Escola de Sociologia e Políticas Públicas

O Autor de Literatura e o seu Direito: Perspetivas na Era Digital

Patrícia Almeida

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientador:
Doutor José Soares Neves, Professor Auxiliar Convidado
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2017

Joseph Beuys dizia que o acto criativo era simplesmente o acto de tirar o pó de cima das coisas; porque as coisas que existem no mundo são naturalmente brilhantes. As pessoas, diríamos - também elas - são naturalmente brilhantes; mas o pó que o tempo traz, que o desastre traz, que os vários fracassos ou mesmo o sucesso trazem, que os vários actos mais ou menos reles de uma vida, conscientes ou não, trazem, tudo isso vai cobrindo de pó espesso as pessoas, as pessoas mais brilhantes ficam apenas pó e por vezes um pedido de socorro. E é isso que o artista faz: atende ao pedido de socorro debaixo do pó: não inventa, limpa.

Gonçalo M. Tavares

AGRADECIMENTOS

Sabia mesmo antes do início que seria doloroso cumprir todas as regras e, ainda assim, avancei na concretização deste projeto.

Obrigada, Patrícia Rodrigues e Nuno Duarte, pela paciência e pelo apoio ao longo destes meses loucos, em que outros projetos ficaram pelo caminho porque o tempo é curto para tudo o que se ambiciona fazer.

Um especial agradecimento ao Professor José Soares Neves, pela verdadeira orientação nos vários momentos em que me senti perdida e por todas as sugestões que permitiram que o trabalho fosse concluído.

Gostaria ainda de agradecer a todos os autores que se mostraram disponíveis para colaborar e que abdicaram de algum do seu tempo para dar o seu contributo. Quero dizer que foram a parte mais estimulante deste trabalho e que o sentimento de compromisso que adquiria a cada conversa me permitiu não desistir. Obrigada pela consideração que todos demonstraram e pela inspiração transmitida.

RESUMO

Os principais objetivos desta pesquisa foram compreender de que forma é que as dinâmicas associadas ao sistema de direito de autor implicam os escritores, especificamente na literatura de ficção, e quais as suas opiniões sobre a configuração atual da cadeia do livro e do direito de autor, abordando estes tópicos do ponto de vista da hegemonia digital. Simultaneamente, foi importante compreender o modo como este fenómeno é encarado no meio literário e na perspetiva dos autores que se encontram no mercado desde o tempo em que o livro impresso era a única possibilidade de leitura e os autores que, por sua vez, têm uma carreira maioritariamente desenvolvida na era digital.

Embora as conclusões apontem para uma certa insatisfação para com os modelos instituídos, o estudo empírico revelou que os autores não estão muito voltados para outras possibilidades, nomeadamente aquelas produzidas pela internet e pelos suportes digitais, continuando a preferir a forma clássica de edição e defendendo a importância que o livro em formato impresso tem junto dos leitores e de si próprios.

Palavras-chave: direito de autor; *copyright*; autor de literatura de ficção; indústrias criativas; era digital; contratos de edição; autor emergente; autor consagrado; sociedades de autores; edição digital.

ABSTRACT

The main goals of this research were to understand how the dynamics associated with the copyright system imply writers, specifically in fiction literature, and which are their opinions on the current configuration of the book chain and copyright, addressing these topics from the point of view of digital hegemony. At the same time, it was important to understand how this phenomenon is seen in the literary environment and in the perspective of the authors that have been in the market since the time when the printed book was the only possibility of reading and the authors who, in turn, have a career mostly developed in the digital age.

Although the findings suggest a certain dissatisfaction with the established models, the empirical study revealed that the authors are not very focused on other possibilities, namely those ones produced by the internet and digital media, so they still prefer the classic form of publishing, defending the importance that the book in printed format has for readers circle and for themselves.

Keywords: author's right; copyright; author of fiction literature; creative industries; digital age; editing contracts; emerging author; consecrated author; societies of authors; digital edition.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO 3

1.1. O DIREITO DE AUTOR NO CURSO DA HISTÓRIA 3

1.1.1. O CASO PORTUGUÊS 6

1.2. DIREITO DE AUTOR, *COPYRIGHT* E GESTÃO COLETIVA 7

1.2.1. A LEI PORTUGUESA 9

1.3. NOVOS PARADIGMAS E DESAFIOS NA ERA DIGITAL 10

1.4. O PAPEL DO DIREITO DE AUTOR NAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS: A EDIÇÃO LITERÁRIA 14

CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA 20

2.1. OBJETIVOS 20

2.2. DEFINIÇÃO DA AMOSTRA 21

2.2.1. CARACTERIZAÇÃO DA AMOSTRA 21

2.3. MÉTODO 22

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DOCUMENTAL: CARACTERIZAÇÃO INSTITUCIONAL DAS ENTIDADES A ATUAR NO DOMÍNIO DO DIREITO DE AUTOR EM PORTUGAL E RESPETIVA ANÁLISE ESTATÍSTICA 23

3.1. IGAC 23

3.2. SPA 24

3.3. AGECOP 26

3.4. APEL 26

3.5. APE 27

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DAS ENTREVISTAS E DISCUSSÃO DE RESULTADOS 28

4.1. SOCIEDADES DE AUTORES 28

4.2. CONTRATOS DE EDIÇÃO 31

4.3. PARADIGMA DIGITAL 36

4.4. POSSÍVEIS MODELOS ALTERNATIVOS AO SISTEMA DE DIREITO DE AUTOR INSTITUÍDO 40

CONCLUSÕES 43

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 45

ANEXOS

GLOSSÁRIO DE SIGLAS

AGECOP: Associação para a Gestão da Cópia Privada

APE: Associação Portuguesa de Escritores

APEL: Associação Portuguesa de Editores e Livreiros

ASSOFT: Associação Portuguesa de Software

AUDIOGEST: Associação para a Gestão e Distribuição de Direitos

CDADC: Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos

CISAC: Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores

GDA: Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas Intérpretes e Executantes

GEDIPE: Associação para a Gestão Coletiva de Direitos de Autor e de Produtores Cinematográficos e Audiovisuais

GESAC: Grupo Europeu de Sociedades de Autores e Compositores

IGAC: Inspeção-Geral das Atividades Culturais

SPA: Sociedade Portuguesa de Autores

TRIPs: Trade-Related aspects of Intellectual Property Rights

VISAPRESS: Gestão de Conteúdos dos Media

INTRODUÇÃO

O direito de autor está associado à defesa dos criadores, ao reconhecimento da sua autoria e à devida retribuição financeira. Trata-se de um domínio que tem vindo a consolidar-se no decorrer dos últimos séculos e, atualmente, várias entidades trabalham no sentido da regulação e fiscalização dos procedimentos definidos para uma utilização dos bens intelectuais que permita a sua sustentação económica.

A evolução tecnológica e consequentes alterações nos usos e comportamentos por parte dos consumidores de bens culturais em ambiente digital tem levado a que várias práticas mais ou menos estáveis dentro deste ramo do direito sejam colocadas em causa.

O debate sobre as restrições que a proteção autoral tem vindo a exercer sobre os conteúdos *online* é intenso, pois existe, por um lado, o desejo do acesso aos conteúdos de forma rápida e tendencialmente gratuita e, por outro, a necessidade de garantir a subsistência do autor e a própria sobrevivência das indústrias culturais.

É na procura de um equilíbrio entre as duas partes que se tem procedido à regulamentação e, talvez até, à reestruturação deste complexo sistema que integra em si muito mais que uma forma de fornecer aos autores o controlo das suas obras e possibilitar o seu retorno financeiro.

No campo da literatura, género que mais importa focar nesta investigação, têm existido, igualmente, transformações nos processos de produção e de consumo do livro.

Os suportes digitais vieram agilizar os mecanismos de produção e distribuição, mas permitem também novas formas de leitura, formas essas que podem dispensar a aquisição do objeto livro, ocorrendo assim a desmaterialização deste.

A edição digital, ainda num estádio elementar em Portugal, poderá criar diferentes possibilidades também aos autores, que encontram neste suporte uma maior autonomia face às editoras e respetivos intermediários. Abrem-se, assim, portas para possíveis novos modelos de comunicação entre autor e leitor e diferentes possibilidades para a sua retribuição financeira.

No presente trabalho procurar-se-á perceber de que forma estas dinâmicas implicam os escritores, especificamente na literatura de ficção, quais as suas opiniões sobre a configuração atual da cadeia do livro e do direito de autor, abordando estes tópicos do ponto de vista da hegemonia digital e tentando compreender de que forma este fenómeno é encarado no meio literário e na perspetiva dos autores que se encontram no mercado desde o tempo em que o livro impresso era a única possibilidade de leitura e os autores que, por sua vez, têm uma carreira maioritariamente desenvolvida na era digital.

A apresentação dos dados recolhidos é dividida em quatro capítulos, começando-se por realizar, no capítulo 1, uma revisão bibliográfica na área do direito de autor, em que se aborda a evolução da propriedade literária e artística ao longo da história, referenciando-se os seus conceitos primários e as problemáticas associadas à evolução tecnológica na sociedade contemporânea, com especial destaque para a edição literária. No capítulo 2, é referida a metodologia utilizada no trabalho de investigação executado nos capítulos 3 e 4, que correspondem ao levantamento dos dados institucionais e estatísticos das entidades relevantes para a pesquisa no panorama português e à análise das informações recolhidas junto dos autores entrevistados, respetivamente.

CAPÍTULO 1 – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

A modernidade, ao atribuir ao autor poderes de propriedade, deu origem a um sistema de *copyright*, baseado na ideia do autor como indivíduo único que cria algo original e é remunerado pelo seu esforço (ROSE, 1993).

No *Código do Direito de Autor e Direitos Conexos* (2014), a obra é considerada uma produção intelectual que seja de algum modo exteriorizada e o seu autor o seu criador intelectual, salvo informação contrária. Os conceitos de obra e autor manifestam-se através de uma relação indissociável, em que a obra pertence ao autor ou titular de direito em forma de propriedade privada.

De seguida serão desenvolvidos, em quatro pontos essenciais, a evolução do sistema de direito de autor, desde a sua origem até ao momento presente, diferenciando-se os conceitos direito de autor e *copyright,* passando pela definição de gestão coletiva de direitos autorais.

Parte importante deste capítulo inicial é também o atual paradigma digital e os desafios que se colocam às indústrias criativas, em particular no ramo editorial, e de que forma os comportamentos e tendências podem comprometer a eficácia do modelo de retribuição financeira dos autores, procurando, simultaneamente, enunciar diferentes pontos de vista do tema central que é o direito de autor num género específico, a literatura.

1.1. O DIREITO DE AUTOR NO CURSO DA HISTÓRIA

De acordo com Rebello (1994), a expressão direito de autor foi originalmente desencadeada pelo advogado francês Louis d'Héricourt, no entanto, vários historiadores defendem que a noção de direito de autor sempre esteve presente nas sociedades, ainda que não da forma como hoje o concebemos.

Registos que remontam à Grécia Antiga ilustram situações em que o plágio foi fortemente condenado, confirmando-se, assim, a existência de uma consciência social generalizada quanto ao trabalho intelectual como uma espécie de propriedade do seu autor (Rebello, 1994).

Com o aparecimento da prensa móvel no século XV, cuja invenção é amplamente atribuída a Johannes Gutenberg, tornou-se mais fácil reproduzir uma obra, o que até então dependia do trabalho manual dos escribas. A tecnologia desenvolvida por Gutenberg veio proporcionar a reprodução de um maior número de exemplares de livros com um custo de produção menor, o que facilitou a sua aquisição e, consequentemente, a sua difusão entre o público.

Não tardou a que esse facto fosse visto como uma ameaça ao poder religioso, passando a conceder-se privilégios a editores, ou seja, a exclusividade de impressão e publicação de uma obra, o que não só permitia um forte controlo sobre o que era publicado, como também favorecia o monopólio da atividade. Este fenómeno levou a que numerosos editores se organizassem em corporações no sentido de adquirir a exclusividade dos direitos de publicar em determinado território (Leitão, 2011).

Só em 1710 em Inglaterra, e em 1838 em França, surgiram as leis da proteção do direito de autor, referentes apenas a livros, que transferiam para o próprio autor o direito de reprodução de uma obra (*copyright*), até então atribuído ao editor.

No primeiro caso, a lei, que ficou conhecida como Estatuto da Rainha Ana, "conferia ao autor dos livros o direito exclusivo de os fazer imprimir de novo durante um período de vinte e um anos" (UNESCO, 1981: 16). A lei inglesa ditava ainda o registo das obras, bem como a doação de nove exemplares a instituições universitárias e bibliotecas (UNESCO, 1981). Assim, para que editores e livreiros pudessem realizar impressões das obras, os seus autores tinham de ceder os direitos de reprodução das mesmas (Leitão, 2011).

Ainda no século XVIII, autores e artistas começaram a organizar-se entre si, constituindo associações que pretendiam defender os seus direitos, nomeadamente no que se refere à remuneração pela utilização das suas obras. Em 1777, em França, Beaumarchais (autor de teatro francês) fundou o Escritório de Legislação Dramática, que, numa fase inicial, tratava apenas da cobrança dos direitos relativos à utilização de obras teatrais representadas em Paris, mas que, em menos de um século, se transformou numa sociedade civil. Este exemplo acabou por ser seguido por escritores de outros géneros e em outros países (Rebello, 1994).

Surge, então, o que passaria a designar-se por sociedades de autores, cujas funções no passado se limitavam a gerir as remunerações provenientes da utilização das obras, mas que, atualmente, vão além da dimensão económica, tendo um papel importante na promoção cultural. As suas atividades vão desde a cobrança e distribuição dos direitos devidos à própria concessão de autorizações de utilização em nome dos associados, passando pela representação dos seus membros junto das instituições e pela dinamização cultural necessária ao reforço da sua influência económica (Rocha, 2000).

As sociedades de autores definem-se como instituições de direito privado

> cuja missão essencial é proteger, defender e promover os interesses dos seus membros - autores, artistas, produtores e editoras - e cujo objetivo principal é controlar, receber e repartir, por conta destes, as remunerações decorrentes da

> exploração das obras ou das prestações exigíveis a título de direito de autor ou de direito conexo (Rocha, 2000: 64).

Devido ao crescente aumento do intercâmbio cultural entre países, das possibilidades de tradução e de publicação de obras no estrangeiro, a proteção que as leis asseguravam aos autores tornaram-se insuficientes, por conta do seu caráter territorial. Para colmatar esta situação, os países passaram a estabelecer entre si contratos bilaterais, em que o objetivo passava por alargar a proteção às obras dos autores de um país a países estrangeiros. Neste sentido, no final do século XIX, foi criado o primeiro acordo multilateral, referido na bibliografia consultada como Convenção de Berna, de onde resultou o acordo entre vários importantes países, dos quais se excetuaram os E.U.A., para a "proteção de obras literárias e artísticas" (UNESCO, 1981). Os princípios fundamentais da Convenção de Berna foram o princípio da equiparação e o princípio da proteção mínima, procurando-se, desta forma, assegurar parâmetros equivalentes entre todos os seus estados membros e possibilitando a autores estrangeiros a gestão dos seus direitos de forma igualitária à dos autores nacionais. A Convenção Universal sobre o Direito de Autor surgiria já em 1952, em Genebra, resultando na revisão e atualização da Convenção de Berna e na adesão por parte de outros países, tais como os E.U.A.. Esta revisão veio alterar o âmbito da proteção, no sentido em que a convenção assinada em Genebra contempla apenas obras que cumpram os requisitos considerados mínimos, tais como o nome do autor, o ano da publicação e o símbolo de *copyright*, afastando-se da Convenção de Berna, que considera toda a obra que seja exteriorizada, independentemente da existência de uma publicação (Leitão, 2011).

