Direito autoral, mp3 e a nova indústria da música no Brasil.[1]

José Eduardo Ribeiro de Paiva[2]
Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP

Resumo
Considerando as tecnologias de compressão de áudio e de transmissão de arquivos via web implementadas a partir do final dos anos 90, este artigo discute as transformações na indústria fonográfica provocadas por tais tecnologias, que, em uma primeira abordagem, são apontadas como responsáveis pelo decréscimo da venda de discos e pela pirataria. Neste recorte, conceitos como autoria, direito autoral e outros tem de ser repensados à luz desta tecnologia ao mesmo tempo em que se discute seu potencial criativo e sua capacidade de democratizar a produção sonora e a atual realidade brasileira nesta área, principalmente na questão do direito autoral.
Palavras chave: mp3, indústria fonográfica, direito autoral, mp3 download

Durante o século XX uma série de tecnologias provocaram grandes transformações na criação musical e na indústria fonográfica, e, no universo das tecnologias digitais que se instalaram nos meios de produção sonora a partir dos anos 80, o formato mp3 com certeza foi o que causou o maior impacto nas questões da circulação musical, na industria de discos e nos direitos autorais. Desenvolvido a partir dos anos 80, pelo Fraunhofer Institut, teve como base o projeto Eureka[3], e foi disponibilizado ao público a partir de 1992, e sua principal característica é a capacidade de reduzir um arquivo digital de áudio em formato .wav (formato nativo padrão da gravação em cd áudio) a 1/12 avos de seu tamanho. É importante notar que esse desenvolvimento foi mais uma das apropriações

[1] Trabalho apresentado no GP Rádio e Mídia Sonora, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Doutor em Multimeios e Professor professor no curso de Midialogia e na pós-graduação em Artes Visuais e em Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Líder do grupo de pesquisa Tecnologia, Mídia , Criação Sonora e Audiovisual. Editor da revista Sonora e membro da diretoria do Fórum Nacional de Cinema (FORCINE). E-mail: paiva@unicamp.br.
[3] O projeto Eureka destinava-se a desenvolver processos de compressão de áudio digital voltados à transmissão de sinais sonoros em alta qualidade pela linha telefônica. A partir do estabelecimento do grupo de trabalho MPEG (Moving Picture Exprts Group) foram criados os padrões MPEG utilizados hoje em audio e video.

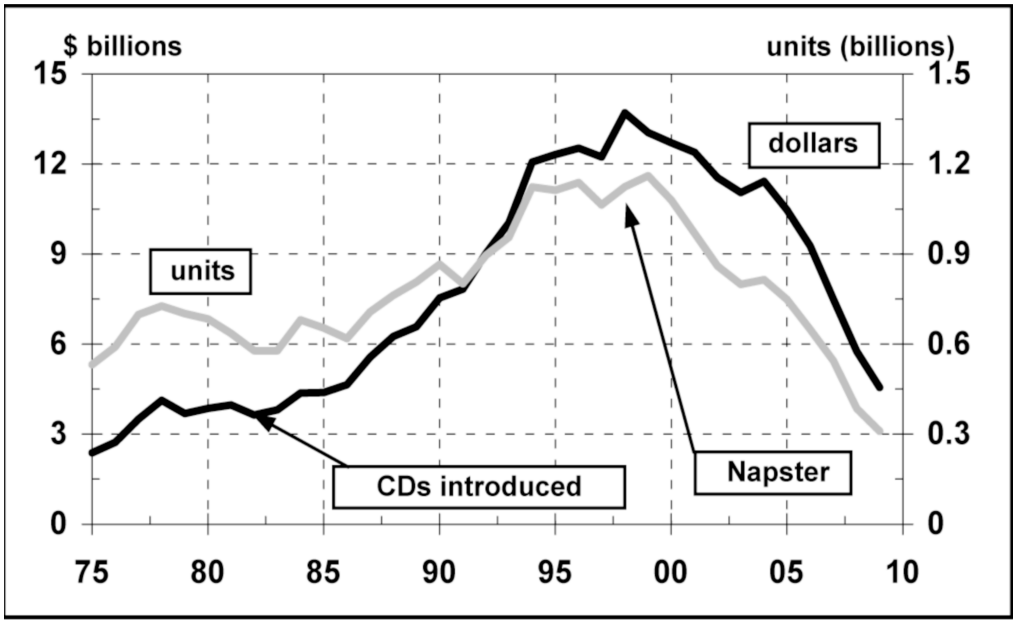
tecnológicas[4] realizadas no âmbito da criação sonora, uma vez que o projeto Eureka visava, primeiramente, desenvolver processos de compressão de áudio digital voltados à utilização em processos de comunicação, e posteriormente, os resultados obtidos foram aplicados a música. Isso, de imediato, resolveu o problema do fluxo de arquivos sonoros pela rede, permitindo a troca de arquivos sonoros pela web, que ainda funcionava a taxas de transferência muito baixas, na faixa de 56 K. Esta troca de arquivos de solidificou a partir do surgimento, no final dos anos 90, dos primeiros softwares P2P[5], do qual o mais famoso foi o Napster, em 1999 (COLEMAN, 2003:189), o catalizador de toda as discussões sobre troca de arquivos na rede.

