

# A Evolução do Direito de Autor dos Jornalistas (em Portugal e Espanha)

Inclui o texto “Meros Copistas” de Lawrence Lessig

Outubro, 2006


## working report


## Introdução


Este Working Report procura apresentar uma descrição das principais questões em torno da problemática do direito de autor dos jornalistas em Portugal e Espanha. No entanto, a discussão em torno do direito de autor dos jornalistas é apenas uma discussão, entre muitas outras, em torno dos direitos de autor, discussões essas que surgem porque a própria concepção dos modelos de autoria, de remuneração da autoria e da própria propriedade se encontram em mudança.


Essa mudança é, por exemplo, visível também no movimento em torno da adopção de licenças Creative Commons para trabalhos criativos em formato digital. O Creative Commons (CC) oferece um conjunto de opções de protecção e liberdade para autores, artistas e educadores. O conceito partiu do conceito tradicional de “todos os direitos reservados” para daí chegar a uma abordagem voluntária de “alguns direitos reservados”.

A oferta de um trabalho sobre o “chapéu” de uma licença CC não quer dizer que o mesmo não tenha autoria e essa autoria não se encontre consagrada e defendida, quer apenas dizer que ocorre uma oferta por parte do autor de alguns dos seus direitos ao público, mas só dentro de condições previamente expressas.

 Por exemplo, autoriza outros a copiar, distribuir, exhibir e apresentar o trabalho protegido (e também obras derivadas desse trabalho), mas só se o autor original for sempre referenciado da forma que ele expressou previamente.

 A licença não comercial, permite a outros copiar, distribuir, exhibir, e apresentar o trabalho (e também obras derivadas desse trabalho), mas só para fins não comerciais.

 A licença de não uso para obras derivadas, permite a outros copiar, distribuir, exhibir, e apresentar o trabalho mas só o trabalho original sem qualquer alteração do conteúdo do mesmo.

 Já a licença de partilha idêntica permite a partilha da obra e seus formatos derivados desde que mantenham o mesmo tipo de licença que governa a licença original do trabalho

Na primeira parte deste relatório, Nuno Conde analisa a realidade dos direitos de autor em torno da produção jornalística em Espanha, um dos mais significativos investidores estrangeiros no sector dos media em Portugal, dedicando uma atenção particular ao regime de cessão de direitos de autor dos jornalistas na imprensa escrita e no sector audiovisual, a par da análise da problemática dos serviços de clipping, bem como da proposta de Lei sobre o Estatuto do Jornalista Profissional.

Na segunda parte deste relatório, Margarida Almeida Rocha realiza uma análise do ordenamento jurídico nacional traçando um breve enquadramento das normas constantes do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos e respectivo alcance. Num segundo momento, Margarida Almeida Rocha examina a recente proposta de alteração do Estatuto do Jornalista à luz de uma perspectiva de equilíbrio entre os direitos e interesses dos jornalistas e das empresas, terminando com uma breve incursão sobre o campo do clipping e das suas ténues fronteiras entre a produção autoral e a sua posterior apropriação para fins comerciais por terceiros.

A terceira parte apresenta um texto de Lawrence Lessig, intitulado *Meros Copistas*. [Lessig](#) é Professor de Direito na [Stanford Law School](#) e é fundador do Center for Internet and Society da mesma escola. Foi igualmente Professor de Direito na [Harvard Law School](#) e na Universidade de Chicago, trabalhou para o Supremo Tribunal dos Estados Unidos e é fundador do movimento Creative Commons.

A inclusão de um texto de Lessig neste Working Report, num momento onde se discutem alterações legislativas em Portugal no campo da autoria, deve-se ao facto de se acreditar que discutir os direitos de autoria deve ser feito tendo sempre presente uma perspectiva alargada dos grandes movimentos sociais do direito contemporâneo.

Por exemplo, o diário gratuito espanhol 20 minutos, com edições locais em diversas cidades espanholas é publicado, pela empresa "Multiprensa & Mas S.L.", sob uma licença Creative Commons, podendo também ser feito o download do jornal gratuitamente do seu site. A "Multiprensa & Mas S.L." é pioneira na publicação de diários gratuitos de referência, o seu principal accionista é a "20 Min Holding", líder em jornais gratuitos na Suíça, França e Espanha. Por sua vez, o maior accionista da 20 Min Holding é a Schibsted, um grupo norueguês de comunicação fundado em 1839 com presença nesse país, na Suécia, Dinamarca, Suíça, Finlândia e Estónia, onde é dona de jornais gratuitos e pagos, estações de televisão e rádio, etc.

Portanto, se a inovação pode passar pelos jornais declararem que os seus conteúdos podem ser usados por terceiros sob uma licença Creative Commons, porque não contemplar a possibilidade de as relações entre produtor e proprietário poderem também passar pelos novos movimentos no campo do direito? Tudo depende das decisões racionais de maximização económica dos rendimentos auferidos pelos envolvidos, isto é, jornalistas e proprietários.

Gustavo Cardoso

## 1. Aspectos Críticos do Sistema de Direitos de autor em Espanha

### • Princípios gerais do direito de autor em Espanha

O sistema de direitos de autor em Espanha é enquadrado pelos seguintes princípios gerais (Díaz Árias,2000):

- A atribuição da propriedade intelectual aos autores decorre do acto de criação, sem necessidade de mais formalidades: «*La propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación.*» (art.1 Ley de Propriedade Intelectual, LPI<sup>1</sup>);
- Os direitos de autor compreendem os direitos morais (direito de divulgação, paternidade, integridade e de acesso à obra), que são irrenunciáveis e inalienáveis, os direitos de exploração exclusiva (reprodução, distribuição, comunicação pública e modificação) e os direitos de remuneração, nomeadamente a remuneração por cópia privada e exibição audiovisual;
- A transmissão de direitos de exploração com carácter de exclusividade está submetida a um regime especial que requer a sua formalização por escrito.

Apesar de se reconhecer a existência de algumas imprecisões técnicas a LPI tem-se revelado como «um instrumento válido para garantir os direitos dos criadores, conciliando-os com os interesses legítimos das empresas de comunicação» (Díaz Árias, 2000). Todavia, e apesar da noção ampla de autor<sup>2</sup> consagrada na LPI, Díaz Árias entende que o quadro legal espanhol não garante expressamente os direitos patrimoniais dos jornalistas, em particular no que respeita o regime da obra colectiva (art. 8), o trabalho sobre temas da actualidade (art. 33) e a problemática dos comumente apelidados resumos de imprensa (serviços de *clipping*). Estas matérias serão objecto de análise em momento ulterior.

---

<sup>1</sup> Lei da Propriedade Intelectual, aprovada pelo Real Decreto 1/1996, de 12 de Abril, recentemente alterada pela Lei 23/2006, de 7 de Julho.

<sup>2</sup> «Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica»(art. 5.1 LPI)

- **A presunção de cessão de direitos**

A análise da titularidade dos direitos de autor por parte dos jornalistas implica a avaliação da relação laboral subjacente à produção do trabalho jornalístico (Valle Chousa, 2002).

A Lei da Propriedade Intelectual estabelece no artigo 51.1 que a transmissão para a empresa dos direitos de exploração de uma obra criada em virtude de uma relação laboral rege-se-á pelo disposto no respectivo contrato, o qual deverá assumir a forma escrita.

Na falta de disposição contratual em contrário, os direitos de exploração são cedidos com carácter de exclusividade e com o alcance necessário para o exercício da actividade habitual da empresa no momento da entrega da obra produzida ao abrigo da dita relação laboral (art. 51.2 LPI). No entanto, a LPI exige que haja uma «conexão ou adequação material entre a obra criada pelo autor e a actividade da empresa» (Villanueva, 1996).

Na ausência de previsão contratual específica, os jornalistas enquanto autores de obras reproduzidas em publicações periódicas conservam o direito a explorá-las sob qualquer forma desde que não prejudiquem a actividade normal da publicação em que foram inseridas (art. 52, 1º parágrafo LPI). O jornalista assalariado conserva, assim, os direitos económicos sobre a obra produzida mesmo que parte dos seus direitos tenham sido cedidos em exclusividade para a entidade empregadora. Poderá exercer os direitos económicos que não tiverem sido cedidos à entidade patronal, ou seja, os direitos que não colidam com a actividade normal da empresa (Valle Chousa, 2002).

As modalidades de exploração da obra por parte do jornalista não podem consubstanciar uma situação de concorrência desleal à empresa jornalística a quem cederam parte desses direitos de exploração. O jornalista poderá dispor livremente da sua obra, se esta não for reproduzida num prazo de um mês desde o seu envio ou aceitação nas publicações periódicas diárias, ou no prazo de seis meses nas restantes publicações, salvo disposição contratual em contrário (art. 52, 2º parágrafo LPI).

A remuneração do jornalista, enquanto autor das referidas obras, poderá consistir numa determinada quantia (art. 52, 3º parágrafo LPI<sup>3</sup>).

---

<sup>3</sup> Art. 52, 3º parágrafo LPI: «La remuneración del autor de las referidas obras podrá consistir en un tanto alzado.»).

- **O jornalista na imprensa escrita**

As publicações periódicas reúnem um conjunto de material impresso, sobre o qual existem direitos e faculdades cuja titularidade nem sempre está claramente determinada (Valle Chousa, 2002).

Nos termos do artigo Artículo 8º da LPI entende-se por obra colectiva a obra «criada por iniciativa e coordenação de uma pessoa singular ou colectiva que a edite e divulgue sob o seu nome, e que seja constituída pela conjunto dos contributos de diferentes autores cujo contributo pessoal se consubstancie numa criação única e autónoma, concebida sem que seja possível atribuir separadamente a qualquer um deles um direito sobre o conjunto da obra realizada. Salvo disposição contratual em contrário, os direitos sobre a obra colectiva recaem na entidade que a edite e divulgue sob o respectivo nome».

Considera Luz Villanueva no seu estudo sobre propriedade intelectual, de 1996 (obra citada):

*«Da reunião de diferentes contributos sob a coordenação de um director dum meio de comunicação social, e mesmo que existam trabalhos com identidade própria, resulta uma obra cujo conjunto é algo novo e distinto das partes que o integram. (...) A obra colectiva é da titularidade da pessoa singular ou colectiva que o edita, publica ou elabora. Todavia, essa titularidade sobre o todo é independente da que possa existir sobre alguma parte da obra que tenha identidade própria».*

A análise dos direitos de autor sobre artigos ou trabalhos jornalísticos poderá centrar-se em três grandes categorias (Valle Chousa, 2002):

- Trabalhos efectuados com independência e sem identificação da pessoa que os realizou. Trata-se de trabalhos de redacção que habitualmente não são assinados, pois não têm uma identidade concreta.

Como se explicitará adiante, o tratamento noticioso de temas da actualidade não tem protecção de direitos de autor. Todavia, sempre que na elaboração de uma notícia se denote alguma dose de criação ou de originalidade do seu autor, existirá um direito deste sobre a mesma.

- Trabalhos efectuados por alguém contratado especificamente para o efeito, como se verifica no caso dos correspondentes. O referido trabalho pode ser, ou não, assinado. Se tiver um carácter pessoal vincado, que o dote de originalidade, será objecto de direitos de autor. Idêntico raciocínio far-se-á para as criações jornalísticas, com a marca do seu autor e dotadas de originalidade.

- E os trabalhos efectuados por colaboradores com poder de iniciativa e ampla liberdade na determinação e tratamento dos conteúdos.

No entendimento de Luz Villanueva, os direitos morais (artigo 14.º da LPI) «não chegam sequer a existir na primeira das categorias expostas anteriormente, ou seja, nas meras notícias sobre a actualidade, usualmente sem assinatura e desprovidas de intervenção criativa do autor. Nas restantes categorias, chega a verificar-se o aparecimento de direitos morais, contudo são frequentemente objecto de fortes restrições, devido à sua inclusão na universalidade da obra colectiva que constitui a publicação periódica». (1996:14)

### • O jornalista audiovisual

O jornalista audiovisual, no âmbito da sua actividade profissional, trabalha com textos, imagens e sons. Todavia, a sua condição de autor audiovisual e os correspondentes direitos nem sempre lhe são reconhecidos (Valle Chousa, 2002).

Em face da definição legal de obra audiovisual (artigo 86º LPI<sup>4</sup>), e da concepção estreita de quem são os respectivos autores - que em face da lei (art. 87) são exclusivamente o director-realizador, os autores do argumento, adaptação, guião, diálogos e os autores das composições musicais criadas especificamente para estas obras - no que respeita os jornalistas, e com estas premissas legais, o seu trabalho dificilmente poderá gerar direitos de autor para além das grandes reportagens e documentários (Díaz Árias, 2000).

A propósito do trabalho dos jornalistas audiovisuais cabe referir a interpretação oficial da SGAE (Sociedade General de Autores y Editores) relativamente ao conceito de documentários:

- *«Grabaciones sonoras y visuales de hechos, escenas, acontecimientos, datos o experiencias, tomados de la realidad, que por la originalidad de su realización (en cuanto a la composición, selección o, disposición de los citados elementos) así como por el texto utilizado como narración y de las composiciones musicales creadas para esta clase de producción, y por la existencia en su caso de una colaboración entre los distintos autores de dichas contribuciones intelectuales constituyen obras audiovisuales».*

<sup>4</sup> Artigo 86.1 LPI: «(...)entendiendo por tales las creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras.»

Concluindo que «no se considerarán documentales, a efectos de estas normas, aquellas grabaciones cuyo contenido sean noticias del día o sucesos que tengan el carácter de simples informaciones de prensa» (normas aprovadas na Assembleia Geral da SGAE, de 27 de Junho de 1989).