Os direitos conexos, que correspondem aos direitos dos artistas (intérpretes ou executantes), dos produtores (áudio ou vídeo) e dos organismos de radiodifusão foram discutidos em Roma, no ano de 1961, no sentido da regulação a nível internacional da exploração não autorizada das suas interpretações, resultando num acordo equiparável à Convenção de Berna (Rebello, 1994). Mais recentemente o acordo multilateral TRIPs (Trade-Related aspects of Intellectual Property Rights) veio suplantar antigos acordos internacionais, tornando-se o mais abrangente, assente nos princípios do interesse público e na prevenção do abuso (Bercovitz, 2008).

A Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores (CISAC) foi criada em 1926 e é a entidade internacional responsável pela representação das Sociedades de Autores, da qual a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) faz parte desde 1932 [1]. O seu âmbito de atuação é o da proteção dos direitos dos criadores e a

[1] Informação disponível em http://www.cisac.org, acedido a 13/09/2017.

promoção dos seus interesses à escala global. Na sua Carta do Direito de Autor, datada de 1956, a CISAC aponta para a necessidade da existência de leis que regulamentem a utilização da propriedade intelectual, uma vez que

> os autores das obras literárias, musicais, artísticas e científicas desempenham um papel espiritual cujo benefício se estende a toda a humanidade, se perpetua no tempo e condiciona de forma essencial a evolução da civilização (UNESCO, 1981: 22).

Também o Grupo Europeu de Sociedades de Autores e Compositores (GESAC), constituído em 1989 e do qual a SPA é membro fundador, atua, ao nível europeu, na defesa das sociedades de gestão coletiva como forma de proteção dos autores, procurando assegurar a sua remuneração adequada e a sustentabilidade criativa e cultural, especialmente nos meios *online* [2].

A 23 de abril de 1995 foi implementado pela UNESCO o Dia Mundial do Livro e do Direito de Autor, tencionando trazer para a ordem do dia os assuntos relacionados com estas questões.

1.1.1. O CASO PORTUGUÊS

Em Portugal, em 1851, foi o escritor Almeida Garrett que, após muita discórdia, inclusivamente entre os seus pares, procurou instituir legalmente o direito da propriedade literária, cujo Artigo 1° da *Lei de 8 de julho de 1851* se definia da seguinte forma:

> O direito de publicar ou de autorizar a publicação, ou a reprodução de uma obra, em todo ou em parte, pela tipografia, pela gravura, pela litografia ou qualquer outro meio, pertence exclusivamente ao autor durante a sua vida (Garrett, 1851 *apud* Rebello, 1999).

Só em 1966 entrou em vigor o *Código de Direito de Autor*, que seria atualizado em 1985, passando a denominar-se *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*.

A primeira tentativa de formação de uma sociedade de defesa dos direitos dos autores (teatrais) em Portugal aconteceu em 1873, por iniciativa do escritor Costa Braga. Em 1911 deu-se uma nova tentativa de formação de uma Associação de Classe dos Autores Dramáticos Portugueses, novamente sem sucesso. Só em 1924 foi constituída a

[2] Informação disponível em http://www.authorsocieties.eu, acedido a 22/09/2017.

Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (SECTP), que daria origem à atual Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), aquando da sua revisão de estatutos, passando a abarcar todas as áreas de criação artística [3].

1.2. DIREITO DE AUTOR, *COPYRIGHT* E GESTÃO COLETIVA

O direito de autor é um dos ramos da propriedade intelectual (a par da propriedade industrial, ligada à gestão de marcas e patentes), que tem como finalidade proteger as obras resultantes da criação intelectual, assegurando a devida retribuição ao titular dos respetivos direitos pela utilização do seu trabalho e, desse modo, proporcionar uma forma de compensação salarial ao criador (Leitão, 2011).

No plano conceptual, é importante distinguir as expressões direito de autor e c*opyright*, visto terem origem em conceções e regimes legais diferentes e referirem-se, igualmente, a realidades distintas. O primeiro descende do sistema de direito de autor francês e é o regime aplicado em Portugal e nos países europeus em geral. Neste sistema, os direitos autorais dividem-se em direitos morais e direitos patrimoniais, sendo que os direitos morais se referem à qualidade da pertença de uma obra ao seu criador irrevogavelmente, ou seja, a obra está ligada à personalidade do seu autor e como tal, a sua autoria não pode ser cedida a terceiros. Os direitos patrimoniais, por seu turno, dizem respeito à possibilidade de reprodução de uma obra e à comunicação pública e sua consequente exploração económica (reprodução e distribuição), podendo esta estar a cargo de outros indivíduos ou entidades, o que significa que, contrariamente aos direitos morais, os direitos patrimoniais podem ser cedidos a terceiros mediante autorização do autor [4].

A grande característica diferenciadora entre o sistema de direito de autor e o de *copyright* é que no primeiro, o direito do autor é adquirido independentemente da "divulgação, publicação, utilização ou exploração" [5] de uma obra, ao passo que no sistema de *copyright*, o âmbito da proteção está ligado ao direito de cópia, como o próprio nome indica. Neste sistema, que é mais comum nos países designados na literatura como de *common law* (Reino Unido e E.U.A.), é possível transferir os direitos ditos económicos para um novo "proprietário" através da celebração de um contrato, dando-lhe liberdade para agir em nome próprio. Outra forma de ceder os direitos de exploração de uma obra é através da atribuição de licenças, que permitem ao autor

[3] Informação disponível em https://www.spautores.pt, acedido a 30/04/2017.

[4] *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*, Art. 9º.

[5] *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*, Art. 1º- Nº 3.

original manter a titularidade dos direitos e, ainda assim, conceder a terceiros a utilização das suas obras para fins específicos (UNESCO, 2010).

Nas palavras de Rebello (1994: 25), "a expressão [*copyright*] corresponde assim ao direito de reprodução, que é um dos direitos contidos no direito patrimonial dos autores". O termo *copyright* deriva efetivamente do direito que o autor possui sobre o controlo da impressão dos seus livros (lei inglesa), porém, nos dias de hoje, deixou de se considerar na sua aceção literal, dado que contém em si outras disposições legais (UNESCO, 1981). O *copyright*, à semelhança do direito de autor, não requer formalidades como o registo das obras, no entanto, para estarem sob proteção de *copyright* as obras têm de ser possíveis de "materializar" (através de gravação ou armazenamento num suporte material como papel, cassete ou disco, por exemplo), requisito que o sistema de direito de autor não exige [6]. É comum aos dois sistemas a impossibilidade de proteger ideias, estas têm de se manifestar sob alguma forma (UNESCO, 2010).

Foi a UNESCO, na sequência da Convenção Universal sobre *Copyrigh*t, em 1952, que introduziu o símbolo de obra protegida (©), como forma de facilitar o entendimento internacional quanto à garantia de proteção de uma obra, que, além da presença do símbolo mencionado, deve conter o nome do detentor dos direitos e o ano da primeira publicação (UNESCO, 2010).

A importância da regulamentação do direito de autor tem sido ligada a dois domínios, em certa medida, antagónicos: por um lado, o interesse do público em conhecer e (usu)fruir das obras do trabalho intelectual e, por outro lado, a necessidade de proteger os direitos do criador (UNESCO, 1981).

Existem diversas formas de proteção dos direitos dos autores e artistas, nomeadamente, através da celebração de contratos individuais, da inscrição em sociedades de gestão coletiva ou da integração em sindicatos e associações profissionais. O autor, que é, segundo Oliveira Ascensão, "o criador intelectual da obra, o titular original desta ou o titular atual", pode optar pela gestão individual dos seus direitos, regime no qual é o próprio autor que tem a tarefa de averiguar a devida utilização das suas obras, ou pela gestão coletiva, regime em que o autor ou artista entrega a gestão dos seus direitos a uma sociedade de gestão coletiva, conferindo-lhe poderes de representatividade (Rocha, 2000).

[6] "O direito de autor sobre a obra como coisa incorpórea é independente do direito de propriedade sobre as coisas materiais que sirvam de suporte à sua fixação ou comunicação." Art. 10º - Nº 1.

1.2.1. A LEI PORTUGUESA

Em Portugal, as Sociedades de Gestão Coletiva estão contempladas no *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos* e equivalem a intermediários entre autores ou titulares de direitos e as entidades exploradoras e utilizadores das suas obras, representando os seus membros na fiscalização e cobrança de direitos, na autorização para utilização de obras ou em processos judiciais. Estas associações ou cooperativas são consideradas pessoas coletivas de utilidade pública, devendo obedecer aos critérios de organismo sem fins lucrativos e têm de estar registadas na IGAC (Inspeção-Geral das Atividades Culturais) para poderem exercer a sua atividade. A cobrança dos direitos é feita com recurso a valores tabelados e, no caso de entidades de maior dimensão, é atribuída uma avença que permite a utilização generalizada do repertório registado na sociedade (Vasconcelos, 2015).

Na lei portuguesa estão contempladas as utilizações livres de obras que a) tenham estatuto de domínio público, isto é, que não tenham direitos reservados, por terem ultrapassado o período máximo de proteção (70 anos após a morte do autor ou autores); b) estejam contempladas pela utilização excecional, nomeadamente, o uso privado sem fins comerciais, a comunicação ao público com o intuito de informar, as reproduções tecnológicas temporárias, os usos nas áreas da investigação, do ensino e da documentação e os motivos religiosos ou patrióticos (Leitão, 2011).

A 5 de julho de 2015 entrou em vigor a atualização da Lei da Cópia Privada [7], passando a ser contemplados novos aparelhos na lista de dispositivos que permitem o armazenamento e a reprodução de conteúdos protegidos e que, por esse motivo, estão sujeitos a uma taxa extra, como forma de compensar os autores pelos danos decorrentes da possibilidade da cópia privada.

A 23 de agosto de 2017 foi publicada em *Diário da República* a atualização da lei relativa à gestão coletiva do direito de autor e direitos conexos [8], que surge no seguimento da Diretiva Europeia para a utilização em linha de obras musicais no mercado interno e que vem uniformizar determinados procedimentos no que concerne ao esclarecimento dos "deveres de todos aqueles que, direta ou indiretamente, estão envolvidos nesta atividade" [9].

[7] Lei nº 49/2015, de 5 de junho.

[8] Decreto-Lei nº 100/2017, de 23 de agosto.

[9] Diretiva nº 2014/26/UE, de 26 de fevereiro.

1.3. NOVOS PARADIGMAS E DESAFIOS NA ERA DIGITAL

"O direito de autor esteve sempre indissoluvelmente ligado ao processo tecnológico" (UNESCO, 1981: 12).

Foi assim com o surgimento da possibilidade da impressão em massa, é assim hoje, no tempo apelidado de era digital, em que o aumento do número de meios de transmissão de informação, bem como as suas características, trouxeram novas problemáticas ao âmbito de atuação do direito de autor.

É transversal na literatura sobre direito de autor a necessidade de uma adaptação da legislação que reflita o mundo contemporâneo, já que o sistema da propriedade intelectual não parece ter sofrido grandes alterações de modo a adaptar-se ao avanço tecnológico. Jonah Knobler vai mais longe e questiona se não estarão em causa as próprias categorias do direito de autor, ao serem aplicados ao contexto digital conceitos como reprodução, distribuição ou execução (Knobler, 2007).

Também o conceito de "autoria" é questionado por Maria Victória Rocha, ao relembrar que a ideia do autor como indivíduo que não cria para um mercado está ultrapassada, visto que "grande parte dos autores cria as obras por encomenda ou no âmbito de contratos de trabalho e em grandes equipas" (Rocha, 2016: 83).

As possibilidades introduzidas pela internet e pelos suportes digitais produziram transformações não apenas nos modos de consumo, mas também nos modos de produção (Guibault, 2000). Se por um lado as novas tecnologias de comunicação permitem o acesso aos conteúdos de uma forma mais rápida e, em muitas circunstâncias, instantânea, também é verdade que essas mesmas tecnologias possibilitam a criação e a sua divulgação de forma igualmente rápida e instantânea. As ferramentas à disposição na sociedade tecnodigital tornaram mais simples e menos dispendioso produzir uma obra e distribuí-la, no entanto, esta agilidade do ambiente digital também dificulta o controlo das utilizações das obras protegidas, fazendo emergir numerosas redes de partilha, como o P2P (*peer to peer*), processo de transferência de ficheiros entre utilizadores. Chantepie e Le Diberder (2005) citados por Marconi (2010), consideram que "ao modificar o campo dos modelos económicos de exploração [da propriedade intelectual], o digital desloca as posições dos titulares de direitos de autor, de editores e de consumidores" (Chantepie e Le Diberder, 2005 *apud* Marconi, 2010:3).

Nas novas formas de circulação e receção dos bens culturais, o utilizador, que deixou de ser apenas um consumidor, não é um elemento passivo na cadeia do trabalho criativo. O ambiente digital estabelece um modelo de comunicação "de muitos para muitos", o que significa que o recetor pode ser ele próprio um produtor de conteúdos, invertendo-se a tendência do modelo dos meios de comunicação de massas, como a

rádio ou a televisão, em que a comunicação é feita “de um para muitos”, remetendo o recetor para o papel de expectador.

Na bibliografia sobre economia da cultura é frequentemente referida a importância da proteção autoral como veículo para a viabilização do trabalho criativo, justificando-se por ser fundamental incentivar os criadores a produzir e disseminar as suas obras, beneficiando, assim, as sociedades e contribuindo para o seu progresso. Acontece que o paradigma em que hoje se vive parece não ser compatível com as imposições feitas pelas leis de *copyright* e do direito de autor, o que leva alguns autores a defender que se está perante uma crise neste campo. Outros autores na área do direito, como é o caso de Alexandre Dias Pereira, afirmam que o direito de autor não está em risco de extinção, pelo contrário, as redes digitais têm reforçado a necessidade da sua existência (Pereira, 2016). A vitalidade do direito de autor é de tal ordem que os utilizadores veem-lhes ser vedado o acesso à informação, em muitos casos, em circunstâncias mais severas do que na era do analógico, chegando a atuar mais “como travão ao desenvolvimento da cultura” e à “liberdade de expressão” (Rocha, 2016: 86) do que como incentivo à produção artística.

Como refere Oliveira Ascensão,

> [...] criam-se espantosas possibilidades de acesso à informação e às manifestações culturais. Como pode o direito de autor entrar em choque com esta explosão que multiplica o número e as potencialidades de utilização das obras protegidas? (Ascensão, 2008: 40).

Surge aqui a já referida dicotomia entre utilizadores e autores que se traduz no desejo dos utilizadores pelo acesso às obras de forma alargada e a baixo custo e, opostamente, os detentores de direitos procurarem ter o controlo sobre as suas criações, obtendo o retorno financeiro resultante da sua comercialização.