Uma das principais possibilidades apontadas para a web, nos anos 90, foi a possibilidade de se trabalhar conteúdo sob demanda, e o mercado da música se apropriou desta proposta rapidamente através de empresas como a Liquid Áudio e a Cerberus (PAIVA: 1998, 93) , que, pela primeira vez, comercializaram a música desvinculada de seu suporte. Isto significava uma nova forma de circulação musical onde a música era tratada apenas enquanto informação sonora, sem estar fixada a nenhum suporte material, e seria transferida diretamente ao computador do usuário quando adquirida. Em praticamente um século de existência, foi a primeira vez em que a música foi vendida sem o papel e o plástico que sempre caracterizam a indústria fonográfica até os anos 90. Porém, com o surgimento dos softwares P2P de troca de arquivos pela rede, estas empresas entraram em rápida decadência e desapareceram sem deixar rastros. É inegável que a possibilidade de distribuição musical sem a necessidade física da vinculação a um suporte, através do formato mp3, trouxe um grande número de alterações aos mecanismos até então utilizados na distribuição musical, e uma série de indagações ligadas ao próprio fazer musical. A primeira e óbvia constatação foi a de que os sistemas

[4] Aqui, conceituo apropriações tecnológicas como a utilização, por parte das atividades de registro musical, de tecnologias que envolvem a manipulação sonora, mas com outra finalidade. A apropriação mais famosa teria sido a do gravador de fita magnética, desenvolvido como tecnologia de propaganda nazista, com a finalidade de gravar e difundir os discursos de Hitler, mas utilizado após a segunda guerra mundial coo uma das principais tecnologias ligadas a gravação musical.

[5] Uma rede Peer-to-Peer (P2P) é constituída por computadores ou outros tipos de unidades de processamento que não possuem um papel fixo de cliente ou servidor, pelo contrário, costumam ser considerados de igual nível e assumem o papel de cliente ou de servidor dependendo da transação sendo iniciada ou recebida de um outro peer da mesma rede

de troca de arquivos via rede fizeram com que os números de venda de gravações despencassem, conforme VOGEL (2011: 250) demonstra no gráfico abaixo, onde em 2010 os valores e unidades vendidas foram iguais ao de 1975, período de uma das históricas crises do mercado de discos[6]. Afinal, porque alguém pagaria por uma informação que circulava de forma gratuita pela rede?



A queda do volume de vendas foi apenas um dos primeiros choques que o mp3 provocou. O segundo, e maior ainda, foi a possibilidade da distribuição do material musical pela rede sem a necessidade de nenhuma forma de pagamento de direitos autorais, trazendo a questão da pirataria para o centro da discussão, uma vez que o

[6] Neste período, houve a crise de petróleo, com um aumento de 300 % no preço do barril, o que impactou fortemente o fornecimento da massa vinílica utilizada para a fabricação dos discos de vinil.

principio do direito autoral é um dos grandes fatores de sustentação da indústria fonográfica e do audiovisual.