- **O tratamento informativo da actualidade**

Nos termos do artigo 33.1 da LPI, os trabalhos e artigos sobre temas da actualidade difundidos pelos meios de comunicação social poderão ser reproduzidos, distribuídos e ser objecto de divulgação pública por quaisquer outras entidades da mesma classe, desde que citem a fonte e o autor se o trabalho apareceu com assinatura, e sempre que não conste na origem uma reserva de direitos. A lei ressalva, no entanto, a necessidade de se salvaguardar o direito do autor a receber a remuneração acordada ou, na ausência de acordo, a remuneração que se considere equitativa.

Na opinião de Santiago Del Valle Chousa, o facto do artigo 33.1 da LPI se referir a «trabalhos e artigos sobre temas da actualidade», como categoria homogénea, implica que aí se possam incluir quer os artigos de fundo, caracterizados como sendo um trabalho sobre a matéria bruta das notícias dotados de uma marca pessoal do autor, quer as meras notícias ou comunicados de imprensa<sup>5</sup> (2000: 143 e ss).

Poder-se-á argumentar a desnecessidade da exclusão de protecção de direitos de autor prevista no artigo 33.1 LPI, uma vez que a definição de obra susceptível de gerar direitos de autor, prevista no artigo 10.1 da LPI <sup>6</sup>, exige que as obras sejam «originais» - requisito que não se verifica no caso das meras notícias. O requisito da originalidade, entendido como novidade objectiva da obra, pode e deve ser relativizado. A tendência geral vai no sentido dos direitos de propriedade intelectual aplicarem-se a um maior número de processos criativos. O critério da novidade objectiva pode ter uma relevância mínima, dependente do tipo de obra e da maior ou menor margem de liberdade criativa por parte do autor (Valle Chousa, 2002). «Quando a margem de liberdade seja pequena, logicamente a exigência de originalidade será reduzida» (Bercovitz y Rodríguez-Cano, 1989).

Em suma, e na opinião de Santiago Del Valle Chousa, não cabe estabelecer uma fronteira nítida entre os diversos tipos de trabalhos sobre temas da actualidade, excluindo *a priori* todo um grupo de obras jornalísticas. A

---

<sup>5</sup> Em castelhano a expressão «*informaciones de prensa*».

<sup>6</sup> «Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro(...)»



protecção da liberdade de informação não impede reconhecer a autoria de todos aqueles trabalhos em que seja possível encontrar um mínimo de novidade objectiva no tratamento da notícia, que no entanto ficará, uma vez difundida/publicada, à livre disposição do denominado “mercado das ideias” (2000: 144).

- **A problemática dos serviços de *clipping***

Na recente alteração da LPI, em Julho de 2006, introduziu-se um regime específico de direitos de autor para os resumos de imprensa.

Tal intervenção legislativa é precedida de uma longa polémica em torno das empresas de serviços de «clipping», cuja actividade fundamental consiste na venda de resumos de imprensa a instituições ou empresas (terceiros), sendo que o produto da sua actividade consiste na compilação de recortes de imprensa e notícias de rádio, televisão e Internet, beneficiando economicamente da exploração comercial de obras produzidas por autores que cederam os seus direitos a empresas de comunicação social, entidades outras que as referidas empresas de *clipping* (Díaz Noci, 2003).

De acordo com o disposto no n.º1 do artigo 32º da LPI é lícita a inclusão numa obra de fragmentos de outras produções de natureza escrita, sonora ou audiovisual, assim como de obras de natureza plástica ou de carácter fotográfico figurativo, sempre que se trate de obra já divulgada e a sua inclusão se efectue a título de citação ou para efeitos de sua análise, comentário ou juízo crítico. A referida utilização da obra implica a indicação da fonte e o nome do respectivo autor.

No segundo parágrafo da citada disposição legal introduziu-se uma referência explícita aos resumos de imprensa, a saber<sup>7</sup>: as compilações periódicas efectuadas sob o formato de resumos ou revistas de imprensa terão o enquadramento legal das citações. Todavia, quando se efectuem compilações de artigos jornalísticos que consistam basicamente na sua mera reprodução, e a respectiva actividade se efectue com fins comerciais, o autor que não tenha manifestado expressamente a sua oposição terá direito a receber uma remuneração equitativa. Existindo uma oposição expressa do autor a referida actividade deixará de beneficiar do enquadramento legal da citação.

---

<sup>7</sup> Art. 32.1, 2º parágrafo, LPI: «Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revista de prensa tendrán la consideración de citas. No obstante, cuando se realicen recopilaciones de artículos periodísticos que consistan básicamente en su mera reproducción y dicha actividad se realice con fines comerciales, el autor que no se haya opuesto expresamente, tendrá derecho a percibir una remuneración equitativa. En caso de oposición expresa del autor, dicha actividad no se entenderá amparada por este límite. »

Em face do disposto no artigo 32.1, 2º parágrafo LPI, o «autor» aparece como o titular dos direitos de exploração da obra podendo, em alternativa, opor-se à mera reprodução da sua obra em recompilações de notícias efectuadas com fins comerciais (a actividade tradicional das empresas de *clipping*), ou negociar uma remuneração equitativa.

Todavia, a utilização da palavra «autor» na citada disposição legal (32.1, 2º parágrafo LPI) tem suscitado incertezas nos planos jurídico e económico.

Num comunicado<sup>8</sup> enviado à *Asociación Española de Seguimiento de Información y Publicidad (AESIP)*<sup>9</sup>, a *Asociación de Prensa de Madrid (APM)* reivindicou o direito dos autores de artigos jornalísticos a receber uma remuneração equitativa por parte das empresas de *clipping*.

A APM, que mediante a FAPE<sup>10</sup> representa mais de 13 mil jornalistas em Espanha, advertiu ainda que o referido direito, independente do direito de compensação por cópia privada, destina-se exclusivamente aos jornalistas e tem um enquadramento legal distinto do regime geral previsto nos artigos 17.º a 23.º da LPI (integrados na secção 2ª Direitos de Exploração, do Capítulo II da citada Lei). Por outro, a *Asociación de Editores de Diarios Españoles (AEDE)*<sup>11</sup> alega que os directos dos trabalhos publicados devem reverter para os proprietários das publicações, uma vez que nos termos da legislação em vigor os jornais são obras colectivas.

#### ● O caso «GEDEPRENSA»

Pela sua pertinência e actualidade cabe recordar que em 2002, os grupos de comunicação social Corporación de Médios de Nuevas Tecnologías, S.L.U, Prisacom, S.A., Unidad Editorial, S.A., Recoletos Grupo de Comunicación, S.A. e o Grupo Godo de Comunicación, S.A. decidiram constituir uma sociedade de gestão de direitos de propriedade intelectual, denominada GEDEPRENSA (Gestora de Derechos de Prensa, S.A).

---

<sup>8</sup> Fonte : notícia n.º 207076, sítio [www.noticias.info](http://www.noticias.info)

<sup>9</sup> Entidade representativa dos interesses das empresas de serviços de «clipping»

<sup>10</sup> «La Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE) es, actualmente, la entidad más representativa del Periodismo español. Agrupa a 42 Asociaciones de la Prensa y duplica en número de afiliados a los periodistas de los Colegios (sólo hay dos Colegios, el de Cataluña y el de Galicia), de los sindicatos (Federación de cinco sindicatos de periodistas existentes en España), y a los de las Agrupaciones de periodistas de los sindicatos mayoritarios: UGT y CC.OO.», fonte <http://www.fape.es>, consultado no dia 15 de Agosto de 2006.

<sup>11</sup> Segundo a Associação de Editores de Diários Espanhóis (AEDE) o negócio de «press clipping» leva a uma perda de 45 milhões de euros e a uma descida de 3% na circulação todos os anos (fonte Jornal de Negócios, edição de 9 de Maio de 2006, página 39).

A empresa GEDEPRENSA teria como objecto social a gestão dos direitos de propriedade intelectual relativos aos resumos de imprensa ou de notícias divulgados por qualquer meio ou procedimento, que pertencessem, a título originário ou derivado, aos editores de imprensa e demais meios de comunicação impressa, sonora ou audiovisual dos grupos que a constituíssem. Todavia, a constituição da referida sociedade foi impedida pelo Tribunal de Protecção da Concorrência (*Tribunal de Defensa de la Competencia - TDC*), na Decisão de 10 de Maio de 2004.

Nos termos da referida Decisão do TDC<sup>12</sup>, a sociedade GEDEPRENSA teria como cerne da sua actividade o licenciamento, de forma conjunta, de alegados direitos de propriedade intelectual de cada editor para a elaboração de resumos de imprensa. Para tal fim, as empresas signatárias celebrariam um acordo horizontal que redundaria na unificação das políticas de exploração comercial dos referidos direitos e a correspondente gestão conjunta dos mesmos. Considerou o TDC que a aplicação efectiva de um acordo horizontal com essas características poderia produzir uma alteração importante na actividade de *press clipping*. A alteração em apreço consubstanciar-se-ia no estabelecimento de um preço comum, e de uma única via de acesso ao material publicados pelos meios de comunicação constituintes da sociedade GEDEPRENSA, a que acresceria um sistema de auditorias que permitiria analisar, a qualquer momento, a contabilidade e os sistemas informáticos das empresas de *press clipping*.

Todos os aspectos referidos poderiam uniformizar, limitar e restringir a produção e a distribuição deste tipo de serviços, produzindo um efeito similar ao de uma forte concentração das fontes de aprovisionamento, em particular se se considerarem os materiais publicados pela imprensa como um instrumento fundamental para a produção de *press clipping*.

Consequentemente, considerou o TDC, e em sintonia com o juízo efectuado pelo *Servicio de Defensa de la Competencia*, na sua Deliberação «folio 761», que a vigência do referido contrato societário (que pressuponha um acordo horizontal de gestão de direitos de propriedade intelectual) consubstanciaria um conjunto de condutas proibidas à luz do artigo 1.º da Lei de Protecção da Concorrência. Ou seja, considerou a constituição da referida sociedade como atentatória da liberdade de concorrência.

As partes signatárias, com a intenção de contornar a decisão negativa do *Servicio de Defensa de la Competencia*, solicitaram a suspensão do acto administrativo junto da Audiência Nacional (Tribunal Administrativo). No entanto, a Audiência Nacional indeferiu o pedido argumentando que a suspensão por via judicial de uma decisão negativa de um órgão da administração teria o mesmo efeito que a atribuição da autorização pretendida e essa, no entender do referido tribunal, não estaria em conformidade com o direito.

---

<sup>12</sup> Tribunal de Defensa de la Competencia, Resolucion (Expte.A334/03, Acuerdo-Marco propiedad Intelectual), Pleno, Madrid, 10 de Mayo de 2004.

- **A proposta de Estatuto do Jornalista**

Cabe um último reparo à proposta de estatuto de jornalista profissional, aprovado pelo «Foro de Organizaciones de Periodistas» (AGP-UGT, CCOO, Col·legi de Periodistes de Catalunya, FAPE e SPC), especificamente os artigos 1.º (Titularidade), 11º (Direitos) e 19.º (Direitos de autor):<sup>13</sup>

*Art. 1º  
(Titularidade)*

*O titular dos direitos e deveres definidos neste Estatuto é o jornalista profissional. Considera-se como tal todo aquele que tem*

---

<sup>13</sup> Estatuto del periodista Profesional, aprobado pelo «Foro de Organizaciones de Periodistas» (AGP-UGT, CCOO, Col·legi de Periodistes de Catalunya, FAPE y SPC)

I. Del periodista profesional

Art. 1. Titularidad

El titular de los derechos y deberes definidos en este Estatuto es el periodista profesional. Se considera como tal a todo aquel que tiene por ocupación principal y remunerada la obtención, elaboración, tratamiento y difusión por cualquier medio de información de actualidad, en formato literario, gráfico, audiovisual o multimedia, con independencia del tipo de relación contractual que pueda mantener con una o varias empresas, instituciones o asociaciones.

Estos derechos y deberes profesionales derivan de los derechos a la libertad de expresión e información, reconocidos en el art. 20 de la Constitución Española y en nada interfieren el ejercicio de estas libertades por los no profesionales.

(...)

III. De los derechos

Art. 11 (Derechos)

La libertad de expresión e información que el art. 20 de la Constitución Española reconoce a todos se concreta en un conjunto de derechos específicos de los periodistas, dirigidos a garantizar la independencia de estos profesionales al servicio del derecho del público a ser informado. Estos derechos comprenden:

- a) la libre expresión e información en el marco de la definición editorial de su empresa;
- b) la cláusula de conciencia;
- c) el secreto profesional;
- d) la libertad de creación y los derechos de autor;
- e) el libre y preferente acceso a las fuentes informativas;
- f) la participación en la orientación editorial.

(...)

Art. 19 (Derechos de autor)

En los términos del art. 5 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, los periodistas son autores de sus textos originales y de las noticias, reportajes y trabajos audiovisuales, sin perjuicio de los derechos que puedan corresponder a otros. Los periodistas tienen los derechos patrimoniales y morales que el vigente derecho de propiedad intelectual reconoce a los autores.

La cesión de los derechos de explotación en el marco de un contrato de trabajo se entenderá hecha para el medio con el que el periodista contrate, siendo necesarios acuerdos específicos para la explotación de estos derechos en otros medios del mismo grupo o su cesión a terceros. Cualquier acuerdo individual o colectivo que establezca una cesión genérica de los derechos de autor de los periodistas sin precisión de su alcance será tenido por nulo de pleno derecho.

