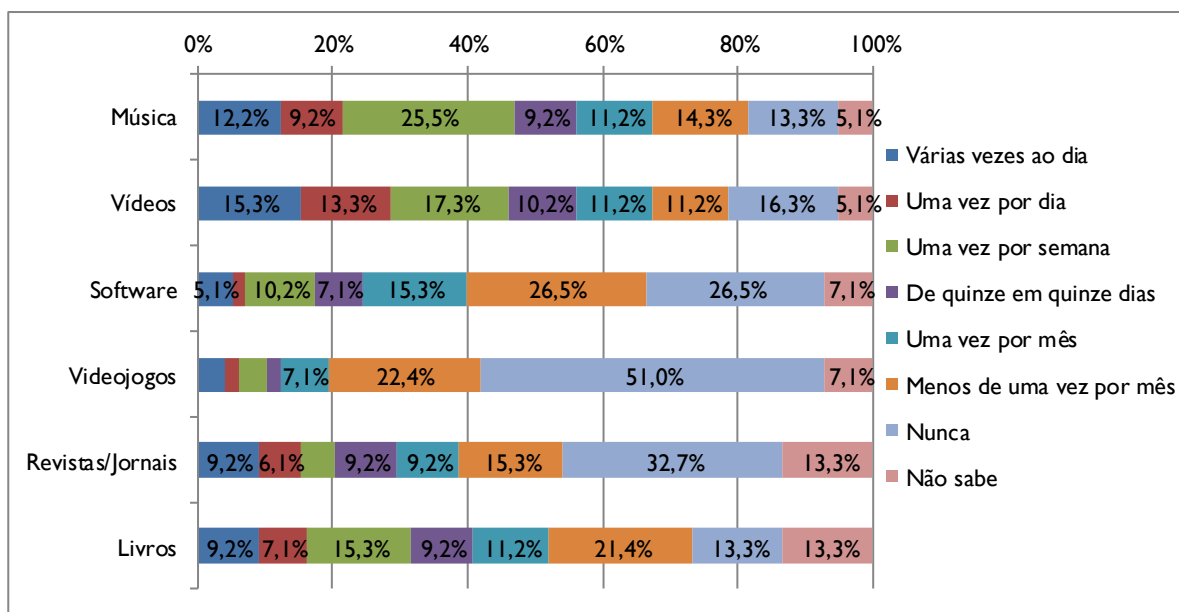


Figura 7.4. Com que frequência costuma fazer download dos seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada? – Brasil (n = 98)



A leitura dos dados representados visualmente nos gráficos das figuras 7.3 e 7.4 permite avançar um pouco na análise das diferenças nas respostas às duas versões do questionário sobre hábitos de consumo *online*. Assim, é possível constatar que não só a percentagem de inquiridos portugueses que afirmaram nunca terem realizado *downloads* ter sido tanto no caso de conteúdos autorizados como de não autorizados em todas as categorias superior à percentagem de inquiridos brasileiros, como também - ao contrário do que sucedeu em várias categorias com estes últimos -, a percentagem de portugueses que disseram nunca ter realizado *downloads* não autorizados foi em quase todas as categorias mais elevada do que a percentagem daqueles que afirmaram nunca ter realizado *downloads* autorizados. A única exceção assinalável a essa tendência geral ocorreu com os vídeos, uma vez que apenas 30% dos inquiridos portugueses afirmaram nunca terem descarregado ficheiros não autorizados relativos a filmes, séries televisivas, documentários, *videoclips* ou gravações de eventos desportivos). Em contrapartida, a percentagem de inquiridos que indicou essa opção de resposta relativamente aos vídeos autorizados foi de 40,4%. De resto, a intensidade da frequência dos *downloads* não autorizados junto dos inquiridos brasileiros foi em regra geral superior ao nível de frequência dos *downloads* autorizados, tendo até em alguns casos a percentagem de inquiridos que disseram descarregar várias vezes ao dia ficheiros ilícitos ultrapassado os dois dígitos: exemplos disso são a música (12,2%) e os vídeos (15,3). Quanto aos inquiridos portugueses, o facto das percentagens de inquiridos que afirmaram descarregar ficheiros várias vezes ao dia serem bastante reduzidas tanto no caso de conteúdos de natureza lícita como nos de natureza ilícita não permite detetar quaisquer diferenças assinaláveis.

Figura 7.5. Com que frequência costuma aceder online via streaming os seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada? - Portugal (n= 203)

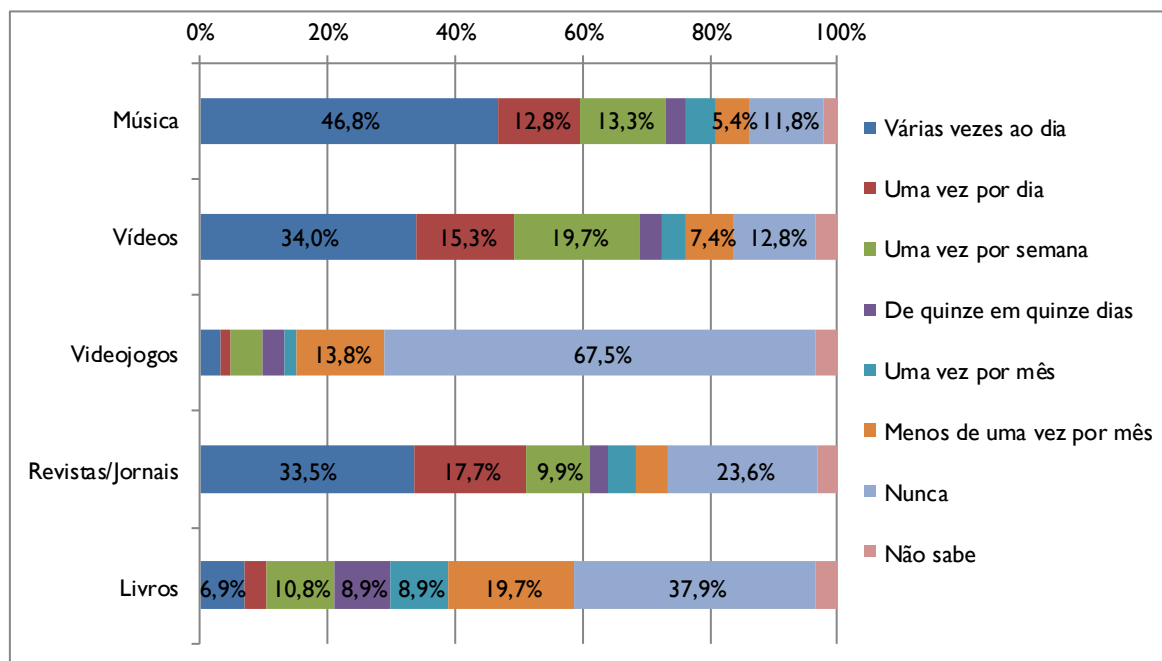
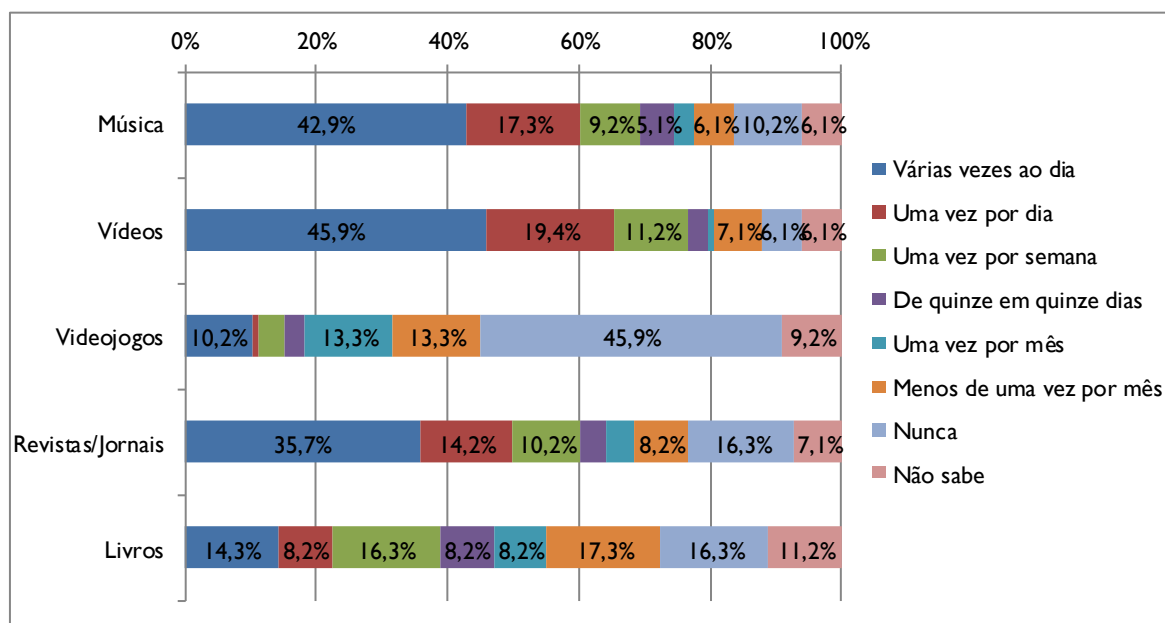


Figura 7.6. Com que frequência costuma aceder online via streaming os seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada? - Brasil (n= 98)



Como se pode constatar pelas figuras 7.5 e 7.6, o acesso a conteúdos autorizados via *streaming* é uma prática rotineira tanto para inquiridos portugueses como de brasileiros. Ainda assim, tal como nas questões anteriores, é possível identificar uma maior adesão dos inquiridos brasileiros às práticas de *streaming* de conteúdos autorizados, uma vez que a percentagem daqueles que

responderam nunca ter acedido *online* a músicas, vídeos, videojogos (através de redes sociais como o Facebook ou de plataformas como a Steam da empresa norte-americana Valve, por exemplo), revistas e jornais ou livros (por intermédio de serviços como o Google Books ou Scribd) foi em todos estes casos inferior à dos inquiridos portugueses. Em termos de categorias de conteúdos mais frequentemente acedidos, tal como esperado - tendo em conta a popularidade de serviços como YouTube ou Spotify – música e vídeos foram as indicadas pelos inquiridos em ambas as versões do questionário como sendo as de consumo mais intenso, isto é, várias vezes ao dia, com as percentagens a rondarem entre os 34% e 45,9% no caso dos vídeos (inquérito pt_PT e pt_BR, respetivamente) e os 42,9 e os 46,8% no caso da música (inquérito pt_BR e pt_PT, respetivamente).

Figura 7.7. Com que frequência costuma aceder *online* via *streaming* os seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada? - Portugal (n= 203)

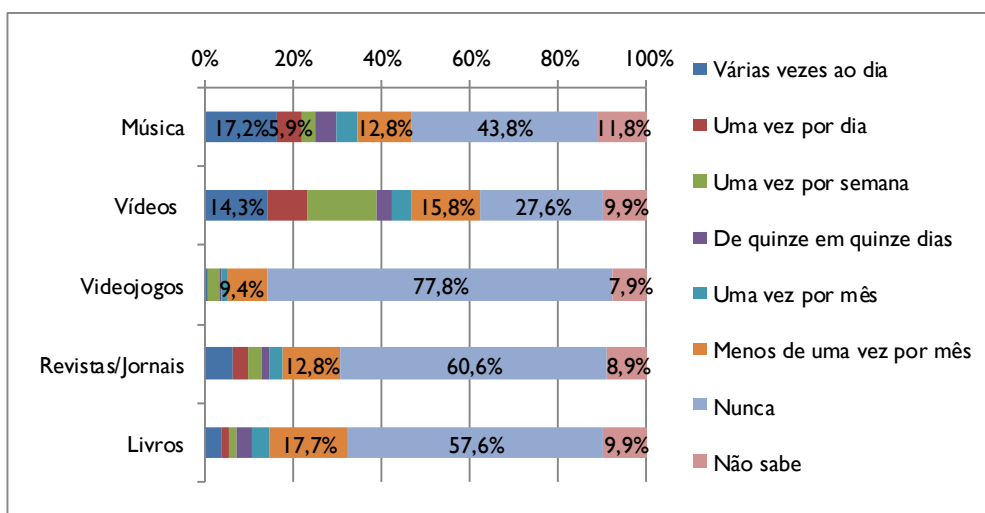
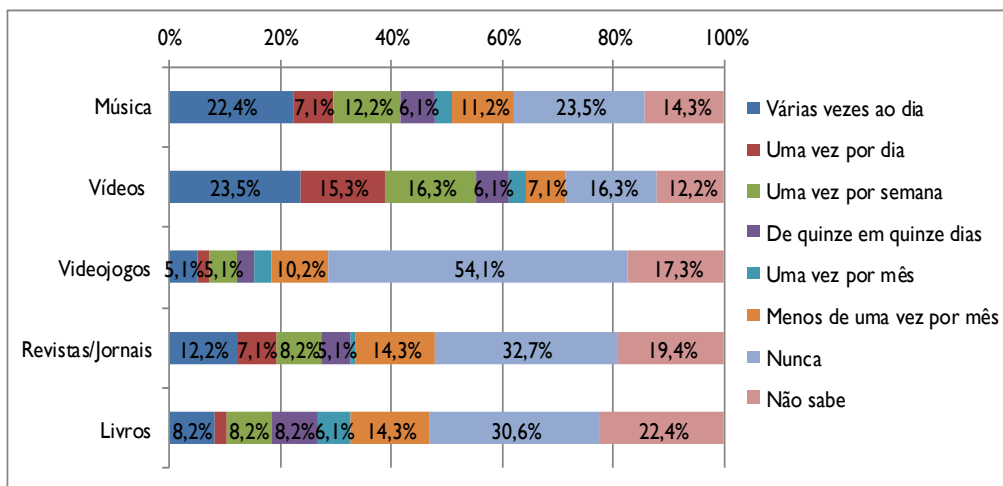


Figura 7.8. Com que frequência costuma aceder *online* via *streaming* os seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada? - Brasil (n= 98)



As figuras 7.7 e 7.8 representam visualmente os resultados das respostas dos inquiridos à última das quatro questões deste grupo, referentes ao recurso a plataformas não autorizadas de *streaming* de conteúdos como Grooveshark no caso da música ou WatchSeries.to no caso dos vídeos. O primeiro dado a realçar é a relativa elevada percentagem de inquiridos que nas duas versões do questionário – mas com maior destaque na versão pt_BR – afirmaram desconhecer com que frequência acediam via *streaming* aos conteúdos em causa. Uma hipótese plausível para tal poderá estar relacionada com o facto dos inquiridos que escolheram a opção de resposta “não sabe” não conseguirem de facto distinguir entre plataformas autorizadas e não autorizadas pelos detentores de direitos. Tal possibilidade deverá no entanto levar em linha de conta os dados das quadros 7.21 e 7.22, segundo os quais 68,5% dos inquiridos portugueses e 55,1% dos inquiridos brasileiros declaravam saber “sempre” ou “frequentemente” distinguir entre conteúdos lícitos e ilícitos. Igualmente de salientar na comparação entre as figuras 7.7 e 7.8 é o facto dos inquiridos brasileiros terem mais uma vez superado os portugueses tanto em termos de intensidade da frequência do acesso via *streaming* como em termos de adesão a este tipo de práticas *online*. De todo o modo, é ainda possível encontrar algumas semelhanças entre as duas amostras, nomeadamente o facto de em ambas o acesso não autorizado via *streaming* a músicas e vídeos ter sido superior tanto em termos de frequência como de adesão a todas as restantes categorias de conteúdos.

Quadro 7.25. Com que frequência costuma usar suportes físicos (ex: pen USB, CD, DVD, etc.) para copiar conteúdos digitais de distribuição não autorizada de amigos, familiares ou colegas? – Portugal (n= 203)

	Frequência	Percentagem
Várias vezes ao dia	7	3,4%
Uma vez por dia	5	2,5%
Uma vez por semana	19	9,4%
De quinze em quinze dias	11	5,4%
Uma vez por mês	23	11,3%
Menos de uma vez por mês	82	40,4%
Nunca	51	25,1%
Não sabe	5	2,5%

Quadro 7.26. Com que frequência costuma usar suportes físicos (ex: pen USB, CD, DVD, etc.) para copiar conteúdos digitais de distribuição não autorizada de amigos, familiares ou colegas? – Brasil (n= 98)

	Frequência	Percentagem
Várias vezes ao dia	11	11,2%
Uma vez por dia	9	9,2%
Uma vez por semana	11	11,2%
De quinze em quinze dias	5	5,1%
Uma vez por mês	14	14,3%
Menos de uma vez por mês	29	29,6%
Nunca	12	12,2%
Não sabe	7	7,1%

Um meio de partilha de conteúdos que tem vindo a sofrer um retrocesso em termos de adoção consiste na *sneakernet*, ou seja, na transferência direta de ficheiros ilícitos de amigos, familiares ou colegas a partir de armazenamento de dados como sticks USB, discos rígidos externo, CD ou DVD. Ainda assim, tal tipo de práticas revelou ter um maior nível de adesão entre os inquiridos brasileiros do que os portugueses, com 20,4% (20) dos primeiros a responderem que utilizam uma ou várias vezes ao dia suportes físicos para descarregar conteúdos protegidos por direitos de autor contra apenas 5,9% (12) dos segundos que responderam da mesma forma (quadros 7.25 e 7.26). Tal discrepância deve ser, mais uma vez, interpretada à luz das condições de acesso à Internet nos dois países. Com efeito, se num determinado país as ligações disponíveis de banda larga são relativamente lentas, incorrendo a sua subscrição um custo razoavelmente elevado, a partilha *offline* tenderá a ocupar um papel mais relevante que num outro país com um acesso mais estável e económico à Internet.

Figura 7.9. Em média, com que frequência utiliza os seguintes meios para descarregar/aceder a conteúdos online não-pagos? - Portugal (n= 203)

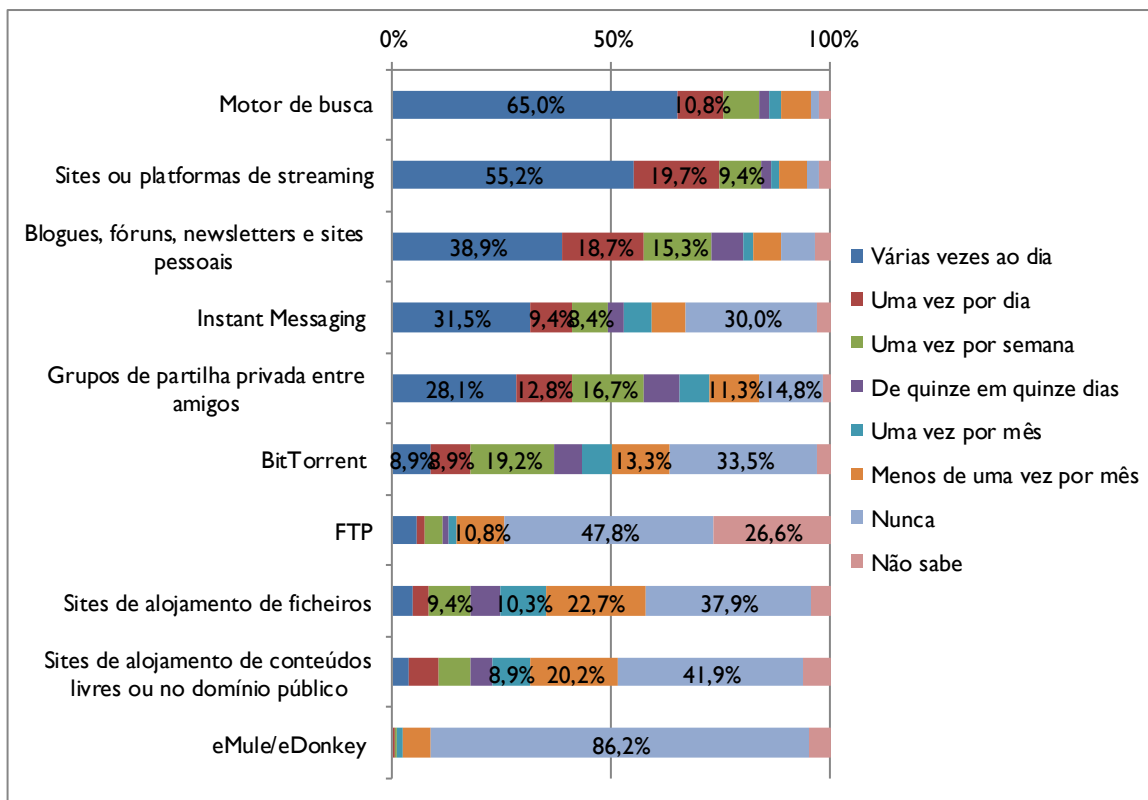
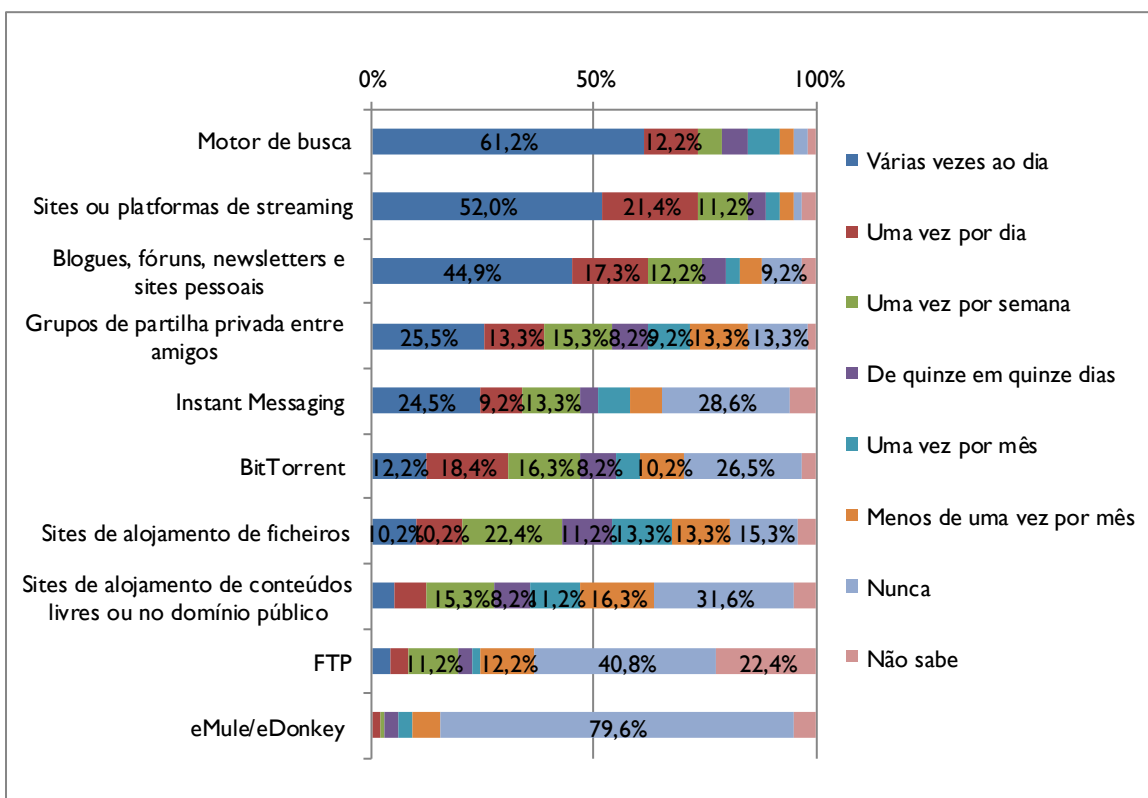


Figura 7.10. Em média, com que frequência utiliza os seguintes meios para descarregar/aceder a conteúdos online não-pagos? - Brasil (n= 98)



A crescente presença das plataformas de *streaming* na experiência quotidiana de utilização da Internet dos inquiridos de ambas as versões do questionário foi igualmente comprovada quando lhes foi perguntado sobre o nível de frequência de utilização de 10 diferentes meios ou tecnologias que permitem aceder via *streaming* a ou fazer *download* de conteúdos. De qualquer modo, tal como as figuras 7.9 e 7.10 evidenciam, em ambos os casos os *sites* de *streaming* não conseguem ainda superar a popularidade de motores de busca como Google e Bing, *sites* que, a acreditar nas respostas dos participantes no questionário, são empregues várias vezes ao dia por 65% dos inquiridos portugueses e 61,2% dos brasileiros. Outro dado notório e que contradiz alguns dos dados referidos anteriormente é o facto dos inquiridos portugueses declararem ser frequentadores mais ávidos dos *sites* e plataformas de *streaming* que os inquiridos da amostra brasileira: 55,2% dos portugueses disseram recorrer várias vezes ao dia a este tipo de serviços contra 52% dos brasileiros. Uma das razões para esta diferença poderá provavelmente estar na relativa lentidão da velocidade média das ligações de banda larga no Brasil. A popularidade da categoria dos “blogues, fóruns, *newsletters* e *sites* pessoais” junto dos inquiridos brasileiros quando comparados com os portugueses (44,9% dos primeiros admitiriam recorrer várias vezes ao dia a *sites* deste tipo para fazer *download* ou *streaming* de conteúdos contra somente 38,9% dos segundos) poderá também ser igualmente explicável por essa razão. De assinalar também a reduzida popularidade dos protocolos P2P BitTorrent e eMule junto dos participantes de ambas as versões do questionário, especialmente no caso dos inquiridos brasileiros. Tal facto vem assim contrariar a perspetiva frequentemente avançada pelas associações representantes dos detentores de direitos de que as redes e *sites* de P2P são as tecnologias mais comumente empregues para descarregar e aceder a conteúdos protegidos por direitos de autor.

O abandono das redes e dos *sites* de partilha de ficheiros e uma concomitante adoção das plataformas de *streaming* são de igualmente visíveis nas declarações dos entrevistados quando questionados sobre os seus hábitos de consumo de média, onde referem explicitamente a influência que a chegada de serviços como Spotify e Netflix aos dois países tiveram na alteração das suas práticas:

Não baixo músicas.. Há anos não faço isso.. o acervo que tenho é o que pego com amigos. eu costumo usar o Grooveshark e o Superplayer. Vídeos eu acompanho bem pouco.. A lógica que levo com filmes é semelhante a de música... Pego os filmes com amigos, não tenho disposição para baixá-los. Quanto a textos, acho que faço o mesmo uso da maioria das pessoas.. na época do mestrado fazia pesquisas em periódicos, todos com arquivos autorizados mas confesso que nunca cheguei a pedir autorização para baixar algum texto. Acho que atualmente as informações estão ainda mais difundidas e a maioria das coisas "caem" no popular. O acesso cada vez maior às informações acaba fazendo com fique mais tênue a linha que separa a questão autoral. (Brasileira, 26 anos, mestrado/pós-graduação, jornalista - entrevistada via Skype).