Os primeiros registros de obras protegidas por direito autoral remontam ao século XV, sendo a primeira lei de patentes criada em 1474, na cidade de Veneza. A partir do surgimento da prensa de Guttemberg, o direito autoral e a proteção do autor passaram a ser uma nova preocupação, fazendo com que surgisse uma legislação específica para o direito autoral na Inglaterra, em 1709 (BURKE, 2003:147). Até o final do século XIX essa questão se referiu as obras impressas e as editoras, sendo que é o século XX que traz ao publico o dilema da duplicação infinita de obras sonoras, visuais e audiovisuais, através dos processos industriais e de exibição trazidos pelas tecnologias. Todo material produzido é passível de recebimento de direito autoral pela sua reprodução pública, e estes valores são particularmente significativos. No mercado brasileiro, tradicionalmente problemático em relação a este tema, os dados consolidados de 2012 trazem a público o valor de R$ 612 milhões recolhidos pelo ECAD, o Escritório Central de Arrecadação de Direitos Autorais brasileiro. O "bolo" é dividido da seguinte forma: se for proveniente de execução musical ao vivo, 75,5 % serão do compositor, 7,5 % da Associação que controlar a obra do autor em questão, e 17% do Ecad; se for proveniente de música gravada, 50,3 % serão do compositor, 25,2 % para os intérpretes, músicos e produtores, 7,5 % da Associação que controlar a obra do autor em questão e novamente, 17 % do Ecad.[7]. Neste mesmo ano, o Brasil vendeu R$ 392,8 milhões em gravações (formato digital ou físico),[8] valor bastante inferior ao arrecadado apenas com o direito autoral (in http://www.abpd.org.br/noticias_internas.asp?noticia=240, consultado em 20/04/2013) . Isto demonstra a importância que o direito autoral tem dentro do mercado fonográfico, onde, ao menos teoricamente, é um valor que se refere diretamente a obra e ao artista, e não a gravadora. Com o advento das tecnologia de distribuição musical via web, se especulou que os artistas poderiam gerenciar essa fonte de recursos e se livrar dos modelos de produção da industria fonográfica. Não somente o mp3, mas todas as

[7] Disponível em http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI236892-15223,00-QUEM+COBRA+O+ECAD.html, consultado em 12/11/2012
[8] Disponível em http://popline.mtv.uol.com.br/brasil-foi-o-8o-pais-que-mais-vendeu-discos-em-2011

tecnologias digitais surgidas a partir dos anos 90 voltadas aos processos de gravação sonora permitiram que a música pudesse ser produzida fora das grandes estruturas empresariais, como percebeu Pierre Levy:

> A partir de agora os músicos podem controlar o conjunto da cadeia de produção da música e eventualmente colocar na rede os produtos de sua criatividade sem passar pelos intermediários que haviam sido introduzidos pelos sistemas de notação e de gravação. (LEVY, 1999:141).

Com todas as tecnologias digitais envolvida nos processos de criação e gravação, o músico passa, pela primeira vez a ter controle sobre todas as etapas que compõem o processo de gravação e distribuição musical, do home estudio a rede, em uma perspectiva marxista como a citada por Levy: "Em particular, a evolução contemporânea da informática constitui uma impressionante realização do objetivo marxista da apropriação dos meios de produção pelos próprios produtores" (LEVY, 1999:245). Isto sugeria um cenário, no final dos anos 90, apontando para uma série de sites de download de arquivos que estariam carregados de trabalhos alternativos e a margem da indústria fonográfica, rompendo de vez o monopólio dos grandes selos de gravação mundiais e as determinantes impostas por eles. Porem, ocorreu justamente o contrário: a web foi massacrada por trocas de arquivos de fonogramas comerciais, protegidos legalmente por direitos autorais, o que resultou em uma grande queda de braço entre as gravadoras e os sistemas de troca P2P , onde os perdedores até agora tem sido tanto os programas de troca quanto alguns usuários eventualmente processados e, na maioria das vezes, condenados, pelo mundo todo. O grupo Metallica, em 2000, foi o primeiro, ao menos de forma pública, a mover uma ação judicial contra o Napster pela distribuição de sua obra, o que acabou por levar ao fechamento do serviço e também a uma crescente impopularidade do grupo a partir desta data entre os fans do mundo todo. Porém, estas atitudes não adiantaram muito, uma vez que o número de downloads ilegais somente continuou a crescer, sendo que alguns dados divulgados pela RIAA (Recording Industry Association of America), no ano de 2009 apontam para 40 bilhões de faixas

compartilhadas pela rede sem o pagamento de direitos autorais[9].