En los supuestos en que el periodista ceda los derechos de explotación, podrá exigir al cesionario que persiga ante los tribunales a los terceros que hagan un uso indebido de estos derechos. El cesionario no podrá ceder los derechos a un tercero radicado en un territorio con un grado de protección inferior al establecido en España o que no reconozca los derechos morales de los autores. Se entenderá que existe una protección homologable a la española cuando el país en cuestión haya suscrito y ratificado el Convenio de Berna y los demás tratados promovidos por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

*por ocupação principal e remunerada a obtenção, elaboração, tratamento e difusão por qualquer meio de informação de actualidade, em formato literário, gráfico, audiovisual ou multimédia, com independência do tipo de relação contratual que possa manter com uma ou várias empresas, instituições ou associações.*

*Estes direitos e deveres profissionais derivam dos direitos à liberdade de expressão e informação, reconhecidos no art. 20 da Constituição Espanhola e em nada interferem no exercício destas liberdades por parte dos que não são profissionais.(...)*

*Art. 11º  
(Direitos)*

*A liberdade de expressão e informação que o art. 20 da Constituição Espanhola reconhece a todos concretiza-se num conjunto de direitos específicos dos jornalistas, destinados a garantir a independência destes profissionais ao serviço do direito do público a ser informado. Estes direitos compreendem:*

- a) a livre expressão e informação no quadro da definição editorial da sua empresa;*
- b) a cláusula de consciência;*
- c) o segredo profissional;*
- d) a liberdade criativa e os direitos de autor;*
- e) o livre e preferencial acesso às fontes de informação;*
- f) a participação na orientação editorial.*

*Art. 19º  
(Direitos de autor)*

*Nos termos do art. 5 do Texto Revisto da Lei da Propriedade Intelectual (LPI), os jornalistas são autores dos seus textos originais e das notícias, reportagens e trabalhos audiovisuais, sem prejuízo dos direitos de terceiros. Os jornalistas têm os direitos patrimoniais e morais que o direito vigente da propriedade intelectual reconhece aos autores.*

*A cedência dos direitos de exploração no quadro de um contrato de trabalho entende-se efectuada para o meio que o jornalista contrate, sendo necessários acordos específicos para a exploração destes direitos noutros meios do mesmo grupo ou a sua cedência a terceiros. Qualquer acordo individual ou colectivo que estabeleça uma cedência genérica dos direitos de autor dos jornalistas sem precisão do seu alcance será tido por nulo de pleno direito.*

*No pressuposto de que o jornalista ceda os direitos de exploração, poderá exigir ao cessionário que persiga em tribunal os terceiros que façam um uso indevido destes direitos. O cessionário não poderá ceder os direitos a um terceiro radicado num território com um grau de protecção inferior ao estabelecido em Espanha ou que não reconheça os direitos morais dos autores. Entender-se-á que existe uma protecção homóloga à espanhola quando o país*

*em questão tenha subscrito e ratificado a Convenção de Berna e os demais tratados promovidos pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual.*

A proposta de Lei do Estatuto do Jornalista Profissional, reproduzindo na essência o projecto aprovado pelo *Foro de Organizaciones de Periodistas*, foi apresentada pelo Grupo Parlamentar de «Izquierda Verde-Izquierda Unida-Iniciativa per Catalunya Verds» (IU-ICV), e admitida para ulterior tramitação a 20 de Abril de 2004 (*Boletín Oficial de Las Cortes Generales, Congreso de los Diputados, VIII Legislatura, Série B, 23 de Abril de 2004, num.44-1*).

Entretanto, o prazo para a apresentação de emendas à referida proposta de Lei foi ampliado para o dia 5 de Setembro de 2006 (*Boletín Oficial de Las Cortes Generales, Congreso de los Diputados, VIII Legislatura, Série B, 28 de Junio de 2006, num.44-60*).

Paralelamente, salienta-se a não admissão para tramitação da proposta de Lei relativa aos direitos laborais dos jornalistas, igualmente apresentada pelo grupo parlamentar IU-ICV (sessão do Congresso de los Diputados, Fevereiro de 2006, com 292 votos contra dos grupos parlamentares PSOE, PP, CC e CIU; 6 a favor do grupo IU-CIV e do grupo Mixto, e 17 abstenções dos grupos ERC e PNV).<sup>14</sup>

## 2. Aspectos Críticos do Sistema de Direitos de autor em Portugal

- **Antecedentes**

A história recente do direito de autor dos jornalistas em Portugal tem três momentos importantes: a publicação do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC) onde a matéria tem assento legal **(a)**, o artigo 21.º do Estatuto do Jornalista (EJ) ainda em vigor **(b)** e a apresentação de uma proposta de alteração do EJ que inclui uma disposição sobre a matéria em apreço **(c)**.

**(a)** Como todas as leis que radicam no chamado direito de autor continental, o nosso código é construído a partir do princípio de que o direito pertence ao criador intelectual da obra, identificado como tal, a quem é reconhecida a qualidade de autor e o direito moral de reivindicar a paternidade da obra. Todavia, em certos casos excepcionais, de que é exemplo a obra colectiva, a lei atribui a titularidade do conteúdo patrimonial do direito de autor, a título originário, a entidade diferente do seu criador, a qual é então investida por lei nas prerrogativas que usualmente cabem ao criador da obra: o direito de autorizar ou proibir a utilização da obra por terceiro, com inerente possibilidade de impor contratualmente as condições de tempo, lugar e preço, ou o mero direito a remuneração por utilizações relativamente às quais a lei não lhe concede o direito de autorizar ou proibir.

A lei portuguesa diz expressamente que os jornais e outras publicações periódicas se presumem obras colectivas, pertencendo às respectivas empresas, a título originário, o direito de autor sobre as mesmas. Em qualquer caso, o colaborador da obra colectiva pode exercer individualmente os direitos relativos à sua contribuição pessoal: tem o direito de publicar em separado o seu trabalho, segundo regras que o código também estabelece e que assentam na distinção entre jornalistas assalariados e *free lancers*.

Como adiante melhor se verá, o regime especial previsto no código para as obras jornalísticas tem até hoje respondido às necessidades do sector da comunicação social no seu conjunto: os interesses dos jornalistas são garantidos pelos direitos morais de reivindicação da paternidade da obra e de se opor a qualquer acto que a desvirtue; e as empresas têm a possibilidade de desenvolver a sua actividade em todas as áreas que a constante inovação tecnológica oferece.

**(b)** O artigo 21.º do actual Estatuto do Jornalista – Lei n.º 1/99, de 13 de Janeiro, prevê que *a definição legal do direito de autor dos jornalistas, previsto no artigo 7.º, n.º 3, será aprovada no prazo de 120 dias, precedendo audição das*

*associações representativas dos jornalistas e das empresas de comunicação social interessadas.* Na sequência, em Abril de 2001, foram apresentados dois projectos, um do Partido Comunista e outro do Governo (PS), este retomado em Junho de 2002 por deputados do grupo parlamentar do Partido Socialista e aprovado na generalidade.

Durante o processo de aprovação fizeram-se ouvir também vozes discordantes que fizeram notar que a protecção dos trabalhos jornalísticos estava já expressamente prevista em sede própria, o CDADC, e que não seria juridicamente aceitável regular essa matéria a propósito de um normativo respeitante à actividade profissional, e de que não existiria justificação para adoptar um regime especial de propriedade intelectual definido em função de uma qualquer qualidade profissional. Para os defensores dessa posição, a falta de enquadramento em sede própria fragilizaria qualquer regulamentação posterior por não ser claro o respectivo alcance, podendo induzir propostas e soluções que o próprio CDADC não admitiria. Nomeadamente, a ausência de distinção entre jornalistas do quadro e *free lancers* e a atribuição do "direito de autor" às duas categorias sem especificar as prerrogativas que, em cada caso, o direito integra, seria susceptível de extremar posições, estabelecendo alguma confusão na interpretação e aplicação da lei e, conseqüentemente, podendo gerar insegurança jurídica prejudicial ao desenvolvimento da actividade no sector.

Também no que respeitava ao formato digital das obras se levantaram algumas dúvidas, nomeadamente porque o respectivo direito não estava ainda expressamente consagrado no ordenamento jurídico e, portanto, carecia de um período temporal de reflexão indispensável para sustentar soluções equilibradas e susceptíveis de durabilidade elevada e adaptação à realidade actual e futura.

(c) O anteprojecto de proposta de lei de alteração do Estatuto do Jornalista apresentado pelo Governo, em Julho de 2005, inscreve-se na continuidade de processos atrás exposta, procurando a *revisão da legislação relativa ao exercício da actividade jornalística, aperfeiçoando os mecanismos relativos aos respectivos direitos, incluindo os de autor.* Nele se prevê a inclusão de um artigo 7.º-A que, no essencial, reproduz o projecto de 2002, indicando portanto uma opção de legislar a dimensão da autoria também no campo específico das profissões, neste caso do jornalismo.



- **A autoria no jornalismo em debate**

A gestão da utilização – designadamente *on-line* – dos trabalhos jornalísticos efectuados no quadro de um contrato de trabalho constitui a principal preocupação das sucessivas iniciativas legislativas ocorridas nos últimos anos em Portugal. O debate a nível internacional, assente na análise de algumas decisões judiciais sobre a matéria<sup>15</sup> em vários países europeus e nos Estados Unidos da América, corroborou o entendimento que, “na ausência de estipulações contratuais em contrário, os autores apenas concederam o direito de utilizar as suas obras uma única vez e num só suporte e conservaram todos os direitos relativos a qualquer utilização ulterior em novos suportes”, concluiu pela necessidade de licenças suplementares com vista a uma retribuição, “mesmo no caso de obras criadas no quadro assalariado”,<sup>16</sup> mas não se debruçou sobre a questão da avaliação comercial dos direitos de reprodução nos *web sites* que, na actual tendência, poucas remunerações directas geram e que apenas em mercados *on-line* já maduros, como os EUA, permite receitas de publicidade já consideráveis face ao investimento realizado.

No entanto, há também outra argumentação presente em campo. Argumentação essa que sustenta que a análise deveria ir para além do mero teor das sentenças proferidas,<sup>17</sup> e centrar-se também na lógica da legislação nacional aplicada<sup>18</sup>. Por outro lado, as críticas à abordagem baseada na legislação de autoria dirigida a classes profissionais específicas, como a dos jornalistas, defende que não se deverá generalizar decisões decorridas de acções propostas por jornalistas independentes (*free lancers*) aos assalariados. Pois, tal visão comprometeria a possibilidade de se extraírem linhas orientadoras para a interpretação das disposições nacionais aplicáveis que não reconhecem aos jornalistas assalariados o direito exclusivo de autorizar ou proibir utilizações ulteriores em novos suportes.

A atribuição do “direito de autor” às duas categorias de jornalistas, *free lancer* e assalariados, sem especificar as prerrogativas que em cada caso o

---

<sup>15</sup> Cfr. Revista *IRIS* – Observations Juridiques de l’Observatoire Européen de l’Audiovisuel – Focus “Le droit d’auteur à l’ère du numérique”, édition 2000.

<sup>16</sup> Cfr. “La guerre des droits électroniques – qui possède les droits des nouvelles utilisations numériques d’oeuvres de l’esprit existantes”, Bernt Hugenholtz e Annemique Kroon, revista *IRIS* citada.

<sup>17</sup> “Os *test cases*, cuja importância não está em causa, devem ser encarados com cautela: dão publicidade à questão de fundo, que é resolvida a propósito de um caso concreto (bem ou mal preparado) submetido à álea dos tribunais; a sentença, que dá força a uma ou outra das partes, vai – bem ou mal – construindo a opinião pública” – Adolf Dietz, a propósito da ligação entre o conteúdo da norma e a interpretação que dela faz quem a aplica, bem como da forma de diálogo entre o juiz e o legislador. (Congresso da Association Littéraire et Artistique Internationale (ALAI) – *Regards sur les Sources du Droit d’Auteur* – Paris de 18 a 21 de Setembro 2005)

<sup>18</sup> O ordenamento jurídico da maior parte dos países não qualifica inequivocamente os jornais e outras publicações periódicas como obras colectivas, nem contém disposições especificamente aplicáveis a jornalistas independentes e a assalariados.

direito integrava, gerou muitas vezes confusão e contribuiu para gerar conflitos. Por todo o mundo, as companhias de media procuraram rever os seus contratos tipo de edição e de produção de forma a assegurar a obtenção dos direitos electrónicos, tendo nalguns casos os contratos revistos chegado a privar os autores da totalidade dos seus direitos patrimoniais, fazendo tábua rasa dos seus direitos morais.

A abordagem às questões de direito de autor é também largamente influenciada pelas organizações internacionais, sejam elas representativas dos jornalistas ou dos proprietários. No caso das entidades transnacionais de jornalistas, ocorre uma visível contaminação das posições nacionais por via da visão internacional. Todavia a maioria dos "direitos de uso" preconizados por ambas as organizações não respeitam o equilíbrio de interesses jornalista / empresário que o direito de autor visa assegurar, pondo em causa uma harmonia básica necessária ao desenvolvimento de um sector, o dos media, que em várias áreas, dos jornais à televisão, passa por períodos de definição quanto aos modelos de negócio.

- **A actual proposta legislativa**

Tendo presente, as visões presentes no terreno negocial, a iniciativa legislativa, lançada em Julho de 2005, relativa ao direito de autor dos jornalistas coloca um conjunto de questões, sobre as quais as partes envolvidas terão de decidir. A primeira diz respeito à opção de incluir a regulamentação proposta no Estatuto do Jornalista, a segunda consiste em saber se tal iniciativa é ou não necessária face ao normativo do Código do Direito de Autor, e a terceira é a de saber se o normativo proposto com a intenção de aperfeiçoar mecanismos se articula ou não com o regime instituído no CDADC.