Desde há vários anos que não faço *download* de música ou filmes. É difícil dizer com precisão quantos anos, mas diria que 3 ou 4. Antes fazia bastantes *downloads*, mas todos eles ilegais... Não me recordo de alguma vez ter pago para descarregar ficheiros. A maioria foram

downloads de música, dos estilos mais variados. Desde então recorro essencialmente ao *streaming* de conteúdos. Frequentemente ouço música no Youtube. Uso também o Youtube para ver entrevistas, por exemplo em talk shows americanos, como o Letterman ou o Conan O'Brien ou para ver por exemplo artistas de stand up. Quando quero ver séries de televisão ou filmes uso também o *streaming*, embora mais uma vez sem pagar... (Português, 33 anos, doutoramento, investigador associado - entrevistado via Google Hangout)

Eu sempre fiz *download* de MP3s, alguns FLACs, a maioria com *copyright* isso desde o OiNK, depois waffles, what. Mas agora com Bandcamp e Spotify, mudei um pouco e tenho ouvido mais *streaming* do que *download* de conteúdo, sobretudo música, filmes, seriados. Jogos baixo pouco. Ebooks também baixo bastante. (Brasileiro, 28 anos, bacharelato/licenciatura, coordenador de secção de município - entrevistado via Google Hangout)

Essencialmente através de *streaming*. Já há bastante tempo que não descarrego torrents porque os *sites* tipo Grooveshark e Spotify me substituíram um bocadinho o iTunes quase a 100% e para filmes e séries é igual. Para desligar o cérebro, são quase sempre séries, sinceramente. Nas séries a qualidade de imagem não interessa muito. Filmes pelos quais me interessos "artisticamente" já faço o "esforço" de descarregar. Ahh e depois ainda há aqueles filmes mais obscuros que se apanham no Youtube tipo Pasolini e assim. E documentários também vejo pelo Youtube frequentemente. Descarrego alguns PDF's... de livros e ensaios... dos quais suponho que nem todos sejam Creative Commons. (Portuguesa, 31 anos, mestrado/pós-graduação, arquiteta - entrevistada via Google Hangout)

Eu tenho por hábito fazer *downloads* de filmes e livros piratas com bastante frequência. Sou professora e o alto valor destes produtos me impede de consumi-los no ritmo que eu gostaria dessa maneira, busco na Internet uma série de referências para ampliar o meu acesso a estes materiais. Além disso, ocorre também de não encontrar alguma literatura com tanta facilidade. Da mesma forma acontecem aos filmes; não é sempre que consigo ter acesso a filmes mais antigos porque quase não há mais videolocadoras na minha cidade (...) No caso de música, uso alguns aplicativos como o Spotify, por exemplo. Com esse tipo de serviço, acho que tendo a fazer menos *downloads* piratas. (Brasileira, 30 anos, mestrado/pós-graduação, professora universitária de média digitais – entrevistada via Facebook Chat)

...Os conteúdos que acedo são exclusivamente filmes e séries. A parte de música é só através de playlists de Youtube ou rádios em direto. Os filmes e séries ou são retirados completamente (*download* de ficheiros), que é o mais comum e, só muito recentemente, tenho acedido a *sites* de *streaming*. Acho que quando fiz o inquérito *online* até coloquei que não usava esses *sites*.. é uma coisa muito recente mesmo. (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

O recurso a motores de busca genéricos foi porém diretamente referido por alguns dos seus entrevistados - em especial, os de idade mais elevada - como sendo o seu método favorito para descobrir os conteúdos integrais que desejam aceder:

Não sou muito de música. Quando quero ouvir algo específico, faço a busca no Google pelo artista ou álbum e descarrego do *site* que me parecer mais rápido. (Brasileira, 32 anos, mestrado/pós-graduação, editora de livros infanto-juvenis – entrevistada via Google Hangout)

Basicamente quando quero descarregar uma música tento fazer uma busca no Google e depois tento descarregar pela ordem que aparece. Nem sempre com bons resultados porque, na maior parte das vezes, se aparece a indicação de que pode pôr o computador em risco, cancelo de imediato. (Português, 46 anos, mestrado/pós-graduação, advogado - entrevistado via Google Hangout)

Apesar da crescente preponderância das plataformas de *streaming* e dos motores de busca nos hábitos de consumo de conteúdos *online* dos internautas iniciada tanto pelos resultados das duas

versões do questionário como pelos testemunhos obtidos através das entrevistas, alguns entrevistados revelaram um perfil de consumo de mídia que se enquadra nitidamente numa “Cultura P2P”, fortemente alicerçada nas redes e nos *sites* de partilha de ficheiros mas sem descuidar a utilização voraz de todo o tipo de tecnologias *online*, bem como a aquisição de conteúdos em suportes autorizados – tanto físicos como CD e DVD, como digitais, através da compra ou subscrição *online* de músicas e filmes:

Música, baixo bastante de um *tracker* privado; compro alguns CD, principalmente em shows; e "compro" alguns discos mediante doação (tipo BandCamp). Ouço muita música eletrônica e rock, e música "étnica" e folclórica. Pouca coisa de sucesso comercial; alguns artistas claramente independentes, outros... folclóricos.

Filmes, baixo também de um *tracker* privado, raramente de *trackers* públicos / ed2k, raramente DVD emprestados. Assisto muita coisa do que nos EUA chamariam de "*arthouse*", principalmente de cinema asiático, europeu, latino-americano, EUA. Também seriados comerciais (*Breaking Bad*, *Six Feet Under*, *Monty Python* etc.). Assisto uma boa quantidade de documentários que estão disponíveis gratuitamente na Internet -- curtas no Youtube, ou para baixar no *site* dos produtores. Em alguns casos mediante doações.

Texto: além de blogues, redes sociais e *sites* de notícia, consumo artigos acadêmicos, e alguns livros (acadêmicos ou literatura). Muito pouco disso é "pirata": consumo bastante literatura de domínio público, e artigos baixados com autorização (por contratos da universidade em que eu estudava). (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

Como trabalho em música, sou assinante da eMusic desde 2003, e compro muito ocasionalmente no iTunes e no Beatport. já não me lembro da última vez que fui buscar música a serviços P2P. Lembro-me de experimentar o Napster quando surgiu, e pareceu-me uma grande confusão e a qualidade dos ficheiros era a maior parte das vezes deplorável. Fui depois grande utilizador do Carracho²⁹⁴ para ir buscar *software* de áudio e fui mesmo administrador de servidores de Carracho (...) Quando comecei a fazer algum dinheiro com a produção de música, comecei a comprar algum *software* e, hoje em dia, tenho tudo legal. Descobri que para ter um sistema a funcionar bem, ou se tem tudo 'pirata' ou se tem tudo legal. Agora tenho tudo legal e nem quero fazer contas ao dinheiro que já investi em *software*.

(...)

[Um dia] fui a uma reunião internacional em Londres (...) onde fizeram a comparação entre um WAV (ficheiro de qualidade de um CD), um MP3 a 256kbps, um MP3 a 128kbps e um AAC a 64kbps, e a diferença entre o MP3 a 256 e o WAV eram quase indistinguíveis (num ambiente acústico devidamente tratado e com uma escuta absolutamente espetacular), fiquei rendido ao formato vendido na Internet. {Hoje em dia} descarrego (...) cerca de 40 músicas do eMusic por mês, embora às vezes falhe esse descarregamento e perco o dinheiro (não transita para o mês seguinte).

Quanto a vídeo, devo confessar que sou mais adepto do P2P. Tenho descarregado alguns filmes, nomeadamente filmes que quero ver com o meu filho (...) Dou muitas vezes uma volta pela secção de DVD e BluRay da Fnac para ver o que está em promoção e comprar alguns clássicos que gostaria realmente de ter. Nunca descarreguei vídeo de serviços legais. Muito ocasionalmente alugo um filme do serviço da MEO. Para descarregar vídeos, uso o Pirate Bay e o Vuze. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

²⁹⁴ Serviço de P2P anterior ao surgimento do BitTorrent.

Pela Internet, consumo de quase tudo. Baixo filmes (mais raro, por conta do Netflix) Muitos seriados. Muitas músicas e vídeos (...) [Prefiro] mais baixar [do que acessar via *streaming*]. Sou da época do arquivo no PC, sabe? Me dá mais segurança saber que os terei em um HD externo, MP4, etc. Apesar de usar *streaming* também, tipo Spotify. (Brasileiro, 27 anos, mestrado/pós-graduação, professor de Inglês – entrevistado via Facebook Chat)

Diria que os principais conteúdos (multimédia) que consumo *online* serão música e vídeos/filmes. A maioria, isto é, mais de 90% de ambos, são acedidos ou descarregados de forma ilegal. Em termos musicais: discos de música de todo o género, com especial foco na música alternativa. Em termos de vídeos/filmes: grande maioria no campo do cinema português, cinema independente europeu, e cinema independente americano (por essa ordem) e pornografia, que também conta para a estatística (...) Utilizo ambos os mecanismos [*streaming* e *download*], mas mais o *download* propriamente dito (...) Sou utilizador constante mesmo de partilha por Bittorrent, sim. Só caso não encontro o que procuro em indexadores de torrents é que recorro a motores de busca tradicionais. (Português, 23 anos, bacharelato/licenciatura, estudante– entrevistado via Facebook Chat)

Tal como vários estudos empíricos baseados em amostras representativas de populações nacionais indiciam, este tipo de utilizadores vorazes tende geralmente a despender mais dinheiro que os restantes na aquisição de discos, livros e filmes nos formatos originais (Karaganis e Renkema 2013; Hadopi 2011; Dejean, Pénard e Suire 2008, Andersen e Frenz 2007). As estimativas adiantadas pelos inquiridos em ambas as versões do questionário vão aliás nesse mesmo sentido:

Quadro 7.27. Em média que montante em euros gasta por mês com...? – Portugal (n= 203)

	Montante
Livros em papel	19,30 €
Bilhetes para concertos ao vivo/festas com DJ's	8,78 €
Bilhetes para o cinema	7,69 €
Bilhetes para peças de teatro, peças de bailado ou espetáculos de dança	7,19 €
Música em suportes físicos	6,77 €
Revistas em papel	5,63 €
Jornais em papel	3,12 €
Livros digitais	2,38 €
Vídeos em suporte físico	2,08 €
Videojogos em suporte físico	1,97 €
Música digital adquirida em lojas <i>online</i>	1,43 €
Merchandising	1,15 €

Aluguer de filmes ou séries da TV em videoclubes digitais	1,01 €
Videojogos em suporte digital	0,85 €
Subscrições de serviços de <i>streaming</i> de conteúdos	0,71 €
Revistas em suporte digital	0,49 €
Ficheiros de vídeo digital adquiridos em lojas <i>online</i>	0,37 €
Jornais em suporte digital	0,35 €
Aluguer de DVD	0,27 €
Subscrições de serviços de alojamento de ficheiros	0,08 €

Quadro 7.28. Em média, que montante em reais gasta por mês com...? – Brasil (n= 98)

	Montante
Livros em papel	R\$ 49,19
Bilhetes para o cinema	R\$ 29,40
Bilhetes para concertos ao vivo/festas com DJ's	R\$ 27,87
Bilhetes para peças de teatro, peças de bailado ou espetáculos de dança	R\$ 18,06
Revistas em papel	R\$ 9,30
Vídeos em suporte físico	R\$ 8,52
Jornais em papel	R\$ 7,07
Música em suportes físicos	R\$ 7,02
Videojogos em suporte físico	R\$ 6,89
Livros digitais	R\$ 6,33
Merchandising	R\$ 5,63
Aluguer de filmes ou séries da TV em videoclubes digitais	R\$ 5,26
Subscrições de serviços de <i>streaming</i> de conteúdos	R\$ 5,00
Videojogos em suporte digital	R\$ 4,20
Aluguer de DVD	R\$ 4,10
Jornais em suporte digital	R\$ 1,97
Ficheiros de vídeo digital adquiridos em lojas <i>online</i>	R\$ 1,89

Revistas em suporte digital	R\$ 1,58
Música digital adquirida em lojas <i>online</i>	R\$ 1,41
Subscrições de serviços de alojamento de ficheiros	R\$ 0,20

Assim, é de salientar o facto dos inquiridos portugueses terem estimado em quase 18 euros (17,69€) os seus gastos mensais com música (bilhetes para concertos, CD/discos em vinil, *downloads* pagos de música em formato digital e subscrições de *streaming* de conteúdos). Para os inquiridos brasileiros, a estimativa dos seus gastos mensais com essas mesmas rubricas correspondeu a uma média de 41,3 reais. No caso dos filmes (bilhetes para o cinema, compra e aluguer de DVD, aluguer de filmes ou séries da TV via VoD e ficheiros de vídeo adquiridos em lojas *online*), a estimativa da quantia média despendida mensalmente foi de 11,15 euros para os inquiridos portugueses e de 49,17 reais para os inquiridos brasileiros. Em relação aos livros (em papel e eletrónicos), esse valor chegou aos 21,68 euros de acordo com os inquiridos portugueses e 55,52 reais para os inquiridos brasileiros. De modo a tentar obter uma avaliação mais exata dos hábitos de consumo de conteúdos em suporte físico, foi perguntado aos entrevistados se continuavam ainda hoje em dia a adquirir regularmente CD e DVD e se conseguiam fazer uma estimativa do tamanho das suas coleções nesses suportes. As respostas obtidas a esse respeito foram no entanto demasiado divergentes para poder identificar um padrão a este respeito:

Não, abandonei completamente [a compra de CD e DVD]... Já nem para oferta de aniversário compro! A última coisa que comprei foi o DVD do CSI Las Vegas, season 1 (...) CD e DVD [tenho] cerca de mil (1000), mas depois tenho 4 discos externos de 320 a 500 GBs. Eles os 4 conseguem ter mais do que os CD e DVD... Talvez conteúdo suficiente para mais 1000 / 1500 CD. No total, estaremos a falar de 2500 CD e DVD. (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

Deixei de comprar CD e DVD depois que comecei a utilizar *download/streaming*. Eu tinha mais de 200 CD e cerca de 30 DVD, porém doei-os todos. Eventualmente realizo *download* de DVD de shows também. (Brasileiro, 28 anos, bacharelato/licenciatura, coordenador de seção de município - entrevistado via Google Hangout)

Deixei de comprar há anos. Acho que das últimas vezes que comprei CD e DVD foram de produções de amigos, materiais independentes. O meu computador não possui mais drive para CD ou DVD. Devo ter mais de 100 CD de música e uns 30, 40 filmes em DVD, só. (Brasileira, 30 anos, mestrado/pós-graduação, professora universitária de média digitais – entrevistada via Facebook Chat)

Sim, é verdade [que continuo a comprar CD e DVD]. Sobretudo DVD; faço coleção. Tenho aproximadamente uns 250 a 300 DVD. CD são poucos, uns 100, no máximo. (Brasileira, 26 anos, mestrado/pós-graduação, assessora de comunicação - entrevistada via Skype)

Muito de vez em quando compro CD. Em promoção. Tem que custar menos que 10€ (...) Quanto a DVD, é como dizia: tem que custar menos que 10€ (se custar 5€, ainda melhor, claro). Não sei como seria o efeito nas vendas se os preços descessem significativamente. Diria que compro 1 ou 2 DVD/CD por cada 3 meses. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Compro, atualmente, mais DVD que CD. Compro com regularidade através da net ou na Fnac. Em DVD devo ter mais de 300. Em CD devem andar pelos 150. Talvez mais, tanto em CD como em DVD. Tenho estantes repletas de livros, CD e DVD. (Português, 46 anos, mestrado/pós-graduação, advogado - entrevistado via Google Hangout)

Sim, [continuo a comprar] tanto CD como DVD No último ano abrandou um pouco porque tive um bebé. Quanto a CD hoje em dia compro em segunda mão. Comigo tenho cerca de 60 a 70 CD. Digo comigo porque vivo fora de Portugal e muitos ficaram aí. Quanto a DVD terei uns 30 ou 40. Mas sim, continuo a comprar Tanto em lojas como *online*, normalmente na Amazon. Aliás, DVD terei mais, à volta de 50. (Português, 33 anos, doutoramento, investigador associado - entrevistado via Google Hangout)

Um elemento adicional de análise que ressalta das quadros 7.27 e 7.28 é o facto das despesas médias mensais estimadas pelos inquiridos em ambas as versões do questionário com a aquisição de conteúdos em suporte físico serem em regra geral bastante superior às estimativas de gastos mensais com a aquisição e o acesso a conteúdos em formato digital. Daí que não seja surpreendente que 40,4% (82) dos inquiridos portugueses e 44,9% (44) dos inquiridos brasileiros tenham declarado nunca ter comprado conteúdos digitais em lojas *online* autorizadas, tendo apenas 21,6% (44) dos primeiros e 22,4% (21) dos segundos afirmado fazê-lo uma ou mais vezes por mês.

Quadro 7.29. Com que frequência costuma comprar conteúdos digitais em lojas *online* autorizadas? - Portugal (n= 203)

	Frequência	Percentagem
Várias vezes ao dia	0	0,0%
Uma vez por dia	0	0,0%
Uma vez por semana	11	5,4%
De quinze em quinze dias	8	3,9%
Uma vez por mês	25	12,3%
Menos de uma vez por mês	73	36,0%
Nunca comprei	82	40,4%
Não sabe	4	2,0%

Quadro 7.30. Com que frequência costuma comprar conteúdos digitais em lojas *online* autorizadas? - Brasil (n= 98)

	Frequência	Percentagem
Várias vezes ao dia	0	0,0%

Uma vez por dia	1	1,0%
Uma vez por semana	6	6,1%
De quinze em quinze dias	3	3,1%
Uma vez por mês	12	12,2%
Menos de uma vez por mês	30	30,6%
Nunca comprei	44	44,9%
Não sabe	2	2,0%

As entrevistas foram aliás bastante elucidativas neste ponto, tendo a esmagadora maioria dos participantes – à exceção de dois de nacionalidade portuguesa – declarado não recorrer a serviços comerciais de conteúdos autorizados pelos detentores de direitos como a loja iTunes da Apple ou a Amazon. Para além do preço, as razões adiantadas para a não utilização dessas lojas *online* giraram em torno da indisponibilidade dos conteúdos disponíveis, da facilidade e comodidade do acesso ilícito e de uma percepção de insegurança na cedência de dados bancários:

Normalmente o espírito do stream ou do *download* é mais consumista, mastiga e deita fora... Filmes nunca compro, musica às vezes, livros e revistas é com bastante frequência. Sinceramente... a grande razão é porque não é preciso... [O] *streaming* é tão fácil e cómodo... A única razão que me levaria a pagar por um filme ou musica seria ética (de sentir que devo pagar ao artista, etc.). Nesse aspeto, o Spotify é uma coisa inteligente (Portuguesa, 31 anos, mestrado/pós-graduação, arquiteta - entrevistada via Google Hangout)

No que toca a música, como disse, já é extremamente raro recorrer a serviços ilegais. No que toca a vídeo, descarto à partida o iTunes pelo seu elevado preço: nunca sequer experimentei. O serviço de videoclube da MEO tem uma seleção muitíssimo escassa. Quanto a outros serviços, desconheço-os. Não sei se o netflix virá ou não para cá. Eu diria, portanto, que o problema para além do preço é a pobreza de conteúdos no único serviço de vídeo que conheço para além do iTunes. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Hoje em dia (...) o preço seria a única razão. No início também era um pouco o medo das compras *online*. Não tinha confiança nenhuma nesse sistema. Hoje já uso normalmente, portanto a única razão é mesmo o custo dos produtos. (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

Acho que [é uma questão de] praticidade mesmo. A autonomia que se tem. Porque os serviços que oferecem conteúdos autorizados geralmente estabelece uma série de regras, há uma hierarquização de pacotes etc. (Brasileira, 30 anos, mestrado/pós-graduação, professora universitária de média digitais – entrevistada via Facebook Chat)

Até hoje nunca tive um dispositivo da Apple e faz tempo que só uso GNU/Linux, então até por motivos práticos não são serviços muito convenientes. Mas em termos ideológicos / políticos também não me atrai tanto (por conta do tamanho / concentração dessas empresas), embora não seja um tipo de serviço que eu descarte a priori (...) E há uma outra questão, que é o fato de que nos *trackers* de música e cinema que uso mais, há coisas raras que às vezes não se encontram em alguns desses serviços. E boa parte do que consumo está nos arredores dessa "cauda longa" que às vezes não está disponível nem em serviços de catálogo amplo, tipo iTunes e Netflix. Como exemplo, alguns meses atrás baixei um filme de um de meus diretores favoritos, que nunca foi legendado a não ser em chinês; voluntários fizeram legendas em

inglês. (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

Embora o acesso via *streaming* tenha, como vimos, suplantado largamente o *download* entre os elementos das duas amostras em questão, os resultados de uma questão subsequente relativa ao número aproximado de ficheiros de música guardados pelos inquiridos em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados aconselham uma leitura mais matizada dessa evolução.

Quadro 7.31. Aproximadamente quantos ficheiros de música possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? – Portugal (n= 203)

	Frequência	Percentagem
1 a 100 ficheiros de música	13	6,4%
101 a 500 ficheiros de música	25	12,3%
501 a 1.000 ficheiros de música	30	14,8%
1.001 a 5.000 ficheiros de música	33	16,3%
5.001 a 10.000 ficheiros de música	20	9,9%
Mais de 10.000 ficheiros de música	42	20,7%
Não guardo ficheiros de música	17	8,4%
Não sei	23	11,3%

Quadro 7.32. Aproximadamente quantos ficheiros de música possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? – Brasil (n= 98)

	Frequência	Percentagem
1 a 100 ficheiros de música	4	4,1%
101 a 500 ficheiros de música	11	11,2%
501 a 1.000 ficheiros de música	13	13,3%
1.001 a 5.000 ficheiros de música	17	17,3%
5.001 a 10.000 ficheiros de música	14	14,3%
Mais de 10.000 ficheiros de música	27	27,6%
Não guardo ficheiros de música	8	8,2%
Não sei	4	4,1%

Com efeito, apenas 8,4% (17) dos inquiridos portugueses e 8,2% (8) dos brasileiros admitiram não guardar ficheiros de música. Ao mesmo tempo, apesar da distribuição das respostas apresentar uma elevada regularidade em termos das diferentes opções à escolha, convém destacar o facto de 20,7% (42) dos participantes na versão pt_PT e 27,6% (27) dos participantes na versão pt_BR do questionário tenham declarado possuir mais de 10 mil ficheiros de música. De realçar ainda a elevada percentagem (11,3%, isto é, 23) de inquiridos portugueses que responderam “não sei” a esta questão face aos 4,1% (4) de brasileiros que escolheram essa mesma opção de resposta. Na raiz desta discrepância poderá residir o facto de os inquiridos portugueses serem menos adepto do *download* de conteúdos, pelo que provavelmente as coleções de ficheiros de música dos indivíduos que responderam deste modo tenderão a ser relativamente diminutas.

Quadro 7.33. De um total de 100%, indique uma estimativa de percentagem desses ficheiros de música que foram... - Portugal (n= 163)

	Percentagem
Descarregados <i>online</i> de modo gratuito sem autorização	42,4%
Copiados a partir de um CD de música que já possuía	17,5%
Copiados da coleção de ficheiros de música de amigos, familiares ou terceiros	14,7%
Descarregados de modo gratuito com autorização ou no domínio público	13,5%
Comprados numa loja <i>online</i> autorizada	7,6%
Foram oferecidos pelos artistas	2,0%
São da minha própria autoria	1,4%
Comprados numa loja <i>online</i> não autorizada	1,0%

Quadro 7.34. De um total de 100%, indique uma estimativa de percentagem desses ficheiros de música que foram... - Brasil (n= 86)

	Percentagem
Descarregados <i>online</i> de modo gratuito sem autorização	58,4%

Copiados da coleção de ficheiros de música de amigos, familiares ou terceiros	14,8%
Copiados a partir de um CD de música que já possuía	11,7%
Descarregados <i>online</i> de modo gratuito com autorização ou no domínio público	9,4%
Foram oferecidos pelos artistas	3,0%
Comprados numa loja <i>online</i> autorizada	2,2%
Comprados numa loja <i>online</i> não autorizada	0,5%
São da minha própria autoria	0,1%

Quando foi solicitado aos 163 inquiridos portugueses que afirmaram possuir ficheiros de música que fizessem uma estimativa da origem das suas coleções pessoais (por percentagem e correspondendo a um total de 100%), constatou-se que o *download online* de modo gratuito sem autorização constitui de facto a fonte mais importante (42,4%), seguido da cópia a partir de CD de música adquiridos anteriormente pelo utilizador (17,5%). Relevante é também a cópia realizada a partir de amigos, familiares ou colegas (14,7%), bem como o *download* gratuito de músicas com autorização dos respetivos detentores de direitos ou disponíveis no domínio público. Do mesmo modo, quando os 86 inquiridos brasileiro que disseram guardar ficheiros de música foram solicitados a elaborar uma estimativa sobre a origem das suas coleções pessoais, verificou-se que o *download online* de modo gratuito sem autorização constitui igualmente a fonte mais importante (58,4%), surgindo na segunda posição a cópia a partir da coleção de ficheiros de música de amigos, familiares ou terceiros (14,8%), surgindo a cópia de um CD de música adquirido anteriormente pelo utilizador na terceira posição. Por último, e reforçando as respostas a questões anteriores, a fraca adesão às lojas de *downloads* digitais fica mais uma vez demonstrada pelo facto de em média apenas 7,6% e 2,2% dos ficheiros que constam das bibliotecas de música digital dos inquiridos portugueses e brasileiros - respetivamente - terem sido comprados em lojas *online* autorizadas.

Quadro 7.35. Aproximadamente quantos ficheiros de vídeo possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? - Portugal (n= 203)

	Frequência	Percentagem
1 a 100 ficheiros de vídeo	87	42,9%
101 a 500 ficheiros de vídeo	32	15,8%
501 a 1.000 ficheiros de vídeo	18	8,9%

1.001 a 5.000 ficheiros de vídeo	11	5,4%
5.001 a 10.000 ficheiros de vídeo	5	2,5%
Mais de 10.000 ficheiros de vídeo	3	1,5%
Não guardo ficheiros de vídeo	27	13,3%
Não sei	20	9,9%

Quadro 7.36. Aproximadamente quantos ficheiros de vídeo possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? - BRASIL (n= 98)

	Frequência	Percentagem
1 a 100 ficheiros de vídeo	37	37,8%
101 a 500 ficheiros de vídeo	26	26,5%
501 a 1.000 ficheiros de vídeo	10	10,2%
1.001 a 5.000 ficheiros de vídeo	7	7,1%
5.001 a 10.000 ficheiros de vídeo	2	2,0%
Mais de 10.000 ficheiros de vídeo	1	1,0%
Não guardo ficheiros de vídeo	11	11,2%
Não sei	4	4,1%

Se no caso da música, a posse (*download*) é mais importante que o mero acesso (*streaming*), o mesmo já não se passa com o vídeo. Relacionado com isso mesmo está o facto de, como foi demonstrado em questões anteriores, em quase todos os casos o número de inquiridos que disseram nunca fazer *streaming* de vídeos ter sido inferior aos que responderam nunca fazer *streaming* de músicas. Uma variável que poderá estar por detrás destes dados é o maior tamanho de um ficheiro médio de vídeo quando comparado com um ficheiros de música. Este dado deverá também estar relacionado com o facto de 42,9% dos inquiridos portugueses e 37,8% dos brasileiros terem respondido que guardavam 100 ou menos ficheiros de vídeo nos seus dispositivos de armazenamento de dados. Em ambas as amostras a percentagem de inquiridos que afirmou não possuir de ficheiros de vídeo (13,3% na versão pt_PT e 11,2% na versão pt_BR do questionário) foi também razoavelmente superior à dos que responderam não possuir ficheiros de música (8,4% e 8,2%, respetivamente). Igualmente significativo é o facto de apenas 9,4% dos inquiridos portugueses e 10,1% dos inquiridos brasileiros ter dito possuir mais de mil ficheiros de vídeo nas suas coleções pessoais.

Quadro 7.37. De um total de 100%, indique uma estimativa da percentagem destes ficheiros de vídeo que foram... - Portugal (n= 156)

	Percentagem
Descarregados <i>online</i> de modo gratuito sem autorização	52,3%
Copiados da coleção de ficheiros de vídeo de amigos, familiares ou terceiros	22,0%
São da minha própria autoria. Gravados por mim	10,6%
Comprados numa loja <i>online</i> autorizada	3,4%
Copiados a partir de um DVD que já possuía	3,4%
Descarregados <i>online</i> de modo gratuito com autorização ou no domínio público	2,4%
Comprados numa loja <i>online</i> não autorizada	1,0%
Foram oferecidos pelos artistas	0,0%

Quadro 7.38. De um total de 100%, indique uma estimativa da percentagem destes ficheiros de vídeo que foram... - Brasil (n= 83)

	Percentagem
Descarregados <i>online</i> de modo gratuito sem autorização	62,3%
Copiados da coleção de ficheiros de vídeo de amigos, familiares ou terceiros	20,6%
São da minha própria autoria. Gravados por mim	8,1%
Copiados a partir de um DVD que já possuía	3,4%
Comprados numa loja <i>online</i> autorizada	1,8%
Descarregados <i>online</i> de modo gratuito com autorização ou no domínio público	1,4%
Comprados numa loja <i>online</i> não autorizada	1,2%
Foram oferecidos pelos artistas	0,0%

Em média e por cada inquirido, 52,3% dos ficheiros de vídeo na posse dos participantes na versão portuguesa do questionário foram descarregados de modo gratuito sem autorização dos detentores de direitos – uma percentagem inferior aos 62,3% estimados pelos participantes brasileiros. Fontes muito menos importantes das bibliotecas de vídeo guardadas em dispositivos de armazenamento de dados são os amigos, familiares e/ou colegas (22% na versão pt_PT e 20,6% na versão pt_BR do questionário). De destacar, no entanto, a importância crescente dos vídeos de produção própria que já representam 10,6% e 8,1% das coleções pessoais dos inquiridos portugueses e brasileiros, respetivamente. A fraca oferta de serviços comerciais de venda de vídeos a que vários dos entrevistados fizeram alusão poderá talvez explicar porque apenas uma média de 3,4% (pt_PT) e 1,8% (pt_BR) dos ficheiros de vídeo na posse dos inquiridos foram supostamente adquiridos numa loja *online* autorizada.