Desde sempre o sistema de direito de autor procura equilibrar-se entre o que é o interesse do autor ou titular de direitos de controlar e explorar a utilização das suas obras, por um lado, e, por outro, o desejo da sociedade pela livre circulação de ideias, informação e comércio (Guibault, 2000).

O facto de o papel dos utilizadores também se ter alterado de um estado mais passivo para um estado mais ativo e participativo levou a alterações na própria indústria criativa. Os intermediários nos processos de produção veem a sua intervenção alterada, em especial no ambiente digital, em que estas atividades podem muitas vezes ser suprimidas, com o crescente aumento da procura dos utilizadores pelo contacto direto com os produtores.

Em Portugal, um exemplo recente deste fenómeno foi o lançamento do *e-Manuscrito*, criado pela Associação Portuguesa de Escritores (APE) em parceria com a plataforma *Escritores.online*, que consiste numa interface que coloca em contacto direto o autor e o leitor, permitindo que este último adquira livros digitais sem a intervenção de terceiros. Neste processo, o autor envia o seu manuscrito para avaliação, sendo posteriormente aprovado e disponibilizado na plataforma em formato PDF pelo valor único de 2,95€. Esta nova proposta de edição de obras assume-se como "alternativa às atuais soluções de publicações de livros" e permite ao autor receber direitos superiores aos praticados no circuito tradicional [10].

Em 2016, a Comissão Europeia apresentou uma proposta de "Diretiva do Parlamento e do Conselho relativa aos Direitos de Autor no Mercado Único Digital", na qual se prevê a criação de um Mercado Único Digital com o objetivo de responder às necessidades impostas pelos novos modelos de negócio e de utilização de obras protegidas, entre as quais, a necessidade de "reduzir as diferenças entre os regimes nacionais de direitos de autor e [...] permitir um maior acesso dos utilizadores a obras em linha em toda a UE". Neste sentido, a proposta apresenta um regime de exceções, que confere liberdade de utilização em três situações: "utilizações digitais e transnacionais no domínio da educação, prospeção de textos e dados no domínio da investigação científica e conservação do património cultural" (Comissão Europeia, 2016: 2). Estas medidas, ainda assim, não atenuam o clima de desconfiança associado à produção e distribuição das obras em ambiente digital, tanto por parte do sistema de direito de autor como por parte dos utilizadores, remetendo-se para as sociedades de gestão coletiva a responsabilidade de um trabalho eficaz e transparente no tratamento destas matérias.

Sendo o direito de autor o combustível das indústrias criativas e, nas palavras de Jorge Barreto Xavier, "um importante ativo nas sociedades contemporâneas," que deve ser "compreendido e interiorizado como fator de desenvolvimento cultural e socioeconómico" (Xavier, 2016: 15), surge como grande obstáculo neste cenário a pirataria digital. Akester (2016) afirma que "o acesso universal, instantâneo e forçadamente gratuito a bens culturais" está a colocar em risco o processo de produção artística na medida em que compromete "a subsistência do criador e a sobrevivência das indústrias culturais" (Akester, 2016: 110).

Opinião diversa demonstra Joost Smiers, no que respeita ao *copyright*, ao defender que os objetivos deste têm vindo a ser corrompidos, pois deixou de se tratar de uma forma justa de retribuição dos artistas, transformando-se num modelo de negócio que controla

[10] Informação disponível em http://escritores.online/e-manuscrito/, acedido a 30/04/2017.

e limita todas as criações artísticas e que se reveste de um caráter legal para o fazer (Smiers, 2005).

Baseando-se em William Fisher, Lemos (2005) apresenta uma proposta alternativa aos grandes monopólios instituídos e mantidos pelo sistema de *copyright*, virada para o financiamento público, consistindo numa remuneração dos criadores feita pelo Estado, com recurso a impostos criados para esse efeito, eliminando-se assim o direito de exclusividade de reprodução e distribuição de uma obra, permitindo a livre circulação dos bens intelectuais, ao mesmo tempo que se chegaria a uma compensação justa para os criadores (Lemos, 2005).

William Fisher propõe também a criação de "cooperativas" agregadoras de autores e produtores de conteúdo que, em articulação com os fãs, obteriam o financiamento para a própria produção artística (Fisher,2004).

Anteriormente, em outras áreas, começaram a surgir movimentos pela abolição das restrições do *copyright*. Richard Stallman em 1985 utilizou o termo *copyleft* para se referir a uma licença de distribuição de *software* livre, o projeto GNU, em que o objetivo seria que os resultados e possíveis versões do projeto permanecessem em livre acesso. Assim, uma licença de *copyleft*, cujo símbolo é o contrário de *copyright*, em vez de limitar a utilização e a cópia de uma obra, admite precisamente o contrário, a utilização livre, bem como a alteração e a distribuição da obra original e das suas versões.

Lawrence Lessig, com o objetivo de acelerar a difusão de conhecimento, criou um conjunto de licenças flexíveis designadas por *creative commons*, que permitem ao autor decidir o tipo de utilização que a sua obra admite. Neste modelo de distribuição, o autor mantém todos os direitos sobre as suas obras, embora permita que terceiros façam uso das mesmas. Existem várias modalidades dentro dos sistema de licenças *creative commons*, porém todas elas têm em comum os seguintes aspetos: possibilidade de "copiar, distribuir, disponibilizar, colocar em rede e transcrever a obra noutro formato"; "aplicação mundial, mantêm-se durante todo o prazo de proteção da obra e são irrevogáveis"; "proíbem a utilização de dispositivos tecnológicos de proteção para restringir o acesso à obra"; "proíbem a remoção das indicações da proteção autoral de qualquer exemplar da obra"; "qualquer cópia deve manter uma hiperligação à licença"; "deve ser indicada a autoria original da obra" (Leitão, 2011: 360-361). As licenças variam de acordo com o número de permissões que o autor pretende conceder e vão desde a total liberdade para o utilizador distribuir, transformar e criar novas obras, inclusivamente para fins comerciais, desde que a autoria original seja devidamente atribuída, até à proibição de utilização, transformação ou criação de versões da obra para fins

comerciais, sendo que o autor pode ainda optar por restringir as derivações de obras à modalidade escolhida para a obra original.

Estas possibilidades alternativas ao *copyright*, ainda muito associadas à comunidade científica, procuram obter vantagem através da disseminação do trabalho intelectual, facilitada pela ausência de limitações rígidas, em que o retorno, muitas vezes, existe sob a forma do reconhecimento criado através da citação, ou seja, pela devida atribuição da autoria.

1.4. O PAPEL DO DIREITO DE AUTOR NAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS: A EDIÇÃO LITERÁRIA

A indústria do *copyright* está intrinsecamente ligada às indústrias criativas, isto é, indústrias produtoras de bens e serviços amplamente considerados como tendo valor cultural, artístico ou de entretenimento (Caves, 2002), na medida em que é o *copyright* que financia a sua atividade. Tem-se defendido a ideia de que as novas formas de utilização de obras protegidas, como o *download*, o *upload*, a digitalização, a gravação *online*, entre outras, têm sido responsáveis pelo decréscimo das receitas no mercado da música, do cinema e do livro, essencialmente.

Sendo a reprodutibilidade característica de qualquer economia industrial (García *et al.*, 2011), também no setor livreiro, é a exploração dos direitos patrimoniais do autor, que por sua vez se traduzem na impressão, distribuição, divulgação e comercialização de livros e respetivo *merchandising* (atividade que se ocupa da exploração de uma ideia ou produto em diferentes formatos alusivos a essa ideia ou produto), que sustenta a sua existência. As transformações decorrentes do aparecimento da internet e da evolução do paradigma tecnológico obrigaram a uma profunda reestruturação do mercado ligado à edição literária, que continua a ocorrer no momento presente.

Nas palavras de Sandro Mendonça "o livro é também um produto em evolução, que da era da reprodução manuscrita, transitou para a era da reprodução mecânica e que entra agora na reprodução digital" (Mendonça, 2015:57).

Num estudo de 2014 coordenado por José Soares Neves para a APEL (Associação Portuguesa de Editores e Livreiros), os números apontavam para uma diminuição da edição em papel sem que se tivesse procedido à sua substituição no formato digital, ainda que a partir de 2010 se tivesse passado a editar nos dois suportes (Neves *et al.*, 2014).

O mesmo estudo dá conta do aumento das publicações em autoedição, isto é, publicações sem o crivo de uma editora e das edições de *print on demand*, ou seja, impressão a pedido, acompanhando assim a curva descendente na aposta no setor

editorial, em que as pequenas editoras têm vindo a fechar portas na impossibilidade de fazer concorrência aos grandes grupos editoriais (*holdings*).

Ainda relativamente à autoedição, atualmente estão disponíveis no mercado da edição diversas plataformas de incentivo à autopublicação, nas quais são disponibilizados serviços de formatação, consultoria e publicidade mediante o pagamento pelos mesmos (Rodrigues, 2015).

No que diz respeito à proteção da autoria no mundo da edição, esta abrange não só a obra e o seu autor, mas também as imagens nela contidas e as suas traduções, pelo que qualquer utilização neste âmbito gera direitos de autor.

O contrato é um acordo que estabelece as condições em qualquer transação, definindo as obrigações de cada uma das partes (Caves, 2002). O contrato de edição, cuja razão de ser prende-se com a cedência dos direitos patrimoniais do autor à editora de forma temporária para que esta possa explorar comercialmente a sua obra, é essencial para a exploração económica de obras protegidas por direito de autor (Guibault, 2000). Este deve contemplar claramente as condições em que a cedência se realiza, sendo que o editor não adquire a posse da(s) obra(s), mas apenas o direito de a(s) comercializar. Este contrato pressupõe a exclusividade de exploração económica da obra por parte da editora com a qual o autor celebra contrato, pelo que este não poderá autorizar edições da mesma obra noutras editoras, apenas traduções (Serra, 2011). Assim, o contrato de edição corresponde "a uma autorização para a reprodução da obra, associada a uma obrigação de distribuição e venda dos exemplares, recebendo o autor uma remuneração correspondente" (Leitão, 2011: 195). Os contratos de edição frequentemente exigem à editora apenas alguma promoção do livro e, para uma expectativa de vendas razoável, oferece ao autor 10% do valor de capa do livro, o que, na prática equivale a cerca de 58% dos lucros para a editora e 42% para o autor (Caves, 2002).

Este formato leva a que o escritor seja o elemento mais frágil na cadeia da edição, estando-se perante uma "situação de negociação assimétrica, em que a editora está mais informada" [11] (Hjorth-Andersen, 2005: 291).

Muitas vezes o escritor é inclusivamente forçado a ter outras ocupações a par da escrita, para garantir a sua subsistência, sendo que, de uma forma geral, o universo literário é "muito pouco profissionalizado e pouco lucrativo" (Lahire, 2009: 74).

A carreira literária não possui uma forma de ingresso através de uma formação específica, nem existe uma progressão previsível ao longo dos anos, pelo que, muitas vezes, é uma segunda atividade profissional que oferece alguma estabilidade financeira ao autor, ou mesmo que financia a atividade de escritor. Lahire (2006) introduz o

[11] Tradução própria.

conceito de “jogo literário” para se referir ao campo secundário que é a escrita na vida de muitos escritores, campo esse que não raras vezes é tido como *hobbie* e em que a verdadeira profissão é aquela que assegura a sustentabilidade do indivíduo. Ainda assim, de acordo com um estudo levado a cabo por Lahire, mais de metade dos escritores inquiridos admitiu preferir abandonar a “atividade remuneratória” e dedicar-se a tempo inteiro à escrita (Lahire, 2006: 146)

Este panorama associado à complexidade dos contratos celebrados leva, por vezes, à necessidade de contratar um agente literário. O agente negoceia de perto com o editor e torna-se o representante do autor dentro da empresa, o que é crucial no caso dos autores, especialmente em início de carreira, que não têm conhecimentos prévios sobre o meio editorial. O agente, frequentemente, beneficia de 10% do valor dos *royalties* do autor e pode realizar sugestões ao manuscrito de forma a torná-lo mais interessante para o editor, do mesmo modo que poderá e deverá encontrar oportunidades de negócio favoráveis ao autor (Caves, 2002).

Para viver da sua obra o escritor tem de necessariamente escrever para um grande número de leitores, o que o leva a ser controlado pelo seu público, de certa forma. O que acontece muitas vezes nos casos em que o escritor possui uma segunda profissão é que não fica à mercê das tendências do mercado, podendo garantir uma certa independência literária.

De acordo com Pimentel (2007), as tendências que caracterizam o mercado editorial atual são, em grande medida, a concentração em grandes grupos editoriais, o que dificulta a sobrevivência das pequenas editoras, o aumento das edições de bolso, a aposta em *bestsellers*, o acompanhamento das modas globais e a circulação de títulos que se vendem sempre nas livrarias.

Outra característica do panorama atual do setor da edição é a rentabilidade do direito de autor ou *royalties*, situação que leva o autor citado anteriormente a afirmar que a limitação do *copyright* diminuiria a procura exacerbada pelo *bestseller* por parte dos grupos editoriais, o que, por sua vez, levaria as indústrias culturais a produzir conteúdos sem perseguir o êxito, esbatendo-se as forças dominantes do mercado e criando-se, assim, uma maior diversidade de bens culturais e também um público mais diverso (Pimentel, 2007).

O progresso tecnológico tem obrigado este setor a adaptar-se às novas realidades de consumo, procurando estar presente no meio digital, recorrendo às diversas plataformas como meios de comunicação, promoção e *marketing* e procurando implementar o livro em formato digital: o livro eletrónico ou *ebook*.

Neste sentido, há muito que o fim do livro tem vindo a ser anunciado, mas, como afirma Akoun (1997), citado por Martins (1999) “a história dos *media* mostra-nos que um novo meio não mata um anterior, mas reorganiza o campo das técnicas de comunicação, estabelecendo-se a complementaridade” (Akoun, 1997: 149 *apud* Martins, 1999).

O livro eletrónico é, pois, um novo meio de leitura com potencialidades que, não se sobrepondo às do livro tradicional, poderão dar origem a novos nichos de mercado. Com a edição digital foram introduzidas novas funções na cadeia editorial, tais como, agregadores de conteúdos ou distribuidores de serviços digitais, segmentando o processo e aumentando o número de intermediários. Os *ebooks* podem ter vários formatos, em diversas plataformas de distribuição, com preços variáveis e diferentes formas de proteção de direitos. Os sistemas de proteção de direitos de autor nos livros eletrónicos são, habitualmente, designados por DRM (*Digital Rights Management*) e pretendem gerir as utilizações permitidas pelo titular de direitos sobre a obra digital. Trata-se de uma técnica de encriptação que evita a cópia e a distribuição ilegais, muitas vezes limitando de forma questionável o uso do utilizador, ao não permitir a conversão do formato, ou o empréstimo individual. Perante esta situação, a *Free Software Foundation* manifestou-se alegando ilegalidade nos sistemas de DRM, ao impossibilitarem determinadas utilizações, consideradas razoáveis e até legais.

Estudos ao setor revelam não existir uma relação direta entre o número de downloads ilegais e a queda na venda de livros, pelo que a solução para o *download* ilegal pode passar pelo mercado emergente do livro eletrónico, apostando-se numa seleção de títulos mais competitiva a preços mais razoáveis (García *et al.*, 2011).