Embora não sendo nosso objectivo, neste Working Report, apontar qual das visões de principio sobre a matéria dos direitos de autor no quadro do jornalismo se apresenta como a mais indicada à situação portuguesa e mais de acordo com a previsível evolução internacional, será, no entanto, importante analisar o articulado proposto na actual proposta legislativa e de que modo as principais orientações aí presentes se aproximam de um, ou de outro, dos modelos de pensamento sobre esta matéria.

- ***O Estatuto do Jornalista e o exercício da profissão***

Tal como noutras áreas profissionais, a função social e a inerente responsabilidade do jornalismo justificam que a actividade seja objecto de regulação – conjunto de normas que definem os atributos da profissão e estabelecem regras sobre vários aspectos, desde o acesso às incompatibilidades, passando, naturalmente pelos direitos e deveres.

Em Portugal esta regulação está expressa no Estatuto do Jornalista cujo objectivo último é o de assegurar que através do exercício da profissão se cumpre a função social da comunicação social numa sociedade democrática. Por esta razão, para além de estabelecer que a habilitação com o título profissional é condição do exercício da profissão de jornalista e de instituir um quadro rigoroso de incompatibilidades, o Estatuto reconhece aos jornalistas um conjunto de direitos fundamentais e de correspondentes deveres.

Ao tratar do direito à liberdade de expressão e de criação, o artigo 7.º, n.º 2 do EJ reconhece o direito a assinar ou fazer identificar com o respectivo nome profissional os trabalhos da sua criação individual ou em que tenham colaborado. Na perspectiva do direito de informação e do relevante papel que o jornalista aí desempenha este direito traduz a sua responsabilidade moral perante os cidadãos, pela forma como recolhe, trata e transmite a informação. E porque esta é transmitida através de escritos, imagens e sons que podem constituir obras protegidas, o Estatuto do Jornalista reconhece o direito a essa protecção “nos termos das disposições legais aplicáveis”<sup>19</sup> (art. 7.º, n.º 3) Significa isto que se entendeu que no Estatuto da profissão não tem cabimento outro tipo de matérias que exceda o núcleo ou essência da actividade que directamente diz respeito aos direitos fundamentais implicados na disciplina da comunicação social e consignados nos artigos 37.º e 38.º da Constituição da República Portuguesa.

Na proposta de alteração do EJ o n.º 3 do actual artigo 7.º, que remete a regulação das questões sobre direito de autor para sede própria, desaparece para dar lugar a uma regulamentação paralela sobre a matéria, na qual se incorpora o direito de assinar ou de fazer identificar (os trabalhos) com o respectivo nome profissional. Deste modo, o direito de assinar deixa de traduzir a ligação do jornalista com o público, perante o qual é responsável, para se transformar numa manifestação do direito à paternidade da obra que veicula a informação.

- ***As normas sobre direito de autor dos jornalistas constantes do CDADC***

As normas sobre direito de autor, constantes do respectivo Código, conferem aos autores de obras protegidas certas prerrogativas de natureza pessoal e de carácter patrimonial, estas últimas ligadas aos diversos modos de exploração da obra. A garantia das vantagens patrimoniais resultantes dessa exploração, cujas principais formas são especificamente reguladas no Código, constitui o objecto fundamental da protecção legal.

---

<sup>19</sup> Como se sabe, constam do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos

Independentemente dos direitos de carácter patrimonial e ainda que os tenha alienado ou onerado, o autor goza durante toda a vida dos chamados direitos morais – direito de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuinidade e integridade desta, opondo-se à sua destruição e a todo e qualquer acto que a desvirtue e possa afectar a honra e reputação do autor. Estes direitos, inalienáveis, irrenunciáveis e imprescritíveis, traduzem a especial ligação autor/obra e são a própria essência do direito de autor.

Assim sendo, "a relação jurídica tutelada pelo Direito de Autor tem como objecto a obra e como finalidade a respectiva comunicação ao público nas várias modalidades que a sua específica natureza possibilita".<sup>20</sup> A utilização da obra deverá ser feita no respeito pelos direitos morais e de acordo com os princípios e as regras, comuns e especiais, estabelecidas no Código para os diferentes modos de exploração.

O código do Direito de Autor, em vigor desde 1985, estabelece normas específicas de protecção das criações jornalísticas, distingue entre jornalistas assalariados e *free lancers* e prevê um regime jurídico para a utilização dos trabalhos de cada uma destas categorias. O conteúdo dos direitos é definido tendo em conta a realidade a que se aplicam e segundo um princípio ordenador que se reconduz ao equilíbrio entre os direitos dos jornalistas e os legítimos interesses das empresas em que se integram ou com as quais estabeleceram um contrato de prestação de serviços.

Este equilíbrio de interesses, por natureza divergentes, que o direito de autor se propõe alcançar, traduz a sua função social e confere a este normativo a coerência interna que permite soluções equitativas para os conflitos que possam surgir.

Feitas estas considerações de ordem genérica, é tempo de analisar os preceitos do Código que especificamente interessam à matéria em questão.

O direito de autor pertence ao criador intelectual da obra (art.º 11.º) a quem é reconhecida a qualidade de autor. De facto, com a epígrafe *paternidade da obra*, o artigo 27.º estabelece que *salvo disposição em contrário,<sup>21</sup> autor é o criador intelectual da obra; presume-se autor aquele cujo nome tiver sido indicado como tal na obra, conforme ao uso consagrado, ou anunciado em qualquer forma de utilização ou comunicação ao público.*

A qualidade de autor está assim ligada à sua identificação como tal e implica o direito (moral) de reivindicar a paternidade da obra. Em certos casos excepcionais a lei atribui a titularidade do conteúdo patrimonial do direito de autor, a título originário, a pessoa diferente do criador. Essa entidade é então

---

<sup>20</sup> Luís Francisco Rebello – *Introdução ao direito de autor*

<sup>21</sup> O artigo 174.º, n.º 4, é uma dessas disposições em contrário: a autoria dos trabalhos jornalísticos não assinados, produzidos por assalariado, presume-se ser da empresa.

investida por lei nas prerrogativas <sup>22</sup> que normalmente cabem ao criador da obra:

- direito de autorizar ou proibir a utilização da obra por terceiro, com inerente possibilidade de impor contratualmente as condições de tempo, lugar e preço; ou
- mero direito a remuneração por utilizações relativamente às quais a lei não lhe concede o direito de autorizar ou proibir.

Um desses casos é o da obra colectiva – *organizada por iniciativa de entidade singular ou colectiva e divulgada ou publicada em seu nome*. [art.º 16.º, n.º 1, al. b)]. *O direito de autor sobre obra colectiva é atribuído à entidade singular ou colectiva que tiver organizado e dirigido a sua criação e em nome de quem tiver sido divulgada ou publicada.* (art.º 19.º, n.º 1). O artigo 19.º, n.º 3 dispõe expressamente que *os jornais e outras publicações periódicas presumem-se obras colectivas, pertencendo às respectivas empresas o direito de autor sobre as mesmas*.

A empresa é, a título originário, titular dos direitos sobre a obra colectiva, e não cada um dos colaboradores, os quais não são considerados co-autores.<sup>23</sup> Assim, no caso dos jornais, a exploração da obra colectiva pelo respectivo titular do direito de autor implica a exploração dos contributos individuais.<sup>24; 25</sup>

Em qualquer caso, e segundo o n.º 2 do artigo 19.º, “se no conjunto da obra colectiva for possível discriminar a produção pessoal de algum, ou alguns, colaboradores, aplicar-se-á, relativamente aos direitos sobre essa produção pessoal, o preceituado quanto à obra feita em colaboração,”<sup>26</sup> isto é, o

---

<sup>22</sup> O Código concebe o direito de autor em torno do direito exclusivo de autorizar ou proibir a utilização da obra, pela forma e nas condições livremente escolhidas pelo autor. A remuneração devida pela utilização é consequência do exercício do direito exclusivo – autorizada a utilização ou exploração, é estipulada uma remuneração que o utilizador deverá pagar ao autor em função das condições acordadas. Não havendo autorização, não há utilização. Em certos casos excepcionais o direito nasce desde logo limitado: o respectivo titular não goza de um direito exclusivo de proibir a utilização, cabendo-lhe um mero direito a remuneração. Nestes casos, de que o jornalista assalariado é exemplo, a remuneração é o próprio conteúdo do direito e não consequência do exercício do direito exclusivo de autorizar ou proibir.

<sup>23</sup> Ao contrário do que sucede com a “obra feita em colaboração” – divulgada ou publicada em nome dos colaboradores ou de algum deles, quer possam discriminar-se ou não os contributos individuais [art.º 16.º, n.º 1, al. a)]. O direito de autor da obra feita em colaboração, na sua unidade, pertence a todos os que nela tiverem colaborado, aplicando-se ao exercício em comum desse direito as regras da compropriedade. (art.º 17.º, n.º 1)

<sup>24</sup> No mesmo sentido, André Lucas, *Traité de la Propriété Littéraire et Artistique*, nº 208, nota 197

<sup>25</sup> Sem prejuízo dos direitos exclusivos dos jornalistas não assalariados a que expressamente se refere o artigo 173

<sup>26</sup> Artigo 18.º, n.º 2: “Qualquer dos autores poderá, sem prejuízo da exploração em comum da obra feita em colaboração, exercer individualmente os direitos relativos à sua contribuição pessoal, quando esta puder discriminar-se.” Como se vê, no caso das obras feitas em colaboração (de que as obras cinematográficas são exemplo típico) em que a titularidade do direito de autor pertence a todos os co-autores, este exercício individual dos direitos relativos à sua contribuição pessoal é efectuado na

colaborador da obra colectiva<sup>27</sup> pode exercer individualmente os direitos relativos à sua contribuição pessoal: tem o direito de publicar em separado o seu trabalho, nos termos do artigo 174.º, n.ºs 2, 3 e 4.

As regras gerais sobre a determinação da titularidade dos direitos patrimoniais de autor dos assalariados (obras feitas por conta de outrem, quer em cumprimento de dever funcional, quer de contrato de trabalho) constam do artigo 14.º do Código: na falta de convenção, presume-se que a titularidade do direito de autor relativo a obra feita por conta de outrem pertence ao seu criador intelectual, salvo se o seu nome for omitido.

Aos jornalistas assalariados aplica-se o regime especial do artigo 174.º, por se entender que o pressuposto que justifica a disposição constante do artigo 14.º – a indeterminação da titularidade dos direitos – não se verifica: a lei atribuiu expressamente a titularidade dos direitos ao empresário.

É neste enquadramento que deverá entender-se o regime especial previsto para as obras jornalísticas:

- A atribuição do direito de autor às empresas jornalísticas nos termos do artigo 19.º, n.º 3, entende-se sem prejuízo das limitações que decorrem dos artigos 173.º e 174.º do CDADC.
- O n.º 1 do artigo 173.º, bem como o n.º 1 do artigo 174.º não têm o sentido de atribuir a plenitude do direito de autor às pessoas neles contempladas, sob pena de se gerar um evidente e insuperável conflito com a norma do artigo 19.º, n.º 3, que comete esse mesmo direito às empresas detentoras de jornais ou outras publicações periódicas. Trata-se, tão só, de limitações, mais ou menos extensas, ao direito atribuído às empresas jornalísticas.
- Assim, quanto ao artigo 173.º, o autor material de obra, não assalariado, detém, salvo convenção, a faculdade ilimitada de autorizar a reprodução em separado ou em publicação congénere.
- Quanto ao artigo 174.º, n.º 1, relativo ao assalariado autor material de trabalho jornalístico que como tal o identifique, o sentido extrai-se do preceituado subsequente, significando, face aos n.ºs 2 e 3 do mesmo artigo, que àqueles autores materiais, em derrogação da atribuição constante do artigo 19.º, n.º 3, é concedido o direito de autor consistente na possibilidade de publicação em separado da obra três meses após a sua publicação inicial.
- Se a publicação em separado for desejada em prazo anterior, vigora já de pleno a atribuição do direito de autor à empresa, sendo necessária a autorização desta.
- O n.º 4 do artigo 174.º reforça este entendimento, uma vez que, exigindo sempre a autorização das empresas para a publicação em

---

qualidade de co-autor; daí, a terminologia da lei [qualquer dos *autores* poderá...] em contraste com a que é utilizada na disposição do artigo 19.º, n.º 2, [*colaboradores*] relativo à obra colectiva.

<sup>27</sup> A terminologia reflecte a disposição do artigo 19.º, n.º 3, que atribui originariamente o direito de autor à empresa e não aos colaboradores.

separado dos trabalhos não assinados, reconduz-se, por um lado, aos efeitos emergentes da atribuição do direito àquelas empresas e, por outro, estabelece com mais nitidez a natureza excepcional que decorre da solução dos n.ºs 1 a 3 do mesmo artigo.

- De modo que a projecção do artigo 174.º é menor do que aparenta, apenas contendo uma limitação em benefício dos assalariados identificados como autores materiais. Para os demais o n.º 4 não excede, no seu alcance, uma pontualização emergente da regra do artigo 19.º, n.º 3.