7.6. O sujeito da partilha *online*: identidade, segurança e privacidade

Perante estes dados demonstrativos de uma elevada atividade infratora por parte dos inquiridos – particularmente no que se refere ao *download* de músicas – e que apontam para um cenário mais subtil e complexo do que uma omnipresença esmagadora das plataformas de *streaming* na sua utilização quotidiana da Internet, foi perguntado aos entrevistados que admitiram no âmbito das entrevistas recorrerem regularmente ao *download* de conteúdos protegidos por direitos de autor se se identificavam com algum de três termos à escolha – “pirata”, “partilhador” e “internauta” – e porque razão. Apesar de não ter havido uma escolha maioritária, algumas das explicações apresentadas merecem ser destacadas:

Já fui partilhador, sim, nos meus tempos do Carracho. Penso que pirata, devido à sua conotação algo negativa, se aplica mais a pessoas que fazem dinheiro com a violação de direitos autorais (embora a palavra tenha vindo a ganhar uma conotação menos negativa na última década). Penso que, hoje em dia, com alguma latitude, me considero mais um internauta com meia costela de partilhador, talvez. Isto por causa do meu uso intermitente do Vuze (talvez o utilize uma, quanto muito 2 vezes por mês). (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Partilhador...possivelmente. Internauta para mim é a simples pessoa que acede à net... nem sei se será assim tão simples ou não. Pirata associo mais à pessoa que arranja o conteúdo em si...a fonte... Eu seria um individuo que aproveita o conteúdo que alguém tornou público... muito numa lógica de ‘o pirata é o criminoso, ele roubou de alguém e tornou acessível ao mundo... Eu, como parte do mundo, se o conteúdo está disponível e é de graça, vou aproveitar! (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos - entrevistado via Google Hangout)

Me identifico sim, como pirata (...) Na verdade, penso que “partilhador” é um termo que engloba outras práticas legais e utilizá-lo me parece um eufemismo desnecessário. Considero a prática da pirataria não como um problema, mas como uma possibilidade de acesso mesmo ao conteúdo. Não me sinto autointitulada criminosa. (Brasileira, 30 anos, mestrado/pós-graduação, professora universitária de média digitais – entrevistada via Facebook Chat)

Os três! ☺ (...) Gosto de partilhador, em primeiro lugar, pois me identifico bastante com o aspecto comunitário (ou não-individualista) dessas práticas. Gosto de pirata pois acho, por um lado, que é possível (e preciso) ressignificar essa palavra (tão carregada com as campanhas da indústria do entretenimento); e por outro, pois vejo no compartilhamento algo de saque, de expropriação politicamente bem-vinda ou justificável. E internauta me parece uma descrição adequada para nós que usamos bastante a Internet... (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

Gosto de ‘partilhador’. Acho pirataria um termo inadequado ao que faço, pois não depredo, nem roubo. Internauta também me agrada (...) Muitos dos filmes que vejo, os mais raros, indico a amigos que também gostam de cinema, passo para eles os arquivos de que disponho, e gosto desse termo ‘partilhador’ porque é o que melhor define isso. Eu partilho o conhecimento a respeito daquele bom filme, daquela obra que pode levar as pessoas a refletirem sobre as atitudes humanas, suas razões, seus dilemas... É uma forma de dar a conhecer algo que talvez o outro nunca encontrasse. (Brasileira, 26 anos, mestrado/pós-graduação, assessora de comunicação - entrevistada via Skype)

Internauta (...) Não creio que o que eu faço seja maléfico, por isso pirata não e como não compartilho, só baixo, não sou compartilhador. Antigamente, com programas tipo iMesh, etc., você já fazia o *upload* automático. Com os torrents é mais difícil, uma vez que eu movo os arquivos de lugar no PC. (Brasileiro, 27 anos, mestrado/pós-graduação, professor de Inglês – entrevistado via Facebook Chat)

Um tema sempre presente como pano de fundo nas discussões em torno da cópia de conteúdos protegidos por direitos de autor é o risco inerente a este tipo de práticas, seja este de natureza jurídica/legal – o risco de ser apanhado pelas autoridades a cometer uma ilegalidade – ou de natureza tecnológica – o risco de descarregar ficheiros contendo código malicioso do tipo *malware* ou *spyware* ou de ver as suas atividades de partilha *online* vigiadas por entidades de combate à pirataria. Em relação ao primeiro tipo de risco, apenas dois dos entrevistados (de nacionalidade portuguesa) que admitiram ter descarregado ficheiros disponibilizados sem autorização declararam sentir um receio moderado de serem apanhados pelas autoridades ou por detentores de direitos. Todos os restantes responderam negativamente:

Não, quer dizer, isso seria uma utopia, não sei se interessante ou não. Mas, num mundo que produz tanta cultura cujo intuito principal é o comercial (mais do que o artístico, etc), e em que a escala é tal que se torna necessário haver intermediários entre artista e cliente, acho normal que exista essa entidade reguladora do mercado, o tal burocrata-polícia (...) Receio um bocadinho. Não me tira o sono. mas as historias mais mediáticas tipo Aaron Swartz metem medo.. até porque sempre que uma coisa destas acontece parece que fazem das vitimas culpados exemplares. Mas tenho algum cuidado. não uso coisas pirateadas para trabalho. (Portuguesa, 31 anos, mestrado/pós-graduação, arquiteta - entrevistada via Google Hangout)

Sim, há sempre uma pontinha de receio não é uma coisa que controle a minha vida ou as minhas opções de *downloads* mas há sempre esse bicho-papão no nevoeiro. Mesmo hoje no trabalho comentei que ia fazer esta entrevista e disse sobre o que era começaram logo os comentários ‘epá, isso ainda vai estar ligado à PJ e vais ter problemas.’ Acho que é inevitável. Mesmo quem não faz *downloads*, que era o caso de uma colega que também estava na conversa, ela ficou logo preocupada. Quem faz mesmo *downloads* acha sempre que nunca lhe vai acontecer nada. Um pouco por associação: ‘se acontecesse a mim

tinham de ir bater à casa de mais 5 milhões de portugueses!’ (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

Acho que não, porque, como disse, já só tenho meia costela de partilhador. Duvido que vão atrás de toda a gente que faz *downloads* ilegais. Penso que farão uma análise a quem fará mais descarregamentos e irão atrás desses (para contribuírem negativamente para o melhorar da situação, mas enfim...). Se fizerem detenções aleatórias, também não estou muito preocupado: também não jogo no euromilhões. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Não. Por dois motivos: porque não faço *downloads* e porque os que fiz (em toda a vida e contando com os 13 de ontem, devo ter feito cerca de 30, no máximo) Terceiro motivo: a dificuldade de controlar todos os acessos/*downloads* Não estou a dizer que a possibilidade não existe; estou a afirmar simplesmente que ela é muito remota e que a considero, por isso, negligenciável. (Português, 46 anos, mestrado/pós-graduação, advogado - entrevistado via Google Hangout)

Muito pouco receio. E às vezes penso que, por tratar do tema em meu ativismo e carreira académica, se eu fosse "apanhado" poderia até ser um caso exemplar contra as empresas -- pois vejo que a esmagadora maioria da população consome tanto ou mais produtos "piratas" que eu. (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

Relativamente ao segundo tipo de riscos, somente um entrevistado (de nacionalidade brasileira) declarou tomar um conjunto de medidas mínimas para proteger a sua segurança e privacidade quando descarrega ou acede via *streaming* a conteúdos *online* sem autorização. Outros dois (um de nacionalidade portuguesa e outra de nacionalidade brasileira) lamentaram não adotar medidas nesse sentido.

7.7 - Cultura participativa

Mormente o ênfase concedido à prática da “partilha” propriamente dita nas discussões em torno da partilha de ficheiros, violação de direitos de autor, “pirataria” *online*, etc., a avaliar pelos elementos das duas amostras em análise o receio dos internautas na disponibilização de conteúdos cuja distribuição não foi autorizada pelos detentores de direitos aparenta continuar a ser elevado. Sobretudo no caso dos inquiridos portugueses, uma vez que em nenhuma das categorias de conteúdos contempladas a proporção daqueles que afirmaram já ter feito *upload* de ficheiros chegou sequer a um terço do total (figura 7.11). Música (29,1%) e vídeos (27,1%) foram ainda assim os conteúdos que os participantes portugueses afirmaram ter partilhado mais.

Figura 7.11. Com que frequência costuma disponibilizar sem autorização ficheiros de conteúdos criados por terceiros do seguinte tipo? - Portugal (n= 203)

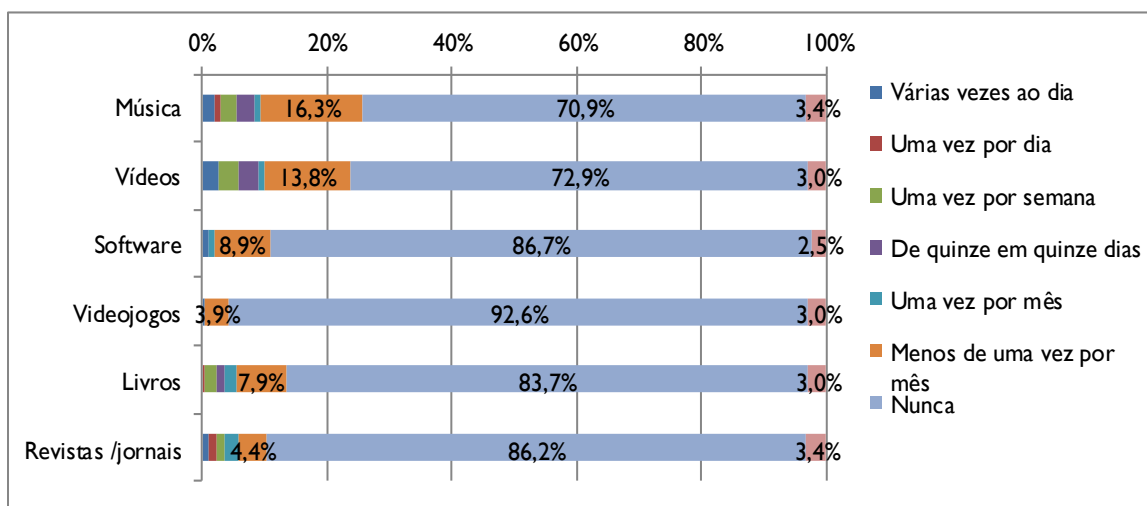
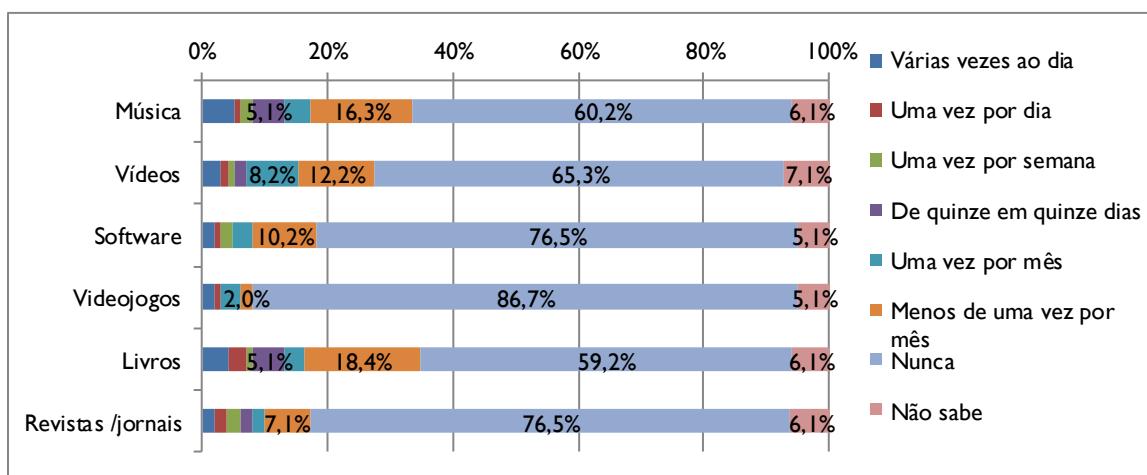


Figura 7.12. Com que frequência costuma disponibilizar sem autorização ficheiros de conteúdos criados por terceiros do seguinte tipo? - Brasil (n= 98)



Já a amostra de inquiridos brasileiros é caracterizada por uma situação um tanto ou quanto diferente (figura 7.12), com três das categorias de conteúdos a registarem níveis de partilha superiores a um terço dos indivíduos em questão: livros (40,8%), música (39,8%) e vídeos (34,7%). Em todo o caso, a relevância da prática de *upload* de livros no seio desta amostra deverá em princípio estar associada ao facto da maioria dos indivíduos que a compõem estarem ligados ao mundo académico. Ainda menos frequente que a disponibilização de conteúdos produzidos por terceiros é a disponibilização de conteúdos da sua própria autoria, sendo aqui no entanto mais uma vez verificável uma ligeira divergência entre as duas amostras (figuras 7.13 e 7.14), com os inquiridos brasileiros a revelarem-se de igual modo mais adeptos da partilha de conteúdos do que os portugueses. A única grande exceção refere-se ao caso do *upload* de vídeos domésticos, prática que 35% dos inquiridos da versão pt_PT do questionário afirmou já ter realizado contra apenas 32,8% dos da versão pt_BR. De

assinalar ainda o facto de 31,6% dos inquiridos brasileiros terem declarado já ter partilhado artigos de revistas ou jornais através da Internet contra apenas 16,7% dos portugueses. Contudo, tal diferença poderá mais uma vez ser em grande parte atribuível à maior representatividade de elementos ligados ao mundo académico na amostra brasileira.

Figura 7.13. Com que frequência costuma disponibilizar ficheiros de conteúdos criados por si do seguinte tipo? - Portugal (n= 203)

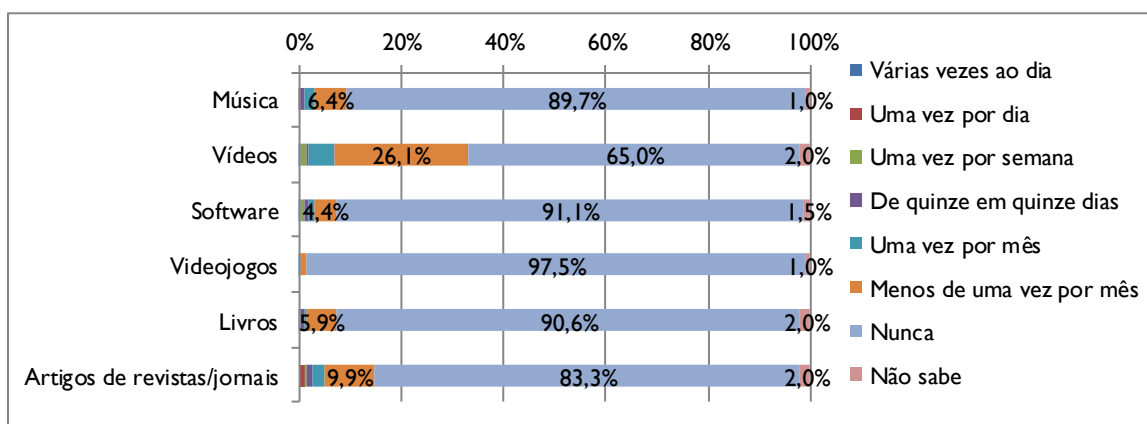
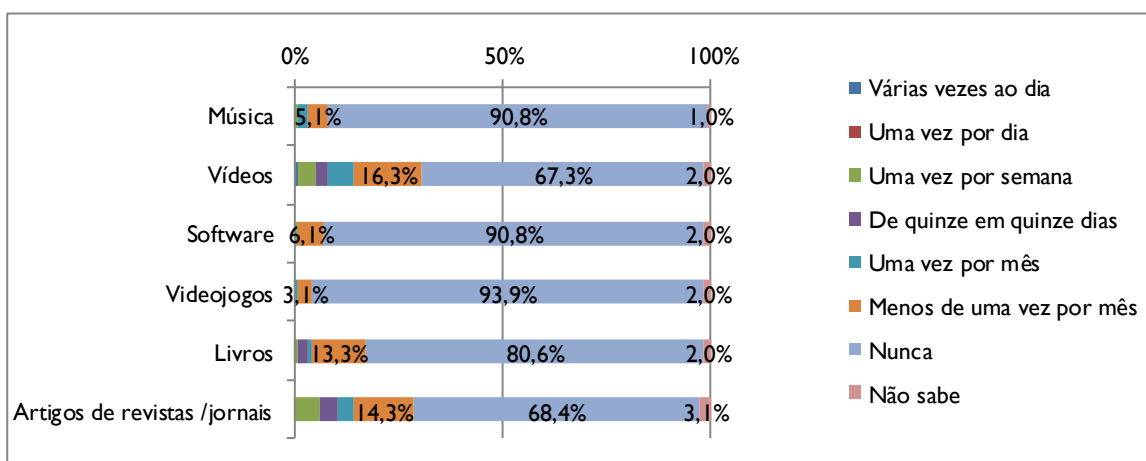


Figura 7.14. Com que frequência costuma disponibilizar ficheiros de conteúdos criados por si do seguinte tipo? - Brasil (n= 98)



Embora tenha sido possível encontrar nas entrevistas um razoável leque de diferentes posições relativamente ao *upload* tanto de conteúdos produzidos por terceiros (sem autorização) como de conteúdos criados pelos próprios entrevistados, os testemunhos recolhidos tendem a exprimir textualmente os dados sintetizados graficamente nas figuras atrás mencionadas, com os participantes portugueses a manifestarem uma atitude mais cautelosa e hesitante do que os participantes brasileiros

perante a disponibilização sem autorização de obras criadas por outrem. Nesse sentido, as justificações avançadas tendem a exprimir por outras palavras as opções de escolha mais populares indicadas pelos inquiridos na edição de 2012 do questionário sobre hábitos de consumo *online* (Caetano 2013, p. 222-224), nomeadamente “considero que pode interessar a outros” para o *upload* de conteúdos sem autorização de terceiros (57,4%) e “quero partilhar ideias e conhecimento” para o *upload* de conteúdos próprios (63,6%). Ainda assim, note-se que muitos dos entrevistados tenderam a confundir a partilha em redes sociais e blogues de conteúdos de terceiros previamente disponibilizados por outrem (sem a autorização dos criadores originais) em plataformas de *streaming* como o YouTube com o *upload* inicial do ficheiro. A respeito da disponibilização de conteúdos criados por terceiros sem a autorização destes e as motivações para tal:

Sim, muitas vezes (...) Por exemplo: sei que muitos dos videoclips e músicas que estão no Youtube são colocados por utilizadores anónimos e carecem de autorização. Mas é uma maneira de partilhar algo de que gosto... Trailers de filmes também. Partilhar algo que gosto, apenas isso - mas não conteúdo que eu gero. Partilho apenas algo que já foi gerado por outros (não costumo colocar músicas no Youtube ou Soundcloud, mas partilho caso existam lá). (Português, 33 anos, bacharelato/licenciatura, editor de vídeo – entrevistado via Facebook Chat)

Não, isso eu não partilho nada. Nunca parte de mim algo. Eu ou tiro ou simplesmente sirvo de semente [seed] para outros tirarem. Este meu hábito, por acaso, apareceu devido a uma campanha de alerta para a pirataria. Supostamente (foi a interpretação que nós tivemos nessa altura) o crime era partilhar... *Downloads* para consumo próprio era aceitável. Tipo a droga... Vender é crime, consumir moderadamente é medicinal. O hábito nasceu aí. (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

Partilho porque acredito que se todos o fizéssemos, a partilha de conteúdo *online* seria feita de forma mais eficaz (isto é, mais rápida). E porque acredito num certo espírito de comunidade que se cria à volta da partilha. (Português, 23 anos, bacharelato/licenciatura, estudante – entrevistado via Facebook Chat)

No meu tempo de Carracho sim, claro. De música também, desde sempre: gravei cassetes, passei ficheiros em formato físico (CD, pens, etc), e enviei MP3's a amigos. Sou capaz de ter disponibilizado música nos tempos do Limewire. Também de vídeos, cada vez que me ligo ao Vuze, como já disse, o que acontece para aí uma ou duas vezes por mês, se tanto. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Sim. Não sou um ‘*uploader*’ contumaz, mas sim (...) Há uma parcela da motivação que é contribuir de volta às comunidades que compartilham (e à ‘comunidade’ mais ampla de partilhadores em toda a internet, digamos assim). Há outra parcela que é colocar à disposição de outros obras que eu acho interessantes / importantes, e às quais provavelmente seria difícil ter acesso. Quando digitalizei obras que eu possuía cópia física, foi bem esse o caso. Vejo ainda uma certa noção de preservação cultural... A ideia de que, colocando essas obras em comunidades desse tipo, tais obras terão uma existência mais longa na nossa ‘memória cultural’ do que se elas permanecerem na minha prateleira. Até em termos práticos: os CD da minha prateleira talvez risquem antes de sumirem suas últimas cópias em *trackers* privados. Tem um quê de socialização também... fazer *uploads* é uma das formas de participação mais interativa em *trackers* privados. Envolve aprendizado, trocas de ideias - sobre questões técnicas ou de conteúdo -, etc. (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

Sim, gosto de indicar novidades também, partilhando gratuitamente seja com álbum em MP3 ou link para videoclipe no YouTube (...) Gosto de partilhar boa música e ser um ponto de apoio para isso. 'Seeding good music' para todos. Acho que é uma forma de promoção dos artistas que baixe e aprecie. (Brasileiro, 28 anos, bacharelato/licenciatura, coordenador de seção de município - entrevistado via Google Hangout)

Quando conheço o autor, peço autorização, sempre citando a fonte. Quando não, cito a fonte (...) É como com os filmes: quando conheci a obra, vi que é boa e vai interessar aos meus amigos, partilho com eles. Sempre partilho entre meus amigos, amigos pessoais, que conheço do 'mundo físico'. (Brasileira, 26 anos, mestrado/pós-graduação, assessora de comunicação - entrevistada via Skype)

Sobre a disponibilização *online* de conteúdos criados pelos próprios utilizadores e as suas motivações para tal:

[Conteúdos criados por mim como trabalhos académicos, apresentações e coisas do género?], partilho apenas com colegas de licenciatura ou alunos de anos depois do meu... Um grupo controlado... Tenho de conhecer a pessoa. Nunca partilhei nada em *sites*, comunidades, fóruns... Nada disso. Pode lá estar qualquer coisa, não descarto a hipótese, mas colocado por mim não (...) [As razões devem-se a] um misto de insegurança com egoísmo... Por um lado, não gosto de ser assim publicamente avaliado... O que fiz veio de mim (ou de um grupo de pessoas) para alguém e ponto... Esta é a parte da insegurança. Se colocasse à disposição estaria aberto à crítica... É um traço de personalidade que falha em mim. Por outro lado penso que foi eu que tive o trabalho de fazer aquilo... Eu pensei na forma e no conteúdo... Foi o meu trabalho... Não quero que sirva de base para outra pessoa atalhar caminho. (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

Tenho um tumblr com trabalhos meus. Não é música nem filmes. São desenhos (...) [As razões são várias:] uma espécie de pressão auto-induzida que me obriga a produzir mais / uma espécie de portfólio *online* que posso mostrar facilmente a quem quero / e uma espécie de apaziguar do ego, por saber que há um cantinho qualquer no mundo onde vivem coisas criadas por mim.... É um coisa muito low profile... O objetivo não é ser "descoberta" nem bater o recorde de hits e viver de publicidade. (Portuguesa, 31 anos, mestrado/pós-graduação, arquiteta - entrevistada via Google Hangout)

Sim [também costumo partilhar conteúdos da minha própria autoria]. Geralmente a nível profissional, mas umas poucas vezes a nível pessoal e até de algumas pessoas que gostam do que faço que perguntam por material que já não está disponível em sítio nenhum. (...) Algumas coisas não estão editadas e acho que são engraçadas e merecem ser espreitadas. Outras estão editadas mas já não se conseguem arranjar em lado nenhum. Se alguém mas pede, partilho sem reservas. No âmbito profissional, faço muito trabalho em casa que preciso de enviar a outras pessoas que estão envolvidas no processo. Estou, por exemplo, a fazer misturas de um álbum agora que enviarei para o estúdio de mastering e para a autora de um álbum para confirmar que está tudo bem. O processo criativo musical precisa muitas vezes de bastantes validações de todas as pessoas envolvidas no processo. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Isso é muito natural para mim no que diz respeito à produção académica; aquela história do 'ethos mertoniano' (...) é bem válida para mim -- partilhar a própria produção é quase que uma condição de funcionamento da comunidade académica. Mas também há outros aspetos. Esses tempos tenho sentido também a importância 'profissional' de fazer isso: isto é, como o julgamento do meu trabalho académico depende do acesso a essa produção. Isso de um ponto de vista, digamos assim, bem individual mesmo (...) Mas também de uma perspectiva menos utilitarista, já me dei conta de que colocar meus trabalhos na Internet fez com que eu pudesse entrar em contato com pessoas que discutem temáticas similares, e a entabular diálogos interessantes, que enriqueceram meu trabalho. Como exemplo, meus últimos trabalhos em co-

autoria foram com uma pesquisadora que achou um texto meu na Internet. (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

Sim, partilho. Minhas publicações eu disponibilizo em meus perfis no LinkedIn, no Academia, em meu Facebook (...) Todo conhecimento que adquiri foi graças a conteúdos produzidos por outras pessoas, que despertaram minha curiosidade, me inspiraram, despertaram em mim questionamentos... de certa forma foi um conhecimento partilhado, disponibilizado para os outros... o que produzo também quero tornar disponível: é uma forma de dar minha contribuição para esse ciclo de saberes. De nada serviria estar parado, escondido, guardado em algum lugar. O conhecimento se torna vivo com a circulação, sua constante mutação. (Brasileira, 26 anos, mestrado/pós-graduação, assessora de comunicação - entrevistada via Skype)

7.8 - Comunidades privadas de partilha: Pertença e cumprimento de regras

Um dos objetivos estabelecidos para este trabalho de investigação logo desde o seu início foi tentar obter um olhar mais aprofundado sobre as formas de organização social das comunidades privadas de partilha sem fins comerciais (Bodó 2013). De acordo com Bodó, o principal objetivo destas comunidades é maximizar o valor da sua biblioteca de ficheiros, ou seja, garantir: 1) a exaustividade da coleção como um todo; 2) a qualidade técnica dos ficheiros individuais, e 3) a robustez da comunidade que mantém a coleção. Um dos exemplos destas comunidades é o *tracker* privado de BitTorrent especializado em música What.cd – referido na introdução. Para Bodó, na medida em que comunidades como a do What.cd ajudam a criar e a manter um conjunto de recursos comuns, elas implementam regimes de produção entre pares baseados em bens comuns (Ostrom 1990) caracterizado por “determinadas formas institucionais de organização dos direitos de acesso, utilização e controlo dos recursos” (Benkler 2006, p. 60). Estas formas consistem frequentemente na adoção de um conjunto de regras mais ou menos complexas para evitar uma “tragédia dos comuns”, isto é, uma situação de défice de produção – fracos níveis de *upload* de novos conteúdos - e consumo excessivo – de largura de banda. Algumas dessas regras - como as relacionadas com o rácio entre *uploads* e *downloads* em termos de Megabytes ou a atribuição de prémios de rácio pela disponibilização de conteúdos de difícil alcance ou pelo cumprimento de pedidos – destinam-se a “garantir a subsistência a longo prazo do conjunto de recursos comuns de ficheiros partilhados num ambiente jurídico e tecnológico crescentemente hostil” (Bodó *idem*, p. 6). Outras passam pelo estabelecimento de hierarquias administrativas internas, processos de tomada de decisões e mecanismos de resolução de conflitos. Um terceiro grupo – menos comum – diz respeito à instituição de regimes voluntários de aplicação de direitos de autor implicando nomeadamente restrições à partilha de determinadas obras, processos informais de notificação e remoção de conteúdos.

Atendendo às exigências de sucintez colocadas pelo formato de inquérito *online*, não foi possível incluir nenhuma questão sobre este tópico no questionário. Em alternativa, optou-se por

integrar um conjunto de cinco questões relacionadas com ele nas entrevistas. Deste modo, tentou-se não só determinar se os entrevistados se encontram registados como membros em comunidades de partilha de ficheiros como fóruns de ligações para *download* de conteúdos ilícitos ou *trackers* privados de BitTorrent, mas também – em caso afirmativo - se a(s) comunidade(s) em questão possuem regras de funcionamento concebidas para impedir o abuso dos recursos disponíveis à comunidade. Para tal, foi solicitado aos entrevistados que explicassem sucintamente o funcionamento dessas regras (caso elas existissem). Adicionalmente, foi ainda perguntado aos entrevistados se costumavam cumprir essas regras ou se já alguma vez tinham sido alvo de sanções (como a expulsão) por incumprimento das suas regras e se consideravam essas regras justas. Por último, os entrevistados que afirmaram pertencer a comunidades privadas foram questionados sobre a sua preferência pessoal no que toca à disputa entre *sites* privados e públicos de partilha não autorizada de ficheiros. Ao contrário do que se poderia inicialmente esperar, apenas seis (três portugueses e três brasileiros) dos 16 entrevistados declararam já ter participado enquanto membro em comunidades privadas de partilha. Desses seis, apenas três declararam utilizar com regularidade redes e *sites* de acesso fechado ao público em geral.