A criação da *web* veio facilitar a autonomia dos escritores face aos intermediários que compõem a cadeia do livro (Figura 1.1). Com as ferramentas de autoedição disponíveis *online*, praticamente podem dispensar-se editores e distribuidores, chegando-se diretamente ao público leitor, o que poderia ser uma solução para os autores que não conseguem um contrato comercial (Hjorth-Andersen, 2005).

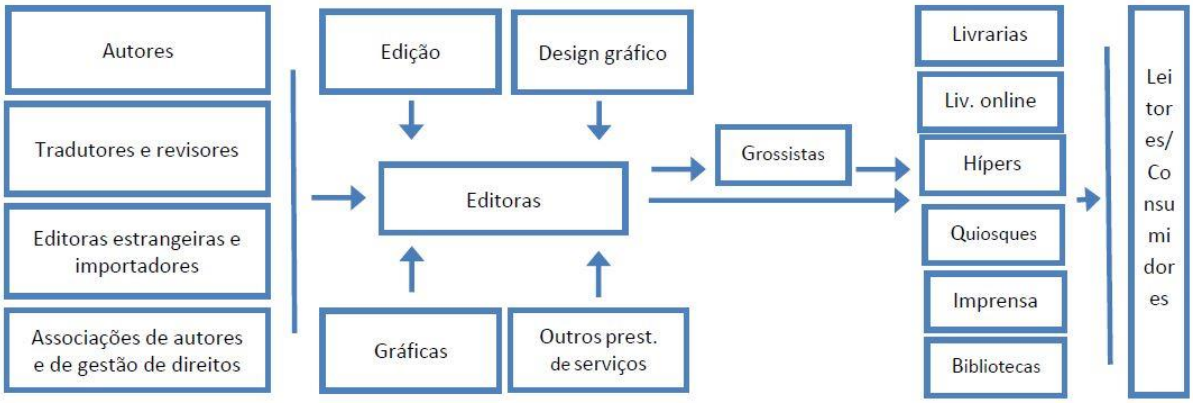
No entanto, ainda que esta facilidade de criação de conteúdos possa ser benéfica em alguns aspectos, nomeadamente na diversidade da produção cultural, a realidade é que a *World Wide Web*, sem qualquer espécie de controlo, tornar-se-ia “ingovernável” (López, 2007).

Ao longo da história da humanidade, o autor nunca deteve o total controlo das suas obras e, muito embora se aponte para os perigos do avanço tecnológico neste campo, a realidade é que a própria tecnologia tem sido colocada ao serviço da proteção das obras no meio digital, quer através de técnicas de encriptação, quer através de software que permite ao autor monitorar as utilizações das suas obras (Guibault, 2000).

Assiste-se a uma crescente preocupação com a titularidade dos direitos, como se em toda a história dos criadores, não tivesse sempre existido uma parte da cultura deixada livre para ser usada, manipulada e matéria para novas criações (LESSIG, 2004).
No que toca à pirataria digital, isto é, a partilha em rede digital de conteúdos protegidos por direitos autorais, esta não é recente, mas veio alterar definitivamente as formas de consumo, que à semelhança do que poderia acontecer com a autonomia do autor na cadeia da edição, ignora os intermediários desse processo (Figura 1.1), levando um conteúdo diretamente ao seu consumidor final.

> Desta forma a pirataria emerge de um legado histórico, como uma (re)adaptação de antigas práticas da cópia não autorizada enraizadas ao longo dos tempos, não se tratando de uma novidade revolucionária, mas antes uma questão de novas modalidades de pirataria (Vieira, 2015: 81).

Figura 1.1



A cadeia de valor do livro (Mendonça, 2015:66)

O caso polémico do *Google Book Search* é exemplo desta divisão de opiniões quanto à disponibilização *online* de livros. Este projeto consiste no livre acesso a vários livros digitalizados na internet, na sua maioria na vertente de não-ficção e poderia ter um "papel inovador fazendo a ponte entre editoras e consumidores de livros, aproximando-os através da melhoria da busca de livros" (Neves, 2015:51).
Considerado por um certo número de livreiros uma ameaça às suas receitas, a *Google* viria a ser processada por violação de direitos autorais e de reprodução, no entanto, alegando ter respeitado o *fair use* (tipo de utilização considerada nos países da *common law*), manteve o projeto *online*, tendo existido, inclusivamente, livreiros que consideraram ter aumentado a exposição de alguns livros e, consequentemente,

contribuído para as suas vendas (Benhamou, 2015; Rodrigues e Alves, 2010; Neves, 2015).

Cada vez mais as regras do *copyright* se estreitam, levando ao encerramento massivo de *websites* e plataformas de *sharing* (modalidade de partilha *online*), situação que na opinião de Lawrence Lessig não é o caminho a seguir, considerando que a superproteção das obras não promove a evolução das editoras, devendo estas compreender as novas dinâmicas e tirar proveito delas (López, 2007).

Em vez disso, as editoras receiam a pirataria digital, não apostando no formato *ebook* e encarando como verdadeiros problemas as mudanças associadas a este conceito, o que leva a que, na maioria dos mercados (excetuando os EUA), os *ebooks* se encontrem ainda em fase de implementação (APEL, 2012). A título de exemplo, pegando na informação disponível no relatório da APEL sobre a cópia ilegal, a escritora Lucía Extebarría comunicou a sua intenção de abandonar a escrita e dedicar-se a outra atividade quando se apercebeu de que existiam muito mais *downloads* ilegais dos seus livros do que exemplares vendidos. (APEL, 2012).

Por seu turno, Hjorth-Andersen (2005) admite que os livros eletrónicos são um desastre comercial devido às características conservadoras do mercado do livro, que, tratando-se de um mercado essencialmente de língua, tem um público restrito, ao mesmo tempo, que o objeto livro, a sua materialização, portanto, tem ainda uma importância considerável entre os leitores (APEL, 2012).

Benhamou (2015), citando Katz e Shapiro (1986), defende que os produtos adquirem utilidade através do número de consumidores, então, se o mercado de *e-books* dispusesse de maior número de livros e catálogos mais interessantes, as pessoas comprariam mais dispositivos de leitura e, como tal, as condições para investir no mercado do livro digital seriam melhores (Katz e Shapiro, 1986 *apud* Benhamou, 2015).

CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA

O presente estudo visa identificar os posicionamentos dos autores de literatura de ficção portugueses perante alguns temas no domínio do direito de autor na era digital, tais como, gestão coletiva de direito de autor, condições contratuais para a edição, novos tipos de utilização e fruição de obras artísticas e sistemas alternativos à retribuição financeira do autor.

De acordo com Berg (1998), uma pesquisa tem como finalidade a obtenção de resultados fazendo uso de técnicas cientificamente testadas, o que constitui o ponto de partida para a especificação de objetivos e para a seleção dos instrumentos de recolha de dados mais adequados, bem como o modelo de análise a aplicar no tratamento da informação obtida. Nas palavras de João Ferreira de Almeida e José Madureira Pinto, o trabalho científico é exercido "sobre uma matéria-prima para a transformar num produto final, recorrendo a determinados meios de trabalho" (Almeida e Pinto, 1995: 15).

Neste estudo em concreto, os dados obtidos junto dos autores e das principais entidades a atuar na área do direito de autor em Portugal, em articulação com a revisão da literatura, funcionam como matéria-prima no processo de exploração do tema e na formulação das conclusões.

As principais linhas orientadoras desta pesquisa encontram-se desenvolvidas nos pontos abaixo apresentados.

2.1. OBJETIVOS

Afirma-se como objetivo geral da investigação a compreensão dos posicionamentos dos autores portugueses na área da literatura de ficção face ao tema direito de autor, ao qual se sucedem os objetivos específicos da exploração das seguintes dimensões: a) sociedades de autores, b) contratos de edição, c) paradigma digital e d) eventuais modelos alternativos ao sistema de direito de autor instituído.

Com base nos objetivos delineados, chegou-se à pergunta de partida *Quais os posicionamentos dos autores portugueses de literatura de ficção perante o sistema de direito de autor atual?* que tem como perguntas subsidiárias a) *Que preferências têm os autores portugueses de literatura de ficção na forma de retribuição resultante da utilização das suas obras?*; b) *Que posição ocupam os autores portugueses de literatura de ficção na cadeia de edição de um livro?*; c) *Como é que os autores portugueses de literatura de ficção encaram as possibilidades introduzidas pela era digital?*; e , finalmente, d) *Que modelos poderão surgir como alternativa ao sistema atual de direito de autor no campo da literatura?*.

Neste sentido, procurou realizar-se um estudo empírico que permitisse a compreensão e a descrição dos fenómenos subjacentes às questões mencionadas em articulação com a literatura existente sobre o tema.

2.2. DEFINIÇÃO DA AMOSTRA

O objeto empírico do presente estudo são os autores de literatura de ficção portugueses. Por autor de literatura de ficção entende-se aquele que possui publicações maioritariamente nos géneros literários romance, novela, poesia ou conto.

A constituição da amostra teve natureza não probabilística, seguindo o método de seleção intencional (Almeida e Pinto, 1995), em que se determinou como características relevantes para o estudo conter autores em atividade, com carreiras já estabelecidas e longas, portanto, situadas na era do impresso e na era do digital (designados consagrados) e autores emergentes, com carreiras mais recentes e, sobretudo, com decurso na era digital (designados emergentes), tendo sido a amostra final o produto possível dos vários contactos estabelecidos com diversos autores.

Para a distinção entre autores consagrados e autores emergentes utilizou-se uma combinação de critérios, para além do mais geral atrás referido sobre a inserção da carreira na era do impresso e/ ou na era digital, nomeadamente, o número de publicações com selo editorial, o número de anos em que se encontram no mercado editorial, contagem feita a partir do ano da primeira publicação, bem como a atribuição de prémios literários. Assim, consideraram-se autores consagrados aqueles que têm mais de cinco obras publicadas com selo editorial, que se encontram há pelo menos oito anos no mercado editorial e a quem tenham sido atribuídos prémios literários.

A amostra conseguida é composta por quatro autores consagrados e seis autores emergentes e não procura ser representativa da população-alvo, mas antes ilustrativa de características presentes entre escritores de ficção portugueses na era digital, não pretendendo a generalização de resultados.

O primeiro contacto com os entrevistados foi feito através de e-mail, sempre que este se encontrava disponível, geralmente, em blogue pessoal, ou através de mensagem privada na rede social *Facebook*, que representa a maioria dos casos. Dois dos autores entrevistados foram sugeridos e contactados em primeiro lugar por um dos autores previamente contactado e entrevistado.

2.2.1. CARACTERIZAÇÃO DA AMOSTRA

A amostra é constituída por seis autores do sexo masculino e quatro do sexo feminino, com idades compreendidas entre os 24 e os 80 anos. Os entrevistados residem

maioritariamente na região de Lisboa, onde decorreu grande parte das entrevistas. Verifica-se que apenas três dos entrevistados assumem a escrita como profissão, ou principal atividade remuneratória, sendo que entre os restantes existe alguma heterogeneidade nas atividades profissionais praticadas (Quadro II em Anexo A).

2.3. MÉTODO

Tendo em conta a natureza do estudo, o método de análise qualitativo revela-se o mais apropriado no tratamento da informação, por ser aquele que melhor condiz com o objetivo de compreender os posicionamentos dos autores integrantes da amostra perante os tópicos abordados, do mesmo modo que permite ao investigador analisar os dados, estabelecer comparações e encontrar padrões (Miles e Huberman, 1994).

A recolha de dados foi feita com recurso à entrevista presencial semiestruturada, partindo da elaboração de um guião com perguntas-guia, permitindo assim "estudar componentes não estritamente representativos, mas características da população" (Quivy, 1998: 62). A maior liberdade dos entrevistados e a duração flexível deste tipo de entrevistas tende a produzir informação mais substancial, no entanto, devido ao seu caráter individual, é "dificilmente generalizável em termos de explicação de um problema global teoricamente definível" (Almeida e Pinto, 1995: 109).

As entrevistas foram realizadas a escritores de ficção portugueses e decorreram entre abril e agosto de 2017, em ambiente exterior ou interior, tendo-se procedido à sua gravação com recurso ao telemóvel pessoal. Posteriormente, a informação contida na gravação foi convertida em formato de texto através da transcrição das entrevistas.

Paralelamente, foi feita uma análise de dados secundários de natureza quantitativa, nomeadamente, informação institucional contida em relatórios oficiais de entidades relevantes na área do direito de autor. A complementaridade dos dados secundários confere apoio ao estudo (Creswell, 2003). Por outro lado, a caracterização das instituições permite elaborar um quadro de ligações entre as várias áreas do direito de autor e direitos conexos, conseguindo-se, deste modo, obter uma ideia da dimensão do direito de autor nas atividades criativas.

Por tratar-se de um estudo essencialmente descritivo, e não havendo, à partida, teorias ou hipóteses a testar, a análise realizada teve por base uma estratégia indutiva, o que significa partir dos resultados para a formulação da teoria (Blaikie, 2000).

Partindo para a análise de conteúdo, seguiu-se o modelo de análise categorial proposto por Bardin (2009), que consiste na divisão do texto em unidades de registo, isto é, momentos de fala, e atribuindo-lhes categorias correspondentes às dimensões em análise.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DOCUMENTAL: CARACTERIZAÇÃO INSTITUCIONAL DAS ENTIDADES A ATUAR NO DOMÍNIO DO DIREITO DE AUTOR EM PORTUGAL E RESPETIVA ANÁLISE ESTATÍSTICA

Existem em Portugal numerosas instituições cujo âmbito de atuação passa pela gestão coletiva do direito de autor e dos direitos conexos.

São exemplos destas entidades a Inspeção-Geral das Atividades Culturais do Ministério da Cultura (IGAC), a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), a Associação para a Gestão da Cópia Privada (AGECOP), a Associação para a Gestão e Distribuição de Direitos (AUDIOGEST), a Cooperativa de Gestão dos Direitos dos Artistas Intérpretes e Executantes (GDA), a Associação para a Gestão Coletiva de Direitos de Autor e de Produtores Cinematográficos e Audiovisuais (GEDIPE), a VISAPRESS, Gestão de Conteúdos dos Media, a Associação Portuguesa de Software (ASSOFT), a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL) e a Associação Portuguesa de Escritores (APE).

Nos próximos pontos será desenvolvida uma breve caracterização das instituições mais relevantes na gestão do direito de autor, indicando-se o papel de cada uma delas e procedendo-se, simultaneamente, ao levantamento dos dados estatísticos correspondentes aos valores implicados na gestão dos direitos.

3.1. IGAC

Em Portugal, o organismo responsável por supervisionar as atividades relacionadas com o Direito de Autor e os Direitos Conexos é a Inspeção-Geral das Atividades Culturais do Ministério da Cultura (IGAC/MC), criada em 1836.

De acordo com o inspetor-geral Luís Silveira Botelho, a IGAC tem, para além da função de fiscalização, a função de classificação etária de obras e conteúdos culturais ou de entretenimento, a atividade de registo de obras artísticas e literárias, bem como o controlo da distribuição de filmes e autenticação de videogramas. No panorama digital, a IGAC é ainda responsável pela supervisão setorial da lei do comércio eletrónico.