A venda de música pela internet quase dobrou no mundo todo, no período de 2006 até o presente. Em 2006, os downloads legais apontavam um faturamento de US$ 2 bilhões, segundo relatórios da indústria fonográfica. O Relatório de Música Digital em 2007 da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI – International Federation of the Phonographic Industry), afirma que os consumidores baixaram, em 2006, 795 milhões de faixas - aumento de 89% em relação a 2005 - de quase 500 serviços legalizados de música pela internet em 40 países. O número de faixas disponíveis para baixar dobrou e chega a mais de quatro milhões nos serviços mais famosos. Pelos dados mais recentes divulgados pela IFPI, em 2012 a venda de música on line representou 34% do faturamento das gravadoras, movimentando o valor de U$$ 5,6 bilhões, o que demonstra a importância do download dentro da cadeia produtiva da industria fonográfica, com 4,3 bilhões de músicas vendidas[10], um crescimento de praticamente 600% em seis anos. Um exemplo que sintetiza de forma clara toda a discussão e os resultados sobre o mercado de música on-line é que, em fevereiro deste ano o mais antigo serviço de downloads pagos, o ITunes, da empresa Apple, comemorou 25 bilhões de músicas vendidas desde o seu inicio, em 2003[11]. É importante frisar que cada canção no Itunes tem o custo médio de U$$ 1,00, preço muito próximo ao valor de cada faixa de um CD, com uma qualidade sonora inferior, uma vez que disponibiliza seu material no formato mp3 (PAIVA, 2006:92)[12], mas parece que isso não afetou o sucesso deste serviço em momento algum. Isso aponta que a portabilidade e a praticidade dos sistemas de downloads, pensados para dispositivos móveis, se tornaram elementos fundamentais para o público, que fez destes dispositivos os reprodutores padrão da música na atualidade, como o player IPod da Apple, o primeiro grande sucesso de vendas neste género de equipamentos.

[9] Disponível em http://www.techdirt.com/articles/20090116/0955383440.shtml, consultado em 12/11/2012

[10] Disponível em http://www.ifpi.org/content/library/DMR2012_key_facts_and_figures. pdf, colsultado em 10/11/2012

[11] Disponível em http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2013/02/com-25-bilhoes-de-musicas-baixadas-itunes-quebra-recorde-para-apple.html, consultado em 07/02/2013.

[12] O service ITunes , de um album vendido por U$$ 9,99, disponibiliza 14% ($1,40) ao artista, 30% (3,00) para o ITunes e 56% (5,59) para o selo da gravação.

É interessante notar que ao falar em música disponibilizada via web, tudo está dentro de uma escala de consumo globalizada, pois o mp3 é antes de tudo, o primeiro formato de distribuição musical na esfera do virtual, sem a necessidade do suporte físico. Todos os formatos anteriores, digitais ou analógicos, necessitavam de uma estrutura física de distribuição, sujeita às limitações inerentes destas estruturas. No mundo virtual, a informação é disponibilizada instantaneamente, e qualquer ouvinte pode acessar uma música de onde ele queira, sem nenhuma limitação, o que fez a música experimentar uma velocidade de divulgação até então impensável. Como diz NEGROPONTE (1995:55), "bits não ficam presos em alfândegas".