Sou sim {membro de um *tracker* privado de BitTorrent}, mas o *site* foi de certa forma descontinuado. Utilizava o Demonoid (...) [Nesse *site*,] era necessário manter um rácio entre *downloads* e *uploads* superior a 1.00 (...) Quando era membro recente, tinha uma largura de banda que não me permitia grandes velocidades de *upload* e por isso fui repreendido uma vez. Desde então, tenho [tido] rácios altíssimos (...) Considero que [essas regras justas, sim. Até porque se todas as pessoas mantivessem os seus torrents ativos, a fazer *upload* depois de terem terminado os *downloads*, todas as transferências na rede seriam efetuadas mais rapidamente (...)] Atualmente, só uso *sites* de acesso público, o que satisfaz as minhas necessidades por inteiro (...) Sendo de acesso público, não creio que faria sentido utilizar {restrições como a introdução de uma forma mínima de registo de forma a introduzir um rácio e assim impedir situações de abuso}. (Português, 23 anos, bacharelato/licenciatura, estudante – entrevistado via Facebook Chat)

Sim, o Carracho pode ser considerado isso mesmo {uma comunidade privada de partilha de ficheiros}. Fiz parte de algumas comunidades dessas, mas desde 2002, sensivelmente, que já não. (...) Sim [o serviço incluía regras de funcionamento destinadas a impedir o abuso de recursos]. Era mais ou menos uma política de deixar qualquer coisa que ainda não havia no servidor para poder-se tirar outra coisa. Os servidores onde fui administrador eram dedicados a *software* de áudio, mas às vezes também tinham outro tipo de *software*. Havia rácios de *download* e *upload* dos utilizadores e tomávamos decisões com base nisso. Tornei-me administrador porque passava lá a vida. Tinha um computador para trabalhar e outro para estar sempre ligado 24 horas por dia. Isto nos começos das ligações ADSL (a 512 kbps) (...) Às tantas perdia-se um pouco o rasto desses rácios caso o utilizador fosse um bom membro do servidor e ajudasse em algumas coisas. [O serviço] também funcionava como um fórum de utilizadores (...) Era um método de os servidores se assegurarem que tinham bom conteúdo. A maior parte dos servidores eram computadores em casa ou no estúdio de alguém. Portanto, o tráfego era uma limitação a ter em consideração. Fazia-se *upload* e *download* para o servidor, não era P2P distribuído. A largura de banda disponível era algo levado muito a sério e se alguém fizesse *upload* de uma coisa que já lá estava (por falta de pesquisa, por exemplo), isso não era considerado algo de muito bom tom. Não nos esqueçamos que ainda havia muita gente com ligações ‘dial up’ (...) A vantagem de ser fechado é que facilita mais o sentimento de comunidade. Terá se calhar a ver com o grau de envolvimento: o serviço fechado facilita o desenvolvimento de comunidade e o serviço aberto facilita o acesso. Hoje em dia, é claro que

prefiro serviços abertos porque não tenho o tempo para investir em comunidades fechadas. (Português, 42 anos, ensino secundário, músico – entrevistado via Google Hangout)

Todos os *downloads* são feitos utilizando o computador portátil... Quase a totalidade é feita através de um único *site*, chamado BTnext. Tem aquela lógica de comunidade, em que, na lógica deles, somos uma comunidade que simplesmente permite a troca de ficheiros entre utilizadores registados (...) [O rácio] é a regra de ouro desse *site*/plataforma (o nome técnico correto). Os novos membros têm uma margem inicial para fazerem os primeiros *downloads*. Após isso conta o tal rácio. O ideal será manter pelo menos a 1, [ou seja,] igual quantidade de *downloads* e *uploads*. O *upload* não tem necessariamente de ser pela introdução de novos conteúdos. O que eu faço é [o seguinte]: após o *download*, o ficheiro fica completo (semente) e automaticamente passo a enviar (ou passa a estar acessível) o ficheiros [de modo] a que outros utilizadores façam o *download* através de mim. Quando se atinge um rácio demasiado negativo (menor que 0,6), a conta fica bloqueada e existe um período - 48 horas, se não me engano - em que não são permitidos *downloads* mas o programa permite *uploads* de novos ficheiros ou dos ficheiros que fizemos *download* anteriormente... Para regularizar a situação, a regra base é essa.

(...)

Por hábito tenho sempre rácio negativo, mas nunca negativo o suficiente para a conta ser bloqueada. Também há uma situação que ajuda nisso... De tempos a tempos os servidores deles ficam com um problema (algum disco queima ou coisa do género), o *site* vai abaixo e fica uns tempos em manutenção. Em algumas dessas situações, os dados dos rácios perdem-se. Para não prejudicar ninguém, eles colocam automaticamente todos [os membros] em rácio 1 baseando-se no valor dos *downloads*. Isso é uma lufada de ar fresco para pessoas como eu... Fico com um rácio decente e com margem para fazer mais *downloads*.

(...)

Basicamente acaba por ser uma comunidade fechada (também há regras para a entrada de novos membros) em que é suposto reinar a partilha de conteúdos e um espírito de entre-ajuda. Eles não querem pessoas que só vejam *downloads* à frente e que não contribuam minimamente para o conceito geral que no fim de contas será apresentar uma leque de ofertas para *download* que cativa e interesse os utilizadores registados. É um ciclo [em que] uma pessoa tem de dar algum contributo (através de conteúdos novos ou sendo uma semente para os conteúdos do *site*), o que permite ter uma vasta oferta de qualidade que cativa membros atuais e futuros.

(...)

Cheguei a usar [*sites*] públicos (há muitos anos atrás) mas o problema é que tirava um conteúdo que, no fim de contas, ou tinha péssima qualidade ou não era sequer o que era publicado. Uma pessoa tirava a 'Branca de Neve' e acabava com um filme de terror filmado com uma câmara numa sala de cinema. No BTnext isso não acontece. Cada elemento que introduz um conteúdo tem de dar informações precisas sobre o mesmo. Um filme, por exemplo, tem de ter uma descrição sumária, dados sobre qualidade de imagem, som, resolução, um link direto para o imdb [do título], etc. [O facto de] uma pessoa automaticamente [poder] escolher o que quer mediante a qualidade que procura é a principal razão. (Português, 27 anos, bacharelato/licenciatura, gestor de projetos – entrevistado via Google Hangout)

Participo de um ou dois fóruns de partilha (que misturam ed2k e BitTorrent). Eventualmente entro ou contribuo em mais algum outro lugar, mas é raro. O principal desses fóruns é um sobre cinema latino-americano (...) Os [fóruns] privados têm regras de rácio, que são as fundamentais - embora em nenhum dos *sites* que eu utilizo elas levem à expulsão. Há punições gradativas que levam no máximo à proibição de *downloads*. Há ainda regras em relação a 'overseeding' de torrents 'gratuitos'; e em dois deles [existem] uma série de regras razoavelmente estritas em relação a que torrents é possível incluir no *site* (em termos de conteúdo e formato). E alguns sistemas de bonificação para incentivar atividades que ajudam o funcionamento da comunidade: "reseedling" de torrents que não estão disponíveis, legendagem, etc.

(...)

Tento seguir [estas regras] bastante à risca. Mas em grande medida porque gosto mesmo de contribuir nessas comunidades, e incidentalmente isso coincide com a maioria das regras. Como exemplo, embora não tenha uma conexão incrível para padrões internacionais, nunca

tive problemas de rácio, pois deixo o torrent rodando o tempo todo. Poderia começar a ignorar algumas dessas regras até meu rácio ficar baixo, mas não vejo por quê (...)

[Considero estas regras] razoavelmente justas. O mais importante, me parece, é um certo sentido de coesão de propósito no grupo que participa nessas comunidades; as regras só ajudam. Um problema que vejo nessas regras é em relação ao uso de seedboxes, e à variação das taxas de transmissão que existem entre os países pobres e ricos. Penso que os primeiros são bastante beneficiados, os últimos são prejudicados; e as regras não só ainda não conseguem equacionar esse problema, como às vezes o acentuam. (...) Por terem muito mais banda do que qualquer conexão caseira, os seedboxes (...) acabam por concentrar as transferências dos *trackers*, fazendo com que quem tem conexão lenta tenha ainda mais dificuldade de elevar seu rácio... E na minha opinião, um seedbox contribui menos às comunidades do que um usuário dedicado, que suba, archive e disponibilize torrents mais raros. Um usuário que viva num país da África, por exemplo, pode contribuir com álbuns ou filmes incríveis aos quais pouquíssima gente teria acesso; mas talvez tenha dificuldades sérias de rácio por conta da lentidão comparada de sua conexão -- ainda mais em relação a um usuário com seedbox. Ao que me parece, esse é um problema que não inviabiliza a participação nas comunidades em que estou; mas é algo razoavelmente sério, e com que pouca gente se preocupa.” (Brasileiro, 35 anos, mestrado/pós-graduação, editor de textos – entrevistado via Google Hangout)

Eu era moderador [de um *tracker* privado de BitTorrent], agora fui promovido a admin [administrador] por lá! Bem, as regras são assim: retiramos [o] conteúdo se o artista chegar e pedir para remover. Porém... em 2008 ou 2009 a banda Franz Ferdinand disse na mídia que era contra [o] *download* de MP3. Desde então, os torrents do Franz Ferdinand são freeleech no [*tracker*]. Tiveram outras bandas que fizeram isso e são freeleech torrents também. Mas de resto, deixamos fazer *upload* de tudo - menos ebooks de pornografia ou ensinando a fazer bombas, heheheh (...) Eventualmente, um ou outro usuário manda mensagem para [o] Staff [do *tracker*] porque ouviu que no país onde vive que vão começar a punir quem faz *download* ilegal. Mas que eu saiba, ninguém nunca foi punido entre nossos usuários (...) Bem, primeiramente eu fui banido no OiNK por ter um rácio baixo back in... 2006? 2005? [Só] depois [é] que entendi que era obrigado a compartilhar tudo que se baixa. Hoje não tenho essa preocupação, pois tenho conexão de 50 Mbps, rápida o suficiente e deixo os arquivos compartilhando sempre. (Brasileiro, 28 anos, bacharelato/licenciatura, coordenador de secção de município - entrevistado via Google Hangout)

8 – Conclusão: Culturas da partilha em rede (em Portugal e no Brasil) - da biblioteca universal à jukebox celestial

A 12 de maio de 2009, a Assembleia Nacional de França aprovou o projeto de lei “Criação e Internet” relativo à implementação de um mecanismo de resposta gradual naquele país europeu prevendo o corte da ligação de banda larga dos utilizadores que fossem apanhados três vezes a descarregar conteúdos protegidos por direitos de autor a partir da Internet. Nesse mesmo dia, quando interrogado sobre a sua opinião a respeito desse sistema, o então ministro da Cultura de Portugal José Pinto Ribeiro considerou que não fazia sentido em Portugal, chegando mesmo a comentar que tal atitude – a “expulsão” de utilizadores da Internet – não era coisa de um Estado de direito:

Nós somos um país que tem uma história e um regime de Estado de Direito específicos. A história é que vivemos 48 anos sobre a ditadura e portanto não compreendemos facilmente soluções que tenham uma leitura possível censória – que alguém está a ver o que estamos a fazer. (Rosário 2009)

Na sua opinião, a partir do momento em que os conteúdos se encontram disponíveis *online* eles deviam poder ser usufruídos por qualquer pessoa que tivesse acesso à rede pelo que qualquer tentativa de impor sanções seria censória:

Estamos a tratar de um área [filmes e música] em que de facto as pessoas, têm a sensação de que alguém lá pôs e eles limitam-se apenas a usar o que está disponível: como alguém encontra notas de banco no chão. (Rosário *idem*)

Ainda de acordo com Pinto Ribeiro, somente a utilização da Internet para a prática de crimes como a pedofilia ou o tráfico de seres humanos devia ser investigada e punida. Em contrapartida, os filmes e as músicas disponíveis *online* seriam “de quem os agarrasse.” À luz do que foi exposto no terceiro capítulo desta tese, a analogia escolhida pelo ex-governante deve ser entendida como plausível – se não totalmente, pelo menos parcialmente: tal como as notas de dinheiro encontradas no chão depois de terem sido colocadas intencionalmente ou perdidas de forma involuntária por outrem são objetos cuja propriedade só muito dificilmente pode ser associada de forma estável e permanente à identidade de alguém - sendo por definição objetos anónimos e com elevado grau de fungibilidade -, também músicas, filmes e livros em formato digital “achados” na Internet dizem respeito a ficheiros cujo “proprietário” original só muito dificilmente pode ser identificado. Mas se por um lado em ambos os tipos de situações encontramos a mesma dificuldade em assegurar a exclusividade, por outro os ficheiros digitais distinguem-se de notas de dinheiro emitidas pelo Banco Central Europeu encontradas ao acaso no meio da rua pela sua natureza não-rival que, como foi explicado no mesmo terceiro capítulo, faz com que o seu consumo por uma pessoa não reduza o consumo por outra.

Independentemente da sua plausibilidade, tais afirmações relativamente inesperadas da parte de um governante com tão elevadas responsabilidades no tema em questão foram rapidamente condenadas e repudiadas pelo MAPiNET no seu blogue, recorrendo para tal à analogia já habitual nas associações representantes de detentores de direitos entre ficheiros digitais e objetos físicos:

As notas caídas no chão poderão ser consideradas objetos perdidos, mas os filmes e as músicas disponibilizados ilegalmente na Internet e que são objeto de *download* têm donos bem identificados, que foram roubados, aparentemente com o apoio do Ministro que devia protegê-los: estará o Ministro a equacionar a sua continuidade na titularidade desta pasta? (MAPiNET 2009)

A argumentação aqui empregue é típica na medida em que combina num só parágrafo dois mitos que tentei desmontar ao longo desta tese recorrendo para tal aos ensinamentos tanto da ciência económica como da história: a saber, que a cada *download* corresponde uma venda perdida (o chamado “efeito de substituição” que na prática pode ser contrabalançado por vários outros efeitos positivos, como salientei no subcapítulo 5.1) e que o direito de autor enquanto forma propriedade intelectual corresponde a um direito natural e inerente ao autor enquanto proprietário perpétuo das obras (em vez de ser, como ficou comprovado nos subcapítulos 2.5 e 2.6, um monopólio limitado no tempo concedido pelo Estado).

Embora se desconheçam os dotes divinatórios dos elementos do MAPiNET, o que é facto é que na sequência desta e de outras críticas de teor semelhante tecidas pela Sociedade Portuguesa de Autores – através do seu administrador Tozé Brito – e pela Associação do Comércio Audiovisual de Portugal, dois dias depois Pinto Ribeiro sentiu necessidade de esclarecer melhor o sentido das suas afirmações, explicando que “obviamente” não era favorável à prática de ilegalidades. Na mesma entrevista, Pinto Ribeiro aproveitou para matizar ainda mais a sua posição de defesa da liberdade na Internet ao acrescentar que “aquilo que nos parece especialmente grave é quem faz o *upload*, é quem põe coisas na Internet para que elas possam ser descarregadas ouvidas, lidas” (Coutinho 2009).

Ainda que no seguimento das eleições legislativas de 27 de setembro de 2009 que deram nova vitória – com maioria relativa – ao Partido Socialista, Pinto Ribeiro não tenha sido de facto reconduzido no cargo de ministro da Cultura, a avaliar pelas respostas dos elementos de ambas as amostras do questionário *online*, as perceções dos utilizadores de Internet – tanto portugueses como brasileiros - relativamente à ilicitude e imoralidade do *download* e acesso não autorizado a conteúdos protegidos por direitos de autor situam-se bastante próximas da leitura do ex-governante. Embora não existam quaisquer dados concretos nesse sentido, será talvez a perceção da abundância característica da informação em formato digital encontrada na Internet – o seu carácter não-rival e não-exclusivo - que explica a discrepância entre o elevado grau de consciencialização dos participantes no questionário *online* relativamente à natureza ilícita ou lícita dos conteúdos que descarregam ou acedem via *streaming* (quadros 7.21 e 7.22) e a reduzida percentagem de inquiridos que afirmaram desistir sempre

ou frequentemente de descarregar ou aceder a um conteúdo que é disponibilizado sem autorização dos detentores de direitos (quadros 7.23 e 7.24).

Estes dados corroboram assim a tese de Karaganis e Renkema (2013) comprovada por dados empíricos no sentido da existência de uma “cultura da cópia” à escala global, caracterizada pela cópia, partilha e *download* de músicas, filmes, séries televisivas e outros conteúdos digitais. Publicado no início de 2013, *Copy Culture in the US & Germany* contrasta as opiniões de norte-americanos e alemães relativamente a essa cultura da cópia, baseando-se para tal num inquérito por telefone conduzido entre agosto e setembro de 2011 junto de 2.303 norte-americanos e 1.000 alemães com idade superior a 18 anos selecionados aleatoriamente. Segundo Karaganis e Renkema, a pervasividade dessa cultura - com 46 % dos norte-americanos e 45% dos alemães a admitirem já terem copiado, partilhado ou “descarregado gratuitamente” músicas, filmes ou séries televisivas – radica não só no facto da cópia de conteúdos digitais se ter tornado numa prática extremamente fácil – sendo uma “mera extensão das operações básicas dos computadores e das redes” -, mas também no facto de ser “a primeira versão prática de uma ideia poderosa: a ideia de cultura enquanto biblioteca universal, abundante e partilhada” (Karaganis e Renkema 2013, p. 1). É precisamente em resultado dessas duas ordens de razões que segundo os autores desse estudo, tal cultura da cópia se torna extremamente difícil de controlar.

8.1 - A biblioteca universal: Entre a história, o mito e a ficção

A ideia de biblioteca universal, isto é, um local físico capaz de albergar toda a informação e o conhecimento produzidos desde o início da humanidade até aos dias de hoje em todos os suportes – escritos, visuais e áudio – e idiomas possíveis, tem obviamente uma longa história, podendo as suas origens serem encontradas na Biblioteca de Alexandria, fundada por volta do século III a.c. por Ptolomeu:

O carácter exemplar da Biblioteca de Alexandria advém da decisão voluntarista, política e intelectual, de reunir num mesmo lugar todos os livros da Terra, presentes ou passados, gregos ou bárbaros. Ao serviço da ideia do helenismo, a biblioteca torna-se universal e um objeto até então impensável. Alexandria transmite à posteridade uma imagem desse conceito, a ideia da biblioteca como uma simbólica da acumulação, tomada pela vertigem do saber universal e da exaustividade, numa busca a bem dizer infinita. (Furtado 2007, p. 41)

Apesar de, na prática, nenhuma outra biblioteca física ter desde então estabelecido como missão atingir tal universalidade em termos de catálogo (Rowe 2013), ao longo dos séculos a ideia foi recuperada várias vezes, em particular na Europa: desde a *Bibliotheca Universalis* publicada em Zurique no ano de 1545 por Conrad Gessner (1516-1565), passando por Naudee (1627), Bacon (1620) até à ideia das universidades enquanto guardiãs de um depósito universal proposta na Inglaterra do

final do Iluminismo (van Otterlo 2016, p. 41 e Johns 2009, p. 216-220). Não obstante, como refere José Afonso Furtado...

O rápido crescimento do impresso, o triunfo das línguas vernaculares, o estilhaçar do tradicional círculo do conhecimento que se expande em inúmeros mundos de saber (cada um deles publicando copiosamente), as críticas de Bacon à filosofia escolástica com a consequente valorização de novos factos e observações e a necessidade da constante revisão das doutrinas, vão abalar qualquer esperança de uma biblioteca de todos os saberes, inclusiva e universal. (Furtado *idem*, p. 49)

Na ficção, a referência mais frequente é o conto “A Biblioteca de Babel” (1941) do escritor argentino Jorge Luís Borges onde o narrador anónimo descreve uma biblioteca imaginária composta de todos os livros possíveis. Esta biblioteca seria constituída por “um número indefinido e talvez infinito de galerias hexagonais” alojando cada uma 20 prateleiras. Por seu lado, “cada prateleira contém 32 livros de formato uniforme; cada livro é de 410 páginas; cada página, de 40 linhas; cada linha, de umas 80 letras de cor negra” (Borges 1998, p. 484). O conteúdo desses livros seria formado aleatoriamente pelo conjunto de todas as combinações possíveis dos 25 caracteres básicos (22 letras, a vírgula, o ponto final e o espaço). Deste modo, a biblioteca conteria não só todos os livros escritos até hoje em todas as línguas, mas também todos aqueles que não foram escritos, bem como aqueles que se encontram a ser escritos ou que poderão ser escritos. Isto significaria, no entanto, que a maioria dos livros seriam totalmente incompreensíveis para os leitores, o que tornaria bastante complicada – e quase suicidária - a função de qualquer bibliotecário (van Otterlo *idem*; Hillis, Petit e Jarrett 2012, p. 77-104; Rowe 2013).

Desde a massificação da *web* e, em particular, com o embaratecimento e aumento da capacidade das tecnologias de armazenamento de dados, algumas iniciativas recentes de digitalização de livros têm levado comentadores como Kevin Kelly a falar da “ressurreição da promessa de uma biblioteca universal”. Esta biblioteca deveria abarcar tão somente “as obras completas da humanidade, a partir dos primeiros registos históricos, em todas as línguas, disponíveis a todas as pessoas, a toda a hora”, incluindo no seu catálogo versões digitais de livros, artigos de revistas ou jornais, *sites* de Internet, pinturas, fotografias, filmes, gravações de música, programas de rádio e televisão e até anúncios (Kelly 2006).

Talvez o projeto de digitalização de livros mais grandioso de sempre – e aquele a que Kelly se refere diretamente no seu ensaio como a hipótese mais realista de concretização da sua visão de uma biblioteca digital universal – seja a iniciativa Google Books apresentada pela empresa responsável pelo motor de busca com o mesmo nome em dezembro de 2004. Nesse mês, a Google anunciou a sua intenção de digitalizar as obras do catálogo de algumas das maiores bibliotecas universitárias do mundo em troca do direito de disponibilizar essas obras – tanto aquelas no domínio público como as que se encontravam ainda abrangidas por direitos de autor – na sua base de dados pesquisável gratuitamente via *web* por qualquer utilizador. Segundo dados do final de outubro de 2015, até então já

tinham sido digitalizados mais de 25 milhões de volumes, incluindo textos em 400 línguas de mais de 100 países (Heyman 2015). Apesar do projeto conceder aos detentores de direitos a possibilidade de não-participação e de a exibição ao público das obras abrangidas por direitos de autor estar limitada a excertos, a iniciativa rapidamente foi alvo da contestação de autores e editores que alegaram violação dos seus direitos e instauraram dois processos contra a empresa em setembro e outubro de 2005. Ainda que as três partes tenham chegado a acordo em 2008 (Vaidhyanathan 2011, p. 161-162 e Wu 2015) -, o acordo foi contestado por alguns autores e juristas por considerarem que ele contribuía para reforçar ainda mais o poder da Google no setor dos livros eletrónicos e da Internet em geral. Essa foi igualmente a opinião de um juiz federal dos EUA que em março de 2011 rejeitou o acordo, alegando a possibilidade de um abuso de posição dominante através da formação de um monopólio nos livros *online* fora de circulação. Depois de em 2013 um juiz distrital ter dado razão à Google alegando que o projeto podia ser considerado *fair use*, a *Authors Guild* - uma associação norte-americana em representação dos autores que instaurou um dos dois processos iniciais – apelou da decisão, tendo no final de outubro de 2015 o tribunal de recurso para o segundo circuito dos EUA confirmado a sentença da instância jurídica inferior alegando que o projeto, ao disponibilizar informação a respeito dos livros dos queixosos, alarga o conhecimento público sem oferecer ao público um substituto perfeito da obra original protegida pelos direitos de autor dos mesmos. Apesar desta segunda sentença a *Authors Guild* anunciou logo a seguir que pretendia recorrer perante o Supremo Tribunal de Justiça (Mullin 2015 e Samuelson 2015).

8.2 - As bibliotecas públicas e a partilha de ficheiros enquanto espaços de acesso a bens comuns informacionais

Perante esta contenda que opõe uma indústria dependente dos direitos de autor enquanto sistema de escassez artificial sob a forma de um monopólio exclusivo concedido pelo Estado e uma indústria tecnológica que disponibiliza conteúdos e serviços gratuitos em troca da exploração de dados pessoais dos seus utilizadores com vista à exibição de anúncios personalizados, fará talvez sentido questionarmo-nos sobre a natureza da biblioteca enquanto instituição. A resposta a esta questão reveste no âmbito desta tese uma relevância crucial.

Se partirmos do princípio que aquilo que define a função de uma biblioteca consiste na mera disponibilização do acesso a obras criativas, então coloca-se a questão de saber porque razão um *site* de partilha de ficheiros como o Pirate Bay não terá a mesma legitimidade que um projeto liderado por uma das maiores empresas da Internet para utilizar o termo biblioteca para descrever as suas atividades (Fredriksson 2015, p. 161). A tese de que os *sites* de partilha de ficheiros em geral e o Pirate Bay em particular são em tudo semelhantes a uma biblioteca pública como a de Nova Iorque (a maior

do mundo) mas com a vantagem adicional de proporcionar ganhos de eficiência que apenas o meio *online* permite tem sido por diversas vezes defendidas por militantes do Partido Pirata. Um desses militantes é Zacqary Adam Green do Partido Pirata de Nova Iorque:

O modo como a pirataria de média funciona começa com uma pessoa ou um grupo que adquire uma obra e em seguida a partilha com milhões de outras pessoas. Isto supostamente priva o autor ou o artista do dinheiro desses milhões de pessoas. Um grupo adquiriu cerca de 50 milhões de obras e disponibiliza cada uma delas a aproximadamente 20 milhões de pessoas – algo que deve constituir um tremendo rombo nas carteiras dos profissionais criativos. Esta instituição sobejamente conhecida chama-se Biblioteca Pública de Nova Iorque.

(...)

Quer leiamos um livro da biblioteca ou um ebook via BitTorrent, em ambos os casos deixámos de ter que dar dinheiro ao editor pela obra. Historicamente, esta prática foi considerada aceitável – afinal de contas, as bibliotecas não mataram a indústria de edição de livros.

As bibliotecas públicas de livros – tal como a Biblioteca Pública de Nova Iorque – são universalmente consideradas como benéficas para a sociedade. Elas disponibilizam acesso livre e grátis ao conhecimento, à cultura, à educação e até mesmo mero entretenimento a milhões de pessoas em todo o mundo. Quem quer que demonize a missão destas bibliotecas é normalmente encarado como um radical, alguém que não deve ser levado a sério. E no entanto, considera-se aceitável protestar veementemente contra *sites* de partilha de ficheiros como o Pirate Bay. (Green 2012)

Um argumento muito semelhante é defendido por Rick Falkvinge, De acordo com o fundador do Partido Pirata da Suécia, é ilógico defender a existência das bibliotecas públicas por um lado e opor-se à partilha de ficheiros por outro, já que a finalidade daquelas acaba por ser o efeito prático desta em virtude dos ganhos de eficiência proporcionados pelas tecnologias de informação e comunicação:

Enquanto as bibliotecas públicas podem educar um cidadão de cada vez a partir de um livro original, a partilha de ficheiros tem o potencial de educar milhões de uma só vez com o mesmo dispêndio de esforço.

As bibliotecas e a partilha de ficheiros não diferem em termos do pagamento aos detentores do monopólio dos direitos de autor (...) Os autores recebem de facto algum dinheiro na maioria dos países europeus, de acordo com as estatísticas de empréstimos de livros da biblioteca, mas isto não constitui uma compensação por essa atividade da biblioteca (...) Esse dinheiro “das bibliotecas” é uma subvenção cultural de âmbito unilateral concedida de acordo com as estatísticas da biblioteca. Daí que não seja necessariamente verdade que os autores recebam dinheiro quando as suas obras são emprestadas pelas bibliotecas.

(...)

As bibliotecas e a partilha de ficheiros não diferem na sua missão. A finalidade das bibliotecas foi – é – tornar a cultura e o conhecimento acessíveis ao maior número de pessoas, da forma mais eficiente possível, de modo gratuito – apenas graças às vantagens socioeconómicas superiores de uma população com maiores níveis culturais e de instrução. De que modo é que a partilha de ficheiros não contribui para isto? (Falkvinge 2015)

O papel histórico da biblioteca pública enquanto bem público e garante de um espaço comum informacional acessível a todos tem sido aliás igualmente salientado por autores do campo da economia política da comunicação como Graham Murdock (2011) e, com especial relevância para o tema desta tese, Siva Vaidhyanathan:

As bibliotecas constituem pontos de ruptura na economia da informação. Enquanto instituição financiada pelo Estado que permite a distribuição eficiente de textos e informação a pessoas que não conseguem adquirir esses bens pela via comercial, a biblioteca mina o sistema comercial de informação. Uma vez que uma biblioteca pode emprestar um livro sem cobrar nada por isso, o editor recebe dinheiro uma única vez. Não pode cobrar pelo ato de leitura.

(...)

Existe um valor real numa biblioteca pública e no seu equivalente metafórico, o comuns informacional. Embora não quantificável, esse valor é discernível e essencial. As bibliotecas públicas são expressões funcionais dos princípios do Iluminismo (...) A biblioteca pública constitui a morada do domínio público, o local onde obtemos acesso aos comuns informacionais (...) E ainda mais importante, a biblioteca pública é onde aqueles sem dinheiro, poder, acesso, afiliação académica ou graus superiores de ensino podem obter informação de forma gratuita (Vaidhyanathan 2004, p. 123-124).