A IGAC, no âmbito da Agenda Portugal Digital desenvolveu uma série de iniciativas de proteção do direito de autor e dos direitos conexos que vão desde a divulgação de matérias sobre direito de autor junto do público, à instituição de ações de prevenção e repressão em situações de violação da lei, passando pela implementação de sistemas de avaliação destas medidas e pelo desenvolvimento da rede de conhecimento sobre propriedade intelectual.

Embora não exista uma obrigatoriedade do registo de obras literárias e artísticas por parte dos seus autores, como já referido no segundo capítulo, em situações de conflito ou dúvida sobre a titularidade de uma obra, esta é uma prática aconselhada.

A IGAC possibilita o registo de obras mediante o pagamento de uma taxa no valor de 60,00€ [12], basta que para isso os autores estejam registados como utilizadores do portal. Os comprovativos de registo na IGAC servem de prova de titularidade em caso de litígio, sendo que o mesmo deverá ser resolvido entre as partes [13].

O mais recente Boletim Estatístico da IGAC, disponível no seu sítio oficial, é referente ao ano de 2015 e apresenta um total de 1816 registos de obras, em que 1171 terão ocorrido no domínio literário, e sendo que é na região de Lisboa que se verifica o maior número de registos (Quadro III em Anexo C).

Segundo informações do mesmo documento, foi possível verificar um aumento das ações repressivas em ambiente físico e digital, resultado do reforço no domínio da fiscalização.

Ainda de acordo com dados do Boletim Estatístico da IGAC do ano de 2015, verifica-se que as ações repressivas se deram essencialmente no domínio da execução pública de obras musicais (29,41%), tendo menor incidência nas áreas do teatro e da atividade livreira (estabelecimentos de venda de livros), esta última com apenas 2,21%. Estas ações repressivas, em ambiente digital, vedaram o acesso ilegítimo a um vasto número de obras protegidas, através do bloqueio de sites, traduzindo-se, para o domínio literário, em mais de três milhões de obras interditadas.

3.2. SPA

A Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) é uma entidade de gestão coletiva de direito de autor, fundada em 1925 sob a forma de cooperativa. É considerada pessoa coletiva de utilidade pública e representa autores portugueses de todas as áreas artísticas, bem como autores de sociedades congéneres, com as quais estabelece contratos de representação para o território nacional.

Entre as suas funções encontram-se a autorização para a utilização de obras dos titulares de direito que representa, a cobrança de direitos pela utilização das obras do repertório dos seus membros, a distribuição dos valores cobrados, sujeitos ao acerto das comissões, e, finalmente, funções ligadas à promoção cultural [14].

Após o registo como membros da SPA, mediante o pagamento de 150€, os autores poderão declarar as suas obras sem custo adicional, estando neste momento a comissão fixada em 10% do valor total cobrado pela utilização da obra, valor ao qual acresce 3% para o fundo de assistência. Perfeitos cinco anos como membros, os

[12] Valor atualizado a 1 de junho de 2017 (anteriormente 29,00€).

[13] https://www.igac.pt, acedido a 06/09/2017.

[14] https://www.spautores.pt/, acedido a 30/04/2017.

autores poderão solicitar a passagem a cooperadores, adquirindo assim vantagens como a participação nas Assembleias Gerais, tendo direito de voto, a possibilidade de ocupar cargos nos Órgãos Sociais da cooperativa e o benefício dos apoios sociais previstos nos estatutos: subsídio equiparado à reforma, a partir dos sessenta anos e seguro de vida até aos setenta anos.

Atualmente a SPA representa cerca de 26.000 autores de várias áreas artísticas, de acordo com divulgações recentes nas suas comunicações, sendo que cerca de 2.500 estão registados como autores de livros e 13.070 como autores de texto[15]. Nesta última modalidade, devido à falta de tratamento de dados numa fase anterior na cooperativa, não é possível aferir o número de autores de livros corretamente, englobando esta última modalidade tanto os autores literários, como os autores de letras de música, de peças de teatro e de peças jornalísticas.

Recentemente, a SPA veio apoiar o projeto *Escritores.online* [16], que, entretanto, passou a ser coordenado pelo Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL), cujo objetivo é ser simultaneamente um motor de busca de escritores de língua portuguesa e uma plataforma de informação sobre o trabalho realizado no meio editorial e literário. Além disso, a SPA lançou em 2017 o GAPPA (Gabinete de Apoio à Publicação e Promoção do Autor), ainda em fase experimental, com vista à promoção dos autores nacionais e das suas obras no mercado editorial internacional, "agindo em sua representação na negociação dos direitos de autor" [17].

Relativamente à cobrança e distribuição dos rendimentos de direito de autor, a SPA aponta para um total de 37.571.234€ cobrados em 2015 e cerca de 43.007,00€ em 2016. No que diz respeito à edição literária, o total de direitos cobrados ascendeu aos 1.327.671€, inseridos num total de 1.686.059€ correspondentes ao sector que abrange a edição literária, as artes plásticas, a fotografia e o software, designado por ALA. Por sua vez, as distribuições realizadas no ano de 2015 totalizaram o valor de 22.879.131€, em que 1.426.143€ são respetivos ao grupo ALA, não havendo informação disponível sobre os valores distribuídos em cada uma das áreas artísticas individualmente (Quadro IV em Anexo C).

Os valores sobre as distribuições de 2016 só serão divulgados no início do ano de 2018, visto que o processo tem por característica a existência de um ano de atraso.

---

[15] Fonte interna da SPA (Departamento de Palavra, Imagem, Movimento/ Direitos individuais).

[16] https://escritores.online/sobre-nos/, acedido a 05/09/2017.

[17] http://gappa.spautores.pt, acedido a 05/09/2017.

3.3. AGECOP

A Associação para a Gestão da Cópia Privada (AGECOP) é uma associação composta por todas as entidades de gestão coletiva que representam autores, artistas, editores e produtores, devidamente inscritas na IGAC.

A AGECOP é, por isso, presentemente, formada pela APEL, pela AUDIOGEST, pelo GDA, pelo GEDIPE, pela SPA e pela VISAPRESS, cabendo-lhe a gestão dos valores devidos aos titulares de direito decorrentes da aplicação da Lei da Cópia Privada [18].

De acordo com os mais recentes relatórios disponíveis, datados de 2015, verificou-se, nesse ano, um aumento das receitas, justificado pela própria AGECOP com a atualização da Lei da Cópia Privada. O total faturado em 2015 ascendeu aos 3.286.884,79€, dos quais 609.101,84€ corresponderam às cobranças efetuadas no Departamento de Cópia Gráfica e Reprográfica, que incluem a taxa cobrada pela venda de aparelhos como fotocopiadoras, impressoras e scanners. No mesmo relatório é possível ler-se que neste domínio houve um aumento de 8% face ao ano de 2014. No total, foram distribuídos pelos associados 496.146,17€ relativos à cópia gráfica e reprográfica.

3.4. APEL

Não sendo puramente uma entidade de gestão coletiva de direito de autor, a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL), no artigo 1º dos seus estatutos "assume-se (...) como entidade de gestão coletiva de direito de autor dos editores, livreiros, alfarrabistas, distribuidores, revendedores e exportadores de livros".

Entre os seus propósitos encontram-se a representação e defesa dos direitos e interesses dos seus associados através de ações de promoção do livro a nível global, como as feiras do livro, a articulação entre os vários agentes da cadeia do livro, a contribuição para a criação de legislação relacionada com a atividade editorial e livreira e a defesa do direito de autor e direitos conexos através do combate à cópia ilegal, assegurando, igualmente, a gestão coletiva dos direitos patrimoniais dos seus associados[19]. A APEL é ainda a Agência Nacional para a atribuição do ISBN (International Standard Book Number).

Entre a informação contida nos documentos disponíveis no sítio oficial da APEL, não foi possível confirmar de que forma esta associação pratica a gestão de direitos, do mesmo modo que informação sobre contas não é pública. Apenas poderá aferir-se, de acordo

[18] http://www.agecop.pt/, acedido a 30/04/2017.

[19] http://www.apel.pt/, acedido a 30/06/2017.

com o ponto 1 do Artigo 18º dos mesmos estatutos, que "a distribuição e repartição das receitas de direitos, derivada da gestão dos diversos direitos, serão objeto de um Regulamento de Distribuição, a aprovar pela Assembleia Geral"[20].

3.5. APE

A Associação Portuguesa de Escritores (APE) foi criada em 1973, após a extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores durante o Estado Novo. À semelhança da APEL, esta associação não exerce a gestão de direito de autor propriamente dita, embora tenha alguma atuação nessa área.

Funciona como veículo de promoção cultural, trabalhando na organização de prémios literários e outras iniciativas de relevo no panorama literário português.

Tem como objetivos essenciais defender os interesses dos escritores, criando condições de "maior convívio e solidariedade entre eles" [21].

Nos seus estatutos, a APE refere ainda que entre as suas funções se encontram fornecer defesa jurídica ou outra no âmbito do direito de autor aos escritores e realizar a cobrança de valores devidos por parte de editoras ou decorrentes do incumprimento de contratos[22].

Para ser admitido como sócio, o escritor deve ser proposto por pelo menos dois sócios efetivos da APE, e após decisão de admissão, o autor deve fazer o pagamento de um valor inicial, ao qual se somam as quotas mensais.

A APE não disponibiliza dados contabilísticos.

[20] Não foi possível confirmar junto dos órgãos responsáveis da APEL de que forma é feita esta gestão.

[21] Artigo 2º dos Estatutos da APE.

[22] http://www.apescritores.pt/, acedido a 04/09/2017.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DAS ENTREVISTAS E DISCUSSÃO DE RESULTADOS

A parte mais significativa do trabalho de pesquisa realizado foi feito através do contacto com escritores, especificamente autores de literatura de ficção, no sentido de recolher opiniões e observar atitudes relativamente a quatro grandes dimensões: sociedades de autores, contratos de edição, paradigma digital e modelos alternativos ao atual sistema de *copyright*.

Nesse sentido foram realizadas dez entrevistas (Quadro I em Anexo A) com o intuito de "recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, permitindo ao investigador desenvolver intuitivamente uma ideia sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspetos do mundo" (Bogdan e Biklen, 1994: 134).

Assim, e seguindo um guião com tópicos orientadores distribuídos pelas quatro dimensões referidas (Guião em Anexo B), pretendeu-se abordar questões relacionadas com a importância das sociedades de autores na defesa dos direitos dos criadores e as relações entre autores e editoras, nomeadamente no que concerne às condições contratuais. Foi também um objetivo desta pesquisa indagar os autores quanto às transformações no setor editorial decorrentes do avanço tecnológico e quais as suas implicações para o direito de autor. Para tal, foram incluídas no guião perguntas direcionadas para o perfil de uso das tecnologias de informação dos autores, procurando a introdução de temáticas respeitantes à edição digital e modelos de edição emergentes no contexto digital, com a finalidade de percecionar a recetividade dos entrevistados a possíveis formas alternativas de publicação potenciadas pelo atual paradigma digital.

Para a análise de conteúdo pretendida, agruparam-se os discursos por categoria/ dimensão utilizando a terminologia da unidade de registo e unidade de contexto (Bardin, 2009) para a separação e a identificação dos momentos de fala.

4.1. SOCIEDADES DE AUTORES

Num primeiro momento, o objetivo das entrevistas foi o de conhecer o regime dos autores quanto ao registo em sociedades de autores ou outras organizações cujos serviços se prendem com a representação e proteção dos autores e quais suas opiniões sobre o funcionamento destas.

Como referido no ponto 1 do Capítulo 3, a Inspeção Geral das Atividades Culturais do Ministério da Cultura (IGAC/MC) é o organismo responsável pela regulação do setor do direito de autor e direitos conexos e onde é possível os autores registarem as suas obras diretamente. Esta é uma forma de assegurar a autoria da obra em casos de litígio. Verificou-se, entre os dez entrevistados, que apenas um recorre a este serviço e fá-lo mesmo antes de enviar propostas de publicação às editoras. De uma forma geral, os

escritores entrevistados não tinham conhecimento desta possibilidade e remeteram para a editora todos os assuntos relacionados com o registo das suas obras.

Em Portugal, a única sociedade que representa os autores no que à cobrança de direitos diz respeito é a Sociedade Portuguesa de Autores. A par da SPA existe a APE, mais direcionada para a organização de iniciativas de promoção e reconhecimento do trabalho dos autores literários. Mais recentemente, tem vindo a ganhar visibilidade em Portugal o agenciamento de escritores que, não se tratando de associações de escritores, são organizações que prestam serviços de representação junto das editoras e de potenciais interessados na obra do autor que representam.

Nesta modalidade verificou-se que apenas três autores possuem agente literário, sendo que no caso de um deles trata-se de um agente internacional.

O que também se verifica junto dos autores entrevistados é que poucos são os que se encontram individualmente registados na SPA, argumentando como justificação, em diversos casos, o valor da joia e o facto de que a existência de mais um intermediário obriga a uma maior divisão dos (baixos) valores recebidos, ao incluir-se agentes literários ou associações de autores.

> Quando tu pertences à SPA, depois é muito complicado teres um agente ao mesmo tempo porque são muitas percentagens […] não consigo viver assim.
>
> [Entrevista #1, autor consagrado]

Por outro lado, existe uma ideia transversal aos autores entrevistados de que entre os escritores não existe sentido de comunidade, o que leva a que estes não sintam necessidade de pertencer a um grupo.

> Não existe grande tradição junto dos escritores, pelo menos na minha geração. [...] Se pensarmos em autores mais velhos [...] se calhar existia um maior espírito cooperativo.
>
> [Entrevista #9, autor emergente]

O facto de não existirem muitos escritores registados na SPA pode, segundo um dos autores, ser prejudicial para a própria condição de escritor, ao defender que se houvesse um maior número de escritores inscritos na cooperativa seria possível obter outro tipo de representatividade neste organismo.

> Se nós fossemos muitos em termos de escritores, conseguíamos mais coisas.
>
> [Entrevista #5, autor consagrado]

Do mesmo modo, este autor defende a importância do registo dos autores na SPA, evidenciando os motivos de proteção legal, mas também os apoios sociais que esta casa presta aos seus associados.

> Algum problema que exista com a editora, o contencioso da SPA está lá. […] tem gabinete médico, a partir dos sessenta anos tem reforma. [...] Tudo o que nós temos que dar é incomparável com aquilo que recebemos.
>
> [Entrevista #5, autor consagrado]

É de salientar o facto de a maioria dos autores entrevistados ter a ideia de que a SPA desempenha melhor as suas funções no ramo da música, demonstrando de forma diversa a importância da sua atuação na cobrança e distribuição dos direitos dos autores de letras de músicas e compositores.

> A SPA tem uma grande tradição no ramo da música, por exemplo. E aí se calhar são raros os músicos que não estão inscritos [...] fazem um excelente trabalho.
>
> [Entrevista #9, autor emergente]

Já para a vertente literária, parece não existir uma verdadeira necessidade de pertença a esta instituição, embora alguns dos autores tenham admitido já ter recorrido a serviços da SPA. Pelo contrário, autores emergentes consideraram que, eventualmente, para escritores com maior destaque, a organização poderá ter benefícios, mas que na maioria dos casos esta manifesta interesse, antes de mais, no volume de direitos que o autor gera.