Do regime instituído no Código resulta, na prática:

*A. Em limitação à regra do artigo 19.º, n.º 3, do CDADC, só os jornalistas independentes (não vinculados por um contrato de trabalho jornalístico) têm o direito exclusivo de autorizar ou proibir as utilizações em separado ou secundárias das suas contribuições, salvo convenção em contrário (art. 173.º).*

*B. Ainda em limitação à regra do artigo 19.º, n.º 3, do CDADC, aos jornalistas assalariados é reconhecido o direito de explorar individualmente os seus trabalhos assinados produzidos em cumprimento do contrato de trabalho, publicando-os em separado após três meses sobre a publicação inicial (art.º 174.º)*

*C. Sempre em consonância com a regra do artigo 19.º, n.º 3, a exploração de trabalhos não assinados depende sempre de autorização da empresa (art.º 174.º, n.º 4).*

*D. A todos é reconhecido o direito inalienável, irrenunciável e imprescritível de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuinidade desta, opondo-se a todo e qualquer acto que efectivamente a desvirtue: direitos morais (art.º 56.º).*

Este regime instituído no Código é aquele que até hoje tem sido utilizado para a defesa dos direitos dos jornalistas e que tem articulado a acção e gestão empresarial nesta área.

- **O normativo proposto no Estatuto do Jornalista**

O teor das normas sobre direito de autor relativo às criações intelectuais dos jornalistas, constantes da proposta de Lei de alteração ao Estatuto do jornalista, traduz um princípio diferente do atrás exposto. Parte, assim, de uma visão de particularização profissional das normas relativas ao Direito de Autor e que estão consagradas no geral no Código do Direito de Autor.

Neste articulado proposta, estabelece-se que após a primeira utilização, em cada um dos órgãos de comunicação social, e respectivos sítios electrónicos informativos, detidos pela empresa ou grupo económico a que os jornalistas se encontrem contratualmente vinculados, a empresa será obrigada a negociar com os seus assalariados as autorizações para utilizações posteriores que pretenda fazer dos seus trabalhos. Os contratos a celebrar para obter cada uma destas autorizações terão de conter obrigatoriamente as faculdades abrangidas e as condições de tempo, de lugar e de preço – a remuneração autónoma a que o normativo proposto alude – aplicáveis à utilização. Tratando-se de transmissão total de direitos, seria necessária escritura pública.

Ao jornalista é também concedida a possibilidade de se opor à publicação ou divulgação dos seus trabalhos em órgão de comunicação social diverso daquele em cuja redacção exerce funções desde que invoque desacordo com a respectiva orientação editorial. Daqui resulta uma alteração substancial ao actual modelo de gestão de direitos de autor, uma vez que o jornalista assalariado, integrado no quadro de uma empresa, passa a ter maior direito de decisão na utilização pela empresa dos trabalhos produzidos.

As modificações propostas, ao alterarem os actuais equilíbrios e propondo novos, podem traduzir-se em diferentes consequências, ora favorecendo um lado ora favorecendo um outro:

- Se não ocorrer negociação prévia entre as partes, podem bloquear iniciativas que visem disponibilizar produtos e serviços aos destinatários, na forma e nas condições por eles desejadas;
- Se não ocorrer negociação prévia entre as partes, a curto prazo podem surgir entraves ao desenvolvimento da actividade das empresas e dos grupos de comunicação social nas áreas de maior inovação tecnológica;
- Se não ocorrer negociação prévia entre as partes, a utilização dos arquivos da empresa como ferramenta de negócio pode tornar-se mais arriscada;



- **Consensualizando posições de partida diversas**

Face ao atrás exposto, a questão do direito de autor dos jornalistas está regulada no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos nos seguintes termos:

- Atribuição à empresa do direito de autor sobre a obra colectiva (19.º, n.º 3)
- Exploração dos contributos individualmente considerados:
  - os *free lancers* (não vinculados por um contrato de trabalho) têm o direito exclusivo de autorizar ou proibir as utilizações em separado ou secundárias das suas contribuições, salvo convenção em contrário (173.º);
  - os jornalistas assalariados têm o direito de explorar individualmente os seus trabalhos assinados produzidos em cumprimento do contrato de trabalho, publicando-os em separado após três meses sobre a publicação inicial (174.º);
  - a exploração de trabalhos não assinados depende sempre da autorização da empresa (174.º, n.º 4);
  - a todos é reconhecido o direito inalienável, irrenunciável e imprescritível de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuinidade desta, opondo-se a todo e qualquer acto que efectivamente a desvirtue (56.º)

Daqui resulta que:

- apenas a situação dos *free lancers* é clara – a lei reconhece-lhes expressamente o direito de autorizar ou proibir a utilização dos seus contributos, o que lhes confere o poder de estabelecer as condições de tempo, lugar e preço quando da assinatura do contrato de prestação de serviços celebrado com a empresa;
- aos jornalistas assalariados não é atribuído o direito de autorizar ou proibir a utilização dos seus trabalhos por terceiros, designadamente pela empresa à qual estão ligados por contrato de trabalho.

Assim sendo, a zona de incerteza situa-se na área da relação entre os jornalistas assalariados e a empresa e consiste em determinar as prerrogativas de uns e de outra, quando da utilização de contributos feitos no quadro de um contrato de trabalho.

Trata-se, pois, de densificar o conteúdo dos direitos tendo em conta a realidade a que se aplicam e com o objectivo de alcançar um equilíbrio entre os direitos e interesses dos jornalistas e das empresas em que se integram.

No entanto, a experiência tem demonstrado que a aplicação não contextualizada dos princípios que presidem ao instituto do direito de autor pode conduzir a situações tão inaceitáveis como as que resultam da sua negação.

De facto, pretender que a expressão que atribui o direito de autor ao jornalista assalariado, usada no artigo 174.º, significa que este tem o direito de autorizar ou proibir a utilização dos seus contributos é dúbia tal como o é também, por ser contrário aos princípios de direito de autor continental, entender que a expressão que atribui o direito de autor à empresa, usada no artigo 19.º, n.º 3, significa que esta pode fazer dos contributos dos seus assalariados o que entender, sem respeito pelos seus direitos morais e sem qualquer preocupação em os associar aos lucros que a exploração desses contributos proporciona.

Nestas circunstâncias, tendo presente o actual código de direitos e autor, a actual discussão sobre o estatuto do Jornalista e futuras intervenções legislativas, sugere-se que as mesmas deverão contemplar os seguintes objectivos:

- garantir segurança jurídica ao editor, permitindo-lhe explorar, com risco diminuto, os trabalhos jornalísticos realizados no quadro de um contrato de trabalho, no estrito respeito pelos direitos morais dos jornalistas;
- garantir aos jornalistas assalariados uma efectiva retribuição por qualquer utilização geradora de lucros, dos seus trabalhos jornalísticos,

o que poderá traduzir-se num modelo assente nos seguintes princípios:

- as disposições relativas ao direito de autor sobre trabalhos jornalísticos abrangem todas as formas de comunicação social: imprensa escrita, audiovisual, *on-line*, agências, suporte material e digital e novas formas a surgir.
- pelo pagamento do salário ao jornalista (onde cabe uma negociação prévia sobre os modelos de utilização previstos), o editor tem o direito de utilização do seu trabalho em qualquer outro meio ou publicação cuja proprietária seja a sua entidade empregadora, ou que pertença ao mesmo agrupamento empresarial, sob reserva do exercício legítimo dos seus direitos morais;
- o jornalista tem sempre o direito de participar nos lucros resultantes da exploração secundária dos seus trabalhos.

- **Os serviços de *clipping***

O problema do *clipping* eclodiu recentemente em Portugal e tem sido discutido em torno da questão de saber se por esta actividade é ou não devida remuneração de direito de autor e, em caso afirmativo, a quem.

As empresas de *clipping* fornecem aos seus assinantes um serviço que consiste em disponibilizar conteúdos publicados em jornais e outras publicações periódicas, as quais, como se viu, se presumem obras colectivas, pertencendo às respectivas empresas o direito de autor sobre as mesmas, pelo que cabe ao empresário estabelecer os termos e condições, designadamente o preço, em que a utilização é feita.

Entendem as empresas de *clipping* que a reprodução parcial do conteúdo das publicações periódicas, necessária para o desenvolvimento do seu negócio, está coberta pelas excepções ao direito de autor – as utilizações livres – previstas no artigo 75.º do Código.

Todavia, a análise das disposições definidoras das excepções vem demonstrar que estas são estabelecidas para fins exclusivamente privados ou para responder a diversos interesses públicos e culturais que o legislador entendeu dever proteger, estando completamente excluída a comercialização das reproduções assim obtidas.

Assim sendo, fácil é de concluir que a reprodução e respectiva disponibilização dos artigos de imprensa incluídos na obra colectiva, necessárias para o desenvolvimento do negócio a que as empresas de *clipping* se dedicam, não estão cobertas pelas alegadas excepções à protecção, razão pela qual essas utilizações continuam a depender de autorização dos responsáveis pelas empresas jornalísticas, os quais estabelecerão os termos e condições em que tais utilizações se efectuarão.

As empresas de *clipping* adquirem os direitos junto das empresas jornalísticas por uma de duas maneiras: ou através de entidade mandatada pelos editores para gerir os seus direitos relativos a este tipo de utilizações, a qual, retiradas as despesas de administração, entrega a estes as quantias cobradas pela efectiva utilização dos seus conteúdos, ou através de contratos directos com os editores.

Resta o problema da eventual retribuição a efectuar pelo editor aos jornalistas que a tal tenham direito, pela utilização efectiva das suas contribuições pelas empresas de *clipping*. É assunto que pressupõe a clarificação do alcance das normas do Código do Direito de Autor aplicáveis.

## Bibliografía

BERCOVITZ ; RODRIGUEZ-CANO - *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid Tecnos, 1989

DEL VALLE CHOUSA, Santiago - *Los derechos de autor y la propiedad intelectual en el periodismo especializado* [Tese de Doutoramento]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de CCII, 2002

DÍAZ ÁRIAS, Rafael - *Algunos aspectos de los derechos de autor de los periodistas en España*. In : *Documentación de las Ciencias de la Información* , 23 (2000) : 141-147

DÍAZ NOCI, Javier - *Derechos de autor de los periodistas: El caso de los resúmenes de prensa*. In : *Zer: revista de estudios de comunicación* , Bilbao, 14 ( 2003 ) : 111-128

FRANCISCO REBELLO, Luíz – *Introdução ao direito de autor*, Lisboa : Sociedade Portuguesa de Autores ; Publicações D. Quixote, 1994

HUGENHOLTZ, Bernt ; DE KROON, Annemique - *La guerre des droits électroniques : qui possède les droits des nouvelles utilisations numériques d'oeuvres de l'esprit existantes*. In : *Le droit d'auteur à l'ère du numérique*. Strasbourg : Observatoire Europeen de L'Audiovisuel , 2000 (*IRIS Focus*, 4).  
Disponível em: [http://www.obs.coe.int/oea\\_publ/iris/iris\\_plus/focus4\\_2000.pdf.fr](http://www.obs.coe.int/oea_publ/iris/iris_plus/focus4_2000.pdf.fr)

LUCAS, André *et al.* – *Traité de la Propriété Littéraire et Artistique*, Paris : Éditions Litec, 2001

VILLANUEVA, Luz - *Informe sobre Derechos de Autor de los Periodistas*. [Madrid]: AGP-CEDRO, 1996

## Ficha Técnica

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| <b>Título</b>                 | Direitos de Autor dos Jornalistas de Portugal e Espanha |
| <b>Coordenador Científico</b> |   |
| <b>Investigadores</b>         | Conde, Nuno e Almeida Rocha, Margarida                  |
| <b>Coordenação Editorial</b>  | Cardoso, Gustavo e Espanha, Rita                        |

# Meros Copistas

por  
Lawrence Lessig



<http://www.free-culture.cc/freeculture.pdf>

This PDF version of Free Culture is licensed under a Creative Commons license. This license permits non-commercial use of this work, so long as attribution is given.

For more information about the license, click the icon above, or visit

< <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/1.0/> >.

Em 1839, Louis Daguerre inventou a primeira tecnologia prática para produzir aquilo que a que viemos a chamar “fotografias”. Apropriadamente, elas eram chamadas “daguerreótipos”. O processo era complicado e caro, e era um campo limitado a profissionais e a uns poucos amadores zelosos e ricos (Existia mesmo uma Associação Daguerre Americana que auxiliava a regulação da indústria, como todas as associações, mantendo a baixa competitividade e simultaneamente os preços elevados).

Mas, apesar dos elevados preços, a procura por daguerreótipos era forte. Isto forçou os inventores a encontrar maneiras mais simples e mais baratas para fazer “fotos automáticas”. William Talbot depressa descobriu o processo de fazer os “negativos”. Mas como os negativos eram chapas em vidro e tinham de ser mantidas molhadas, o processo continuava a ser caro e ocupava muito espaço. Cerca de 1870, desenvolveram-se as “chapas secas”, tornando mais fácil a separação do acto de tirar fotografias do seu tratamento. Eram ainda películas de vidro, e assim, não era um processo ainda ao alcance da maior parte dos amadores.

A mudança tecnológica que tornou possível a realização de fotografias em massa não aconteceu antes de 1888, e foi criação de um único homem. George Eastman, ele próprio um fotógrafo amador, estava frustrado com a tecnologia das fotografias feitas com chapas. Com um flash do interior (por assim dizer), Eastman viu que o filme podia ser mais flexível, e podia ser ajustado num único eixo. Esse papel podia então ser enviado para desenvolvimento, tornando os custos das fotografias bastante mais baixos. Baixando os custos, Eastman tinha expectativas de aumentar dramaticamente o número de fotógrafos.