Além das questões que envolvem a venda de músicas, seja fixada em suportes ou pela rede, existem outras questões que envolvem o direito autoral e são diretamente ligadas as questões e ao universo do processo criativo. O desenvolvimento de softwares voltados à criação musical traz a capacidade do músico trabalhar não mais sobre nota a nota no processo de composição, mas sim sobre eventos completos e trechos de áudio de outras canções, algo que teve seu início nas experiências de world music dos anos 80 com artistas como Peter Gabriel, e que hoje, com a popularização da tecnologia e os samplers, tornou-se acessível, inclusive aos não músicos, desde que saibam manipular corretamente os softwares de edição de áudio. O mp3 disponibiliza na rede milhões de amostras anônimas, que acabam por ser utilizadas novamente por milhões de outros criadores, e muitas vezes não será fixada em nenhum suporte: sua duração será apenas até ser deletada pela última vez, sem deixar vestígios da sua existência e sem que se possa afirmar claramente quem é o seu autor. Esse procedimento contraria os mais de cem anos de música gravada em algum tipo de suporte, onde registrar o trabalho era a proposta fundamental dos artistas, que viam na capacidade de venda do suporte a possibilidade do sucesso e, especificamente na música erudita, a possibilidade do reconhecimento da critica e do público pela comparação com outras gravações e intérpretes. E, acima de tudo, o registro em um suporte agrega uma materialidade a música, dando-lhe a historicidade a que Pareyson se refere como "....traçar-lhe uma linha cronológica contínua, que siga o seu desenvolvimento do mesmo modo como se pode seguir o

desenvolvimento histórico de um povo, de uma civilização..." (PAREYSON, 2001:126). Em um tempo de efemeridades, onde não há nem o suporte da obra gravada nem o suporte da partitura, a música deixa de ser preservada, e com isso muitos paradigmas da estética deverão ser repensados. Mas, além dos processos de composição e das questões referentes ao suporte, o que realmente se mostra como uma grande ruptura nas questões da autoria é o fato de que no mundo digital, não se pode precisar onde está o original e a copia, uma vez que informações digitais são códigos numéricos, e a copia sempre terá a mesma qualidade técnica do original, ao contrario dos registros analógicos, onde a copia sempre possui uma degradação em relação ao original. E, com certeza, não poder diferenciar original e cópia, além das questões éticas da autoria, levanta uma série de problemas na arrecadação dos direitos autorais.

Um caso emblemático desta questão é o referente a pianista Joyce Hatto e a série de gravações póstumas produzidas pelo seu marido, o produtor William Barrington-Coupe, sendo muitas delas premiadas pelas mais importantes revistas da área erudita (O Estado de S.Paulo, Caderno 2, 27/02/2007). Tudo era uma fraude, com seu marido se apropriando de gravações de outros intérpretes e as colocando sob o nome de Joyce, o que provocou uma série de indagações sobre as questões da autoria no universo digital. E, aqui, novamente, a questão dos direitos autorais: se não se pode atribuir com certeza um autor a uma obra também não existem direitos autorais decorrentes de sua utilização. Porém, se um compositor compõe uma obra a partir de uma série destes loops anônimos, e a registra como de sua autoria, ele passa a receber direitos sobre esta composição[13]. Pior ainda, se alguém simplesmente copia uma gravação de outro artista em um trabalho com seu nome, como o caso citado acima coloca, ele pode passar a ser o autor , sem questionamento algum. É importante lembrar que a farsa montada em nome desta pianista foi desmascarada apenas por um erro técnico, quando um critico musical, ao colocar o disco para ser lido em um computador, o software de reprodução retornou o

[13] esta discussão é antiga, e encontrada com frequência na obra de compositores como Bela Bartok ou Heitor Villa-Lobos, que muitas vezes trabalharam sobre temas folclóricos (como exemplo, o Guia Prático, de Villa), mas que tem as obras finais creditadas como de autoria própria.

nome do interprete original. Apenas como ilustração, a lista completa das obras e autores utilizados nesta fraude estão disponíveis aqui: www.farhanmalik.com/hatto/updatez.html. Isto deixa clara a confusão que hoje existe sobre este tema, que está sendo repensado em diversas instâncias legais de muitos países, inclusive no Brasil.