> A SPA, não tive uma experiência muito positiva. Achei que ali estavam muito interessados era em dinheiro.
>
> [Entrevista #2, autor consagrado]

> Não me parece, a meu ver, que tenha qualquer benefício. Agora, claro que há outros autores que escrevem noutro contexto ou que têm outro tipo de carreira ou que se dedicam só à escrita ou que já estão aí há muitos anos, talvez lhes sirva.
>
> [Entrevista #6, autor emergente]

Dos dez autores ouvidos, apenas três se encontravam efetivamente registados como autores na SPA e apenas dois tinham conhecimento sobre as vantagens de ser sócio.

De uma forma geral, os escritores entrevistados revelaram que a existência das sociedades de autores são importantes para a proteção e defesa dos autores, particularmente no aspeto legal, no entanto, manifestam algum descontentamento em relação à eficácia desta sociedade no ramo da literatura, apontando a sua posição pouco interventiva em determinadas questões, nomeadamente no aproveitamento das editoras face à fragilidade do autor, e apontando também a falta de eficiência na promoção dos autores.

> Aquela revista podia servir para muita coisa e não se aproveita como se poderia. [...] Há o programa SPAutores, às vezes corre bem... se isso fosse mais dinâmico. Há a gala na televisão, que também podia ser um bocadinho mais dinâmica.
>
> [Entrevista #5, autor consagrado]

> Não os vejo em lado nenhum, parecem-me uma sociedade secreta.
>
> [Entrevista #7, autor emergente]

Os autores entrevistados reconhecem, assim, à Sociedade Portuguesa de Autores uma importância inquestionável no panorama português. Porém, revelam, na maioria dos casos, conhecimentos pouco profundos e até algum desinteresse pelas práticas ali desenvolvidas. Este fenómeno, de certo modo, poderá estar relacionado com a atribuição das tarefas desta natureza às editoras, que acabam por lhes ver confiados todos os temas ligados a estas questões, como se poderá verificar no capítulo seguinte.

4.2. CONTRATOS DE EDIÇÃO

Nesta secção pretende-se analisar a posição do autor na cadeia de edição, as suas relações com as editoras e, por fim, as condições contratuais que genericamente são adotadas em Portugal.

Quanto ao primeiro ponto, a pergunta *Que posição ocupa na cadeia de edição de um livro?* gerou diferentes interpretações. Alguns autores optaram por descrever as suas atividades no processo, outros posicionaram-se numa hierarquia, entre os quais se registou uma divisão entre, por um lado, os autores que consideram ocupar uma posição injusta e, por outro, os que mostram aceitar as características do mercado editorial.

Entre os discursos dos autores entrevistados encontram-se afirmações no sentido da existência de desigualdades acentuadas entre autor e editora que vão ao encontro do descrito em Caves (2002). O autor, embora seja o elemento a partir do qual é possível existir uma indústria editorial, ocupa a posição mais frágil da cadeia, sendo o mais mal pago e o que menos margem tem para negociar condições contratuais. À sua frente,

com a maior percentagem de lucro (40%), encontram-se as livrarias e nesta questão há concordância em afirmar que esta é uma das grandes injustiças da cadeia, a par do valor levado pela distribuição.

> A gente passa dias a falar isto uns com os outros. Como é que nós somos aqueles que ganhamos menos se nós somos aqueles que produzem o que para os outros é negócio?
>
> [Entrevista #10, autor consagrado]

> Na cadeia o mais mal pago é o autor. […] os intermediários vão levando tudo [...] não investem nada, não apostam nada, não gastam nada.
>
> [Entrevista #2, autor consagrado]

Outra opinião têm dois dos autores emergentes que consideram fazer parte de todos os momentos do processo de edição de um livro, inclusivamente o da venda. As exigências do mercado levam a que o autor não possa limitar-se a escrever, deve, sim, participar ativamente em todos as fases em que isso é possível e deve contribuir para a venda do livro.

> Eu acho que hoje em dia o papel de vender já passou para nós autores.
>
> [Entrevista #3, autor emergente]

Embora seja maioritária a posição de que o escritor é mal retribuído e é unânime que os autores deveriam receber mais pelo seu trabalho, na generalidade, os autores entrevistados mantêm boas relações com as suas editoras e entendem as características do mercado, referindo diversas vezes as dificuldades económicas que as próprias editoras atravessam.

> O mercado é assim, as editoras não fazem isto por maldade, por ganância, elas próprias têm de sobreviver.
>
> [Entrevista #7, autor emergente]

> Percebo que seja assim, porque as editoras também têm dificuldade de sobrevivência, não são só os escritores.
>
> [Entrevista #1, autor consagrado]

Referem diversas vezes a relação de proximidade com o editor, especialmente no que diz respeito ao suporte no plano mais afetivo, havendo inclusivamente alguns casos em que se estabeleceu uma relação de amizade, ou existia previamente. Já relativamente às editoras enquanto instituição, apontam numerosos aspetos negativos, a começar pela elaboração do contrato de edição, que, segundo estes autores, exige muito mais ao autor do que aquilo que oferece em contrapartida, passando pela fraca promoção dos autores, que é, de facto, uma das cláusulas na elaboração dos contratos.

> As regras são definidas por eles sempre. Porque no limite ou somos um possível Prémio Nobel, ou a editora diz procura outra.
>
> [Entrevista #7, autor emergente]

> Escolhem tudo, decidem tudo, o autor tem que cumprir tudo.
>
> [Entrevista #2, autor consagrado]

Todos os autores entrevistados distinguiram as condições contratuais dos autores consagrados daquelas aplicadas aos autores emergentes, chegando, em alguns casos, a ser mencionada a ansiedade de publicar como causa dessa diferenciação. Atualmente, muitas editoras aceitam publicar autores mediante a aquisição de determinado número de livros por parte do autor, o que é, de uma forma geral, condenado por boa parte dos entrevistados, afirmando-se até que essa prática é o inverso do direito de autor e que a Sociedade Portuguesa de Autores deveria intervir.
A propósito das editoras com base num modelo de partilha de custos, em que o autor tem de adquirir um número de livros previamente acordado e, em contrapartida, o livro é publicado, os autores manifestaram-se da seguinte forma:

> Para eles [os autores] já é um privilégio tão grande, parece que a editora está a fazer um favor ao escritor. Então os escritores já nem se preocupam com mais nada, mesmo que recebam menos.
>
> [Entrevista #9, autor emergente]

> Prometem-lhes editar, até arranjam umas capas bonitas e umas coisas assim, e não é mais nada senão aquilo por que a pessoa pagou.
>
> [Entrevista #6, autor consagrado]

Dois dos autores entrevistados começaram por publicar através desta via, sendo que um deles havia já publicado na modalidade de autoedição, tendo, posteriormente,

qualquer um deles, conseguido contrato com editoras clássicas. No exemplo da autoedição, o autor, após ter concorrido a um prémio literário que acabou por não ganhar, optou pela edição de autor como forma de valorização do trabalho realizado. Em relação ao segundo autor, este foi, aparentemente, selecionado pela própria editora para a publicação, embora posteriormente tivesse vindo a verificar-se que a proposta de publicação tinha por base a partilha de custos. Estes dois casos sugerem a importância do reconhecimento de um esforço intelectual concretizado através da publicação que é, possivelmente, aquilo que impele o autor a publicar.

Existe, portanto, o desejo de reconhecimento acima da necessidade do retorno financeiro, o que poderá ir ao encontro da teoria apresentada no capítulo 1, referente às licenças alternativas ao sistema de *copyright*, cujo pressuposto é a divulgação do trabalho criativo ou científico.

Por outro lado, esta total disponibilidade dos autores em início de carreira para aceitar as condições contratuais propostas pelas editoras pode estar relacionada com algumas características do meio literário mencionadas pelos próprios autores. São elas a difícil entrada no meio, uma vez que as editoras pouco apostam devido à saturação do mercado (muitos escritores para poucos leitores), o excesso de publicação (os livros são frequentemente substituídos na procura do *bestseller*) e o facto da escrita não ser a principal atividade remuneratória, tal como refere Lahire (2009).

> As editoras não são injustas, é o que há. E depois o mercado é voraz. […] não vende sai da frente. Não há leitores, não há compradores e o mercado entra no que vês.
>
> [Entrevista #7, autor emergente]

> Há problema de excesso de publicação. Está tudo completamente saturado. Mesmo os mais conhecidos vivem da escrita mas não da escrita de livros propriamente ditos.
>
> [Entrevista #6, autor emergente]

Um dos principais problemas apontados na constituição do contrato é a linguagem de difícil compreensão, o que, especialmente numa fase inicial, pode colocar o autor em posições que não desejaria. Este aspeto leva a que muitas vezes o autor se afaste destas questões e, no caso dos autores inscritos na SPA ou com agente literário, transfiram essas responsabilidades para os seus representantes.

> Os meus contratos de edição vão todos para a SPA. Quem trata é a SPA, eu não trato.
>
> [Entrevista #10, autor consagrado]

Foi comum à maioria das questões relacionadas com o direito de autor propriamente dito obter respostas que indiciam o não envolvimento dos escritores neste campo, exceção feita a dois autores, um deles ligado à Sociedade Portuguesa de Autores (consagrado) e outro com um passado profissional ligado à edição (emergente).

Foi possível aferir entre os autores entrevistados, à exceção de um dos autores que recebe neste momento 12%, que a maioria recebe 10% do valor do livro isento de IVA, percentagem que corresponde à média apresentada por Caves (2002) e Pimentel (2007). Foi também possível identificar algumas particularidades, concretamente, dois dos autores consagrados recebem adiantamentos, que correspondem ao valor de direitos de autor expectáveis durante um ano, por exemplo. O mesmo não acontece com autores emergentes, em que é mais comum encontrar condições contratuais com base em direito de autor progressivo, isto é, à medida que atingem determinado número de exemplares vendidos sobem um ponto percentual, oscilando entre os 8% e os 11%.

Neste aspeto, todos os autores mencionaram o estatuto do autor como relevante para a negociação das cláusulas dos contratos. Autores emergentes não têm opção e acabam por aceitar as condições que lhes são apresentadas. Por outro lado, autores consagrados têm poder de negociação e conseguem acordar não só aspetos relacionados com a percentagem, como também modificar cláusulas em contratos anteriores.

> Os autores mais ou menos em início de carreira, como eu, não têm muita capacidade de negociação em termos percentuais ou de pedir adiantamentos também. [...] se tivermos agentes eles podem tentar puxar um pouco mais ou exigir certas coisas.
>
> [Entrevista #6, autor emergente]

> No meu caso, que sou um escritor com muitos livros já, e com nome, tenho um contrato que me permite estar um bocado mais confortável, ou seja, não tenho de esperar que o livro venda para poder receber.
>
> [Entrevista #1, autor consagrado]

Houve ainda referências ao facto de os contratos de edição darem benefícios às editoras sem que tenham que fazer algo por isso, nomeadamente, no que toca à internacionalização do livro. Vários foram os relatos que apontam este aspeto como falha no trabalho das editoras, há pouca promoção do autor e pouco ou nenhum esforço no sentido da tradução do livro. Um dos autores revelou ter contactado diretamente tradutores e editoras internacionais para a divulgação do seu livro sem qualquer

interferência da editora que, ainda assim, irá lucrar com a publicação do livro no estrangeiro, sem ter realizado qualquer trabalho nesse sentido.

Outro aspeto algumas vezes referido é o número de anos a que os autores ficam afetos a determinados contratos, havendo, inclusivamente, o exemplo de um autor com contratos expirados cujos livros continuam a ser colocados no mercado por uma editora da qual já não faz parte, mas que, de acordo com uma das cláusulas num antigo contrato, pode fazê-lo enquanto tiver exemplares da última edição publicada durante a vigência desse mesmo contrato. Nesta situação, o autor é claramente prejudicado visto que a sua editora atual, na qual tem melhores condições, não edita estes livros enquanto a editora anterior continuar a vendê-los.

Reunindo os vários fragmentos analisados, compreende-se que os autores consideram que ter direito a em média dez por cento do valor do livro é pouco e injusto e que isso leva a que não seja possível viver da escrita. No entanto, afirmam continuar dependentes das editoras para poder publicar.

No próximo ponto procura-se estabelecer algumas ligações entre estas inferências e as potencialidades introduzidas pelo paradigma digital que se tem estabelecido nos últimos anos.

4.3. PARADIGMA DIGITAL

Como já referido no capítulo 1, a inovação tecnológica esteve na origem do *copyright*, na medida em que as possibilidades de reprodução introduzidas pela tecnologia levaram à necessidade de criar leis de proteção da cópia.

Atualmente assiste-se a um debate intenso sobre a eficácia destas leis numa sociedade em que grande parte dos conteúdos são digitais e de difícil controlo.

Neste ponto, o objetivo é perceber o perfil de utilização das novas tecnologias da comunicação pelos autores entrevistados, tentando estabelecer ligações entre o uso destas e a forma como as utilizam na criação e na divulgação do trabalho criativo.

Paralelamente, pretende-se identificar posturas perante as questões da pirataria e da facilidade de acesso aos bens culturais, passando pelas possibilidades da edição digital, e de que modo esses parâmetros afetam, de forma positiva ou negativa, os autores envolvidos.

Todos os autores entrevistados são utilizadores das inovações tecnológicas do último século, pelo menos, através da utilização do computador e do telemóvel. Enquanto uns se definem como totalmente pró-digitais, ao utilizarem as ferramentas disponíveis para uso pessoal e para promoção do trabalho enquanto autor, outros, em menor número, assumem não fazer qualquer promoção do seu trabalho criativo nas plataformas digitais.

No primeiro grupo incluem-se todos os autores considerados consagrados, não deixando de ser curioso que seja entre os autores emergentes que se encontre o maior número de autores que não faz autopromoção nas redes digitais.

> Não me apetece, não quero perder tempo com isso e porque não sei até que ponto isso tem muito efeito.
>
> [Entrevista #9, autor emergente]

Ainda assim, alguns dos autores considerados emergentes utilizam a internet para divulgação do seu trabalho e consideram essa atitude realmente importante, especialmente quando se está em início de carreira, argumentando ser uma forma do autor se dar a conhecer que rapidamente pode chegar a largas centenas de utilizadores. Um dos autores ouvidos foi mesmo catapultado pela sua intensa divulgação nas redes sociais, nomeadamente, através da publicação de frases do seu livro na plataforma *Facebook*, o que levou a que um dos seus livros se tenha tornado um *bestseller*.

> Eu ainda estou a conquistar o meu público, então, eu preciso muito de apostar nas redes sociais e foi através daí que o livro é um *bestseller* hoje em dia.
>
> [Entrevista #3, autor emergente]

Também outros autores mencionaram o uso das plataformas digitais para a divulgação da sua obra, por tratar-se de uma ferramenta importante na promoção do autor, assumindo publicar excertos e outras informações acerca das suas obras e até mesmo como forma de testar textos. A título de exemplo, um dos autores consagrados tem como prática a colocação *online* de poemas, muitas vezes inéditos, numa das suas páginas no *Facebook*.