Contudo, ao contrário do que os discursos eufóricos de Kelly e outros profetas tecno-utópicos fazem entender, um dos critérios mais frequentemente empregues para caracterizar uma biblioteca remete para um conceito antagónico ao de universalidade, isto é, a seletividade do seu catálogo. Sendo a biblioteca universal algo impossível de alcançar na prática – uma vez que, independentemente do nível de abrangência em termo de espaço e missão, qualquer biblioteca é inerentemente seletiva no que diz respeito ao seu catálogo de obras (Rowe 2013) –, a função da maioria das bibliotecas convencionais acaba por não se restringir à disponibilização do acesso generalizado a obras criativas, englobando também – ou sobretudo – a construção de um catálogo de obras cuidadosamente selecionadas destinadas a serem acedidas a partir de um espaço especificamente concebido para tal (Fredriksson 2015, p. 161-162). Assim, se por um lado a enorme popularidade do Pirate Bay se fica principalmente a dever à quase total ausência de princípios de curadoria de conteúdos, por outro, é precisamente essa posição libertária que explica a razão porque o *site* se encontra repleto de conteúdos pornográficos. Se, como explica Fredriksson (*idem*), são os mais de seis milhões de utilizadores registados do Pirate Bay que garantem os tais ganhos de eficiência em termos de aquisição de conteúdos que Green e Falkvinge elogiam, ao mesmo tempo, tal grau de abertura também significa a inclusão de uma vasta quantidade de obras que só muito dificilmente seriam incluídas no catálogo de uma biblioteca convencional.

Em contrapartida, as semelhanças com a atividade regular de uma biblioteca pública tradicional são bastante mais visíveis em *trackers* privados de BitTorrent como o What.cd (música) e Karagarga (cinema independente). Na medida em que desempenham as mesmas tarefas de seleção e regulação que as bibliotecas convencionais – nomeadamente através da imposição de rácios de partilha de conteúdos e pela atribuição de créditos adicionais aos artistas e criadores que autorizam a disponibilização das suas obras (Bodó 2014a) –, tais *sites* acabam por impor um tipo de escassez artificial semelhante aos métodos de atuação historicamente adotados pelos detentores de direitos de autor. A diferença é que aqui o papel de intermediação manifesta-se sob a forma da construção de limitações tecnológicas à partilha, com vista à implementação de regimes de produção entre pares baseados em bens comuns (ver subcapítulo 7.8).

Não obstante, uma das objeções que se pode colocar ao que foi referido em cima é que os critérios habitualmente empregues para identificar uma biblioteca não são inerentemente estáticos, encontrando-se antes permanentemente sujeitos a transformações em termos de função, dimensão do catálogo e espaço. Essas transformações resultariam assim não só do próprio ambiente jurídico, económico, cultural e político, mas também - e sobretudo - da própria evolução tecnológica. O exemplo do projeto lançado em 2006 pela Biblioteca Nacional de Noruega com vista à digitalização da totalidade da sua coleção de obras poderá neste caso ser ilustrativo. Quando terminado - o que deverá ocorrer em meados da década de 2020 -, o projeto irá permitir que qualquer indivíduo com um endereço IP relativo à Noruega aceda via *streaming* a todos os conteúdos depositados na coleção da Biblioteca²⁹⁵, incluindo aqui mesmo aqueles que ainda se encontrarem protegidos por direitos de autor. No caso das obras que já se encontrarem no domínio público, será até possível efetuar o respetivo *download* (Madrigal 2013). Apesar da ideia de restringir o acesso aos utilizadores supostamente residentes no país ser uma limitação expetável por parte de um projeto financiado pelos contribuintes noruegueses, não será muito difícil de prever que tal limitação será facilmente contornada por todos os utilizadores de Internet, independentemente do seu país de residência, interessados na literatura e cultura norueguesas. Para tal, bastará recorrer a uma VPN, a um servidor proxy ou a qualquer outro serviço *online* que “mascare” o verdadeiro endereço IP do utilizador.

O exemplo norueguês é aqui apontado apenas para demonstrar mais uma vez que, ao contrário do que Estados-nação e detentores de direitos desejariam, a globalização e o derrubar de fronteiras que a Internet proporciona não é meramente de natureza económica, mas também cultural. Inversamente, é essa mesma globalização cultural proporcionada pela Internet que explica que um número crescente de estudantes utilize cada vez mais as bibliotecas públicas e universitárias apenas como locais de estudo para ler livros descarregados ilegalmente em *trackers* públicos de BitTorrent como o Pirate Bay e em *sites* especializados como o Libgen (Bodó 2014a e 2014b) ou artigos académicos transferidos através do *site* Sci-Hub (Waddell 2016; Oxenham 2016; Ernesto 2015c e 2016).

Estas “bibliotecas pirata” acabam assim curiosamente por completar o objetivo original da biblioteca enquanto instituição, isto é, facultar ao maior número de pessoas o melhor acesso possível ao maior número de obras. Tal objetivo deixa de estar restringido pelas limitações de recursos físicos inerentes a uma biblioteca convencional, como seja a seleção de obras que, de acordo com critérios variáveis, “merecem” constar da sua oferta, a limitação do número de exemplares disponíveis ou a restrição do empréstimo e/ou acesso a utilizadores registados. Tirando partido da abundância

²⁹⁵ Até 2012 a Biblioteca Nacional da Noruega tinha já digitalizado mais de 350 mil edições de jornais, 235 mil livros, 240 mil páginas de manuscritos, quatro mil cartazes, 740 mil horas de emissões de rádio, 310 mil horas de programas televisivos, sete mil videocassetes/filmes, sete mil discos de 78 rotações e oito mil audiocassetes (Solbakk 2012).

informativa proporcionada pelas tecnologias digitais em rede, as “bibliotecas pirata” tornam essas restrições desnecessárias. Na lógica de Bodó, o poder destas novas bibliotecas advém precisamente da sua capacidade de “tornar a propriedade irrelevante, universalizar o acesso e democratizar a interpretação” (Bodó 2016) e não tanto de imponentes edifícios repletos de mármore, abastados orçamentos e um vasto quadro de funcionários assalariados – símbolos tradicionais da biblioteca pública enquanto instituição que historicamente sempre se encontrou na dependência de Estados-nação. Deste modo, elas deitam assim por terra as pretensões das bibliotecas convencionais à propriedade e ao controlo do acesso e da interpretação das obras culturais (Bodó *idem*).

8.3 - A promessa da jukebox celestial enquanto “Cavalo de Tróia” para a Propriedade Intelectual na era da Internet

A constatação de que a partilha de ficheiros permite já hoje o acesso teoricamente universal – grátis, livre e irrestrito – à cultura e ao conhecimento acaba assim por validar a primeira das três hipóteses de partida deste projeto de investigação, a saber, que a tecnologia digital e o paradigma da comunicação em rede da Internet estão a transformar de uma forma sem precedentes a distribuição e o consumo de obras culturais. Tal transformação foi aliás analisada com profundidade no capítulo quatro, sobre a evolução da partilha *online* de ficheiros. Com efeito, são as próprias características técnicas das redes P2P que asseguram a democratização da capacidade de reprodução de obras intelectuais ao permitirem que pela primeira vez na história da humanidade cada utilizador passe a poder copiar em simultâneo informação de milhões de outros utilizadores sem necessitar de saber quem eles são ou onde se encontram. Esta democratização expressa-se sobretudo pelo facto da distribuição dos conteúdos dispensar o recurso a agentes estabelecidos como grandes indústrias culturais ou órgãos de comunicação social pertencentes ao Estado ou a poderosos grupos económicos privados.

Apesar de, como vimos, o conceito de biblioteca universal ter, durante maior parte da história da humanidade, pertencido mais ao domínio do mito e da ficção do que à realidade, tal ideal ganhou um novo fôlego com a irrupção das redes de partilha de ficheiros via Internet no final do século passado. O surgimento desse conjunto de novas tecnologias foi numa fase inicial encarado como o grão de areia na engrenagem de um processo de apropriação privada da informação iniciado nos finais dos anos 70 que, como foi realçado no capítulo três, coincidiu com o crescimento da relevância económica da informação e do conhecimento nas principais economias mundiais.

De então para cá, todavia, todos os dados disponíveis indicam que estejamos a assistir à passagem de um modelo de acesso *online* à cultura e ao conhecimento centrado no ideal-tipo da Biblioteca Universal para um ideal-tipo totalmente diferente assente na mercantilização de bens

informativos que até há bem pouco tempo eram encarados pela maioria dos utilizadores de Internet como gratuitos em resultado da sua abundância - “notas de banco encontradas ao acaso no chão”, recuperando a metáfora do ex-ministro da Cultura de Portugal. Neste novo modelo, o utilizador é coagido a assumir novamente a pele de consumidor, sendo levado a pagar para aceder a todo o tipo de conteúdo, ficheiros que não se encontram no disco rígido do seu computador mas sim espalhados por uma “nuvem” de servidores localizados a milhares de quilómetros de distância entre si, controlados por poderosas empresas transnacionais.

Esta tendência é em primeiro lugar confirmada pelas estatísticas recolhidas pelas empresas de monitorização de tráfego da Internet que apontam para uma progressiva diminuição da popularidade do P2P face a outros tipos de protocolos de rede – HTTP – e aplicações de Internet – entretenimento em tempo real (Cisco 2015; Sandvine 2014). Embora esta tendência seja maioritariamente um resultado direto da difusão da banda larga móvel – permitindo assim que o utilizador aceda ao conteúdo pretendido a partir de um smartphone ou tablet, na rua, no metro, no autocarro ou no trabalho -, a recente adoção generalizada de serviços de *streaming* como Netflix, Youtube ou Spotify um pouco por todo o mundo não pode ser adequadamente compreendida sem ter igualmente em consideração a ofensiva jurídica travada a nível global com recurso a leis e outras medidas regulamentares de proteção da propriedade intelectual contra quem partilha, programa *software* P2P e fornece acesso à Internet.

No que diz especificamente respeito aos dois países em análise nesta tese, os dados recolhidos via inquérito e entrevista *online* confirmaram igualmente a crescente presença das plataformas de *streaming* na experiência quotidiana de utilização da Internet dos utilizadores portugueses e brasileiros (figuras 7.1-7.6 e 7.9-7.10). Ainda que a perceção da comodidade adicional proporcionada pelas plataformas de *streaming* tenha sido de facto um dos fatores mais realçados pelos participantes nas entrevistas *online* realizadas no âmbito desta tese para justificar a crescente adoção de serviços comerciais de subscrição e o abandono de práticas associadas ao *download* de conteúdos, uma reflexão alicerçada nos ensinamentos da economia política da comunicação e na teoria crítica dos média leva necessariamente a ponderar até que ponto o menor grau de “praticidade” (para utilizar a expressão empregue por uma entrevistada) das redes e dos *sites* de partilha de ficheiros, antes de ser o resultado de uma escolha deliberada por parte dos programadores no sentido de afastar os utilizadores casuais, não representa o reflexo de uma estratégia de perseguição legal e financeira movidas pelas indústrias culturais²⁹⁶.

Do mesmo modo, se parte do abandono do recurso ao *download* não autorizado registado nas respostas a ambas as versões do questionário *online* pode ser atribuído à perceção expressa pelos entrevistados de que as práticas de partilha *online* representam de facto um prejuízo económico para

²⁹⁶ A história do *software* Popcorn Time, surgido em março de 2014, é neste aspeto ilustrativo. Ver Kibar 2015.

os detentores de direitos – com especial ênfase para os intermediários (ver subcapítulo 7.4), uma análise crítica não dispensará certamente a leitura integrada destes dados com as inúmeras acções mediáticas e “pedagógicas” – algumas das quais contando com o apoio de importantes órgãos de comunicação social e entidades governamentais – desencadeadas ao longo da última década e meia por esses mesmos agentes no intuito de fazer disseminar uma mensagem centrada unicamente nos seus prejuízos económicos ocorridos no curto prazo, relegando assim para segundo plano todas as ambiguidades e contradições assinaláveis nos estudos que tentam quantificar o impacto do *download* não autorizado de obras protegidos por direitos de autor não só nas vendas como também no bem-estar social mais vasto. Em suma, nesta como noutras questões relacionadas, urge questionar até que ponto é que o debate público sobre o tema já se encontra inquinado pelo viés corporativo de um setor económico que, apesar de ter desempenhado historicamente um papel louvável na promoção e divulgação cultural, continua centrada em modelos de negócio que grosso modo dependem da restrição do acesso à cultura e ao conhecimento.

Esta observação tem tanto ou mais pertinência se tivermos em linha de conta os resultados das questões incluídas em ambas as versões do questionário *online* sobre o grau de participação dos inquiridos na atividade de partilha que apontam para um fraco envolvimento da sua parte na disponibilização de conteúdos criados por terceiros ou da sua própria autoria, sendo aqui especialmente de realçar a atitude mais cautelosa dos utilizadores portugueses perante a partilha do primeiro tipo de obras. Por consequência, torna-se inevitável concluir que a segunda hipótese de partida desta investigação foi refutada pelos dados empíricos recolhidos. Ao contrário do que certos teóricos da chamada “cultura da remistura” como Bruns (2008), Jenkins (2006) ou Lessig (2008) prognosticam, a motivação dos utilizadores portugueses e brasileiros para participar ativamente na formação de uma cultura digital - quer apenas distribuindo conteúdos de outrem, quer adaptando esses conteúdos com vista à criação de legendas, remisturas ou outras obras derivadas, quer mesmo aproveitando as novas plataformas digitais para criar novas obras - indicia ser por enquanto bastante incipiente. Embora tal passividade dos utilizadores portugueses e brasileiros perante os conteúdos culturais que “consomem” possa eventualmente ser explicada com o recurso a variáveis exógenas como a velocidade média de ligação e o grau de cobertura da Internet – indicadores em que, como foi constatado no capítulo seis, Portugal apresenta um desempenho apenas razoável, com o Brasil a exibir mesmo um desempenho medíocre -, o nível médio de vida e sobretudo a taxa de literacia, também não se deve descurar que, tal como no caso da rádio e da televisão, o próprio acesso via *streaming* convida ao consumo passivo dos conteúdos²⁹⁷.

²⁹⁷ De salientar, contudo, que tal passividade pode não ser um exclusivo dos utilizadores dos serviços de streaming, Ver Svensson, Larsson e de Kaminski 2013.

Se por um lado parece já hoje inegável concluir que os serviços de *streaming* contribuíram para as indústrias culturais readquirirem o controlo do acesso às obras protegidas por direitos de autor que tinham perdido com o surgimento e consequente popularização das primeiras redes de partilha de ficheiros, por outro a aplicação férrea dos direitos de propriedade intelectual na Internet representa uma desestabilização fundamental no equilíbrio entre os direitos dos utilizadores e os direitos dos criadores que vigorou até à massificação deste novo meio de comunicação. Deste modo, o *streaming* pode ser entendido no âmbito de uma estratégia puramente comercial levada a cabo pelas companhias discográficas – bem como pelas produtoras de cinema – no intuito de reconquistar o controlo que tinham perdido para os utilizadores em resultado da ascensão do Napster, assim como de outras redes e *sites* de partilha de ficheiros. Ao prometerem o acesso ubíquo a um vasto catálogo de músicas e vídeos à escolha, os serviços de *streaming* podem assim ser considerados como um “Cavalo de Tróia” para a Propriedade Intelectual na era da Internet. Graças ao *streaming*, a contradição entre o efetivo livre fluxo de informação que a Internet permite e os limites artificiais estabelecidos pelo Direito é contornada mediante a reimposição de um controlo tecnológico que o recurso a tecnologias de DRM permite.

Serviços comerciais como o da Spotify apresentam-se deste modo como uma implementação quase perfeita do sistema descrito em 1994 pelo jurista Paul Goldstein sob a designação de “*jukebox* celestial”. No seu livro *Copyright's Highway*, Goldstein previa para um futuro próximo o aparecimento de um sistema destinado a “remunerar os detentores de direitos por cada vez que as suas obras fossem escolhidas.” Tal sistema cobraria “aos subscritores por via eletrónica cada utilização das obras pré-gravadas disponíveis – filmes, gravações sonoras, livros, revistas ou artigos de jornais (...) Com o crescimento da audiência e a diminuição dos custos de distribuição, o preço do acesso a essas obras deveria descer acentuadamente para um valor bastante inferior aos atualmente pagos, de modo que as pessoas não se dariam ao trabalho de fazer cópias das obras transmitidas por radiodifusão ou mesmo via Internet, sabendo de antemão que que poderiam obter qualquer obra disponível na *jukebox* celestial sempre que quisessem” (Goldstein 2003 [1994], p. 23). Goldstein notava ainda acertadamente que “a capacidade da *jukebox* celestial de cobrar pelo acesso – e de vedar o acesso ao serviço caso o subscritor não pague as suas contas – deveria reduzir substancialmente o espetro de custos de transação” (Goldstein *idem*, p. 207). Embora o autor chegasse mesmo a especular sobre a possibilidade de uma lei de direitos de autor extirpada de quaisquer isenções à responsabilidade jurídica (ou seja, o chamado uso justo ou *fair use*), tal visão de total mercantilização dos bens informacionais tal como implementada por serviços de *streaming* como o da Spotify deve fazer-nos ponderar sobre as perdas reais em termos de bem-estar social, diversidade cultural e acesso à cultura e ao conhecimento daí resultantes. Sobretudo, tendo em conta a abundância informacional proporcionada pela Internet e pelas tecnologias digitais em geral.

Referências bibliográficas

- Adar, Eytan e Bernardo A. Huberman (2000). “Free Riding on Gnutella”. *First Monday*, 5(10), 2 de outubro. <http://firstmonday.org/article/view/792/701>.
- Adilov, Nodir, Peter J. Alexander e Brendan Cunningham (2015). “Economics of peer-to-peer file exchange”, em Robert G. Picard e Steve S. Wildman (eds.), *Handbook on the Economics of the Media*. Cheltenham, Reino Unido: Edward Elgar Publishing, pp. 218-236.
- Aigrain, Philippe (2011). “Sharing is not a market failure”. *Communs / Commons*, 20 de novembro. <http://paigrain.debatpublic.net/?p=3778&lang=en>.
- Aigrain, Philippe (2012). *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*. Amsterdão: Amsterdam University Press.
- Aitken, Paul e Jeremy Wade Morris (2015). “Peer-to-Peer Content”, em Robin Mansell e Peng Hwa Ang (eds.), *The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 948-956.
- Akester, Patricia (2013). *Direito de Autor em Portugal, nos PALOP, na União Europeia e nos Tratados Internacionais*. Coimbra: Almedina.
- Allen-Robertson, James (2013). *Digital Culture Industry: A History of Digital Distribution*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Andy (2015). “Rapid Pirate Site Blocking Mechanism Introduced By Portugal”. *TorrentFreak*, 31 de julho. <https://torrentfreak.com/rapid-pirate-site-blocking-mechanism-introduced-by-portugal-150731/>.
- Ares, Jairo e Eduard Aibar (2011). “The evolution of P2P networks for file exchange: The interaction between social controversy and technical change”. *Actes d’Història de La Ciència I de la Tècnica*, vol. 4, pp. 55-74. http://revistes.iec.cat/index.php/AHCT/article/view/54419/pdf_308.
- Arthur, Charles (2013). “Thom Yorke blasts Spotify on Twitter as he pulls his music”. *The Guardian*, 15 de julho. <http://www.theguardian.com/technology/2013/jul/15/thom-yorke-spotify-twitter>.
- Attali, Jacques (1985 [1977]). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Baldwin, Peter (2014). *The Copyright Wars: Three Centuries of Trans-Atlantic Battle*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press.
- Barbosa, Alexandre F. (coord.) (2011). *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação no Brasil: TIC Domicílios e TIC Empresas 2010*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil. <http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/tic-domicilios-e-empresas-2010.pdf>.
- Barbosa, Alexandre F. (coord.) (2014). *Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e*

- comunicação no Brasil: TIC domicílios e empresas 2013*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil.
http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_DOM_EMP_2013_livro_eletronico.pdf.
- Barbosa, Alexandre F. (coord.) (2015). *Pesquisa sobre o uso das tecnologias da informação e comunicação nos domicílios brasileiros: TIC domicílios 2014*. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil.
http://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_Domicilios_2014_livro_eletronico.pdf.
- Barney, Darin (2004). *The Network Society*. Cambridge: Polity.
- Bell, Daniel (1979). "The Social Framework of the Information Society". Em Michael L. Dertouzos e Joel Moses (eds.). *The Computer Age: A Twenty Year View*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. 163-211.
- Bell, Daniel (1999 [1973]). *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting (third edition)*. Nova Iorque: Basic Books.
- Belleflamme, Paul e Martin Peitz (2012). "Digital Piracy: Theory", em Martin Peitz e Joel Waldfogel (eds.), *Oxford Handbook of the Digital Economy*. Oxford: Oxford University Press, pp. 489-530.
- Belleflamme, Paul e Martin Peitz (2014). "Digital Piracy: an update". *CORE Discussion Papers* 2014019, Université catholique de Louvain, Center for Operations Research and Econometrics (CORE).
http://uclouvain.be/cps/ucl/doc/core/documents/coredp2014_19web.pdf.
- Belson, David (ed.) (2013). *Akamai's State of the Internet: Q3 2013 report*. Akamai.
<https://www.akamai.com/us/en/multimedia/documents/content/akamai-state-of-the-internet-report-q3-2013.pdf>.
- Belson, David (ed.) (2014). *Akamai's State of the Internet: Q3 2014 report*. Akamai.
<https://www.akamai.com/us/en/multimedia/documents/content/akamai-state-of-the-internet-report-q3-2014.pdf>.
- Benkler, Yochai (2006). *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Bettig, Ronald V. (1996). *Copyrighting Culture: The Political Economy of Intellectual Property*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Beyer, Jessica L. (2014). *Expect Us: Online Communities and Political Mobilization*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Beyer, Jessica L. e Fenwick McKelvey (2015). "You are Not Welcome Among Us: Pirates and the State". *International Journal of Communication*. 9. 890-908. <http://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/3759>.

- Bodó, Balázs (2011). “Coda: A Short History of Book Piracy”. Em Joe Karaganis (ed.). *Media Piracy in Emerging Economies*. Nova Iorque: Social Science Research Council. <http://piracy.americanassembly.org/wp-content/uploads/2011/06/MPEE-PDF-Coda-Books.pdf>.
- Bodó, Balázs (2013). “Set the Fox to Watch the Geese: Voluntary IP Regimes in Piratical File-Sharing Communities”, em Fredriksson, Martin e James Arvanitakis (eds.). *Piracy: Leakages from Modernity*, Sacramento, CA: Litwin Books. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2261679.
- Bodó, Balázs (2014a). “In the Shadow of the Gigapedia: The Analysis of Supply and Demand for the Biggest Pirate Library on Earth.” Em Joe Karaganis (ed.). *Shadow Libraries* (a publicar). Nova Iorque: American Assembly. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2616633.
- Bodó, Balázs (2014b). “A Short History of the Russian Digital Shadow Libraries”. Em Joe Karaganis (ed.). *Shadow Libraries* (a publicar). Nova Iorque: American Assembly. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2616631.
- Bodó, Balázs (2016). “In the Name of Humanity”. *Limn*, 6. <http://limn.it/in-the-name-of-humanity/>.
- Borges, Jorge L. (1998). *Obras Completas – 1923-1949: Volume 1*. Lisboa: Editorial Teorema.
- Boyle, James (1996). *Shamans, Software, and Spleens: Law and the Construction of the Information Society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Boyle, James (2003). “The Second Enclosure Movement and the Construction of the Public Domain”. *Law and Contemporary Problems*, 66(33), pp. 33-74. <http://ssrn.com/abstract=470983>
- Boyle, James (2008). *The Public Domain: Enclosing the Commons of the Mind*. New Haven: Yale University Press.
- Bridy, Annemarie (2011). “Is Online Copyright Enforcement Scalable?”. *Vanderbilt Journal of Entertainment & Technology Law*, 13(4), pp. 695-737. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1739970.
- Bruns, Axel (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Producership*. Nova Iorque: Peter Lang.
- Brand, Stewart (1987). *The Media Lab: Inventing the Future at MIT*. Nova Iorque: Viking Penguin.
- Brasil. Presidência da República. Secretaria de Comunicação Social (2014). *Pesquisa brasileira de mídia 2015: hábitos de consumo de mídia pela população brasileira*. Brasília: Secom. <http://www.secom.gov.br/atuacao/pesquisa/lista-de-pesquisas-quantitativas-e-qualitativas-de-contratos-atuais/pesquisa-brasileira-de-midia-pbm-2015.pdf>.
- Broadband Commission for Digital Development (2015). *The State of Broadband 2015*. Genebra: ITU e UNESCO. <http://www.broadbandcommission.org/Documents/reports/bb-annualreport2015.pdf>.

- Brustein, Joshua (2014). “Spotify Hits 10 Million Paid Users. Now Can It Make Money?”. *Bloomberg Business*, 21 de maio. <http://www.bloomberg.com/bw/articles/2014-05-21/why-spotify-and-the-streaming-music-industry-cant-make-money>.
- Bullich, Vincent (2011). “Le dispositif diplomatique des Etats-Unis contre le piratage de biens culturels”. Em Tristan Mattelart (ed.), *Piratages audiovisuels: Les voies souterraines de la mondialisation culturelle*. Paris: INA Editions/de Boeck.
- Burkart, Patrick (2014). *Pirate Politics: The New Information Policy Contests*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Burton, James (2013). “‘Capitalism’s Californian Revolution’: Yann Moulier Boutang, Cognitive Capitalism. Polity 2011”. *Parrhesia*, 16, pp. 71-76. http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia16/parrhesia16_burton.pdf.
- Caçador, Fátima (2015). “A pirataria *online* tem os dias contados em Portugal? Acordo facilita bloqueio de *sites* pelos operadores”. *SAPO TEK*, 30 de julho. http://tek.sapo.pt/noticias/internet/artigo/a_pirataria_online_tem_os_dias_contados_em_portugal_acordo_facilita_bloqueio_de_-43609kkc.html.
- Caetano, Miguel A. (2006). *Tecnologias de Resistência: Transgressão e Solidariedade nos Media Tácticos*. Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação. Lisboa: ISCTE-IUL. https://www.academia.edu/4160429/Tecnologias_de_Resist%C3%Aancia_Transgress%C3%A3o_e_Solidariedade_nos_M%C3%A9dia_T%C3%A1cticos.
- Caetano, Miguel A. (2008a). “Spotify: toda a música do mundo a pedido”. *Remixtures.com*, 19 de junho. <http://www.remixtures.com/2008/06/spotify-toda-a-musica-do-mundo-a-pedido/>.
- Caetano, Miguel B. (2008b). “Jukebox celestial' Spotify já abriu... em alguns países do mundo”. *Remixtures.com*, 7 de outubro. <http://www.remixtures.com/2008/10/jukebox-celestial-spotify-j-abriu-em-alguns-pases-do-mundo/>.
- Caetano, Miguel A. (2012). “Cuidado! A Guilhotina Digital vai te pegar! - Crônica da globalização da resposta gradual contra o compartilhamento não autorizado de arquivos”. Em Adriano Belisário e Bruno Tarin (eds.). *Copyfight: Pirataria & Cultura Livre*. Rio de Janeiro: Azougue, pp. 239 – 251.
- Caetano, Miguel A. (2013). *Relatório do Projeto “Utilizadores e Distribuidores: Comunicação em Rede e o Cinema Europeu nas redes P2P”*. Lisboa: CIES-IUL https://www.academia.edu/8360062/Relat%C3%B3rio_Final_do_Projeto_Utilizadores_e_Distribuidores_Comunica%C3%A7%C3%A3o_em_Rede_e_o_Cinema_Europeu_nas_redes_P2P.
- Caffentzis, George (2013). *In Letters of Blood and Fire: Work, Machines, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, Califórnia: Common Notions (PM Press).

- Cardoso, Gustavo e Miguel A. Caetano (2012). *A compensação pela partilha online de obras protegidas por direitos de autor Policy Paper*. OberCom/CIES-IUL.
<http://obercom.pt/client/?newsId=428&fileName=Policy.pdf>.
- Cardoso, Gustavo, António Firmino da Costa, Ana Rita Coelho e André Pereira (2015). *A Sociedade em Rede em Portugal - Uma Década de Transição*. Coimbra: Edições Almedina.
- Castells, Manuel (1989). *The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban Regional Process*. Oxford: Basil Blackwell.
- Castells, Manuel (1997). “An introduction to the information age”. *City*, 2(7), pp. 6–16.
- Castells, Manuel (2000). “Toward a sociology of the network society”. *Contemporary Sociology*, 29(5), pp. 693–699.
- Castells, Manuel (2001). *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Castells, Manuel (2004). *Universities and Cities in a World of Global Networks: Sir Robert Birley Lecture*. Londres: City University.
- Castells, Manuel (2005). “The Network Society: From Knowledge to Policy”. Em Manuel Castells e Gustavo Cardoso (eds.). *The Network Society: From Knowledge to Policy*. Washington, DC: Johns Hopkins Center for Transatlantic Relations, pp. 3–21. http://www.umass.edu/digitalcenter/research/pdfs/JF_NetworkSociety.pdf.
- Castells, Manuel (2009 [1996]). *The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society and Culture - Volume I*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Castells, Manuel (2010 [1997]). *The Power of Identity: The Information Age: Economy, Society and Culture – Volume II*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Cheng, Jacqui (2010a). “German court overturns injunction against RapidShare”. *Ars Technica*, 22 de julho. <http://arstechnica.com/tech-policy/2010/07/german-court-overturns-injunction-against-rapidshare/>.
- Cheng, Jacqui (2010b). “RapidShare didn’t infringe on copyrights, says US court”. *Ars Technica*, 21 de maio. <http://arstechnica.com/tech-policy/2010/05/rapidshare-didnt-infringe-on-copyrights-says-us-court/>.
- Cisco (2010). *Cisco Visual Networking Index: Forecast and Methodology, 2009-2014*. 2 de junho. http://large.stanford.edu/courses/2010/ph240/abdul-kafi1/docs/white_paper_c11-481360.pdf.
- Cisco (2015). *Cisco Visual Networking Index: Forecast and Methodology, 2014-2019 White Paper*. 27 de maio. http://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/ip-ngn-ip-next-generation-network/white_paper_c11-481360.html.
- Clarke, Roger (2000). “Information Wants to be Free ...”. Xamax Consultancy Pty Ltd. <http://www.rogerclarke.com/II/IwtbF.html>.