Este cenário que envolve em uma primeira abordagem as questões referentes ao direito autoral, em uma análise mais profunda mostram as transformações brutais que os recursos da tecnologia digital trouxeram a música em geral. Conceitos como autoria tem de ser repensados e compreendidos sob uma nova ótica, onde não cabe o preciosismo que sempre caracterizou a autoria de uma obra, uma vez que, na rede, cada vez mais os processos são coletivos e efêmeros. A música gravada sempre esteve comercializada e distribuída em questões muitos mais pertinentes a constituição física de seu suporte e a logística de sua distribuição e circulação que ao caráter artístico nela contido. Por um lado, na medida em que a música que trafega na rede está destituída de seu suporte, ela é apenas informação e expressão, e acaba sendo percebida pelo público sem nenhum outro vinculo com outras questões expressivas. A arte gráfica de um disco de vinil sempre foi infinitamente superior a do CD, sendo este um dos principais problemas na migração para o formato digital. Impossível não associar as experiências sonoras de discos como Seargent Pepers dos Beatles ou Electric Ladyland, de Hendrix as suas exuberantes artes gráficas, recurso este que perdeu forças com o CD e desapareceu na musica distribuída via rede, que na maioria das vezes, tem de se bastar por si mesma. E é lógico que essa música traz outras preocupações, outros modos de produção e circulação que tem de ser compreendidos pela indústria fonográfica em geral. Por outro lado, neste momento parece que o mundo todo está envolvido na caça aqueles que desafiam as regras do direito autoral discutindo leis como SOPA (Stop Online Piracy) e PIPA (Protect Intellectual Property Act), que para muitos representam o fim da liberdade na web. Por outro lado, provavelmente nunca se produziu tanta música ao vivo, tantas turnês e a preços tão caros pelo mundo todo, o que pode demonstrar um deslocamento do eixo comercial da música, que passaria da gravação, local onde a indústria não controla mais, para o show, onde não existe nenhuma forma de "pirataria". Interessante isto: a

tecnologia fazer com que a música retroceda as suas origens, em detrimento das tecnologias de gravação e circulação, para que possa ser novamente rentável ao artista. E isto também revela que no mercado da música hoje, os ativos complementares (KRETZER, TOYAMA, 2008:185) estão se tornando a principal fonte de renda.

No Brasil, onde o direito autoral é regido pela lei 9610/98, não existe nenhuma proposta formal por parte das áreas responsáveis por uma flexibilização legal em virtude de todas as possibilidades de compartilhamento existentes na web. Não se conseguiu nem a regulamentação formal do uso do creative commons, apesar de toda uma série de discussões promovidas pelo Ministério da Cultura na gestão do ministro Gilberto Gil. Com isso, diversas tecnologias que estão ligadas diretamente a produção e circulação de conhecimento não são aplicadas no Brasil, sendo que todos os usuários encontram-se submetidos ao colocado pela lei 9610/98, que criminaliza qualquer forma de compartilhamento de material. Isso faz com que o Brasil seja considerado como o país que tem a quarta pior lei de direitos autorais do mundo, de acordo com o estudo IP Watchlist, principalmente pela rigidez legal que impede o acesso a cultura e o uso educacional de obras protegidas por direitos autorais. No Brasil, este prazo é de setenta e cinco anos após a morte do autor, e nos EUA 95 anos, uma vez que em 1998 lá foi aprovado o "Copyright Term Extention Act", que estendeu os direitos por mais 20 anos (KRETZER, TOYAMA, 2008:195). A comunidade europeia ampliou este prazo para setenta anos, porém isso só será válido a partir de 01 de Novembro de 2013, e, pela lei vigente, se as gravadoras quiserem manter seus direitos com obras anteriores a 1963, as mesmas devem ser colocadas no mercado[14]. Talvez tenha sido isto que motivou a Sony a colocar uma caixa com quatro cds de Bob Dylan anteriores a 63 com apenas cem cópias a venda[15].

Porém, é inegável que com as tecnologias digitais e a internet, toda uma nova série de músicos, produtores, DJs, hoje tem acesso aos meios de produção, e principalmente,

[14] Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1214542-love-me-do-dos-beatles-passa-a-ser-de-dominio-publico-na-europa.shtml, consulta em 14/01/2013.
[15] Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1212286-disco-de-bob-dylan-sai-com-apenas-cem-copias.shtml, consulta em 14/01/2013