> Tenho várias páginas na *internet*. Se o autor não fizer a sua promoção está desgraçado.
>
> [Entrevista #2, autor consagrado]

A facilidade de acesso aos conteúdos digitais é vista de duas formas. Se por um lado quase todos os autores referiram ser ótimo poder aceder aos conteúdos instantaneamente, o que é frequentemente um auxílio ao processo de escrita, também é verdade que muitas vezes este acesso prejudica os próprios autores, quando se referem aos conteúdos pirateados.

Embora a existência da pirataria dos bens intelectuais seja muito anterior à revolução digital (Johns, 2009), a ideia de que a digitalização potencia a pirataria é partilhada por

alguns dos autores. Porém, se de um lado existem autores que se mostraram indignados com a situação dos conteúdos pirateados *online*, cujos *sites* alojadores lucram com patrocínios e publicidade sem que o autor receba nada, de outro, há autores que consideram que mesmo alvo de pirataria o autor tem mais a ganhar do que a perder, deste lado, aparecendo um pouco mais os autores emergentes.

> O digital é um problema. [...] há a digitalização disto e o download daquilo e é cada vez mais difícil perceber o que é que está errado, o que é ilegal e o que é que não é.
>
> [Entrevista #5, autor consagrado]

> Acho que só temos vantagem em partilhar bocadinhos daquilo que nós fazemos porque qualquer artista gosta de mostrar a sua arte acima de tudo e só depois poder viver dela.
>
> [Entrevista #3, autor emergente]

> Muitas vezes, quando falamos destas coisas são tão complexas que parece que aquilo que está a matar qualquer coisa, também é aquilo que lhe está a proporcionar uma nova vida.
>
> [Entrevista #9, autor emergente]

Não raras vezes os autores fizeram comparações entre o campo da literatura e o campo da música, distinguindo a música como sendo aquela para a qual deixou de ser necessário um suporte físico. Para os ouvintes de música, mesmo os que eventualmente prefiram ter o disco ou a cassete, a digitalização funcionou como forma de transpor barreiras e a música, desmaterializando-se, chegou mais longe. O mesmo não parece ter acontecido com o livro, na opinião dos autores entrevistados, para quem o livro físico continua a ser a primeira escolha dos leitores.

Curiosamente, dois dos autores (consagrado e emergente) incluíram no seu discurso sobre a facilidade de acesso a bens culturais na internet a possibilidade que as lojas *online* permitem de adquirir livros no suporte impresso, mesmo quando não é possível fazê-lo em livrarias. Este exemplo parece demonstrar que, ainda que o recurso à tecnologia digital possa ser feito para a prática da leitura, a preferência continua a ser pela leitura no suporte físico.

Estas revelações fazem prever o panorama da edição digital em Portugal. Na opinião de todos os entrevistados, a edição digital em Portugal tem muito pouca expressão. Além de considerarem existir uma fraca aposta das editoras neste formato, a própria cultura de leitura valoriza o objeto livro, não havendo, para já, qualquer tendência de substituição de um formato por outro, pelo menos na literatura de ficção.

> Eu acho que os portugueses não estão ainda muito voltados para a leitura no digital. E eu até acho saudável que uma parte da nossa vida não seja ecrã.
>
> [Entrevista #1, autor consagrado]

> Esses leitores de *ebooks* foram um fracasso.
>
> [Entrevista #3, autor emergente]

Este fenómeno tem, ainda, um outro aspeto positivo segundo os autores, a preferência pelo livro impresso limita a pirataria do ponto de vista de que poucas pessoas recorrem à pirataria para ler um livro em géneros como o romance ou a poesia.

Quase todos os autores mencionaram os formatos digitais dos seus livros, que hoje em dia as editoras lançam a par do livro físico, referindo as vendas muito baixas e insignificantes comparativamente com a venda do livro físico. Alguns autores referem, além do desinteresse dos leitores, o preço dos *ebooks* como obstáculo à sua venda.

Apesar da concordância dos autores em que a edição digital não tem relevância no mercado editorial português, houve algumas manifestações de receio de que esse fenómeno se altere. Para estes autores, a adesão do público leitor aos aparelhos de leitura digital pode, em consequência da procura do livro digital, desencadear um decréscimo na venda de livros impressos e a aquisição ilícita das obras, prejudicando, assim, o autor e contribuindo para que este tenha uma retribuição financeira ainda menor.

> A partir do momento em que o digital começar a ter um papel muito forte [...] e as pessoas começarem a utilizar os *tablets* e esses dispositivos de leitura é meio caminho andado para os escritores ainda ganharem menos do que aquilo que já ganham.
>
> [Entrevista #9, autor emergente]

Facto curioso neste tópico é o de que poucos autores têm conhecimento da percentagem que ganham com a venda de livros eletrónicos, o que parece comprovar, uma vez mais, que as vendas neste segmento são residuais.

Esta situação contrasta com as potencialidades deste tipo de suporte, nomeadamente, a quase total ausência de custos de produção e distribuição. Não são apenas os leitores que não se identificam com este tipo de leitura, os próprios autores não se reveem no modelo de literatura digital, chegando mesmo a repudiar este formato.

Neste sentido, o meio digital, com todas a vantagens que poderia ter neste campo, podendo até fazer surgir modelos de partilha direta entre autores e leitores, como foi

apresentado no capítulo 1 deste trabalho, a realidade é que tanto autores emergentes como autores consagrados parecem continuar a preferir as formas clássicas de edição.

4.4. POSSÍVEIS MODELOS ALTERNATIVOS AO SISTEMA DE DIREITO DE AUTOR INSTITUÍDO

Verificou-se no ponto anterior que os autores entrevistados não se reveem em modelos de edição baseados no suporte digital, apesar de todas as potencialidades que este representa, entre as quais a possibilidade de eliminação dos intermediários, principais elementos na estrutura de custos da edição na cadeia atual, enumerados pelos próprios autores.

Neste separador procura-se, sobretudo, demonstrar as eventuais alternativas ao sistema em que estão inseridos, propostas pelos autores.

Em primeiro lugar, questionados acerca das licenças baseadas no livre acesso e *creative commons*, os autores revelaram, na maioria das vezes, o desconhecimento total do tema. Os autores que mostraram algum conhecimento sobre esta modalidade, todos eles autores emergentes, defendem ser impossível garantir a subsistência dos escritores de literatura de ficção desta forma.

Um dos autores, cuja profissão que assume como primária não é escritor, considera que a escrita não é uma forma de rendimento, trata-se, antes, de partilha e reconhecimento. Na questão do livre acesso considera que este se encontra dependente de mentalidades e perante a necessidade de subsistência do autor defende a existência de uma outra profissão remuneratória.

> Tem muito a ver com as mentalidades. O Paulo Coelho chateou-se com a editora e colocou os livros todos *online*. [...] o que interessa é o reconhecimento. […] Não viveriam da escrita. Tinham de trabalhar
>
> [Entrevista #4, autor emergente]

Revela-se aqui um dos problemas levantados pela maioria dos escritores, inclusivamente o autor da citação apresentada, relativamente ao facto de que a escrita não é levada a sério, nem é considerada uma profissão, havendo mesmo autores que falam numa necessidade de profissionalização da escrita.

Algumas propostas avançadas pelos autores entrevistados passam pela existência de um salário fixo independentemente do volume de vendas, a existência de patrocínios, à semelhança do que se passa com os blogues, o pagamento a autores na realização de outras atividades como conferências ou presenças em festivais literários, a subvenção do Estado ou a utilização exclusiva do suporte digital para a distribuição da obra.

No entanto, os próprios autores não parecem acreditar na viabilidade destas propostas, demonstrando que embora o modelo atual não os favoreça, ainda é o mais eficiente.

> Tem de haver mudanças, é evidente. [...] o que me parece mal é não querer pagar nada, é ir fazer as edições piratas e à revelia das pessoas.
>
> [Entrevista #5, autor consagrado]

> No caso da escrita eu não acredito muito noutras alternativas. Pelo menos num país em que não se vê a escrita como uma profissão.
>
> [Entrevista #6, autor emergente]

> Fazer edições digitais e de alguma forma divulgar o meu trabalho digitalmente, pôr um livro de acesso gratuito e as pessoas adorarem muito e o segundo pôr a dois euros e as pessoas voltam a comprar porque ficaram viciadas no meu primeiro livro... quer dizer é difícil isto acontecer. Acima de tudo num país como Portugal.
>
> [Entrevista #9, autor emergente]

Acerca do assunto da subsistência do autor, como já foi sendo referido ao longo dos tópicos anteriores, os autores afirmam frequentemente que não é possível viver da escrita em Portugal, à exceção de poucos autores que vendem muito.

Esta impossibilidade está relacionada com as características, já mencionadas, do mercado editorial português. Dois dos autores emergentes defendem a reconfiguração do mercado editorial como primeira necessidade para uma melhor retribuição dos autores, antes mesmo de se considerarem possíveis modelos alternativos.

Esta reconfiguração sugerida toca num ponto nuclear na indústria do livro, o público. Por um lado, as editoras têm vindo a trabalhar o livro como um produto de *marketing*, o que é também alvo de crítica por parte de um dos autores consagrados, recorrendo a estratégias como oferta de outros objetos na compra do livro ou encadernações luxuosas que o encarecem. Outro aspeto será o de que, na procura incessante pelo tema que mais vende, pode estar a descurar-se o real interesse do público leitor, o que acaba por não potenciar a venda e, consequentemente, não contribuir para a retribuição do autor.

> Se calhar se não houvesse esta voracidade de pôr coisas novas, vender, despachar, havia tempo para os livros serem efetivamente trabalhados.
>
> [Entrevista #7, autor emergente]

> Eu acho que mais depressa se conseguiria dar maior retorno ao autor se houvesse uma compartimentação das editoras, por exemplo. […] Isto passaria por primeiro deixar de estupidificar o leitor, aumentar de facto o nível de leitura.
>
> [Entrevista #6, autor emergente]

Parece, no entanto, existir uma certa aceitação quanto às regras do mercado editorial, havendo consonância no que ao modelo de retribuição do autor diz respeito. O sistema atual é aquele em que estes autores mais confiam, no entanto, é necessário estar atento a determinados aspetos que não só não favorecem o autor como, frequentemente, o colocam numa posição vulnerável.

Desse modo, esta reconfiguração passaria também por alterações na estrutura de custos das editoras que pudessem facultar ao autor a possibilidade real de subsistir com o rendimento das suas obras.

> Toda a gente fala, e bem, da exploração do operário, do camponês, mas ninguém fala da exploração do escritor.
>
> [Entrevista #10, autor consagrado]

Os exemplos parecem apontar no sentido de que o livro não se desmaterializou efetivamente e que existem atitudes que demonstram um conjunto de "crenças" mais ou menos generalizado de que a leitura, pelo menos no género ficção, é preferencialmente realizada no tradicional modelo de impressão e, como tal, torna-se desfavorável procurar estabelecer relações comparativas tendo por fim um cenário baseado na era digital.

CONCLUSÕES

Partindo de uma revisão teórica na área do direito de autor para uma análise de conteúdo tendo por base um modelo de natureza qualitativa, de análise documental e entrevistas com autores, este trabalho pretendia alcançar uma perspetiva global de como é encarado o direito de autor pelos escritores de ficção portugueses, com especial enfoque no domínio digital.

Uma das avaliações pretendidas incidia sobre a distinção entre autores considerados consagrados e autores emergentes quanto ao seu posicionamento perante as várias dimensões do estudo, o que se revelou pouco diferenciador, tendo em conta que tanto uns como outros, de uma forma geral, se aproximaram nas respostas, independentemente de possuírem uma carreira estabelecida numa era ou noutra. Além disso, verificou-se que os autores, genericamente, possuíam poucas informações sobre o tema, estando a cargo das editoras, na maioria dos casos, a responsabilidade de tratar de todos os assuntos relacionados com o direito de autor.

Foi possível aferir, quanto aos regimes de pertença a sociedades de autores, que a maioria não se encontra registada como membro em nenhuma sociedade ou associação e, tão pouco, regista as suas obras individualmente na entidade designada para esse efeito, a IGAC.

Verificou-se ainda que as funções de agente literário não são predominantemente requisitadas, sendo o próprio autor que, em início de carreira, procura a oportunidade de publicação.

Confirmou-se, relativamente às condições contratuais, que os *royalties* rondam os dez por cento do preço de capa do livro e a sua negociabilidade depende do estatuto do autor, sendo que autores consagrados têm maior possibilidade de ganhar uma percentagem mais elevada.

Devido à quantidade de intermediários na cadeia do livro, os autores, em certa medida, parecem aceitar a percentagem do valor do livro que lhes cabe, o que também poderá ser justificado pelo facto de poucos assumirem a escrita como principal profissão remuneratória.

No que toca à relação com as novas tecnologias da informação, os autores mostraram uma abertura razoável à utilização das plataformas de *media* digitais como forma de dar a conhecer o seu trabalho, embora não necessariamente como forma de potenciar as vendas do livro.

Esta ligação da literatura à tecnologia digital é muitas vezes interrompida pela necessidade da presença do livro impresso, considerando-se que este é ainda um objeto de culto e revela-se a preferência no momento da leitura nos géneros de ficção.

A adesão aos formatos de leitura em suporte digital é considerada pelos autores insuficiente para o desenvolvimento da edição digital, que em Portugal mantém-se refém das vendas residuais de *ebooks*.

Questionou-se a pertinência dos modelos de edição digitais para possíveis alternativas aos moldes atuais do sistema de direito de autor, no entanto, esta questão ficou bastante aquém dos resultados pretendidos. Os autores, embora conscientes de que o modelo atual de retribuição financeira não os favorece, também não aparentam ter uma solução viável, que seja capaz de assegurar a subsistência dos autores e, simultaneamente, a sobrevivência da indústria criativa.

Não parece haver o desejo ou o interesse em que os suportes digitais adquiram maior relevância junto do público leitor por receio de que a procura por este tipo de leitura aumente significativamente a pirataria das obras literárias, que, na opinião dos entrevistados, não tem ainda uma expressão significativa entre o público da literatura de ficção.

Deste modo, os aspetos em que os autores poderiam beneficiar num modelo de edição baseado em ligações digitais acabam por não ser reais possibilidades quando não encaradas como vantagens face ao sistema existente.

Assim, torna-se claro que o livro impresso, fruto dos processos de edição tradicionais, continua a ser a forma que mais sentido faz para levar uma obra literária ao seu público, do mesmo modo que, apesar de questionável, o clássico modelo de edição ainda é aquele em que os autores se sentem mais confortáveis a editar.

Seria interessante, futuramente, perceber junto de autores que editam exclusivamente em formatos digitais se as suas opiniões são corroboradas pelas ideias aqui apresentadas, ou se, pelo contrário, trata-se de uma prática bem sucedida em que o autor tem maior controlo das suas obras e maior retorno financeiro através das vendas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Akester, Patrícia (2016) “Breve reflexão sobre o direito de autor: desafios atuais e consequentes necessidades em sede de política cultural” *in* AA.VV. *Direito de autor: que futuro na era digital?*, Lisboa, Guerra & Paz, pp. 110-113.