- Comissão Europeia (2014). “Rumo a uma maior abertura: a Comissão compromete-se a reforçar a transparência”. Estrasburgo, 25 de novembro. http://europa.eu/rapid/press-release_IP-14-2131_pt.htm.
- Condorcet, Marquês de (2002 [1776]). “Fragments concerning freedom of the press (excerpts selected and translated by Arthur Goldhammer)”. *Daedalus*, 131(2), pp. 57-59.
- Conner, Kathleen R. e Richard Rumelt (1991). “Software Piracy: An Analysis of Protection Strategies”. *Management Science*, 37, pp. 125-139.
- Consumers International* (2011). *IP Watchlist 2011*. abril de 2011. <http://www.consumersinternational.org/media/694498/ipwatchlist2011-engrvsd.pdf>.
- Corsani, Antonella, Patrick Dieuaide, Maurizio Lazzarato, Jean Marie Monnier, Yann Moulier-Boutang, Bernard Paulré e Carlo Vercellone (2001). “Le capitalisme cognitif comme sortie de la crise du capitalisme industriel; Un programme de recherche.” Communication au Forum de la Régulation. Paris, Isys-Matisse, UMR CNRS Université Paris 1 n° 8595. 11 de outubro. https://webu2.upmf-grenoble.fr/regulation/Forum/Forum_2001/Forumpdf/01_CORSANI_et_alii.pdf.
- Coutinho, Isabel (2009). “Governo procura solução para proteger artistas”. *Público*, 14 de maio. <https://web.archive.org/web/20091001052557/http://ultimahora.publico.clix.pt/noticia.aspx?id=1380516>.
- Cummings, Alex S. (2013). *Democracy of Sound: Music Piracy and the Remaking of American Copyright in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Danaher, Brett e Michael D. Smith (2013). “Gone in 60 Seconds: The Impact of the Meagupload Shutdown on Movie Sales”. *Social Science Research Network*, 14 de setembro. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2229349.
- David, Matthew (2013). “Cultural, Legal, Technical and Economic Perspectives on Copyright Online: the Case of the Music Industry”. Em William H. Dutton (ed.). *The Oxford Handbook of Internet Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 464-485.
- Decherney, Peter (2012). *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- De Filippi, Primavera e Peter Troxler (2013). “From material scarcity to artificial abundance – The case of FabLabs and 3D printing technologies”, *Proceedings of the eLaw Conference 2013: '3D Printing, doom or dream?'*. Leiden University, novembro de 2013. http://www.researchgate.net/publication/258845215_From_material_scarcity_to_artificial_abundance_The_case_of_FabLabs_and_3D_printing_technologies.
- Dejean, Sylvain (2009). “What Can We Learn from Empirical Studies About Piracy?”. *CESifo Economic Studies*, 55(2), pp. 326-352. <http://cesifo.oxfordjournals.org/content/55/2/326.abstract>.
- Dent, Alexander S. (2012). “Piracy, Circulatory Legitimacy, and Neoliberal Subjectivity in Brazil”. *Cultural*

- Anthropology* 27(1), pp. 28–49.
- Diderot, Denis (2002 [1763]). "Letter on the book trade (excerpts selected and translated by Arthur Goldhammer)". *Daedalus*, 131(2), pp. 48-56.
- Drahos, Peter e John Braithwaite (2002). *Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy*. Londres: Earthscan.
- Dredge, Stuart (2013). "Kim Dotcom lambasts 'largest data massacre in the history of the internet'". *The Guardian*, 20 de junho. <http://www.theguardian.com/technology/2013/jun/20/kim-dotcom-leaseweb-megaupload-data-internet>.
- Drucker, Peter (1969). *The Age of Discontinuity. Guidelines to our Changing Society*. Nova Iorque: Harper Row.
- Duff, Alistar (2000). *Information Society Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Dyer-Witheford, Nick (1999). *Cyber-Marx: cycles and circuits of struggle in high-technology capitalism*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- Durand, Rodolphe e Jean-Pierre Vergne (2013 [2010]). *The Pirate Organization: Lessons from the Fringes of Capitalism*. Boston, Massachusetts: Harvard Business School Publishing.
- Ekman, Ivar (2005). "In Sweden, Paradise For The Movie Pirates". *The New York Times*, 16 de maio.
- Engelhardt, Tim (2012). "German Federal Supreme Court on file hoster responsibility for third party content – "Rapidshare"". *German IT Law*, 31 de julho. <http://germanitlaw.com/german-federal-supreme-court-on-file-hoster-responsibility-for-third-party-content-rapidshare/>.
- Enigmax (2010). "Rapidshare Gets 150,000 euro Copyright Infringement Fine". *TorrentFreak*, 1 de dezembro. <https://torrentfreak.com/rapidshare-gets-150000-euro-copyright-infringement-fine-101201/>.
- Enigmax (2012a). "Supreme Court: Rapidshare Liable for Copyright Infringement - Sometimes". *TorrentFreak*, 14 de julho. <https://torrentfreak.com/supreme-court-rapidshare-liable-for-copyright-infringement-sometimes-120714/>.
- Enigmax (2012b). "RapidShare: From "Notorious Market" To Proactive Piracy Eliminator". *TorrentFreak*, 8 de fevereiro. <https://torrentfreak.com/rapidshare-from-notorious-market-to-proactive-piracy-eliminator-120208/>.
- Enigmax (2012c). "RapidShare Slows Download Speeds To Drive Away Pirates". *TorrentFreak*, 24 de fevereiro. <https://torrentfreak.com/rapidshare-slows-download-speeds-to-drive-away-pirates-120224/>.
- Enigmax (2012d). "Major Cyberlocker Filesonic Goes Offline After Traffic Plummet". *TorrentFreak*, 31 de agosto. <https://torrentfreak.com/major-cyberlocker-filesonic-goes-offline-after-traffic-plummet-120831/>.

- Enigmax (2013). "Rapidshare: Traffic and Piracy Dipped After New Business Model Kicked In". *TorrentFreak*, 9 de janeiro. <https://torrentfreak.com/rapidshare-traffic-and-piracy-dipped-after-new-business-model-kicked-in-130109/>.
- Envisional (2011). *Technical Report: An Estimate of Infringing Use of the Internet*. Cambridge: Envisional. http://documents.envisional.com/docs/Envisional-Internet_Usage-Jan2011.pdf.
- Ernesto (2008). "Music Industry Takes Souseek to Court". *TorrentFreak*, 20 de novembro. <https://torrentfreak.com/music-industry-takes-souseek-to-court-081120/>.
- Ernesto (2010a). "Rapidshare Aims to Convert Pirates Into Customers". *TorrentFreak*, 26 de março. <https://torrentfreak.com/rapidshare-aims-to-convert-pirates-into-customers-100326/>.
- Ernesto (2010b). "RapidShare Ditches CEO Bobby Chang". *TorrentFreak*, 21 de abril. <https://torrentfreak.com/rapidshare-ditches-ceo-bobby-chang-100421/>.
- Ernesto (2010c). "Rapidshare Kills Reward Program Over Piracy Concerns". *TorrentFreak*, 20 de junho. <https://torrentfreak.com/rapidshare-kills-reward-program-over-piracy-concerns-100620/>.
- Ernesto (2011a). "Spotify: A Massive P2P Network, Blessed by Record Labels". *TorrentFreak*, 17 de junho. <https://torrentfreak.com/spotify-a-massive-p2p-network-blessed-by-record-labels-110617/>.
- Ernesto (2011b). "Rapidshare's Measures Against Piracy are Sufficient, Court Rules". *TorrentFreak*, 6 de janeiro. <https://torrentfreak.com/rapidshare-wins-appeal-against-atari-110106/>.
- Ernesto (2012a). "Court Orders Rapidshare to Filter User Uploads". *TorrentFreak*, 15 de março. <https://torrentfreak.com/court-orders-rapidshare-to-filter-user-uploads-120315/>.
- Ernesto (2012b). "RapidShare Publishes Anti-Piracy Manifesto for Cyberlockers". *TorrentFreak*, 19 de abril. <https://torrentfreak.com/rapidshare-publishes-anti-piracy-manifesto-for-cyberlockers-120419/>.
- Ernesto (2012c). "Rapidshare Limits Public Download Traffic to Drive Away Pirates". *TorrentFreak*, 8 de novembro. <https://torrentfreak.com/rapidshare-limits-public-download-traffic-to-drive-away-pirates-121108/>.
- Ernesto (2013a). "Spotify Was Designed from the Ground Up to Combat Piracy". *TorrentFreak*, 4 de dezembro. <http://torrentfreak.com/spotify-was-designed-from-the-ground-up-to-combat-piracy-131204/>.
- Ernesto (2013b). "File-sharing Giant MediaFire Adds Desktop Syncing and Online Streaming Support". *TorrentFreak*, 21 de novembro. <https://torrentfreak.com/file-sharing-giant-mediafire-adds-syncing-and-social-sharing-131121/>.
- Ernesto (2013c). "Hotfile pays \$80 Million to The MPAA, But Might Survive". *TorrentFreak*, 4 de dezembro. <https://torrentfreak.com/hotfile-pays-80-million-to-the-mpaa-but-might-survive-131204/>.
- Ernesto (2013d). "The Pirate Bay Becomes #1 File-sharing Site as Cyberlockers Collapse". *TorrentFreak*, 31 de março. <https://torrentfreak.com/the-pirate-bay-becomes-1-file-sharing-site-cyberlockers-collapse-130330/>.

- Ernesto (2014). “Spotify Starts Shutting Down its Massive P2P Network”. *TorrentFreak*, 16 de abril.
<https://torrentfreak.com/spotify-starts-shutting-down-its-massive-p2p-network-140416/>.
- Ernesto (2015a). “The Pirate Bay Will be Blocked in Portugal”. *TorrentFreak*, 2 de março.
<https://torrentfreak.com/pirate-bay-will-blocked-portugal-150302/>.
- Ernesto (2015b). “File-Sharing Icon RapidShare Shuts Down”. *TorrentFreak*, 10 de fevereiro.
<https://torrentfreak.com/file-sharing-icon-rapidshare-shuts-150210/>.
- Ernesto (2015c). “Sci-Hub Tears Down Academia's "Illegal" Copyright Paywalls”. *TorrentFreak*, 27 de junho.
<https://torrentfreak.com/sci-hub-tears-down-academias-illegal-copyright-paywalls-150627/>.
- Ernesto (2016). “Sci-Hub Helps Science ‘Pirates’ to Download 100.000s of Papers Per Day”. *TorrentFreak*, 29 de fevereiro.
<https://torrentfreak.com/sci-hub-helps-science-pirates-to-download-100000s-of-papers-per-day-160229/>.
- Exame Informática* (2015). “Tribunal manda barrar acesso ao Pirate Bay em Portugal”. 28 de fevereiro.
<http://exameinformatica.sapo.pt/noticias/mercados/2015-02-28-Tribunal-manda-barrar-acesso-ao-Pirate-Bay-em-Portugal>.
- Falkvinge, Rick (2015). “You Can’t Defend Public Libraries and Oppose File-sharing”. *TorrentFreak*, 10 de maio.
<https://torrentfreak.com/you-cant-defend-public-libraries-and-oppose-file-sharing-150510/>.
- Ferreira, Cristina A. (2015). “Pirate Bay está a despedir-se mas as preferências dos portugueses já são outras”. *SAPO TEK*, 16 de março.
http://tek.sapo.pt/noticias/internet/artigo/pirate_bay_esta_a_despedir_se_mas_as_preferencias_dos_portugueses_ja_sao_outras-1434431tek.html.
- Fichte, Johann Gottlieb (1791). “Proof of the Illegality of Reprinting: A Rationale and a Parable (translation by Martha Woodmansee)”. http://www.case.edu/affil/sce/authorship/Fichte_Proof.doc.
- Flichy, Patrice (1997). *Une histoire de la communication moderne - Espace public et vie privée*. Paris: La Découverte.
- Fredriksson, Martin (2015). “Pirates, Librarians and Open Source Capitalists: New Alliances in the Copyright Wars. Em Helle Porsdam (ed.). *Copyrighting Creativity: Creative Values, Cultural Heritage Institutions and Systems of Intellectual Property*. Surrey: Ashgate Publishing, p. 153-168.
- Friedman, Emily (2010). “Swiss file-sharing website hires US lobbying firm”. *Deutsche Welle*, 27 de dezembro.
<http://www.dw.com/en/swiss-file-sharing-website-hires-us-lobbying-firm/a-14739421>.
- Fuchs, Christian (2008). *Internet and Society: Social Theory in the Information Age*. Nova Iorque: Routledge.
- Fuchs, Christian (2011). *Foundations of Critical Media and Information Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Furtado, José A. (2007). “O Mito da Biblioteca Universal”. *Cadernos BAD*, 2.
<http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/cadernos/article/view/771/769>.

- Gallagher, Sean (2012). “The Fast, Fabulos, Allegedly Fradulent Life of *Megaupload*’s Kim Dotcom”. *Wired*, 26 de janeiro. <http://www.wired.com/2012/01/kim-dotcom/>.
- Geist, Michael (2009). “Why The Lack of ACTA Transparency Is Not Standard”. 19 de novembro. <http://www.michaelgeist.ca/2009/11/acta-transparency-not-standard/>.
- Geist, Michael (2010). “U.S. Caves on Anti-Circumvention Rules in ACTA”. 19 de julho de 2010. <http://www.michaelgeist.ca/2010/07/us-caves-on-anti-circ-in-acta/>.
- Geist, Michael (2014). “New TPP Leak: Canada Emerges as Leading Opponent of U.S. Intellectual Property Demands”. <http://www.michaelgeist.ca/2014/10/new-tpp-leak-canada-emerges-leading-opponent-u-s-intellectual-property-demands/>.
- Giblin, Rebecca (2011). *Code Wars: 10 Years of P2P Software Litigation*. Cheltenham, Gloucester: Edward Elgar Publishing.
- Gillespie, Tarleton (2007). *Wired Shut: Copyright and the Shape of Digital Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Ginsburg, Jane C. (1990). A Tale of Two *Copyrights*: Literary Property in Revolutionay France and America”. *Tulane Law Review*, 64 (5), pp. 991-1031. <http://www.compilerpress.ca/CW/Library/Ginsberg%20Tale%20of%20Two%20Copyrights%20TLR%201990.htm>.
- Goldstein, Paul (2003). *Copyright's Highway: From Gutenberg to the Celestial Jukebox*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press.
- Goldstein, Paul e P. Bernt Hugenholtz (2012). *International Copyright: Principles, Law, and Practice*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Gollain Françoise (2010). “L'apport d'André Gorz au débat sur le capitalisme cognitive”. *Revue du MAUSS*, 35(1/2010), pp. 541-558. <http://www.cairn.info/revue-du-mauss-2010-1-page-541.htm>.
- Gorz, André. (2010 [2003]). *The Immaterial*. Calcutá: Seagull Books.
- Graham, Philip W. (2007). “Political economy of communication: a critique”. *Critical Perspectives on International Business*, 3(3), pp. 226–245.
- Grassmuck, Volker R. (2010). “Academic Studies on the Effect of File-Sharing on the Recorded Music Industry: A Literature Review”. Social Science Research Network, 14 de maio. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1749579.
- Greeley, Brendan (2011). “Daniel Ek's Spotify: Music's Last Best Hope”. *Bloomberg Business*, 13 de julho. <http://www.bloomberg.com/bw/magazine/daniel-eks-spotify-musics-last-best-hope-07142011.html>.

- Green, Zacqary A. (2012). “The Pirate Bay Is The World’s Most Efficient Public Library”. *Falkvinge & Co. on Infopolicy*, 7 de dezembro. <https://falkvinge.net/2012/12/07/the-pirate-bay-is-the-worlds-most-efficient-public-library/>.
- Grego, Maurício (2014). “Spotify, o maior serviço de música do mundo, chega ao Brasil”. *Exame.com*, 28 de maio. <http://exame.abril.com.br/tecnologia/noticias/spotify-o-maior-servico-de-musica-do-mundo-chega-ao-brasil>.
- Gruley, Bryan, David Fickling e Cornelius Rahn (2012). “Kim Dotcom, Pirate King”. *Bloomberg Business*, 15 de fevereiro. <http://www.bloomberg.com/bw/articles/2012-02-15/kim-dotcom-pirate-king>.
- Gulli (2009). “Rapidshare: Cease&Desist-Letter for Uploader through civil law based information claim”, 30 de abril. <http://www.gulli.com/news/2079-rapidshare-cease-und-desist-letter-for-uploader-through-civil-law-based-information-claim-2009-04-30>.
- Haggart, Blayne (2014). *Copyfight: The global politics of digital copyright reform*. Toronto: University of Toronto Press.
- Handke, Christian (2012). “A Taxonomy of Empirical Research on Copyright – How Do We Inform Policy?”. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 9(1), pp. 47-92. <http://ssrn.com/abstract=2101084>.
- Hardt, Michael e Antonio Negri (2000). *Empire*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hardt, Michael e Antonio Negri (2004). *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Londres: Penguin Books.
- Harguth, Alexander (2013). “File hosting in Germany carries increased copyright policing duties”. *Lexology*, 31 de outubro. <http://www.lexology.com/library/detail.aspx?g=ef2396cc-39e8-493b-a893-bec38f9ef368>.
- Harrison, Ann (2006). “The Pirate Bay: Here to Stay?”. *Wired*, 13 de março. <http://archive.wired.com/science/discoveries/news/2006/03/70358?currentPage=all>.
- Haunss, Sebastian (2013). *Conflicts in the Knowledge Society: The Contentious Politics of Intellectual Property*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harvey, David (1989). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Heib, Anatol (2012). “«Es ist nicht unser Tagesgeschäft, Nutzer vor den Kadi zu zerren»”. *Tages Anzeiger*, 27 de abril. <http://www.tagesanzeiger.ch/digital/internet/Es-ist-nicht-unser-Tagesgeschaeft-Nutzer-vor-den-Kadi-zu-zerren/story/26308240?track>.
- Heller-Roazen, Daniel (2009). *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

- Henten, Anders e Knud E. Skouby (2002). “Information Society and Trade and Industry Policy”, em Leah A. Lievrouw e Sonia Livingstone (eds.), *The Handbook of New Media*. Londres: Sage Publications, pp. 320-333.
- Herculano, Alexandre (1873). *Opúsculos, Tomo II*. Lisboa: Casa da Viúva Bertrand & C.^a. http://purl.pt/718/4/p-5638-p/p-5638-p_item4/p-5638-p_PDF/p-5638-p_PDF_24-C-R0150/p-5638-p_0000_rosto-341_t24-C-R0150.pdf.
- Herman, Bill D. (2013). *The Fight over Digital Rights: The Politics of Copyright and Technology*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Hesse, Carla (1991). *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789-1810*. Berkeley: University of California Press.
- Hesse, Carla (2002). “The Rise of *Intellectual Property*, 700 B.C.–A.D. 2000: An Idea in the Balance”. *Daedalus*, 131(2), pp. 26–45. <http://www.amacad.org/publications/spring2002/hesse.pdf>.
- Heyman, Stephen (2015). “Google Books: A Complex and Controversial Experiment”. *New York Times*, 28 de outubro. <http://www.nytimes.com/2015/10/29/arts/international/google-books-a-complex-and-controversial-experiment.html>.
- Hilderbrand, Lucas (2009). *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*. Durham: Duke University Press.
- Hillis, Ken, Michael Petit e Kylie Jarrett (2013). *Google and the Culture of Search*. Nova Iorque: Routledge.
- Himanen, Pekka (2001). *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. Nova Iorque: Random House Inc.
- Holmes, Brian (2003). “The Emperor's Sword: Art under WIPO”. *World-Information*, 11 de dezembro. <http://world-information.org/wio/readme/992007035/1078488424>.
- Horten, Monica (2013). *A Copyright Masquerade: How Corporate Lobbying Threatens Online Freedoms*. Londres: Zed Books.
- Hughes, Daniel, Geoff Coulson e James Walkerdine (2005). “Free Riding on Gnutella Revisited: The Bell Tolls?”. *IEE Distributed Systems Online*, 6(6). <http://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?arnumber=1471660>.
- Hyde, Lewis (2010). *Common as Air: Revolution, Art, and Ownership*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux.
- IFPI - International Federation of the Phonographic Industry (2015). *IFPI Digital Music Report 2015: Charting the Path to Sustainable Growth*. <http://www.ifpi.org/downloads/Digital-Music-Report-2015.pdf>.
- INE – Instituto Nacional de Estatística (2012). *Sociedade da Informação e do Conhecimento: Inquérito à Utilização de Tecnologias da Informação e da Comunicação pelas Famílias 2012*. https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=147418820&att_display=n&att_download=y.

- INE – Instituto Nacional de Estatística (2013). *Sociedade da Informação e do Conhecimento: Inquérito à Utilização de Tecnologias da Informação e da Comunicação pelas Famílias 2013*.
https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=206557735&att_display=n&att_download=y.
- INE – Instituto Nacional de Estatística (2014). *Sociedade da Informação e do Conhecimento: Inquérito à Utilização de Tecnologias da Informação e da Comunicação pelas Famílias 2014*.
https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=222639904&att_display=n&att_download=y.
- Intellectual Property Watch* (2011). “Brief: Mexican Senate Urges Rejection of ACTA”. 23 de junho.
<http://www.ip-watch.org/2011/06/23/mexican-senate-rejects-acta>.
- IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (2012). “Comunicado147 – Download de músicas e filmes no Brasil: Um perfil dos piratas online.”
http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/comunicado/120510_comunicadoipea0147.pdf.
- ITU - *International Telecommunication Union* (2014). *Measuring the Information Society Report 2014*. Genebra: ITU. https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/publications/mis2014/MIS2014_without_Annex_4.pdf.
- ITU - *International Telecommunication Union* (2015). *Measuring the Information Society Report 2015*. Genebra: ITU. <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/publications/misr2015/MISR2015-w5.pdf>.
- Jappe, Anselm (2006 [2003]). *As Aventuras da Mercadoria: Para Uma Nova Crítica do Valor*. Lisboa: Antígona.
- Jefferson, Thomas (1813). [Carta a Isaac McPherson, 13 de agosto] Reimpressa em Philip B. Kurland e Ralph Lerner (eds.), *The Founders' Constitution*, Volume 3, Artigo 1, Seção 8, Cláusula 8, Documento 12. Chicago: University of Chicago Press. http://press-pubs.uchicago.edu/founders/documents/a1_8_8s12.html.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nova Iorque: New York University Press.
- Jeon, Heesang (2010). “Cognitive Capitalism or Cognition in Capitalism? A Critique of Cognitive Capitalism Theory”. *Spectrum*, 2(3), pp. 90–117. <http://spectrumjournal.net/cognitive-capitalism-or-cognition-in-capitalism-a-critique-of-cognitive-capitalism-theory/>.
- Jeon, Heesang (2012). “Knowledge Economy”. Em Ben Fine e Alfredo Saad-Filho (eds.). *The Elgar Companion to Marxist Economics*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Johns, Adrian (2009). *Piracy: The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, Justin P. e Michael Waldman (2005). “The Limits of Indirect Appropriability in Markets for Copiable Goods”. *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 2(1), pp. 19-37.
http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1144572.

- Johnson, William R. (1985). “The Economics of Copying”. *Journal of Political Economy*, 93(1), pp. 158-174.
- Kant, Immanuel (1798 [1785]). *Essays and Treatises on Moral, Political, and Various Philosophical Subjects: Volume I*. Londres: William Richardson. <https://archive.org/details/essaysandtreati01kantgoog>.
- Karaganis, Joe e Sean Flynn (2011). “Networked Governance and the USTR”. Em Joe Karaganis (ed.), *Media piracy in Emerging Economies*, Social Science Research Council, pp. 75-98. <http://piracy.americanassembly.org/wp-content/uploads/2011/06/MPEE-PDF-1.0.4.pdf>.
- Karaganis, Joe e Lennart Renkema (2013). *Copy Culture in the US & Germany*. *The American Assembly*. Universidade de Colúmbia. <http://piracy.americanassembly.org/wp-content/uploads/2013/01/Copy-Culture.pdf>.
- Katz, Candice (2014). “10 million subscribers!”. *Spotify Blog*, 21 de maio. <https://news.spotify.com/us/2014/05/21/10-million-subscribers>.
- KEI – *Knowledge Ecology International* (2009). “Attachment 1: ACTA is Secret. How Transparent Are Other Other Global Norm Setting Exercises?”, 21 de julho. http://www.keionline.org/misc-docs/4/attachment1_transparency_ustr.pdf.
- Kelly, Kevin (2006). “Scan This Book!”. *New York Times*, 14 de maio de 2006. <http://www.nytimes.com/2006/05/14/magazine/14publishing.html?pagewanted=all>.
- Kelly, Kevin (2008). “Better Than Free”. *The Technium*, 31 de janeiro. <http://kk.org/thetechnium/2008/01/better-than-fre>.
- Kernfeld, Barry (2011). *Pop Song Piracy: Disobedient Music Distribution since 1929*. Chicago: University of Chicago Press.
- Khan, B. Zorina (2008). “An Economic History of *Copyright* in Europe and the United States”. Em Robert Whaples (ed.). *EH.Net Encyclopedia*, 16 de março. <http://eh.net/encyclopedia/an-economic-history-of-copyright-in-europe-and-the-united-states/>.
- Kibar, Osman (2015). “Inside Popcorn Time – the world’s fastest growing piracy site”, *Dagens Näringsliv*, 7 de setembro. <https://www.dn.no/magasinet/2015/09/07/1606/Popcorn-Time/inside-popcorn-time--the-worlds-fastest-growing-piracy-site>.
- Klumpp, Tilman (2014). “File Sharing, Network Architecture, and *Copyright* Enforcement: An Overview”. *Managerial and Decision Economics*, 35(7), pp. 444-459.
- Kravets, David (2009). “Obama Administration Declares Proposed IP Treaty a ‘National Security Secret’”. *Wired*, 12 de março. <http://www.wired.com/2009/03/obama-declares/>.

- Kreitz, Gunnar e Fredrik Niemelä (2010). “Spotify – Large Scale, Low Latency, P2P Music-on-Demand Streaming”. *Proceedings of IEEE P2P'10*. Acedido a 16.06.2015, em <https://www.csc.kth.se/~gkreitz/spotify-p2p10/spotify-p2p10.pdf>.
- Labovitz, Craig (2012). “File Sharing in the Post MegaUpload Era”. *DeepField Networks*. 7 de fevereiro. <https://web.archive.org/web/20120410030323/http://blog.deepfield.net/2012/02/07/file-sharing-in-the-post-megaupload-era/>.
- Landes, William M. e Richard A. Posner (2003). *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- La Quadrature du Net* (2013). “No Copyright in EU-US Trade Agreement!”. 15 de março. <https://www.laquadrature.net/en/no-copyright-in-eu-us-trade-agreement>.
- Lardner, James (1987). *Fast Forward: Hollywood, the Japanese, and the Onslaught of the VCR*. Nova Iorque: Norton.
- Larsson, Stefan (2011). *Metaphors and Norms – Understanding Copyright Law in a Digital Society* (tese de doutoramento). Lund Studies in Sociology of Law 36, Lund University. <http://lup.lub.lu.se/record/2157989>.
- Lauinger, Tobias, Kaan Onarlioglu, Abdelberi Chaabane, Engin Kirda, William Robertson e Mohamed Ali Kaafar (2013). “Holiday Pictures or Blockbuster Movies? Insights into Copyright Infringement in User Uploads to One-Click File Hosters”. <http://tobias.lauinger.name/papers/och-filename-analysis-raid2013.pdf>.
- Lazzarato, Maurizio (1996). “Immaterial Labor”. Em Paolo Virno e Michael Hardt (eds.). *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 133-147.
- Lazzarato, Maurizio e Antonio Negri (2001). *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Leitão, Luís M. T. de Menezes (2011). *Direito de Autor*. Coimbra: Almedina.
- Leitão, Matheus (2015). “Pesquisa do Ipea revela que 80% dos brasileiros têm DVD piratas”. *G1 Globo*. <http://g1.globo.com/politica/blog/matheus-leitao/post/pesquisa-do-ipea-revela-que-80-dos-brasileiros-tem-dvd-piratas.html>.
- Lemley, Mark (2005). “Property, Intellectual Property, and Free Riding”. *Texas Law Review*, Vol. 82, pp. 1031. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=582602.
- Lemos, Ronaldo (2011). *Propriedade Intelectual*. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio. http://academico.direito-rio.fgv.br/ccmw/images/2/25/Propriedade_Intelectual.pdf.
- Lessig, Lawrence (2004). *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*. Londres: Penguin Press.
- Lessig, Lawrence (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Londres: Penguin Press.