Eastman desenvolveu uma película revestida flexível e colocou rolos dessa película em câmaras pequenas e simples: as Kodak. O aparelho foi publicitado com base na sua simplicidade. “Basta carregar num botão e nós fazemos o resto”<sup>28</sup>. Como ele descreveu no *The Kodak Primer*:

O princípio dos sistema Kodak é a separação do trabalho que cada pessoa, seja quem for, pode fazer para tirar uma fotografia, do trabalho que apenas um especialista pode fazer... Nós fornecemos qualquer pessoa, homem, mulher ou criança, que tenha inteligência para segurar e apontar numa caixa a direito e carregar num botão, com um instrumento que sozinho retira da prática fotográfica a necessidade de capacidades excepcionais ou, de facto, qualquer conhecimento especial dessa arte. Pode ser utilizado sem estudos preliminares, sem salas escuras e sem produtos químicos.<sup>29</sup>

Por 25 dólares qualquer um podia tirar fotografias. A câmara vinha já carregada com o filme, e quando terminava de ser utilizada, era devolvida para

---

<sup>28</sup> Reese V. Jenkins, *Images and Enterprise* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1975), 112

<sup>29</sup> Brian Coe, *The Birth of Photography* (New York: Taplinger Publishing, 1977), 53

a fábrica Eastman, onde o filme era tratado. Com o tempo, claro, o custo da câmara e a facilidade com que podia ser usada melhoraram. Os rolos de filme tornaram-se a base do crescimento explosivo da fotografia popular. A câmara de Eastman começou a ser colocada à venda em 1888; um ano depois, a *Kodak* estava a imprimir mais de 6 mil negativos por dia. Desde 1888 até 1909, enquanto a produção industrial subiu cerca de 4,7%, as vendas de equipamento e material fotográfico subiu cerca de 11%<sup>30</sup>. As vendas da *Kodak* de Eastman, no mesmo período, tiveram uma média de aumento gradual de mais de 17%<sup>31</sup>.

O aspecto mais significativo da invenção de Eastman, contudo, não é de ordem económica. É de ordem social. A fotografia profissional deu aos indivíduos um vislumbre de lugares que de outra forma nunca veriam. A fotografia amadora deu-lhes a possibilidade de memorizar as suas próprias vidas numa forma que eles não conseguiriam anteriormente. Como o autor Brian Coe refere, “pela primeira vez o álbum de fotografias permitiu ao homem da rua um permanente registo da sua família e das suas actividades... Pela primeira vez na história existem registos visuais autênticos da aparência e das actividades do homem comum sem (literalmente) interpretação ou desvios de sentido”<sup>32</sup>.

Neste sentido, a câmara e o filme Kodak são tecnologias de expressão. O lápis ou o pincel eram também tecnologias de expressão, naturalmente. Mas seriam necessários anos de experiência e de treino antes que fosse possível a sua realização por amadores numa maneira efectiva e útil. Com a Kodak, a expressão era possível de forma muito mais rápida e mais simples. A barreira para a expressão era muito menos. Os snobes iriam reagir à falta de “qualidade”; os profissionais dariam o desconto e achariam que era irrelevante. Mas repare como uma criança procura como melhor enquadrar uma fotografia e ficamos com uma ideia da experiência de criatividade que a Kodak proporcionou. Ferramentas democráticas deram às pessoas vulgares a possibilidade de se expressarem mais facilmente do que qualquer outra ferramenta tinha permitido anteriormente.

O que é que foi necessário para que esta tecnologia florescesse? Obviamente, o génio de Eastman foi uma parte importante. Mas também foi importante o contexto legal no qual a invenção de Eastman cresceu. Desde cedo na história da fotografia, que uma série de decisões judiciais que poderiam ter alterado o desenvolvimento da fotografia substancialmente. Questionaram-se tribunais sobre se o fotógrafo, amador ou profissional, deveria pedir autorização antes de captar e imprimir uma qualquer imagem que ele quisesse. A sua resposta foi: não<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> Jenkins, 177

<sup>31</sup> Based on a chart in Jenkins, p.178

<sup>32</sup> Coe, 58

<sup>33</sup> Como caso ilustrativo ver, por exemplo, *Pavesich v. N.E. Life Ins. Co.*, 50 S.E. 68(Ga. 1905); *Foster-Milbourne Co. v. Chinn*, 123090 S.W. 364, 366 (Ky.1909); *Carliss v. Walker*, 64 F. 280 (Mass. Dist. Ct. 1894)



O argumento a favor de requerer autorização parece surpreendentemente familiar. O fotógrafo estava a “tirar” qualquer coisa de uma pessoa ou de um edifício a quem tirou a fotografia – a piratear algo de valor. Alguns pensaram mesmo que ele “tirava” as almas de quem fotografava. Tal como Disney não era livre de tirar os lápis que os seus animadores usavam para desenhar o Mickey, então, também, estes fotógrafos não deveriam ser livres de fixar imagens que eles consideravam de valor.

Do outro lado estava o argumento que também deve ser familiar. Claro, deve estar a ser utilizado algo com valor. Mas os cidadãos devem ter direito de fixar pelo menos aquelas imagens que estão à vista do público (Louis Brandeis, que se tornaria Juiz do Supremo Tribunal, achava que as regras deveriam ser diferentes para imagens de espaços privados<sup>34</sup>). Pode ser que isto signifique que o fotógrafo consegue alguma coisa sem nenhum custo. Tal como Disney pode ir buscar inspiração ao *Steamboat Bill, Jr.* Ou aos Irmãos Grimm, o fotógrafo deve ser livre de fixar ou capturar uma imagem sem compensação para a fonte.

Felizmente para o Sr. Eastman, e para a fotografia em geral, estas primeiras decisões foram a favor dos piratas. Em geral, não é necessário pedir autorização antes de tirar uma fotografia e de a partilhar com outros. Pelo contrário, a permissão estava presumida. Liberdade por defeito (a lei acabou eventualmente por criar exceções para as pessoas famosas: fotógrafos comerciais que tiram fotografias de pessoas famosas com fins comerciais têm mais restrições do que as outras pessoas. Mas, em geral, uma imagem pode ser captada sem clarificar os direitos de realizar essa fixação).<sup>35</sup>

Apenas podemos especular sobre como a fotografia se teria desenvolvido se a lei tivesse evoluído noutro sentido. Se a presunção tivesse sido contra o fotógrafo, então ele teria de ter demonstrado a permissão. Talvez a Kodak de Eastman tivesse de ter demonstrado a permissão, também, antes de desenvolver a película sobre a qual as imagens eram capturadas. Afinal, se a permissão não era garantida, então a Kodak de Eastman estaria a beneficiar dos “roubos” cometidos pelo fotógrafo. Tal como o Napster beneficiou das infracções ao *Copyright* cometidas pelos utilizadores do Napster, a Kodak estaria a beneficiar dos “direitos de imagem” que os seus fotógrafos infringiram. Podemos imaginar a lei de então a requerer que alguma forma de permissão fosse demonstrada por parte dos fotógrafos antes de a empresa revelar as fotografias. Podemos também imaginar um sistema a desenvolver-se para demonstrar essa permissão.

Mas se podemos imaginar um sistema de permissões, seria muito difícil imaginar como é q a fotografia teria florescido como o fez, se o sistema de solicitação de permissão fosse construído dentro das regras que o governam. A

---

<sup>34</sup> Samuel D. Warren and Louis D. Brandeis, “The Right to Privacy”, *Harvard Law Review* 4 (1890): 193

<sup>35</sup> Ver Melville B. Nimmer, “The Right of Publicity”, *Law and Contemporary Problems* 19 (1954):203; William L. Prosser, “Privacy”, *California Law Review* 48 (1960): 398-407; *White v. Samsung Electronics America, Inc.*, 971 F. 2d 1395 (9<sup>th</sup> Cir. 1992), cert. denied, 508 U.S.951 (1993)

fotografia teria existido. E teria aumentado a sua importância ao longo do tempo. Os profissionais teriam continuado a utilizar a tecnologia existente como o fizeram – uma vez que os profissionais poderiam mais facilmente cruzar as fronteiras do sistema de permissões. Mas a explosão da fotografia junto das pessoas comuns não teria acontecido. E, certamente, nada do que cresceu numa tecnologia democrática de expressão se teria realizado.

Se atravessarmos de carro o parque de diversões de S. Francisco (San Francisco's Presídio), podemos ver duas bonitas e amarelas carrinhas escolares decoradas com imagens coloridas e berrantes, e o logótipo “Pensa Apenas!” (Just Think!), em vez do nome da escola. Mas existe pouco de “apenas” cerebral nos projectos que estes autocarros permitem. Estes autocarros estão repletos de tecnologias que ensinam miúdos a fazer experiências com filmes. Mas não com as películas/filmes de Eastman. Nem mesmo os filmes dos VCR (vídeos). Nem os “filmes” das câmaras digitais. Pensa Apenas! é um projecto que capacita miúdos a fazer filmes, como forma de compreender e criticar a cultura audiovisual que eles encontram em todo o lado, à volta deles. Todos os anos, estes autocarros viajam por mais de 30 escolas e dá oportunidade a cerca de 300 a 500 crianças de aprender qualquer coisa sobre os media através da experimentação prática de fazer qualquer coisa com os *media*. Fazendo, pensam. Tentando, aprendem.

Estes autocarros não são baratos, mas a tecnologia que eles transportam é cada vez mais barata. O custo de um sistema de vídeo digital de elevada qualidade caiu dramaticamente. Como podemos ler num relatório, “à cinco anos atrás, um bom sistema de edição digital de vídeo em tempo real custava \$25,000. Hoje é possível conseguir o mesmo com qualidade profissional por \$595”<sup>36</sup>. Estes autocarros estão carregados de tecnologia que teria custado centenas de milhares de dólares à alguns anos atrás. E é agora possível imaginar não apenas autocarros como estes, mas salas de aulas por todo o país onde os miúdos podem aprender mais e mais daquilo que os professores chamam “literacia de media”.

“Literacia de Media”, tal como defende Dave Yanofsky, director executivo do Just Think!, “é a capacidade.... De compreender, analisar e desconstruir imagens mediáticas. O seu objectivo é fazer com que as crianças compreendam a forma como funcionam os media, a forma como são construídos, como são distribuídos, e como as pessoas têm acesso a eles”

Isto pode parecer uma forma estranha de pensar sobre “literacia”. Para a maior parte das pessoas, literacia diz respeito a ler e escrever. Faulkner e Hemingway e reparar nos infinitivos em falta são as coisas de que as pessoas “literadas” percebem.

---

<sup>36</sup> H. Edward Goldberg, “Essential Presentation Tools: Hardware and Software You Need to Create Digital Multimedia Presentations” *cadalyst*, 1 February 2002, available at link #7.

Talvez. Mas num mundo onde as crianças vêm uma média de 390 horas de televisão comercial por ano, ou entre 20,000 e 45,000 anúncios em geral,<sup>37</sup> é cada vez mais importante compreender a “gramática” dos *media*. Pois, assim como existe uma gramática para o mundo das letras, então existe também uma para os *media*. E assim como as crianças aprendem escrevendo muita prosa terrível, aprendem a utilizar os *media* construindo uma grande quantidade de (pelo menos no início) de péssimo *media*.

Um grupo crescente de académicos e activistas vêm esta forma de literacia como crucial para a cultura da nova geração. Todas as pessoas que já escreveram percebe a dificuldade que constitui a escrita – como é difícil sequenciar uma história, manter a atenção do leitor, arranjar uma linguagem que seja perceptível – poucos de nós têm realmente a noção da dificuldade que constituem os *media*. Ou melhor, poucos de nós têm uma real noção de como funcionam os *media*, como se mantém uma audiência, como se gera emoção ou se cria *suspense*.

Foi necessária uma geração inteira de filmagens para aprender a fazer filmes como deve de ser. Mas mesmo assim, o conhecimento era sobre filmagens e, não em escrever sobre filmes. A capacidade vem da experiência de fazer um filme, não de ler um livro sobre como fazer um filme. Aprendemos a escrever, escrevendo e posteriormente reflectindo sobre aquilo que escrevemos. Aprendemos a escrever com imagens fazendo-as e depois reflectindo sobre aquilo que criámos.

Esta gramática tem mudado à medida que mudam os *media*. Quando eram apenas filmes, como Elizabeth Daley, (Directora Executiva do Annenberg Center of Communication da University of Southern Califórnia e Reitora no USC School of Cinema-Television), me explicou, a gramática era sobre “a localização dos objectos, cor,...., ritmo, espaçamentos e texturas”.<sup>38</sup> Mas quando os computadores abriram u espaço interactivo onde a história é “jogada” e experimentada, essa gramática muda. Perde-se o simples controlo narrativo e outras técnicas são necessárias. O autor Michael Critchon tornou-se um mestre na narrativa de ficção científica. Mas quando tentou criar um jogo de computador baseado num dos seus trabalhos<sup>39</sup>, foi todo um novo ofício que ele teve de aprender. Como orientar as pessoas dentro de um jogo sem que elas sintam que foram orientadas não é óbvio nem para um autor com tanto sucesso.

Esta capacidade é precisamente o ofício que os criadores de filmes aprendem. Tal como Daley descreve, “as pessoas ficam muito surpreendidas pela forma como são orientadas ao longo de um filme. Tudo é perfeitamente construído para as impedir de perceberem isso, logo não se percebe. Se um cineasta tem sucesso então a pessoa não percebe”. Se nos apercebermos que estamos a ser orientados num filme, então o filme fracassou.

---

<sup>37</sup> Judith Van Evra, *Television and Child Development* (Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1990); “Findings on Family and TV Study”, *Denver Post*, 25 May 1997, B6.