Akoun, Andre (1997) *Sociologie des communication de masse*, Paris, Hachette, citado por Martins, Jorge (1999) "O livro e a UNESCO: para uma visão integrada da cadeia do livro no quadro das novas tecnologias", *Sociologia, Problemas e Práticas*, 30, pp. 145-163.

Almeida, João Ferreira de e Pinto, José Madureira (1995) *A investigação nas ciências sociais*, Lisboa, Editorial Presença.

APEL (2012) “Estudo do Setor de Edição e Livrarias e Dimensão do Mercado da Cópia Ilegal”, Lisboa, APEL.

Ascensão, José Oliveira (2008) “Direito de autor sem autor e sem obra” in *Direito da sociedade da informação* vol. VII, Coimbra, Coimbra Editora.

Bardin, Laurence (2009) *Análise de conteúdo*, Lisboa, Edições 70.

Benhamou, Françoise (2015) “Fair use and fair competition for digitized cultural goods: the case of eBooks” (*online*).

Bercovitz, Alberto (2008) "Copyright and related rights", *in* Correa, Carlos M. e Yusuf, Abdulqawi (eds.) *Intellectual property and international trade: the TRIPs agreement*, The Netherlands, Wolters Kluwer.

Berg, Bruce L. (1998) *Qualitative research methods for the social sciences*, Boston, Allyn and Bacon.

Blaikie, Norman (2000) *Designing social research*, Cambridge, Polity Press.

Bogdan, Robert e Biklen, Sari (1994) *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*, Porto, Porto Editora.

Caves, Richard E. (2000) *Creative Industries: contracts between art and commerce*, Cambridge, Harvard University Press.

Chantepie e Le Diberder (2005) Révolution numérique et industries culturelles. Paris, La Découverte, citado por Rodrigues, Mateus Marconi e Alves, Marco Antônio Sousa (2010) O projeto Google Books e o direito de autor: uma análise do caso Authors Guild et al. v. Google (*online*).

Comissão Europeia (2016) “Proposta de diretiva do Parlamento Europeu e do Conselho relativa aos direitos de autor no mercado único digital”, Comissão Europeia (*online*).

Creswell, John W. (2003) *Research design*, Thousand Oaks, Sage.

Fisher, William (2004) *Promises to keep: technology, law, and the future of entertainment*, Stanford, Stanford University Press, citado por Lemos, Ronaldo (2005) *Direito, tecnologia e cultura*, Rio de Janeiro, Editora FGV.

García *et al*. (2011) *Gutenberg 2.0: la revolución de los libros electrónicos*, Gijón, Trea.

Guibault, Lucie (2000) *Copyright limitations and contracts. An analysis of the contractual overridability of limitations on copyright*, (*online*).

Hjorth-Andersen, Christian (2005) "La edición y las editoriales" *in* Towse, Ruth, *Manual de Economia de la Cultura*, Madrid, Fundación Autor, pp. 289-302.

Johns, Adrian (2009) *Piracy: the intellectual property wars from Gutenberg to Gates*, Chicago, The University of Chicago Press.

Katz, M. L. e Shapiro, C. (1986) "Technology adoption in the presence of network externalities", *Journal of Political Economy*, 94(4), citado por Benhamou, Françoise (2015) "Fair use and fair competition for digitized cultural goods: the case of eBooks", (*online*).

Knobler, Jonah (2007) "Performance anxiety: the internet and copyright's vanishing performance/ distribution distinction", *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, dezembro.

Lahire, Bernard (2006) *La condition littéraire: la double vie des écrivains*, Paris, La Découverte.

Lahire, Bernard (2009) "O jogo literário e a condição de escritor em regime de mercado", Forum Sociológico, 19, 2ª série.

Leitão, Luís M. T. M. (2011) *Direito de autor*, Coimbra, Almedina.

Lemos, Ronaldo (2005) *Direito, tecnologia e cultura*, Rio de Janeiro, Editora FGV.

Lessig, Lawrence (2004) *Free culture*, New York, Penguin Press.

López, Joaquín Rodríguez (2007) Édición 2.0. Los futuros del libro - El betalivro, Barcelona, Editorial Melusina.

Mendonça, Sandro (2015) "O mundo económico do livro" *in* Cardoso, Gustavo (coord.) *O livro, o leitor e a leitura digital*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 57-82.

Miles, Matthew B. e Huberman, Michael A. (1994) *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook* (2nd edition), Thousand Oaks, Sage.

Neves, José Soares (coord.) *et al.* (2014) *Comércio livreiro em Portugal: estado da arte no início da segunda década do século XXI*, Lisboa, APEL (*online*).

Neves, José Soares (2015), "O Sector do Livro em Portugal" *in* Cardoso, Gustavo (coord.), *O Livro, o Leitor e a Leitura Digital*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 33-56.

Pereira, Alexandre Dias (2016) "Direito de autor: história, fundamentos, continuidade" *in* AA.VV. *Direito de autor: que futuro na era digital?*, Lisboa, Guerra & Paz, pp. 20-25.

Pimentel, Manuel (2007) *Manual del editor: cómo funciona la moderna industria editorial*, Córdoba, Berenice.

Quivy, Raymond (1998) *Manual de investigação em ciências sociais*, Lisboa, Gradiva.

Rebello, Luiz Francisco (1999) *Garrett, Herculano e a propriedade literária*, Lisboa, SPA e Dom Quixote.

Rebello, Luiz Francisco (1994) *Introdução ao direito de autor* vol. I, Lisboa, SPA e Dom Quixote.

Rocha, Margarida Almeida (2000) "Relatório Português", *Temas de propriedade intelectual* (APEPI), nº2-4.

Rocha, Maria Victória (2016) "Breves considerações sobre o futuro do direito de autor na era digital" *in* AA.VV. *Direito de autor: que futuro na era digital?*, Lisboa, Guerra & Paz, pp. 81-97.

Rodrigues, Ricardo (2015) "A tecnologia na edição digital", *in* Cardoso, Gustavo (coord.) *O livro, o leitor e a leitura digital*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 455-482.

Rose, Mark (1993) *Authors and owners: the Invention of copyright*, Cambridge, Harvard University Press.

Sem Autor (2014) *Código do direito de autor e dos direitos conexos*, Coimbra, Almedina.

Serra, Lucas (2011) *Os autores e os seus direitos: contributos e reflexões*, Lisboa, SPA.

Smiers, Joost (2003) *Arts under pressure: promoting cultural diversity in the age of globalization*, London, Zed Books.

UNESCO (1981) *ABC do direito de autor*, Lisboa, Editorial Presença.

UNESCO (2010) *The ABC of copyright*, UNESCO.

Vasconcelos, Duarte (2015) “Da necessidade e dos limites à gestão colectiva forçada de direitos de autor e direitos conexos”, *Revista de direito intelectual* nº 1, Coimbra, Almedina.

Vieira, Jorge (2015), “Consumos em rede não autorizados: pirataria digital em Portugal”, Tese de Doutoramento em Sociologia, Lisboa, Escola de Sociologia e Políticas Públicas, ISCTE.

Xavier, Jorge Barreto (2016) "As recentes alterações legislativas em matéria de direito de autor", *Revista de direito intelectual* nº1, Coimbra, Almedina.

WEBGRAFIA

www.agecop.pt

www.apel.pt

www.apescritores.pt

www.assoft.org/pt

www.authorsocieties.eu/

www.cisac.org/

https://escritores.online/

http://gappa.spautores.pt/

www.gda.pt/pt

www.gedipe.org

www.passmusica.org

www.igac.pt

www.spautores.pt

http://visapress.pt

ANEXOS

ANEXO A – ENTREVISTAS

Quadro I Autores entrevistados

Nº da entrevista	**Data de realização**	**Duração** (mm:ss)	**Local**	**Autor**
#1	19/04/2017	36:01	Jardim da Estrela, Lisboa	João Tordo
#2	20/04/2017	45:29	Residência, Lisboa	Deana Barroqueiro
#3	24/04/2017	22:22	Jardim Palácio de Cristal, Porto	Raúl Minh'alma
#4	23/06/2017	22:00	Escritório, Lisboa	Rute Coelho
#5	26/06/2017	39:39	Residência, Lisboa	Alice Vieira
#6	24/07/2017	90:41	Skype	João Reis
#7	27/07/2017	41:49	Esplanada, Carcavelos	João Rebocho Pais
#8	27/07/2017	56:46	Residência, Carcavelos	José Ceitil
#9	08/08/2017	29:10	Esplanada, Lisboa	João Ricardo Pedro
#10	27/08/2017	75:01	Residência, Lisboa	Maria Teresa Horta

Nota: Referência nominal consentida.

Quadro II Caraterização da amostra de autores entrevistados

Autor	Tipo	Sexo	Idade	Prémios literários	Ano 1ª publi-cação	Nº obras publi-cadas	Obras publicadas no estrangeiro	Principal profissão remunera-tória
#1	Consagrado	Masculino	41	sim	2003	9	sim	Escritor
#2	Consagrado	Feminino	71	sim	2002	7	sim	Professora
#3	Emergente	Masculino	24	não	2011	4	sim	Escritor
#4	Emergente	Feminino	35	sim	2013	2	não	Advogada
#5	Consagrado	Feminino	74	sim	1979	>10	sim	Jornalista
#6	Emergente	Masculino	32	não	2015	2	não	Tradutor
#7	Emergente	Masculino	55	não	2012	3	não	Comissário de bordo
#8	Emergente	Masculino	70	não	2007	4	não	Comissário de bordo
#9	Emergente	Masculino	44	sim	2012	2	não	Escritor
#10	Consagrado	Feminino	80	sim	1960	>10	sim	Jornalista

ANEXO B – GUIÃO DA ENTREVISTA

Tema: *O Autor de Literatura e o seu Direito: Perspetivas na Era Digital*.

Objetivo Geral: Compreender os posicionamentos dos autores na área da literatura face ao tema Direito de Autor.

ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

DIMENSÃO EM ANÁLISE	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	QUESTÕES ORIENTADORAS	PONTOS A ABORDAR
Apresentação	**1.** Comunicar o motivo da entrevista. **2.** Elucidar sobre o processo e formato da entrevista. **3.** Obter autorizações. **4.** Resumir histórico do autor. **<u>INÍCIO DA GRAVAÇÃO</u> »»»**	**1.1.** Realização do estudo no âmbito do MCCTI (ISCTE-IUL). **2.1.** A entrevista será conduzida num modelo de tópicos orientadores. **3.1.** A entrevista será gravada para facilitar o tratamento da informação, com fins unicamente académicos. **3.2.** A entrevista é anónima. Admite eventual referência nominal? **4.1.** Breve apresentação do seu percurso enquanto autor.	**1.1.1.** Direito de Autor na perspetiva dos autores de literatura. **2.1.1.** Foco na opinião do entrevistado. **3.1.1.** Consulta futura. **3.1.2.** Apoio à elaboração da análise. **4.1.1.** Relação com a literatura e a edição.
	1. Aferir regime do autor. **2.** Conhecer a opinião do autor	**1.1.** Está inscrito em alguma sociedade de autores?	**1.1.1.** Qual / Quais? **1.2.1.** Onde? (IGAC, Sociedades. PT, Estrangeiro)

Sociedades de Autores	quanto ao funcionamento destas associações.	**1.2.** Regista obras enquanto autor? **1.3.** Possui agente literário? **2.1.** Qual a importância das sociedades de autores na defesa dos direitos dos criadores?	**1.3.1.** Nacional / internacional. **2.1.1**. Distribuições. **2.1.2.** Quotas dos membros. **2.1.3.** Promoção cultural. **2.1.4.** Eficácia. **2.1.5.** Representatividade.
Contratos de Edição	**1.** Conhecer a posição do autor na cadeia da edição. **2.** Perceber a relação do autor com a(s) editora(s). **3.** Identificar condições contratuais.	**1.1.** Que posição ocupa na cadeia de edição de um livro? **2.1.** Como caracteriza a sua relação com as editoras e grupos editoriais? **3.1.** De que forma se define um contrato entre autor e editora?	**1.1.1.** Intervenientes. **1.1.2.** Funções. **2.1.1.** Questões de poder. **2.1.2.** Suporte. **2.1.3.** Desigualdades entre partes. **2.1.4.** Distribuição dos lucros. **3.1.1.** Condições contratuais. **3.1.2.** Percentagem do lucro.
Paradigma Digital	**1.** Perceber a relação do autor com as tecnologias digitais. **2.** Compreender estratégias adotadas em rede. **3.** Identificar o perfil do autor.	**1.1.** Como se define enquanto utilizador da tecnologia? **2.1.** De que formas assegura a sua presença nas plataformas digitais? **3.1.** Que opinião tem sobre a facilidade de acesso aos bens culturais em geral, e	**1.1.1.** Utilização da tecnologia para trabalho e lazer. **2.1.1.** Redes Sociais. **2.1.2.** Blogues. **2.1.3.** *Websites* especializados. **2.1.4.** Página Oficial. **3.1.1.** Vantagens e desvantagens. **3.1.2.** Preocupações.

	(pró-digital / anti-digital / neutro)	em particular à literatura, através da *Internet*. **3.2.** Que comentários pode tecer à edição digital em Portugal?	**3.2.1.** Adequação à sociedade. **3.2.2.** *Ebooks*. **3.2.3.** Mercado.
Licenças	**1.** Averiguar a abertura do autor para alternativas ao *copyright*. **2.** Identificar atitudes no sentido da liberalização do acesso às produções culturais.	**1.1.** Como seria para si um mundo sem *copyright*? **1.2.** Que alternativas ao sistema de *copyright* existente? **2.1.** Em que medida estaria disponível para passar a editar sob um modelo alternativo ao *copyright*?	**1.1.1.** *Royalties*. **1.1.2.** Maior difusão. **1.1.3.** Condicionantes editoriais. **1.1.4.** Maior diversidade. **1.1.5.** Sobrevivência do autor. **1.1.6**. Sobrevivência das Indústrias Culturais. **1.2.1.** Licenças livres e *creative commons*. **1.2.2.** Poder da citação. **1.2.3.** Limite ao livre acesso. **1.2.4.** Potencialidades. **1.2.5.** Repercussões. **2.1.1.** Condições.
Despedida	**1.** Comentário livre. **2.** Agradecer disponibilidade.	**1.1.** Deseja acrescentar algum aspeto não referido e que considere	

ANEXO C – DADOS ESTATÍSTICOS

Quadro III Número de registos na IGAC por natureza da obra

Natureza da obra	Registo de obra	
	Nº	%
Literária	1161	63.9
Artística	580	31.9
Científica	75	4.1

Fonte: Boletim Estatístico IGAC 2015

Quadro IV Relação de direitos cobrados e direitos distribuídos em 2015

Área	Cobrado por área	Total
Todas as áreas	-	**37.571,234€**
ALA – Edição	-	**1.686,059€**
Ed. Literária (Inclui ed. papel música)	1.327,671€	-
Artes plásticas	211.546€	-
Fotografia	76.331€	-
Software	70.511€	-

Área	Distribuído em sociedades nacionais	Distribuído em sociedades estrangeiras	Total
Todas as áreas	13.786,336€	9.092,795€	**22.879,131€**
ALA- Edição (Todas)	1.401,869€	24.274€	**1.426,143€**

Fonte: Relatório de contas SPA 2015