- Levene, Mark (2010). *An Introduction to Search Engines and Web Navigation*. Hoboken, Nova Jersey: John Wiley & Sons.
- Lévêque, François e Yann Ménière (2004). *The Economics of Patents and Copyright*. São Francisco, Califórnia: Berkeley Electronic Press.
- Liang, Lawrence (2011). "Beyond Representation: The Figure of the Pirate". Em Mario Biagioli, Peter Jaszi e Martha Woodmansee (eds.). *Making and Unmaking Intellectual Property: Creative Production in Legal and Cultural Perspective*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 167-180.
- Liebowitz, Stan J. (1985). "Copying and Indirect Appropriability: Photocopying of Journals". *Journal of Political Economy*, 93(5), pp. 945-957.
- Liebowitz, Stan J. (2007). "How Reliable is the Oberholzer-Gee and Strumpf Paper on File-Sharing?". *Social Science Research Network*. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1014399.
- Litman, Jessica (2001). *Digital Copyright*, Nova Iorque: Prometheus Books.
- Liu, Jiabo (2013). *Copyright Industries and the Impact of Creative Destruction: Copyright expansion and the publishing industry*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Lobato, Ramon (2012). *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. Londres: Palgrave Macmillan/BFI.
- Lobato, Ramon e Leah Tang (2014). "The cyberlocker gold rush: Tracking the rise of file-hosting sites as media distribution platforms". *International Journal of Cultural Studies*, 17(5), pp. 423-435.
- Love, Jamie (2014). "New leak of TPP consolidated text on intellectual property provides details of pandering to drug companies and publishers". *Knowledge Ecology International*, 16 de outubro. <http://www.keionline.org/node/2108>.
- Lucchi, Nicola (2010). *I Contenuti Digitali: Tecnologie, Diritti e Libertà*. Milão: Springer Milan.
- Lyon, David (1992 [1988]). *A Sociedade da Informação: Questões e Ilusões*. Oeiras: Celta Editora.
- Machado, Jorge (2007). "Em defesa da Pirataria Legítima: Um texto para hackers e leitores inteligentes". Universidade de São Paulo, 6 de agosto. http://www.forum-global.de/jm/art06-07/pirataria_legitima.html.
- Machlup, Fritz (1962). *The production and distribution of knowledge in the United States*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press.
- Madrigal, Alexis C. (2013). "Norway Decided to Digitize All the Norwegian Books". *The Atlantic*, 3 de dezembro. <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/12/norway-decided-to-digitize-all-the-norwegian-books/282008/>.
- Malcolm, Jeremy e Maira Sutton (2014). "Latest TPP Leak Shows US Still Pushing Terrible DRM and Copyright Term Proposals—and New Threats Arise". *Electronic Frontier Foundation – Deep Links*, 16 de

- outubro. <https://www.eff.org/deeplinks/2014/10/latest-tpp-leak-shows-us-still-pushing-terrible-drm-and-copyright-term-proposals>.
- Malini, Fábio e Henrique Antoun (2013). *A Internet e a Rua: Ciberativismo e Mobilização nas Redes Sociais*. Porto Alegre: Sulina. http://www.liinc.ufrj.br/pt/attachments/316_A-internet-e-a-rua--online.pdf.
- MAPiNET – Movimento Cívico Anti-Pirataria na Internet (2009). “O MAPiNET condena e repudia as declarações do Ministro da Cultura a propósito da aprovação da Lei Criação e Internet em França”, 12 de maio. <https://web.archive.org/web/20090518064631/http://www.mapinet.org/2009/05/o-mapinet-condena-e-repudia-as-declaracoes-do-ministro-da-cultura-a-proposito-da-aprovacao-da-lei-criacao-e-internet-em-franca/>.
- Marktest (2015). *Um dia das nossas vidas na internet*. Nova Expressão. <http://www.novaexpressao.pt/userfiles/file/Encarte%20Nova%20Expressao.pdf>.
- Marx, Karl (1973). *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Marx, Nick (2013). “Storage Wars: Clouds, Cyberlockers, and Media Piracy in the Digital Economy”. *e-Media Studies*, 3(1). <http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/1/xmlpage/4/article/426>.
- Mattelart, Armand (2002 [2000]). *História da Sociedade da Informação*. Lisboa: Bizâncio.
- Mattelart, Armand (2005). *Diversidad cultural y mundialización*. Barcelona: Paidós.
- May, Christopher (2002). *The Information Society: A Skeptical View*. Cambridge: Polity.
- May, Christopher (2007). *The World Intellectual Property Organization: Resurgence and the Development Agenda*. Londres: Routledge.
- May, Christopher (2010). *The Global Political Economy of Intellectual Property Rights – Second Edition*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- May, Christopher e Susan K. Sell (2006). *Intellectual Property Rights: A Critical History*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner Publishers.
- McChesney, Robert (2013). *Digital Disconnect: How Capitalism is Turning the Internet Against Democracy*. Nova Iorque: The New Press.
- McCullagh, Declan (2000). “Get Your Music Mojo Working”. *Wired*, 29 de julho. <http://archive.wired.com/science/discoveries/news/2000/07/37892>.
- McDonald, Paul (2007). *Video and DVD Industries*. Londres: British Film Institute.
- McKelvey, Fenwick (2015). “We Like Copies, Just Don’t Let the Others Fool You: The Paradox of The Pirate Bay”. *Television & New Media*, 16(8), pp. 734-750.

- McNally, Michael (2014). "Information Society Discourse, Innovation, and Intellectual Property". Em Teresa Scassa, Mistrale Goudreau e Madelaine Saginur (eds.). *Intellectual Property for the 21st Century: Multidisciplinary Approaches to Intellectual Property Law*. Toronto, Ontario: Irwin Law. pp. 289-309. https://www.irwinlaw.com/sites/default/files/attached/IP_21st_Century_13_mcnally.pdf.
- Mennecke, Thomas (2005a). "OpenNap – A Domain of P2P Community". *Slyck*, 16 de agosto. http://www.slyck.com/story884_OpenNap_A_Domain_of_P2P_Community.
- Mennecke, Thomas (2005b). "WinMX – The Beginning, The Middle, The End". *Slyck*, 4 de outubro. http://www.slyck.com/story940_WinMX_The_Beginning_The_Middle_The_End.
- Mennecke, Thomas (2006). "The Pirate Bay Returns to Sweden". *Slyck*, 15 de junho. http://www.slyck.com/story1221_The_Pirate_Bay_Returns_to_Sweden.
- Mizukami, Pedro N. (2007). *Função social da propriedade intelectual: compartilhamento de arquivos e direitos autorais na CF/88* (dissertação de mestrado). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5101.
- Mizukami, Pedro N., Oona Castro, Luiz Fernando Moncau e Ronaldo Lemos (2011). "Brazil". Em Joe Karaganis (ed.), *Media piracy in Emerging Economies*, Social Science Research Council, pp. 219-304. <http://piracy.americanassembly.org/wp-content/uploads/2011/06/MPEE-PDF-1.0.4.pdf>.
- Mosco, Vincent (2009). *The Political Economy of Communication (Second Edition)*. Londres: Sage Publications.
- Moulier-Boutang, Yann (2011 [2007]). *Cognitive Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Mouta, Henrique (2015). "Como Contornar o Bloqueio ao Pirate Bay em Portugal?". *Pplware*, 4 de março. <http://pplware.sapo.pt/informacao/como-contornar-o-bloqueio-ao-pirate-bay-em-portugal/>.
- Mulligan, Mark e Alun Simpson (2014). *The Streaming Effect: Assessing The Impact of Streaming Music Behaviour*. MIDia Research.
- Mullin, Joe (2015). "Appeals court rules that Google book scanning is fair use". *Ars Technica*, 16 de outubro. <http://arstechnica.com/tech-policy/2015/10/appeals-court-rules-that-google-book-scanning-is-fair-use/>.
- Murdock, Graham (2011). "Political Economies as Moral Economies: Commodities, Gifts, and Public Goods". Em Janet Wasko, Graham Murdock e Helena Sousa (eds.). *The Handbook of Political Economy of Communications*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell, p. 13-40.
- Murray, Andrew (2013). *Information Technology Law: The Law and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Naisbitt, John (1982). *Megatrends: Ten New Directions Transforming Our Lives*. Nova Iorque: Warner Books.
- Nakashima, Ryan (2013). "Cover Songs On Spotify: Homage or Irksome Marketing Ploy?". *Associated Press*, 30 de maio. http://www.huffingtonpost.com/2013/05/30/cover-songs-homage-or-irk_n_3362235.html.
- Navas, Eduardo (2012). *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Viena: Springer.

- Netanel, Neil W. (2008). *Copyright's Paradox*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Nora, Simon e Alain Minc (1978). *L'informatisation de la société: rapport à M. le Président de la République*. Paris: Seuil.
- Novos, Ian E. e Michael Waldman (1984). "The Effects of Increased *Copyright* Protection: An Analytic Approach", *Journal of Political Economy*, 92(2), pp. 236-246.
- Nunes, Emily C. (2015). "Por música *offline* e acesso móvel, usuários trocam a pirataria pelo streaming". *IG Tecnologia*, 28 de maio. <http://tecnologia.ig.com.br/especial/2015-05-28/por-musica-offline-e-acesso-movel-usuarios-trocam-a-pirataria-pelo-streaming.html>.
- Obercom – Observatório da Comunicação (2012). *Sociedade em Rede. A Internet em Portugal: 2012*. <http://www.obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=sociedadeRede2012.pdf>.
- Obercom – Observatório da Comunicação (2015). *A internet e o Consumo de Notícias em Portugal*. http://www.obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=internet_2015.pdf.
- Oberholzer-Gee, Felix e Koleman S. Strumpf (2007). "The Effect of File Sharing on Record Sales: An Empirical Analysis". *Journal of Political Economy*, 115(1), pp. 1-42. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=961830.
- Ostrom, Elinor (1990). *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Oxenham, Simon (2016). "Meet the Robin Hood of Science". *Big Think*, 10 de fevereiro. <http://bigthink.com/neurobonkers/a-pirate-bay-for-science>.
- Paranaguá, Pedro e Sérgio Branco (2009). *Direitos Autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV. <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2756/Direitos%20Autorais.pdf>.
- Parlamento Europeu (2013). "Resolução do Parlamento Europeu, de 23 de maio de 2013, sobre as negociações em matéria de comércio e investimentos entre a UE e os Estados Unidos da América". <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P7-TA-2013-0227+0+DOC+XML+V0/PT>.
- Patry, William (2009). *Moral Panics and the Copyright Wars*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Patterson, Lyman R. (1968). *Copyright in Historical Perspective*. Nashville: Vanderbilt.
- Paulré, Bernard (2005). "Introduction au capitalisme cognitif". Séminaire *Transformations du Travail et Crise de l'Economie Politique*, MATISSE-ISYS, UMR Paris 1 - CNRS n° 8595. <http://seminaire.samizdat.net/spip.php?article61>.
- Pereira da Silva, Sivaldo (2015). "Políticas de acesso à Internet no Brasil: indicadores, características e

- obstáculos”, em Ronaldo J. Themoteo (org.). *Cadernos Adenauer xvi, n°3: Internet e sociedade*. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, pp. 151-171. <http://www.kas.de/wf/doc/16515-1442-5-30.pdf>.
- Peukert, Christian, Jörg Claussen e Tobias Kretschmer (2015). “Piracy and Box Office Movie Revenues: Evidence from *Megaupload*”. *Social Science Research Network*, 22 de junho. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2176246.
- Piore, Michael J. e Charles F. Sabel (1984). *The Second Industrial Divide*. Nova Iorque: Basic Books.
- Porat, Marc U. (1977). *The Information Economy: Definition and Measurement*. Washington. D.C.: Government Printing Office.
- Price, David (2013). *Sizing the piracy universe*. Netnames. <https://copyrightalliance.org/sites/default/files/2013-netnames-piracy.pdf>.
- Quiggin, John (2013). “The Economics of New Media”, em John Hartley, Jean Burgess e Axel Bruns (eds.). *A Companion to New Media Dynamics*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 90-103.
- Reinberg, Yonatan (2015). “Evasionary Publics: Materiality and *Piracy* in Rio de Janeiro”, em Baumgärtel, Tilman (ed.) *A Reader on International Media Piracy*. Amsterdão: Amsterdam University Press: 27-50.
- Ress, Manon (2014). “Leaked EU analysis of TTIP IPR negotiations”. *Knowledge Ecology International*, 28 de março. <http://keionline.org/node/1984>.
- Richta, Radovan (1969 [1967]). *La Civilization au Carrefour*. Paris: Anthropos.
- Rifkin, Jeremy (2000a). *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism Where All of Life is a Paid-For Experience*. Nova Iorque: J. P. Tarcher/Putnam.
- Rifkin, Jeremy (2000b). “Where Napster Has Gone, Others Will Follow”. *Los Angeles Times*, 21 de agosto. <http://articles.latimes.com/2000/aug/21/local/me-7952>.
- Rimmer, Matthew (2007). *Digital Copyright and the Consumer Revolution: Hands off my iPod*. Cheltenham, Gloucester: Edward Elgar Publishing.
- Roettgers, Janko (2008). “Court: Rapidshare has to check all uploads for copyright infringement”. *P2P Blog*, 30 de setembro. <http://www.p2p-blog.com/item-859.html>.
- Roettgers, Janko (2010). “Rapidshare Wins in Court”. *GigaOm*, 3 de maio. <https://gigaom.com/2010/05/03/rapidshare-wins-in-court/>.
- Rosa, António M. (2006), *Cinco Lições sobre Comunicação, Redes e Tecnologias da Informação: da Cibernética ao Copyright*. Lisboa: Vega.
- Rosa, António M. (2009). *Os Direitos de Autor e os Novos Media*,. Coimbra: Angelus Novus.

- Rosa, António M. (2013). “A Globalização e o acesso ao conhecimento do ponto de vista da propriedade intelectual”. *Actas do VIº Encontro Ibérico EDICIC 2013: Globalização, Ciência, Informação*: 1314-1332. http://sigarra.up.pt/flup/publs_pesquisa.show_publ_file?pct_gdoc_id=82734&pct_publ_id=71768.
- Rosário, Daniel (2009). “Liberdade acima de tudo, defende ministro”. *Rádio Renascença*, 12 de maio. <https://web.archive.org/web/20090605214716/http://www.rr.pt/InformacaoDetalhe.aspx?AreaId=23&SubAreaId=79&ContentId=286462>.
- Rose, Mark (1993). *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rowe, Christopher (2013). “The new library of Babel? Borges, digitization and the myth of the universal library”. *First Monday*, 18(2). <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3237/3416>.
- RT (2012). “Mexico Signs ACTA”. 12 de julho. <https://www.rt.com/news/acta-mexico-signed-law-050/>.
- Samuels, Edward (2000). *The Illustrated Story of Copyright*. Nova Iorque: St. Martin's Press.
- Samuelson, Pamela (2015). “Google’s Court Victory is Good for Scholarly Authors. Here’s Why.” *The Chronicle of Higher Education*, 27 de outubro. <http://chronicle.com/article/Google-s-Court-Victory-Is/233940>.
- Sandoval, Greg (2012). “RapidShare, MediaFire distance themselves from MegaUpload”. *CNET*, 19 de abril. <http://www.cnet.com/news/rapidshare-mediafire-distance-themselves-from-megaupload/>.
- Sandvine (2005). “EDonkey-Still King of P2P in France and Germany” (comunicado). *Business Wire*, 13 de setembro. <http://www.businesswire.com/news/home/20050912006105/en/Sandvine-Incorporated-EDonkey-Still-King-P2P-France-Germany>.
- Sandvine (2014). *Global Internet Phenomena Report: 2H 2014*. 21 de novembro. <https://www.sandvine.com/downloads/general/global-internet-phenomena/2014/2h-2014-global-internet-phenomena-report.pdf>.
- SAPO Tek (2014). “Portugueses gastam quase três vezes mais no Spotify Premium do que no iTunes”. 12 de fevereiro. http://tek.sapo.pt/noticias/internet/artigo/portugueses_gastam_quase_tres_vezes_mais_no_spotify_premium_d_o_que_no_itunes-1365580tek.html.
- Schiller, Dan (1994). “From Culture to Information and Back Again: Commoditization as a Route to Knowledge”. *Critical Studies in Mass Communication*, 11(1), pp 92-115.
- Schwarz, Jonas A. (2014). *Online File Sharing: Innovations in Media Consumption*. Nova Iorque: Routledge.
- Sindireceita – Sindicato Nacional dos Analistas Tributários da Receita Federal do Brasil (2015). “IPEA apresenta no CNCP pesquisa inédita sobre hábitos de consumo no Brasil”. <http://sindireceita.org.br/blog/ipea-apresenta-no-cnccp-pesquisa-inedita-sobre-habitos-de-consumo-no-brasil/>.

- Sinnreich, Aram (2010). *Mashed Up: Music, Technology, and the Rise of Configurable Culture*. Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Sloan, Paul (2013). "Spotify: Growing like mad, yet so far to go". *CNET*, 12 de março. <http://www.cnet.com/news/spotify-growing-like-mad-yet-so-far-to-go/>.
- Smith, Michael D. e Rahul Telang (2012). "Assessing the Academic Literature Regarding the Impact of Media Piracy on Sales". *Social Science Research Network*, 19 de agosto. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2132153.
- Smith, Robert W. (2007). "GEMA obtains injunctions against data exchange services". *Heise Online*, 18 de janeiro. <https://web.archive.org/web/20091001032317/http://www.heise.de/english/newsticker/news/83948>.
- Soares, Elisianne C. de M. (2012). *Regulação do Ciberespaço, Controlo dos Fluxos Informacionais e Direitos de Autor: Os Casos de Portugal e Brasil* (dissertação de mestrado). Lisboa: Universidade de Lisboa. http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/7438/1/ulfl126977_tm.pdf.
- Söderberg, Johan e Abel Daoud (2012). "Atoms Want to Be Free Too! Expanding the Critique of Intellectual Property to Physical Goods," *TripleC*, 10 (1), pp. 66-76. <http://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/288>.
- Solbakk, Svein A. (2012). "Norway: The National Library's digital newspaper service". *Scandinavian Library Quarterly*, 45(2). <http://slq.nu/?article=volume-45-no-2>.
- Solon, Olivia (2012). "What is ACTA and why should you be worried about it?". *Wired UK*, 26 de janeiro (atualização). <http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-01/24/acta-101/viewall>.
- Souza Filho, Rubens A. M. de (2014). *Os Donos das Ideias: História e Conflitos do Direito Autoral, do Copyright e das Patentes na Crise Contemporânea do Capital* (tese de doutorado em História Social). São Paulo: Universidade de São Paulo. http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-12122014-184858/publico/2014_RubensAraujoMenezesDeSouzaFilho_VOrig.pdf.
- Spotify (2013). "Spotify's impact on piracy". *SpotifyArtists*. <http://www.spotifyartists.com/spotify-explained/#spotify-impact-on-piracy>.
- Spotify (2015). "20 Million Reasons to Say Thanks". *Spotify Blog*, 10 de junho. <https://news.spotify.com/us/2015/06/10/20-million-reasons-to-say-thanks>.
- Stalder, Felix (2006). *Manuel Castells: The Theory of the Network Society*. Cambridge: Polity.
- Striphas, Ted (2011), *The Late Age of Print: Everyday Book Culture from Consumerism to Control*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Strong, William S. (2014). *The Copyright Book, Fifth Edition: A Practical Guide*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Svensson, Måns; Larsson, Stefan e Marcin de Kaminski (2013). "Professionalization, Gender and Anonymity in

- the Global File Sharing Community”, em Roberto Braga e Giovanni Caruso (eds.). *The Piracy Effect*. Cinergie Media, pp. 1-8. http://www.cinergie.it/wp-content/uploads/2013/03/1-Svensson-et-al_Professionalization-Gender-and-Anonymity-in-the-Global-File-Sharing-Community_cinergie.pdf.
- Takeyama, Lisa N. (1994). “The Welfare Implications of Unauthorized Reproduction of Intellectual Property in the Presence of Demand Network Externalities”. *Journal of Industrial Economics*, 42(2), pp. 155-166.
- Tausche, Kayla (2015). “Spotify raises \$350M at \$8B valuation: Sources”. *CNBC*, 1 de maio. <http://www.cnbc.com/id/102631432>.
- Thadeusz, Frank (2010). “No *Copyright* Law: The Real Reason for Germany’s Industrial Expansion?”. *Der Spiegel*, 18 de agosto. <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/no-copyright-law-the-real-reason-for-germany-s-industrial-expansion-a-710976.html>.
- The Free Library* (2001). “Global Napster Usage Plummets, But New File-sharing Alternatives Gaining Ground, Reports Jupiter Media Metrix”. 23 de julho. <http://www.thefreelibrary.com/GLOBAL%20NAPSTER%20USAGE%20PLUMMETS,%20BUT%20NEW%20FILE-SHARING%20ALTERNATIVES...-a076784518>.
- Tian, YiJuan (2009). *Re-thinking Intellectual Property: The Political Economy of Copyright Protection in the Digital Era*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Timpanaro, Juan P., Thibault Cholez, Isabelle Chrisment e Olivier Festor (2011). BitTorrent's Mainline DHT Security Assessment. *NTMS - 4th IFIP International Conference on New Technologies, Mobility and Security*. Paris, França. https://hal.inria.fr/inria-00577043/file/BitTorrent_DHT_security_assessment_ntms11.pdf.
- Toffler, Alvin (1980). *The Third Wave*. Nova Iorque: Batham Books
- Touraine, Alain (1969). *La Société posindustrielle: naissance d'une société*, Paris: Denöel.
- Tozi, Fábio (2012). *Rigidez normativa e flexibilidade tropical: investigando os objetos técnicos no período da globalização* (tese de doutoramento). São Paulo: Universidade de São Paulo. http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-30042013-094602/publico/2012_FabioTozi_Vcorr.pdf.
- Trosow, Samuel E. (2002). “Towards a Critical Theory of *Copyright* Policy”. *Canadian Association for Information Science (30th Annual Conference)*. Toronto, Ontario. maio de 2002. <http://www.caais-acsi.ca/ojs/index.php/caais/article/viewFile/559/611>.
- Tsatsou, Panayiota (2014). *Internet Studies: Past, Present and Future Directions*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Tschmuck, Peter (2010). “The Economics of Music File Sharing – A Literature Overview”. Vienna Music Business Research Days, University of Music and Performing Arts, Viena, 9-10 de junho. <http://musikwirtschaftsforschung.files.wordpress.com/2010/06/tschmuck-the-economics-of-file-sharing-end.doc>.

- Tschmuck, Peter (2013). “Is Streaming the Next Big Thing? - What Consumers Want”. *Music Business Research*, 18 de outubro. <https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2013/10/18/is-streaming-the-next-big-thing-what-consumers-want/>.
- Tschmuck, Peter (2014). “The Music Industry’s Fight Against Napster – Part 1: Napster’s Rise to Fame”. *Music Business Research*, 6 de dezembro. <https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2014/12/06/the-music-industrys-fight-against-napster-part-1/>.
- Tschmuck, Peter (2015a). “The Music Industry’s Fight Against Napster – Part 3: The Trial”. *Music Business Research*, 26 de janeiro. <https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2015/01/26/the-music-industrys-fight-against-napster-part-3-the-trial/>.
- Tschmuck, Peter (2015b). “The Music Industry’s Fight Against Napster – Part 4: Napster’s Slow Death”. *Music Business Research*, 17 de fevereiro. <https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2015/02/17/the-music-industrys-fight-against-napster-part-4-napsters-slow-death/>.
- Tung, Liam (2012). “25PB Megaupload trove may be trashed Thursday”. *ITnews*, 31 de janeiro. <http://www.itnews.com.au/news/25pb-megaupload-trove-may-be-trashed-thursday-288582>.
- Ullin, Jeffrey C. (2010). *The Business of Media Distribution: Monetizing Film, TV and Video*. Burlington, Massachusetts: Focal Press.
- Vaidhyanathan, Siva (2003). *Copyrights and Copywrongs: The Rise of Intellectual Property and How it Threatens Creativity*. Nova Iorque: New York University Press.
- Vaidhyanathan, Siva (2004). *The Anarchist in the Library: How the Clash Between Freedom and Control is Hacking the Real World and Crashing the System*. Nova Iorque: Basic Books.
- Vaidhyanathan, Siva (2011). *The Googlization of Everything (And Why We Should Worry)*. Los Angeles: University of California Press.
- Valente, Mariana G. e Pedro N. Mizukami (2014). “Copyright Week: O que aconteceu com a reforma do direito autoral no Brasil?”. *Creative Commons Brasil*, 18 de janeiro. <https://br.creativecommons.org/copyright-week-pt/>.
- van Dijk, Jan A. G. M. (1999) “The one-dimensional network society of Manuel Castells”. *New Media & Society*, 1(1), pp. 127–138.
- van Dijk, Jan A. G. M. (2012 [1999]). *The Network Society: Social Aspects of New Media*. Londres: Sage Publications.
- van Otterlo, Martijn (2016). “The libraryness of calculative devices: artificially intelligent librarians and their impact on information consumption”, em Louise Amoore e Volha Piotukh (eds.). *Algorithmic Life: Calculative Devices in the Age of Big Data*. Abingdon, Oxon: Routledge, pp. 35- 54.
- Vercellone, Carlo (2005). “The Hypothesis of Cognitive Capitalism”. *Towards a Cosmopolitan Marxism: Historical Materialism Annual Conference*, Birkbeck College and SOAS, Londres, 4-6 novembro. <https://hal->

paris1.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/273641/filename/The_hypothesis_of_Cognitive_Capitalismhall.pdf.

Vercellone, Carlo (2007). “From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism”. *Historical Materialism*, 15(1), pp.13-36. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00263661/document>.

Vercellone, Carlo (2008). “The new articulation of wages, rent and profit in cognitive capitalism”. Queen Mary University School of Business and Management, Londres, 29 de fevereiro. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00265584/>.

Vercellone, Carlo (2009). “André Gorz et la dynamique du capitalisme”. *Cahiers Sens public* 3/2009 (n° 11-12), pp. 159-175. <http://www.cairn.info/revue-cahiers-sens-public-2009-3-page-159.htm>.

Verzola, Roberto (2005). “Information Economy”. Em Alain Ambrosi, Valéri Peugeot e Daniel Pimienta (coord.). *World Matters: Multicultural Perspectives on Information Societies*. Caen: C&F Éditions. <http://vecam.org/article724.html>.

Vieira, Miguel S. (2003). *Propriedade e direitos autorais — Análise comparativa dos posicionamentos de Herculano e Vaidhyathan*. São Paulo: Universidade de São Paulo. https://www.ime.usp.br/~is/ddt/mac339/projetos/herculano/Propriedade_e_DA_Miguel_S_Vieira.pdf.

Virno, Paolo (2001). “General Intellect”. Em Adelino Zanini e Ubaldo Fadini (eds.) *Lessico Postfordista*. Milão: Feltrinelli. <http://www.generation-online.org/p/fpvirno10.htm>.

Virno, Paolo (2004). *A Grammar of the Multitude*. Nova Iorque: *Semiotext(e)*.

Waddell, Kaveh (2016). “The Research Pirates of the Dark Web”. *The Atlantic*, 9 de fevereiro. <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2016/02/the-research-pirates-of-the-dark-web/461829/>.

Wang, Ryuou, Yan Shoshitaishvili, Christopher Kruegel e Giovanni Vigna (2013) “Steal this movie – automatically bypassing DRM protection in streaming media services”. *Proceedings of the 22nd USENIX conference on Security*, pp. 687-702. https://www.cs.ucsb.edu/~vigna/publications/2013_SP_MovieStealer.pdf.

Wasko, Janet, Graham Murdock e Helena Sousa (2011). “Introduction: the political economy of communications: core concerns and issues”. Em Janet Wasko, Graham Murdock e Helena Sousa (eds.). *Handbook of Political Economy of Communications*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 1–10.

Wasser, Frederick (2001). *Veni, Vidi, Video: The Hollywood Empire and the VCR*. Austin: University of Texas Press.

Watson, Steven J., Daniel J. Zizzo e Piers Fleming (2014). “Determinants and welfare implications of unlawful file sharing: a scoping review.” *CREATE Working Paper*, 14(5). <http://zenodo.org/record/8553/files/CREATE-Working-Paper-2014-05.pdf>.