<sup>38</sup> Entrevista com Elizabeth Daley e Stephanie Barish, 13 de Dezembro de 2002

<sup>39</sup> Ver Scott Steinberg, “Critchon Gets Medieval on PCs” E!online, 4 de Novembro de 2000, disponível em #8; “Timeline”, 22 de Novembro de 2000, disponível em #9

Contudo, a necessidade de uma literacia expandida – uma aprendizagem que vá para além do texto para incluir elementos áudio e visuais – não tem como objectivo produzir melhores realizadores de cinema. O objectivo não é melhorar a profissão de cineasta. Pelo contrário, como nos explica Daley,

Na minha perspectiva, provavelmente a forma de info-exclusão mais relevante não é o acesso a uma televisão. É a capacidade de ser valorizado pela linguagem que a televisão utiliza. De outro modo, apenas um pequeno número de pessoas é capaz de escrever com esta linguagem, e todos os outros ficam reduzidos ao papel de *read-only*.

*Read-Only*. Receptores passivos de uma cultura produzida noutra local. Colados ao sofá. Consumidores. Este é o mundo dos *media* do século XX.

O século XXI pode ser diferente. Este é o ponto crucial: Pode ser simultaneamente *read e write* (ler e escrever). Ou pelo menos ler e perceber melhor o ofício de escrever. Ou melhor ainda, ler e perceber as ferramentas que nos permitem escrever de forma orientada ou não. O objectivo de qualquer aprendizagem e de esta aprendizagem em particular, é a de “dar capacidade às pessoas para escolher a linguagem apropriada para aquilo que pretendem criar ou exprimir”<sup>40</sup>. Isto permite aos estudantes “comunicar na linguagem do século XXI”<sup>41</sup>.

Como em qualquer linguagem, esta torna-se mais fácil para uns do que para outros. Não se torna necessariamente mais fácil para aqueles que são melhores na linguagem escrita. Daley and Stephanie Barish, Directora do Institute for Multimédia Literacy do Annenberg Center, mostra-nos um exemplo particularmente relevante de um projecto que desenvolvem numa escola secundária. Essa escola é numa zona bastante pobre do interior de Los Angeles. Em todos os aspectos tradicionais de avaliação esta escola tinha péssimas classificações. Mas Daley e Barish desenvolveram um projecto nessa escola que deu aos miúdos a oportunidade de usar filmes para se expressarem, sobre um assunto sobre o qual os alunos sabiam algumas coisas – violência armada.

A aula era dada às sextas-feiras à tarde, e criou um problema relativamente novo à escola. Enquanto que o desafio na maior parte das aulas é conseguir que os miúdos as frequentem, o desafio nesta aula era que eles não fossem. Os “miúdos apareciam às 6 horas da manhã e se iam embora às 5 da madrugada”, comenta Barish. Eles trabalhavam mais do que em qualquer outra aula para aprender aquilo que é a base da educação – aprender a expressar-se.

Utilizando tudo “o que a Internet gratuita lhes permitia”, e ferramentas relativamente simples que permitissem aos miúdos misturar “imagem, som e texto”, Barish afirmou que estas turmas produziram uma série de projectos que mostraram algo sobre violência armada que de outro modo algumas pessoas não entenderiam. Este era um assunto tabu na vida destes estudantes. O

---

<sup>40</sup> Entrevista com Daley e Barish

<sup>41</sup> Idem

projecto “deu-lhes uma ferramenta e a capacidade de compreender e falar sobre esse assunto”, explicou Barish. Essa ferramenta teve sucesso ao criar expressão – muito mais bem sucedida e poderosa do que seria se apenas tivesse sido utilizado texto. “Se tivéssemos dito a estes estudantes ‘têm de o fazer em texto’, teriam levado as mãos à cabeça e ido embora para fazer outra coisa qualquer”, descreveu Barish, em parte, sem dúvida, porque expressar-se em texto é algo que estes alunos não sabem fazer bem. Além disso, o texto não é o formato no qual *estas* ideias possam ser expressas correctamente. O poder desta mensagem depende da sua ligação à forma de expressão.

“Mas a educação não trata de ensinar as crianças a escrever?”, perguntei. Em parte, claro que sim. Mas porque estamos a ensinar as crianças a escrever? A educação, explicou-me Daley, trata de fornecer aos alunos uma forma de “construir sentido”. Dizer isto significa que só escrever é como dizer que ensinar a escrever é apenas ensinar as crianças a soletrar. O texto é apenas uma parte – e cada vez mais não a parte mais importante e poderosa – de construir sentido. Como Daley explicou na parte mais tocante da nossa entrevista,

O que nós queremos é dar a estes estudantes formas de construir sentido. Se tudo o que lhes damos é texto, eles não o vão fazer. Porque não conseguem. Veja, por exemplo o Johnny, que pode olhar para um vídeo, consegue jogar um jogo de computador, é capaz de fazer *graffitis* nas suas paredes, pode rebentar com o seu carro, e tem capacidade para fazer uma série de outras coisas. Mas não consegue ler um texto seu. Então o Johnny vem para a escola e diz-lhe, “Jonhny, você é um iletrado. Nada do que fizer interessa”. Bem, o Johnny tem duas hipóteses: Ele pode dispensá-lo a si ou [pode] dispensar-se a si próprio. Se ele tiver um ego saudável vai dispensá-lo a si. Mas, se pelo contrário, lhe disser, “bem, com todas as coisas que é capaz de fazer, vamos falar desse assunto. Passe uma música que pense seja capaz de reflectir essa sua capacidade, ou mostre-me imagens que pense sejam significativas, ou desenhe para mim qualquer coisa que faça sentido para si”. Não se dá uma câmara a um miúdo e diz-se, “vamos divertirmo-nos um bocado com uma câmara de vídeo e fazer um pequeno filme”. Mas pelo contrário, ajuda bastante se pegarmos em elementos que eles compreendam, que são a linguagem deles, e construir sentido sobre esse tópico...

Esse torna-os muito poderosos. E depois, o que acontece, claro, é eventualmente o que tem acontecido nestas aulas, eles reagem contra o facto, “Eu preciso de explicar isto e preciso mesmo de escrever qualquer coisa. E, como disse um dos professoras à Stephanie, eles reescreviam o mesmo parágrafo 5, 6, 7, 8 vezes, até o conseguirem fazer bem.

Porque precisam. Têm uma razão para o fazer. Precisam de dizer algo, ao contrário de apenas evitar a nossa avaliação. Eles realmente precisam de usar uma linguagem que não dominam. Mas conseguiram compreender que essa linguagem lhes confere imenso poder”.

Quando dois aviões se despenharam no World Trade Center, e outro no Pentágono, e um quarto num campo da Pensilvânia, todos os *media* em todo o mundo se agarraram a estas notícias. Todos os momentos de praticamente todo o dia durante essa semana, e várias semanas depois, na televisão em particular, e nos *media* em geral, recontaram a história dos acontecimentos que tínhamos testemunhado. O contar era um recontar, porque nós tínhamos visto os acontecimentos que nos estavam a descrever. O engenho deste terrível acto terrorista é que o pequeno atraso entre o choque dos aviões foi perfeitamente pensado para assegurar que todo o mundo estaria a ver o segundo impacto.

Este recontar é uma área cada vez mais familiar. Havia música especialmente escolhida para os intervalos e gráficos bonitinhos que atravessavam os ecrãs. Havia uma fórmula para as entrevistas. Havia “equilíbrio” e seriedade. Tudo isto foi coreografado da forma como todos nós cada vez mais esperamos, “notícias como entretenimento”, mesmo quando o entretenimento é uma tragédia.

Mas, a acrescentar a estas notícias produzidas sobre “a tragédia do 11 de Setembro”, os que, como nós, se agarraram à Internet, acabaram por aceder a uma produção de informação totalmente diferente. A Internet estava cheia de relatos sobre o mesmo assunto. Contudo estes relatos na Internet tinham um saber muito diferente. Algumas pessoas construíram páginas de fotografias que capturaram imagens de todo o mundo e apresentaram-nas como um slide show com texto. Algumas ofereceram cartas abertas. Havia gravações de sons. Havia frustração e raiva. Havia tentativas de fornecer um contexto. Surgiu, resumidamente, um armazém incrivelmente global, no sentido utilizado por Mike Godwin no seu livro *Cyber Rights*, à volta das notícias sobre este acontecimento que captou a tenção de todo o mundo. Estavam lá a ABC e a CBS, mas também estava a Internet.

Eu não pretendo apenas exaltar a Internet – apesar de realmente considerar que as pessoas que apoiam esta forma de comunicação devam ser exaltadas. O que eu pretendo é mostrar a relevância deste tipo de discurso ou de linguagem. Porque, tal como a Kodak, a Internet permite que as pessoas captem imagens. E tal como num filme de um dos estudantes da carrinha “Just Think!”, as imagens visuais podem ser misturadas com sons e texto.

Mas, ao contrário de outras tecnologias que simplesmente capturam imagens, a Internet permite que estas criações sejam partilhadas com um número impressionante de pessoas, de forma praticamente instantânea. Isto é algo novo na nossa tradição – não só a cultura pode ser captada mecanicamente, e obviamente não só os acontecimentos são comentados criticamente, mas esta mistura de imagens capturadas, sons, e comentários podem ser largamente disseminados de forma praticamente instantânea.

O 11 de Setembro não foi uma aberração. Foi o princípio. Na mesma ocasião, uma forma de comunicação que já tinha crescido dramaticamente, estava a começar a tornar-se uma consciência pública: o Web-log, ou o blog. Um blog é uma espécie de diário público, e em algumas culturas, como a japonesa, funciona mesmo como um diário. Nessas culturas, são registados

factos privadas de uma forma pública – é uma espécie de *Jerry Springer*, disponível em qualquer lugar do mundo.

Mas nos EUA, os blogues ganharam um carácter totalmente diferente. Algumas pessoas usam os blogues apenas para falar sobre a sua vida privada. Mas existem muitas pessoas que usam esse espaço para intervir no discurso público. Discutindo assuntos de importância pública, criticando outros que não têm os mesmos pontos de vista, criticando os políticos pelas decisões que tomam, oferecendo soluções para os problemas que estão à vista de todos: os blogues criaram a sensação de uma reunião pública virtual, mas uma reunião onde nem todos desejam estar simultaneamente e onde nem todas as conversas estão necessariamente ligadas. O melhor da chegada dos blogues é relativamente simples; eles referem-se directamente a palavras usadas por outros, criticando-os ou concordando com eles. São argumentativos na forma mais importante de um discurso público não coreografado que nós temos.

Esta é uma declaração bastante forte. E diz tanto sobre a nossa democracia como diz sobre blogues. Esta é a parte da América que é mais difícil de aceitar para quem a ama: A nossa democracia está atrofiada. É claro que temos eleições, e a maior parte das vezes os Tribunais permitem que essas eleições sejam validadas. Um relativamente pequeno número de pessoas vota nessas eleições. Os ciclos dessas eleições tornaram-se totalmente profissionalizados e rotineiros. A maior parte de nós pensa que isto é democracia.

Mas a democracia nunca foi uma questão de eleições. Democracia significa o poder do povo, mas ter poder significa algo mais do que meras eleições. Na nossa tradição, também significa controlo através de um discurso coerente. Foi esta ideia que capturou a imaginação de Alexis Tocqueville, o advogado francês do século XIX que escreveu o relato mais significativo sobre a recente “Democracia na América”. Não foram as eleições populares que o fascinaram – foram os tribunais de júri, uma instituição que dava às pessoas vulgares o direito de escolher entre a vida e a morte de outros cidadãos. E o mais fascinante para ele era o facto de o júri não decidir apenas entre as soluções que lhe eram propostas. Eles deliberavam. Os seus membros discutiam sobre o resultado “certo”; Eles tentavam convencer-se uns aos outros sobre o que devia ser o resultado “certo”, e, pelo menos em casos de crime, eles tinham de chegar a um acordo por unanimidade para que o processo pudesse acabar.<sup>42</sup>

Mas até esta instituição está em queda na vida americana actualmente. E, no seu lugar, não existe um esforço sistemático de favorecer a deliberação dos cidadãos. Alguns estão a fazer esforços para criar uma instituição desse tipo.<sup>43</sup> E em algumas cidades de Nova Inglaterra, mantém-se alguma coisa semelhante à deliberação. Mas para a maior parte das pessoas, a maior parte

---

<sup>42</sup> Ver, por exemplo, Alexis Tocqueville, *Democracy in América*, bk.1, trans. Henry Reeve (Nova York: Bantam Books, 2000), ch.16

<sup>43</sup> Bruce Ackerman and James Fishkin, “Deliberation Day”, *Journal of Political Philosophy* 10 (2) (2002): 129

do tempo, não existe nem tempo nem espaço para que se realizem “deliberações democráticas”.

Mais bizarro ainda, geralmente nem sequer existe permissão para que essas deliberações ocorram. Nós, a democracia mais poderosa do mundo, desenvolvemos um normativo forte contra a discussão política. Está tudo bem em falar sobre política com pessoas que concordam conosco. Mas é considerado rude argumentar politicamente com pessoas com as quais discordamos. O discurso político tornou-se um acto isolado, e um discurso isolado torna-se mais extremista.<sup>44</sup> Dizemos o que os nossos amigos querem ouvir, e ouvimos muito pouco para além daquilo que os nossos amigos nos dizem.

Entre num blog. O próprio desenho (arquitectura) do blog resolve parte do problema. As pessoas comentam quando querem comentar e as pessoas lêem quando querem ler. O tempo mais difícil é o tempo sincronizado. As tecnologias que permitem a comunicação em tempo não sincronizado, como o correio electrónico, aumentam as oportunidades de comunicação. Os blogues permitem a existência de um discurso público sem que o público necessite de se reunir num único espaço público.