ao meio de circulação da produção sonora. Um processo irreversível, onde todo o mercado fonográfico do século XX e suas principais questões tem de ser repensado e rearranjado, em busca de sua sobrevivência no mundo virtual, onde os suportes de papel e plástico não tem vez. Ao mesmo tempo, este novo mercado virtual traz voz e rosto a centenas de grupos excluídos no processo tradicional da indústria, com obras que muitas vezes podem ser questionadas em relação ao seu conteúdo musical, como acontece com a funk carioca, mas onde se revela uma grande revolução na produção audiovisual que ocorre pela utilização destas novas tecnologias. E é isso que faz deste momento em que vivemos tão interessante: a busca da capacidade de sobreviver em meio a um furacão que está varrendo todos os paradigmas da criação e distribuição sonora, e porque não, audiovisual, e de como a indústria musical se posicionara nos próximos anos. No Brasil, a realidade aponta para um uso cada vez mais intensivo da rede e do compartilhamento como uma forma de acesso a produção audiovisual, principalmente aquela fora da indústria estabelecida. Diversas empresas que fornecem serviços de streaming sob assinatura estão se instalando no Brasil, onde, segundo a consultoria Strategy Analitics, 30% da receita musical, sem contar as apresentações ao vivo, se refere a música consumida em computadores e dispositivos móveis[16]. Não há disponível no Brasil estatísticas sobre o faturamento dos artistas nestes serviços, mas nos EUA o site Pandora pagou 21 centavos de dólar por 7.800 execuções da da música "Tugboat", do grupo Galaxy 500´s, conforme Damon Krukowski, valor absolutamente irrisório se comparado aos modelos tradicionais de direito autoral. Isso leva a uma série de questionamentos que serão respondidos com o crescimento destes serviços, principalmente referente a valores por execução, mas é inegável que para o mercado fonográfico, esta parece ser uma razoável solução. Alguns anos serão necessários para que estas soluções cheguem a modelos economicamente estáveis, e a única coisa que se tem de concreto hoje é que os antigos modelos de comercialização musical, baseados em um rígido pagamento de direitos autorais, terminaram, seja em qualquer parte do mundo. E especificamente no

[16] Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/tec/1224547-musica-por-streaming-ganha-forca-no-brasil-e-atrai-site-deezer.shtml, consultado em 04/12/2012.

caso brasileiro, é urgente uma revisão na lei de direito autoral, para que o uso das novas tecnologias de distribuição contribua de forma efetiva para a construção e circulação de conhecimento em uma sociedade cada dia mais digital. Finalizando, é bom lembrar que

> "o progresso tecnológico tem feito com que temas emergentes como, por exemplo, a engenharia genética e a ecologia imponham ao mundo a necessidade de formulação de novos direitos (referindo-se a declaração universal dos direitos do homem, promulgada em 1948) que vão sendo concebidos, nestas circunstâncias, já como 'universais' e 'mundiais'"(Gentilli, 2002:37).

E junto a estes "novos direitos" que poderiam ser incorporados a declaração universal de direitos do homem, o direito ao acesso e ao compartilhamento de informações deve ser tema obrigatório. Afinal, em um mundo globalizado, mediatizado e compartilhado via rede, o acesso a informação é um direito básico, e não simplesmente uma questão financeira a ser preservada.

REFERÊNCIAS

Burke, Peter. Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED. 2003.

Gentilli, Victor – O conceito de cidadania, origens históricas e bases conceituais – os vínculos com a comunicação – Famecos, Porto Alegre, n0. 19, p. 36-48, set/dez. 2002

IP Watchlist 2011 – disponível em http://www.consumersinternational.org/media/694498/ipwatchlist2011-engrvsd. pdf, consultado em 01/12/2012.

Kretzer, Jucélio; Toyama, Mirian Costa. "Inovações Tecnológicas e Mecanismos de Proteção aos Direitos Autorais na Indústria Fonográfica".2008. Revista Brasileira de Inovação, 7(1):177-207.

Krukowski, Damon – Makin Cents, in http://pitchfork.com/features/articles/8993-

the-cloud, consultado em 20/11/2012.

Levy, Pierre. Cybercultura. São Paulo, Editora 24, 2005

Negroponte, N. A vida digital, São Paulo, Companhia das Letras, 1995

Paiva, J.E.R, 1998. Tecnologias de Compressão de Áudio Digital e Novas Possibilidades Musicais. Campinas, Cadernos da Pós Graduação 2, 91-97.

_____, 2006. MP3 na Contramão da História, São Paulo, Diapason, 2006

Pareyson, Luigi. Os Problemas da estética. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

Vogel, Harold L. Entretainment Industry Economics. New York, Cambridge University Press, 2011.