- Watt, Richard (2005). "Indirect Appropriability 20 Years on". *Review of Economic Research on Copyright Issues*, 2(1), pp. 1-4. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1144567.
- Webster, Frank (2002). "The Information Society Revisited". Em Leah A. Lievrouw e Sonia Livingstone (eds.). *Handbook of New Media*. Londres: Sage Publications, pp. 255–266.
- Webster, Frank (2014). *Theories of the Information Society (Fourth Edition)*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Wikström, Patrik (2013) *The Music Industry: Music in the Cloud*. Cambridge: Polity.
- Willens, Max (2015). "Spotify Launches All-Out Blitz On Advertisers In NYC As Streaming Music Heats Up". *International Business Times*, 29 de setembro. <http://www.ibtimes.com/spotify-launches-all-out-blitz-advertisers-nyc-streaming-music-heats-2117378>.
- Witt, Stephen (2015). *How Music Got Free: The End of an Industry, the Turn of the Century, and the Patient Zero of Piracy*. Nova Iorque: Viking.
- Woodmansee, Martha (2011). "Publishers, Privateers, Pirates: Eighteenth-Century German Book Piracy Revisited". Em Peter Jaszi e Martha Woodmansee (eds.). *Making and Unmaking Intellectual Property: Creative Production in Legal and Cultural Perspective*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 181-197.
- Wu, Tim (2004). "Copyright's Communication Policy". *Michigan Law Review*, 103, pp. 278-366. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=532882.
- Wu, Tim (2015). "What Ever Happened to Google Books?". *New Yorker*, 11 de setembro. <http://www.newyorker.com/business/currency/what-ever-happened-to-google-books>.
- Yu, Peter K. (2015). "The Non-multilateral Approach to International Intellectual Property Normsetting". Em Daniel J. Gervais (ed.). *International Intellectual Property: A Handbook of Contemporary Research*. Cheltenham, Gloucester: Edward Elgar Publishing, pp. 83-120. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2325766.
- Zaugg, Sven e Daniel Schurter (2013). "Massenentlassung bei RapidShare". *20 Minuten*, 17 de maio. <http://www.20min.ch/finance/news/story/Massenentlassung-bei-RapidShare-24248001>.

ANEXO I

2ª Edição do Questionário sobre Hábitos de Consumo Online

Q1 Bem-vindo e obrigado por participar no nosso estudo.

O preenchimento do questionário não deverá tomar mais de 15 minutos do seu tempo.

Este questionário – presentemente na sua segunda edição - visa perceber em que medida é que a distribuição de conteúdos através da Internet representa uma transformação do papel tradicional dos utilizadores enquanto consumidores. Pretende-se deste modo averiguar os hábitos de consumo *online* tanto de residentes em Portugal como portugueses residentes no estrangeiro.

A análise destes resultados será utilizada no âmbito de duas teses de doutoramento, uma em Ciências da Comunicação e outra em Sociologia, ambas financiadas pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Q2 De entre os equipamentos mencionados de seguida, indique, por favor, o(s) que possui e os que utiliza. (Se aplicável, pode escolher mais do que um.)

	Possuo (1)	Não possuo, mas utilizo (no trabalho, em casa, na escola ou noutros locais) (2)
Computador fixo de secretária (2)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Computador portátil (11)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Disco rígido externo (4)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Leitor portátil de Música (ex: iPod) (5)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Telemóvel com acesso à Internet - Smartphone (ex: iPhone, Android, Windows Phone, Samsung Galaxy) (6)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Tablet ou Netbook (ex: iPad, Samsung Galaxy Tab, Asus Transformer) (8)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Leitor de livros digitais (ex: Kindle, Nook, Kobo, Sony Transformer) (9)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Q3 Em que ano, aproximadamente, começou a utilizar a Internet?

Q4 Em média, com que frequência utiliza a Internet?

- Várias vezes ao dia (1)
- Uma vez por dia (2)
- Uma vez por semana (3)
- De quinze em quinze dias (4)
- Uma vez por mês (5)
- Menos de uma vez por mês (6)
- Nunca (7)

Q5 Quando descarrega/acede a conteúdos através da Internet, consegue habitualmente distinguir entre aqueles que são distribuídos com autorização e os que são distribuídos sem autorização?

- Sempre (1)
- Frequentemente (2)
- Por vezes (3)
- Raramente (4)
- Nunca (5)
- Não sabe (6)

Q6 Normalmente, o facto de um conteúdo (música, filme, *software*, livro, etc.) ser disponibilizado sem autorização leva-o a desistir de o descarregar/aceder através da internet?

- Sempre (1)
- Frequentemente (2)
- Por vezes (3)
- Raramente (4)
- Nunca (5)
- Não sabe (6)

Q7 Com que frequência costuma fazer *download*, ou seja, descarregar e guardar o ficheiro para o dispositivo, através da Internet os seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada?

	Várias vezes ao dia (1)	Uma vez por dia (2)	Uma vez por semana (3)	De quinze em quinze dias (4)	Uma vez por mês (5)	Menos de uma vez por mês (6)	Nunca (7)	Não sabe (8)
Música (1)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Vídeos (ex: séries, filmes, documentários, videoclips, eventos)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

desportivos - jogos de futebol) (2)								
Aplicações informáticas (software) (3)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Videojogos (4)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Revistas/Jornais (5)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Livros (7)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q8 Com que frequência costuma fazer *download*, ou seja, descarregar e guardar o ficheiro para o dispositivo, através da Internet os seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada?

	Várias vezes ao dia (1)	Uma vez por dia (2)	Uma vez por semana (3)	De quinze em quinze dias (4)	Uma vez por mês (5)	Menos de uma vez por mês (6)	Nunca (7)	Não sabe (8)
Música (1)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Vídeos (ex: séries, filmes, documentários, videoclips, eventos desportivos - jogos de futebol) (2)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aplicações informáticas (software) (3)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Videojogos (4)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Revistas/Jornais (5)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Livros (7)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q9 Com que frequência costuma aceder *online* via streaming (sem descarregar) através da Internet aos seguintes tipos de conteúdos de distribuição autorizada?

	Várias vezes ao dia (1)	Uma vez por dia (2)	Uma vez por semana (3)	De quinze em quinze dias (4)	Uma vez por mês (5)	Menos de uma vez por mês (6)	Nunca (7)	Não sabe (8)

Música (1)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Vídeos (ex: séries, filmes, documentários, videoclips, eventos desportivos - jogos de futebol) (2)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Videojogos (3)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Revistas/Jornais (4)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Livros (6)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q10 Com que frequência costuma aceder *online* via streaming (sem descarregar) através da Internet aos seguintes tipos de conteúdos de distribuição não autorizada?

	Várias vezes ao dia (1)	Uma vez por dia (2)	Uma vez por semana (3)	De quinze em quinze dias (4)	Uma vez por mês (5)	Menos de uma vez por mês (6)	Nunca (7)	Não sabe (8)
Música (1)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Vídeos (ex: séries, filmes, documentários, videoclips, eventos desportivos - jogos de futebol) (2)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Videojogos (3)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Revistas/Jornais (4)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Livros (6)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q11 Com que frequência costuma usar suportes físicos (ex: pen USB, CD, DVD etc.) para copiar conteúdos digitais de distribuição não autorizada de amigos, familiares ou colegas?

- Várias vezes ao dia (1)
- Uma vez por dia (2)
- Uma vez por semana (3)
- De quinze em quinze dias (4)
- Uma vez por mês (5)
- Menos de uma vez por mês (6)
- Nunca (7)
- Não sabe (8)

Q12 Em média, com que frequência utiliza os seguintes meios para descarregar/aceder a conteúdos *online* não-pagos:

	Várias vezes ao dia (1)	Uma vez por dia (2)	Uma vez por semana (3)	De quinze em quinze dias (4)	Uma vez por mês (5)	Menos de uma vez por mês (6)	Nunca (7)	Não sabe (8)
BitTorrent (ex: uTorrent, Vuze, Transmission, etc.) (1)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
eMule/eDonkey (2)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sites de alojamento de ficheiros (ex: Rapidshare, Uploaded, Hotfile) (14)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sites de alojamento de conteúdos livres ou no domínio público (ex: Archive.org, Gutenberg Project, Jamendo, etc.) (4)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sites ou plataformas de streaming (ex: YouTube, SAPO Vídeos, DailyMotion, Spotify, Grooveshark, etc.) (6)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Blogues, fóruns, newsletters e sites pessoais (7)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Motor de busca (ex: Google, Filestube) (8)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Grupos de partilha privada (ex: troca de	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

emails entre amigos, Dropbox, WeTransfer, etc.) (9)								
Instant Messaging (ex: Skype, Google Hangouts ou IRC) (10)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
FTP (11)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q13 Em média, que montante em euros gasta por mês com: Caso não costume gastar qualquer montante, indique "0"?

- Música em suportes físicos (ex: CD e discos em vinil) (1)
- Música digital adquirida em lojas *online* (ex: iTunes, 7Digital, eMusic ou Beatport) (2)
- Vídeos em suporte físico (ex: DVD e discos Blu-Ray) (3)
- Ficheiros de vídeo digital adquiridos em lojas *online* (ex: iTunes ou MUBI) (4)
- Aluguer de DVD (5)
- Aluguer de filmes ou séries da TV em videoclubes digitais (ex: Zon, Meo, Cabo Visão) (6)
- Bilhetes para o cinema (7)
- Bilhetes para concertos ao vivo/festas com DJs (8)
- Bilhetes para peças de teatro, peças de bailado ou espectáculos de dança (9)
- Merchandising (ex: t-shirts, posters, canecas, etc.) (10)
- Videojogos em suporte físico (ex: jogos para PCs ou para consolas) (11)
- Videojogos em suporte digital (ex: Steam) (12)
- Livros em papel (13)
- Livros digitais (ebooks) (14)
- Revistas em papel (15)
- Revistas em suporte digital (16)
- Jornais em papel (17)
- Jornais em suporte digital (18)
- Subscrições de serviços de streaming de conteúdos (ex: Spotify, Grooveshark, MusicBox, Megavideo) (19)
- Subscrições de serviços de alojamento de ficheiros (Ex: Rapidshare, Uploaded, Hotfile) (20)

Q14 Indique com que frequência costuma comprar conteúdos digitais em lojas *online* autorizadas: (ex: iTunes, Amazon, Kindle)

- Várias vezes ao dia (1)
- Uma vez por dia (9)
- Uma vez por semana (3)
- De quinze em quinze dias (4)
- Uma vez por mês (5)
- Menos de uma vez por mês (6)
- Nunca comprei (7)
- Não sabe (8)

Q15 Aproximadamente quantos ficheiros de música possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? (ex: PC, disco rígido, telemóvel, leitor de música, pen USB)

- 1 a 100 ficheiros de música (1)
- 101 a 500 ficheiros de música (3)
- 501 a 1.000 ficheiros de música (4)
- 1.001 a 5.000 ficheiros de música (5)
- 5.001 a 10.000 ficheiros de música (6)
- Mais de 10.000 ficheiros de música (7)
- Não guardo ficheiros de música (8)
- Não sabe (9)

If Não guardo ficheiros... Is Selected, Then Skip To Aproximadamente quantos ficheiros de ...If Não sabe Is Selected, Then Skip To Aproximadamente quantos ficheiros de ...

Q16 De um total de 100%, indique uma estimativa da percentagem destes ficheiros de música que foram...

- _____ Comprados numa loja *online* autorizada (1)
- _____ Comprados numa loja *online* não autorizada (2)
- _____ Descarregados *online* de modo gratuito sem autorização (3)
- _____ Descarregados de modo gratuito com autorização ou no domínio público (4)
- _____ Copiados da colecção de ficheiros de música de amigos, familiares ou terceiros (5)
- _____ Copiados a partir de um CD de música que já possuía (6)
- _____ Foram oferecidos pelos artistas (7)
- _____ São da minha própria autoria (8)

Q17 Aproximadamente quantos ficheiros de vídeo (pessoais ou de terceiros) relativos a filmes, séries de TV, documentários, videoclips, concertos, etc. possui em todos os seus dispositivos de armazenamento de dados? (ex: PC, disco rígido, telemóvel, leitor de música, pen USB, etc.)

- 1 a 100 ficheiros de vídeo (1)
- 101 a 500 ficheiros de vídeo (3)
- 501 a 1.000 ficheiros de vídeo (4)
- 1.001 a 5.000 ficheiros de vídeo (5)
- 5.001 a 10.000 ficheiros de vídeo (6)
- Mais de 10.000 ficheiros de vídeo (7)
- Não guardo ficheiros de vídeo (8)
- Não sabe (9)

If Não guardo ficheiros... Is Selected, Then Skip To Com que frequência costuma fazer uplo...If Não sabe Is Selected, Then Skip To Com que frequência costuma fazer uplo...

Q18 De um total de 100%, indique uma estimativa da percentagem destes ficheiros de vídeo que foram...

- _____ Comprados numa loja *online* autorizada (30)
 _____ Comprados numa loja *online* não autorizada (33)
 _____ Descarregados *online* de modo gratuito sem autorização (34)
 _____ Descarregados de modo gratuito com autorização ou no domínio público (32)
 _____ Copiados da colecção de ficheiros de vídeo de amigos, familiares ou terceiros (1)
 _____ Copiados a partir de um DVD que já possuía (2)
 _____ Foram oferecidos pelos artistas (31)
 _____ São da minha própria autoria. Gravados por mim (com câmara do telemóvel, câmara de vídeo, etc.) (39)

Q19 Com que frequência costuma fazer *upload*, isto é, disponibilizar sem autorização ficheiros de conteúdos criados por terceiros do seguinte tipo?

	Várias vezes ao dia (1)	Uma vez por dia (2)	Uma vez por semana (3)	De quinze em quinze dias (4)	Uma vez por mês (5)	Menos de uma vez por mês (6)	Nunca (7)	Não sabe (8)
Música (1)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Vídeos (ex: séries, filmes, documentários, videoclips, eventos desportivos - jogos de futebol) (2)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aplicações informáticas (<i>software</i>) (3)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Videojogos (4)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Livros (5)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Revistas/Jornais (6)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q20 Com que frequência costuma fazer *upload*, isto é, disponibilizar ficheiros relativos a conteúdos produzidos por si do seguinte tipo?

	Várias vezes ao dia (1)	Uma vez por dia (2)	Uma vez por semana (3)	De quinze em quinze dias (4)	Uma vez por mês (5)	Menos de uma vez por mês (6)	Nunca (7)	Não sabe (8)
Música composta por mim (1)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Vídeos gravados por mim (2)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Aplicações informáticas (<i>software</i>) (3)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Videojogos (4)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Livros (5)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Artigos de revistas/jornais (6)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q21 Sexo

- Masculino (1)
- Feminino (2)

Q22 Por favor, indique o ano em que nasceu:

Q23 Por favor, indique o seu concelho e país de residência: (ex: Lisboa, Portugal)

Q24 Por favor, indique a sua nacionalidade:

Q25 Qual é o seu estado civil?

- Solteiro (1)
- Casado/União de facto (2)
- Divorciado/Separado (3)
- Viúvo (4)

Q26 Tem filhos?

- Sim (1)
- Não (2)

Answer If Tem filhos? Sim Is Selected

Q27 Quantos filhos tem?

Q28 Contando consigo, quantas pessoas vivem, habitualmente em sua casa?

Q29 Com quem vive?

- Sozinho (1)
- Com o(a) companheiro(a), cônjuge (2)
- Filho(s). Quantos? (3) _____
- Mãe (10)
- Pai (4)
- Irmão(s). Quantos? (5) _____
- Avô (6)
- Avó (11)
- Outro(s) familiar(es). Quantos? (7) _____
- Amigos/Companheiros de casa. Quantos? (8) _____
- Outro(s). Quem/Quais? (9) _____

Q30 Qual o grau de escolaridade mais elevado que completou:

- Instrução primária incompleta/analfabeto(a) (1)
- 1º Ciclo do Ensino Básico (Instrução primária) (2)
- 2º Ciclo do Ensino Básico (Preparatório/ 6º ano / 6ª classe, 1º ciclo dos liceus, ensino técnico comercial ou industrial, equivalente no ensino profissional) (3)
- 3º Ciclo do Ensino Básico (9º ano; 5º ano dos liceus; escola comercial/industrial; 2º ciclo dos liceus ou ensino técnico comercial/industrial, equivalente no ensino profissional) (4)
- Ensino Secundário (12º ano; 7º ano dos liceus, equivalente no ensino profissional) (5)
- Bacharelato / Licenciatura (8)
- Mestrado / Pós-graduação (9)
- Doutoramento (10)

Q31 Qual é a sua condição perante o trabalho?

- Estudante (1)
- Trabalhador-estudante (2)
- Bolseiro (3)
- Trabalhador (4)
- Desempregado (5)
- Reformado ou Pensionista (6)
- Doméstica(o) (7)

Answer If Qual é a sua condição perante o trabalho? Estudante Is Not Selected

Q32 Qual é a sua situação na profissão – actual ou anterior?

- Patrão (1)
- Trabalhador por conta própria / Independente / Profissional Liberal (3)
- Trabalhador por conta de outrem (assalariado) (4)
- Trabalhador não remunerado em empresa familiar (5)
- Outra situação - Qual? (6) _____

Answer If Qual é a sua condição perante o trabalho? Estudante Is Selected

Q33 Indique, por favor, a situação na profissão da sua mãe e do seu pai ou, noutros casos, encarregado(s) de educação/tutor(es). No caso de serem reformados ou estarem desempregados, indique a sua última situação na profissão:

	Patrão (1)	Trabalhador por conta própria (isolado) (2)	Trabalhador independente (recibo verde) (3)	Trabalhador por conta de outrem (assalariado) (4)	Trabalhador não remunerado em empresa familiar (5)
Mãe ou Tutor 1 (1)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Pai ou Tutor 2 (2)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Answer If Qual é a sua condição perante o trabalho? Estudante Is Not Selected

Q34 Qual é a sua profissão actual? Se de momento não está a trabalhar (encontra-se desempregado ou reformado) responda por referência à última profissão que exerceu. Se se dedicar a mais do que uma, escolha a mais relevante. Descreva, por favor, a sua função e profissão pormenorizadamente. Por exemplo, em vez de “engenheiro”, “empregado têxtil” ou “professor”, seja mais específico e indique: engenheiro agrónomo, engenheiro civil, preparador de fibras têxteis, professor ensino básico 2º ciclo, etc. Por favor, não use designações vagas como “funcionário público”.

Answer If Qual é a sua condição perante o trabalho? Estudante Is Selected

Q35 Indique, por favor, a profissão actual da sua mãe e do seu pai ou, noutros casos, encarregado(s) de educação/tutor(es). Se de momento não estão a trabalhar (encontram-se desempregado ou reformado) responda por referência à última profissão que exerceram. Descreva pormenorizadamente a função e nome da profissão. Por exemplo, em vez de “engenheiro”, “empregado têxtil” ou “professor”, seja mais específico e indique: engenheiro agrónomo, engenheiro civil, preparador de fibras têxteis, professor ensino básico 2º ciclo, etc. Por favor, não use designações vagas como “funcionário público”.

Mãe ou Tutor 1 (1)
Pai ou Tutor 2 (2)

Answer If Qual é a sua condição perante o trabalho? Estudante Is Not Selected

Q36 Em relação ao seu rendimento mensal líquido, depois de todos os descontos, poderia indicar o valor médio que recebe actualmente?

- Até 500 euros (1)
- Entre 501 e 1.000 euros (2)
- Entre 1.001 e 1.500 euros (3)
- Entre 1.501 e 2.000 euros (4)
- Entre 2.001 e 2.500 euros (5)
- Entre 2.501 e 3.000 euros (6)
- Mais de 3.001 euros (7)

Q37 Agradecemos-lhe por ter chegado ao fim deste questionário *online*. O seu contributo irá certamente ajudar-nos a alcançar um retrato mais fiel e exacto sobre os hábitos de consumo de entretenimento pelos portugueses nos dias de hoje.

Caso queira entrar em contacto com os autores deste questionário, Miguel Caetano (CIES-IUL) e Jorge Vieira (OberCom) no sentido de transmitir quaisquer dúvidas que tenha sentido no preenchimento ou apresentar sugestões e modificações para uma eventual futura versão deste inquérito, poderá fazê-lo através do seguinte endereço de correio electrónico: consumosonline@gmail.com.

Caso esteja interessado em dar um contributo adicional à nossa investigação, gostaríamos, antes de terminar, que nos deixasse em baixo um endereço de email de forma a colocar-lhe algumas questões adicionais relativas às temáticas aqui abordadas. Obrigado!

ANEXO II

Guião provisório das entrevistas *online*

- 1) Poderia descrever-nos com mais pormenor o seu perfil de consumo de conteúdos *online*?
Por favor, seja o mais específico possível.

- 2) Aproximadamente quantos CD de música (entre originais e gravados) possui na sua colecção pessoal?

- 3) Os CD que possui foram maioritariamente...
 - a. Comprados numa loja ou num *site*?

 - b. Obtidos na compra de jornais ou de outras publicações?

 - c. Copiados a partir de CD de amigos ou familiares?

 - d. Gravados com músicas descarregadas da Internet?

 - e. Obtidos a partir de outras fontes. Quais?

- 4) Aproximadamente quantos DVD possui na sua colecção pessoal?

- 5) Os DVD que possui foram maioritariamente...
 - a. Comprados numa loja ou num *site*?

 - b. Obtidos na compra de jornais ou de outras publicações?

 - c. Copiados a partir de DVD de amigos ou familiares?

- d. Gravados com vídeos descarregados da Internet?
- e. Obtidos a partir de outras fontes. Quais?

6) Que tipo de vídeos costuma descarregar/aceder via streaming:

- a. Filmes/Longas-metragens?
- b. Curtas-metragens?
- c. Documentários?
- d. Séries de televisão?
- e. Desenhos animados?
- f. Desporto?
- g. Humor?
- h. Música (videoclips e concertos)
- i. Informação (notícias e reportagens)
- j. Sobre jogos/software
- k. Pedagógicos/instrutivos/tutoriais
- l. Sobre causas políticas, ecológicas, animais, religiosas, etc.?
- m. Outros. Quais?

7) Que tipo de livros costuma descarregar/aceder via streaming:

- a. Ficção
- b. Não-Ficção
- c. Poesia
- d. Técnicos
- e. Manuais escolares
- f. Banda desenhada

8) Que tipo de conteúdos musicais costuma descarregar/aceder via streaming:

- a. Álbuns ou EPs completos
 - b. Faixas soltas/singles
 - c. Gravações de concertos ou outros espectáculos ao vivo
 - d. Programas de rádio, podcasts ou mixes
- 9) Que meios prefere para fazer *download*/aceder via streaming a conteúdos *online* gratuitos?
- 10) Acha que o facto desses conteúdos serem gratuitos quer dizer que foram disponibilizados sem autorização dos detentores de direitos?
- 11) Há quantos anos é que descarrega/acede a conteúdos não autorizados da Internet?
- 12) Identifica-se com algum dos seguintes termos: "pirata", "partilhador" e "internauta"?
- 13) Considera-se esclarecido a respeito da legislação de direitos de autor do país?
- 14) Qual a sua opinião sobre essa legislação?
- 15) Acha que o *download*/acesso não autorizado a conteúdos protegidos por direitos de autor prejudica ou não os produtores de conteúdos? Ainda a este respeito, faz alguma distinção em termos de sectores culturais e/ou dimensão da empresa ou do artista?
- 16) O que pensa dos detentores de direitos como companhias discográficas e produtoras de cinema que fazem equivaler o *download* de conteúdos *online* protegidos por direitos de autor através da Internet a uma forma de roubo?
- 17) Receia alguma vez vir a ser apanhado pelas autoridades ou por detentores de direitos a infringir a legislação nacional de direitos de autor?
- 18) Toma medidas para proteger a sua segurança e privacidade quando descarrega/acede via streaming a conteúdos *online* sem autorização (ex: recurso a servidores Proxy e a VPNs)?

- 19) É membro de comunidades privadas de partilha de ficheiros (ex: fórum de links ou *tracker* privado de BitTorrent)?
- 20) Essa(s) comunidade(s) incluem regras de funcionamento concebidas para impedir o abuso dos recursos disponíveis à comunidade? Podia explicar sucintamente como funcionam essas regras?
- 21) Costuma cumprir essas regras ou já lhe aconteceu ser expulso de uma comunidade privada de partilha por incumprimento das suas regras?
- 22) Considera que essas regras são justas?
- 23) Prefere usar *sites* públicos ou privados de partilha de conteúdos? Porque razão? Desenvolva.
- 24) Costuma recorrer aos serviços comerciais de conteúdos autorizados pelos detentores de direitos?
- 25) Porque razão não recorre com tanta frequência aos serviços comerciais de conteúdos autorizados pelos detentores de direitos e prefere optar pelas alternativas não autorizadas?
- a. O preço é demasiado elevado
 - b. A oferta comercial é escassa
 - c. Não existem versões traduzidas para português
 - d. Gosto de fazer o que pretendo com os conteúdos sem que me impeçam de partilhá-los com familiares e amigos e/ou transferi-los para outros aparelhos (DRM)
 - e. Porque não são grátis
 - f. Tenho disponibilidade imediata a conteúdos ainda não disponíveis comercialmente em Portugal nessa data
 - g. Quero experimentar antes de adquirir a versão física
 - h. Só estão disponíveis na Internet e não possuo cartão de crédito nem posso recorrer a outros métodos de pagamento (ex: Paypal)
 - i. Receio transmitir os meus dados bancários
 - j. Os serviços comerciais de conteúdos não são fáceis de utilizar
 - k. Não conheço *sites* comerciais legais

I. Outras razões. Quais?

26) Poderia indicar quais são os seus meios favoritos para fazer *download*/aceder via streaming a conteúdos *online* pagos?

27) Acha que o facto desses conteúdos serem pagos quer dizer que a sua distribuição foi autorizada pelos detentores de direitos?

28) No que diz respeito a músicas, vídeos e livros que costuma descarregar/aceder via streaming, tratam-se sobretudo a...

- a. novidades (lançamentos com menos de um ano)?
- b. clássicos (conteúdos originalmente publicados à mais de 14 anos)?
- c. novidades e clássicos em igual percentagem?

29) Como costuma ficar a par dos conteúdos (músicas, vídeos, videojogos, *software*, livros, jornais, revistas ou outros) que descarrega/acede?

- a. Imprensa (jornais e revistas)
- b. Rádio
- c. Televisão
- d. Publicidade
- e. Recomendações de amigos ou familiares
- f. Sites de notícias em geral
- g. Sites especializados
- h. Blogues
- i. Redes sociais *online*
- j, Fóruns de discussão
- k. Sites especializados de partilha de ficheiros
- l. Plataformas de streaming
- m. Agregadores especializados de críticas (ex: MetaCritic, RottenTomatoes).

Caso partilhe conteúdos criados por terceiros sem a devida autorização:

30) Quais são as suas principais motivações para partilhar ficheiros (fazer *upload*) relativos a conteúdos que não sejam da sua autoria sem a autorização dos detentores de direitos?

- a. Considero que pode interessar a outros.
- b. Permite-me informar e chamar a atenção de outros a respeito dos meus próprios gostos e interesses.
- c. Permite-me contribuir para a formação de opinião e apelar à tomada de determinadas acções a respeito dos meus próprios gostos ou interesses.
- d. Permite-me conhecer pessoas que têm os mesmos interesses que eu. Permite-me conhecer pessoas que têm os mesmos interesses que eu.
- e. Posso manter o contacto com pessoas que de outro modo não seria possível.
- f. Tenho em vista fins lucrativos.

31) No que diz respeito a músicas, vídeos e livros que costuma partilhar *online* via Internet, tratam-se sobretudo de...

- a. novidades (lançamentos com menos de um ano)?
- b. clássicos (conteúdos originalmente publicados à mais de 14 anos)?
- c. novidades e clássicos em igual percentagem?

Caso partilhe conteúdos próprios:

32) O que o leva a partilhar na Internet conteúdos da sua autoria?

- a. Quero partilhar ideias e conhecimento
- b. Considero que a disponibilização da versão digital contribui para aumentar as vendas da versão física. Considero que a disponibilização da versão digital contribui para aumentar as vendas da versão física.

c. Acredito que a disponibilização da versão digital contribui para aumentar as receitas resultantes de eventos ao vivo e encomendas, etc. Acredito que a disponibilização da versão digital contribui para aumentar as receitas resultantes de eventos ao vivo e encomendas, etc.

d. Permite-me chegar a públicos e fãs que de outra forma não conseguiria. - Permite-me chegar a públicos e fãs que de outra forma não conseguiria.

e. Considero que a cultura e o conhecimento devem ser grátis. Considero que a cultura e o conhecimento devem ser grátis.

f. Quero partilhar conteúdos de índole privada com os meus amigos, familiares e/ou conhecidos. Quero partilhar conteúdos de índole privada com os meus amigos, familiares e/ou conhecidos.

g. Outras razões. Quais?