Mas, para além da arquitectura, os blogues também resolveram o problema das normas. Não existe (ainda) nenhuma norma que impeça a discussão política no espaço dos blogues. De facto, o espaço está cheio de discurso político, tanto de esquerda como de direita. Alguns dos sites mais populares são ora conservadores ora libertários, mas existem muitos de todos os espectros políticos. E mesmo os blogues não políticos focam assuntos políticos quando a ocasião o facilita.

A significância destes blogues é ainda pequena, mas não tão pequena assim. O nome Howard Dean pode ter desaparecido das presidenciais de 2004, mas não desapareceu dos blogues. Mesmo que o número de leitores seja reduzido, a sua leitura têm efeitos.

Um efeito directo é o tempo de vida que as histórias passam a ter nos *media* tradicionais. O caso Trent Lott é um exemplo. Quando Lott cometeu uma gralha numa festa do Senador Strom Thurmond, essencialmente exaltando as políticas segregacionistas de Thurmond, ele calculou correctamente que esta história iria desaparecer dos *media* tradicionais, nomeadamente da imprensa, em cerca de 48 horas. E de facto assim foi. Mas ele não calculou o seu ciclo de vida no espaço dos blogues. Os *bloggers* continuaram a investigar o assunto. Ao longo do tempo, mais e mais aspectos da tal gralha emergiram. Finalmente, a história regressou aos *media* tradicionais. No fim, Lott foi forçado a demitir-se de líder da maioria no Senado.<sup>45</sup>

Este ciclo diferente é possível porque nos blogues não se dão as mesmas pressões comerciais que acontecem nos outros negócios. A televisão e os jornais são entidades comerciais. Eles precisam de trabalhar para manter

---

<sup>44</sup> Cass Sunstein, *Republic.com* (Princeton University Press, 2001), 65-80, 175, 182,183,193.

<sup>45</sup> Noah Shachtman, “With Incessant Posting, a Pundit Stirs the Pot”, *New York Times*, 16 de Janeiro de 2003, G5.



as atenções focadas sobre si. Se perderem leitores, perdem lucros. Como tubarões, eles precisam de continuar sempre.

Mas os bloggers não sofrem dos mesmos constrangimentos. Eles podem tornar-se obsessivos, podem focar-se, podem tornar-se sérios. Se um blogger específico escrever uma história particularmente interessante, mais e mais pessoas vão ligar-se a essa história. E se o número de *links* em relação a uma história específica aumentar, sobe também a sua posição na classificação das histórias. As pessoas lêem o que é popular; e o que é popular foi seleccionado através de um processo muito democrático de classificações geradas pelos seus pares.

Há ainda uma segunda maneira pela qual os blogues têm um ciclo de vida diferente do jornalismo tradicional. Como me disse Dave Winer, um dos pais deste movimento e criador de software há muitas décadas, uma outra diferença é a total ausência de “conflitos de interesses” financeiros. “Eu penso que deveríamos retirar o conflito de interesses” do jornalismo., disse-me Winer. “Um jornalista amador não tem simplesmente conflitos de interesse, ou o conflito de interesses é tão facilmente desmontável que nós sabemos que podemos facilmente tirá-lo da nossa frente”.

Estes conflitos tornaram-se mais importantes à medida que os media se tornaram mais concentrados. Os media concentrados podem esconder mais do público do que os desconcentrados – tal como admitiu a CNN depois da guerra do Iraque porque tinha medo das consequências para os seus próprios funcionários.<sup>46</sup> Também precisa de manter relatos mais coerentes (a meio da guerra do Iraque, li um artigo na Internet de alguém que estava na altura a ouvir uma ligação por satélite com um repórter no Iraque. A sede em Nova Iorque dizia insistentemente ao repórter que a sua reportagem sobre a guerra era demasiado depressiva: Ela devia apresentar uma história mais optimista. Quando ela respondeu para Nova Iorque que não era lhes daria essa garantia, eles responderam que fariam eles próprios a “história”).

O espaço nos blogues fornece aos amadores uma forma de entrar no debate – “amador” não no sentido de inexperiente, mas no sentido de um atleta olímpico, ou seja, que não é pago por ninguém para fazer os seus relatos e as suas histórias. Isto permite um espectro muito maior de material para uma história, como mostrou as reportagens sobre o desastre do *Columbia*, quando milhares de pessoas do sudoeste dos EUA se viraram para a Internet para recontar o que tinham visto.<sup>47</sup> E leva os leitores a ler todo o espectro de relatos e a “triangular”, como diz Winer, a verdade. Os blogues, refere Winer, estão a “comunicar directamente com os nossos constituintes, e o homem mediano está fora disso” – com todos os custos e benefícios que isso possa trazer.

---

<sup>46</sup> Entrevista telefónica com David Winer, 16 de Abril de 2003

<sup>47</sup> John Schwartz, “Loss of the Shuttle: The internet; A Wealth of Information Online”, New York Times, 2 de Fevereiro de 2003, A28; Staci D. Kramer, “Shuttle Disaster Coverage Mixed, but Strong Overall”, Online Journalism Review, 2 de Fevereiro de 2003, disponível em #10.

Winer está optimista sobre o futuro do jornalismo infectado por blogues. “Vai tornar-se uma qualificação essencial”, assim prevê Winer, para as figuras públicas e, progressivamente, para as figuras privadas, também. Não é claro que o “jornalismo” esteja feliz com estes factos – alguns jornalistas foram avisados em como deviam deixar de lado os blogues.<sup>48</sup> É óbvio que estamos ainda numa fase de transição. “Muito do que estamos a fazer agora são exercício de aquecimento”, disse-me Winer. Existe ainda muito que amadurecer antes que este espaço se torne realmente um espaço de maturidade. E com a inclusão de conteúdos neste espaço é aquilo que é menos infractor no tipo de usos que se fazem da Internet (infracções no sentido dos direitos de autor, de copyright). Como refere Winer, “nós seremos a última coisa a ser desligada”.

Este discurso afecta a democracia. Winer acha que tal acontece porque: “não temos de trabalhar para alguém que nos controla, para um *gatekeeper*”. Isso é verdade. Mas afecta a democracia também de outra maneira. Quanto mais e mais cidadãos expressarem o que pensam, e o defenderem escrevendo, mais mudanças ocorrerão na forma como as pessoas compreendem os assuntos públicos. É fácil estar enganado e mal orientado nas nossas cabeças. É mais difícil quando o produto da nossa mente pode ser criticado por outros. Claro que é raro o ser humano que admite que foi convencido de que estava errado. Mas é ainda mais raro um ser humano capaz de ignorar o facto de ter ficado provado que estava errado. O facto de se escreverem ideias, argumentos e críticas melhora a democracia. Hoje em dia existem pelo menos 2 milhões de blogues onde esse tipo de escrita acontece. Quando forem 10 milhões, haverá então algo de extraordinário a relatar.

John Seely Brown é o cientista chefe da Xerox Corporation. O seu trabalho, como está descrito no seu site na Internet, é “aprendizagem humana e .... a criação de ecologias de conhecimento para a criar .... inovação”.

Brown realmente olha para estas tecnologias de criatividade digital de uma forma um pouco diferente das diversas perspectivas que percepcionei até agora. Tenho a certeza que ele ficaria entusiasmado com qualquer tecnologia que possa trazer mais e melhor democracia. Mas o seu principal entusiasmo vai para a forma como estas tecnologias afectam a aprendizagem.

Tal como Brown acredita, nos aprendemos por experimentação. Durante o “nosso processo de crescimento e para muitos de nós”, explica ele, essa experimentação foi feita em “motores de motorizadas, cortadores de relva, carros, rádios, e por aí fora”. Mas as tecnologias digitais permitem um tipo diferente de experimentação – com ideias abstractas numa base concreta. Os

---

<sup>48</sup> Ver Michael Falcone, “Does na Editor's Pencil Ruin a Web Log?”, New York Times, 29 de Setembro de 2003, C4 (“Nem todas as empresas noticiosas estão a aceitar que os seus empregados tenham blogues. Kevin Sites, um correspondente no Iraque da CNN, que começo um blog sobre as suas reportagens de guerra em 9 de Março, deixou de inserir artigos 12 dias depois, a pedido do seu chefe. O ano passado Steve Olafson, um repórter do Houston Chronicle, foi despedido por manter um blog pessoal, publicado com um pseudónimo, que focava assuntos e pessoas relacionados com coberturas jornalísticas”).

miúdos do Just Think! Não pensam apenas em como é que um anúncio comercial pode fazer o retrato de um político. Usando tecnologias digitais, eles pegam nesse anúncio comercial e manipulam-no, experimentam para ver o que ele faz e o que ele não faz. As tecnologias digitais criaram uma espécie de *bricolage*, ou “montagem grátis”, como Brown lhe chamou. Muitos conseguem acrescentar ou transformar a experimentação de muitos outros.

O melhor, e em maior escala, exemplo deste tipo de experimentação até agora é o software livre (*free software*) ou o software de fonte aberta (*open-source software*) (FS/OSS). FS/OSS é *software* cujo código de fonte é partilhado. Qualquer pessoa pode fazer o *download* da tecnologia que faz correr um programa com FS/OSS. E qualquer pessoa mais empenhada em aprender como funciona uma parte específica da tecnologia FS/OSS pode experimentar o seu código.

Esta oportunidade cria “uma plataforma de aprendizagem completamente diferente”, assim descreve Brown. “Se colocamos online FS/OSS,... criamos a possibilidade de compor livremente na comunidade, de forma a que outras pessoas possam ver o nosso código, fazer experiências com ele, testando-o, vendo se o podem melhorar”. Cada esforço é uma espécie de aprendizagem. “A fonte aberta torna-se a maior plataforma de aprendizagem”.

Neste processo, “as coisas concretas com que fazemos experiências e testes são abstractas. São códigos”. Os miúdos estão “a lutar para serem capazes de experimentar com o abstracto, e esta experimentação já não é uma actividade isolada que nós fazemos na nossa garagem. Estamos a fazer experimentação numa plataforma comunitária ... Estamos a testar e experimentar com as coisas de outras pessoas. Quanto mais experimentamos mais longe vamos”. Quanto mais melhoramos, mais aprendemos.

O mesmo acontece com os conteúdos. E acontece da mesma forma colaborativa quando o conteúdo é parte da *web*. Tal como o coloca Brown, “a *web* é o primeiro *medium* que realmente faz as honras às múltiplas formas de inteligência”. As primeiras tecnologias, como a máquina de escrever ou o processador de texto, ajudaram a amplificar o texto. Mas a *web* amplifica muito mais do que texto. “A *web* ... diz-nos se somos músicos, se somos artísticos, se somos visuais, se estamos interessados em filmes ... logo, há uma série de coisas que podemos começar quando utilizamos este *medium*. Ela pode amplificar e dignificar estas múltiplas formas de inteligência”.

Brown também comenta aquilo que ensinam Elizabeth Daley, Stephanie Barish e o programa Just Think!: eles experimentam com a cultura do ensino e simultaneamente eles criam. Desenvolve os talentos de forma diferenciada, e constrói um tipo diferente de reconhecimento.

Contudo, a liberdade de experimentar com estes objectos não é garantida. De facto, e como podemos ver ao longo deste livro, essa liberdade é cada vez mais contestada. Enquanto que não se levantam quaisquer questões sobre a possibilidade de o nosso pai fazer experimentações com o motor do carro, existem grandes dúvidas sobre de o nosso filho ter o direito ou não de

fazer experiências com as imagens que ele encontra por todo o lado. A lei, e cada vez mais a tecnologia, interferem com a liberdade que a tecnologia e a curiosidade podiam, de outra forma, trazer-nos.

Estas restrições tornaram-se o foco de investigadores e professores. O Professor Ed Felten de Princeton desenvolveu um argumento muito forte a favor do “direito de experimentar”, quando este se aplica à ciência informática ou ao conhecimento em geral.<sup>49</sup>. Mas a preocupação de Brown é prévia, ou mais fundamental. É sobre o tipo de aprendizagem que os miúdos podem fazer, ou não podem fazer, por causa do que é ou não legal.

“É neste sentido que caminha a educação no século XXI”, explica Brown. Nos precisamos de “compreender como é que os miúdos que crescem digitalmente pensam e querem aprender”. E Brown acrescenta, “contudo, estamos a construir um sistema legal que suprime as tendências naturais dos miúdos digitais dos nossos dias ... estamos a construir uma arquitectura que nos liberta 60% do cérebro e um sistema legal que nos fecha essa mesma parte do cérebro”.

Estamos a construir uma tecnologia que pega na magia da Kodak, mistura imagens em movimento com som, e permite espaço para comentários e a oportunidade de espalhar criatividade por todo o lado. Mas estamos a criar as leis que limitam essa tecnologia.

“Não é forma de gerir a cultura”, como Brewster Kahle, me confidenciou com sarcasmo, num raro momento de desconsolo.

Lawrence Lessig

---

<sup>49</sup> Ver, por exemplo, Edward Felten e Andrew Appel, “Technological Access Control Interferes with Noninfringing Scholarship”, *Communications of the Association for Computer Machinery* 43 (2000):9.

## Ficha Técnica

|                 |  |
|-----------------|--|
| <b>Título</b>   | <b>Meros Copistas</b> , in Cardoso, Gustavo e Manuel Castells (Org.) (2006), <i>A Sociedade em Rede – Do Conhecimento à Acção Política</i> , Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda |
| <b>Autor</b>    | Lawrence Lessig  |
| <b>Tradução</b> | Rita Espanha   |



**OBERCOM** - Observatório da Comunicação  
Palácio Foz - Praça dos Restauradores  
1250-187 LISBOA  
e-mail: [obercom@obercom.pt](mailto:obercom@obercom.pt)  
tel.: 213221319  
fax.: 213221320  
<http://www.obercom.pt>