

# Estruturas de Vídeo sob Demanda<sup>1</sup>

## Luís Enrique Cazani Júnior

Doutor e mestre em Comunicação pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista. Foi bolsista de mestrado e doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). E-mail: enrique.cazani@unesp.br

<sup>1</sup> Este artigo foi baseado na tese de doutorado *Suspensão, Suspense e Netflix* (Cazani Jr., 2021).

**Resumo:** Procura-se, neste trabalho, discutir as videolocadoras, os repositórios virtuais e os serviços de streaming como estruturas de vídeo sob demanda à luz da teoria da estruturação, proposta por Anthony Giddens. Os parâmetros fundamentais da análise permitiram demonstrar como esses mecanismos surgiram e como são mantidos. Além disso, recuperaram-se seus vínculos midiáticos, seja com o cinema, a televisão ou as tecnologias da informação. Concluiu-se que o ideário da flexibilização defendida por um novo meio, o conteúdo inicial (televisivo e cinematográfico), a apropriação indevida, a perda do controle de matrizes e a produção própria são similaridades em seus processos.

**Palavras-chave:** estruturas, vídeo sob demanda, Giddens.

## Estructuras de Video bajo Demanda

**Resumen:** Este artículo busca discutir las tiendas de alquiler de videos, los repositorios y los servicios de streaming como estructuras de video bajo demanda a la luz de la teoría de estructuración propuesta por Anthony Giddens. Los parámetros de análisis permitieron demostrar cómo surgieron y se mantienen estos mecanismos. Además, se recuperaron sus vínculos con los medios, sea con el cine, la televisión o las tecnologías de la información. Se concluye que lo ideal de flexibilización defendido por un nuevo medio, el contenido inicial (televisivo y cinematográfico), la indebida apropiación, la pérdida de control de las matrices y la propia producción tienen similitudes en sus procesos.

**Palabras-clave:** estructuras, video bajo demanda, Giddens.

## On-Demand Video Structures

**Abstract:** This work seeks to discuss video stores, virtual repositories and streaming services as on-demand video structures in the light of the structuring theory proposed by Anthony Giddens. The basics of the analysis allowed to demonstrate how these mechanisms emerged and are maintained. Furthermore, their media links were recovered, whether with cinema, television, or information technologies. It concluded that ideals of flexibilization defended by a new medium, the initial content (television and cinematographic), the misappropriation, the loss of matrix control, and its own production are similarities in its processes.

**Keywords:** structures, video on-demand, Giddens.

Este artigo examina as videolocadoras, os repositórios virtuais e os serviços de streaming como estruturas que permitem o acesso às obras audiovisuais. Como protocolo metodológico, realizou-se uma leitura dos três modos de recepção de conteúdos a partir da teoria da estruturação, proposta por Anthony Giddens (2009). São parâmetros fundamentais desta investigação: *regra, recurso, regularidade, reflexividade, recursividade, racionalidade e motivação*. Eles permitiram demonstrar como os mecanismos surgiram e são mantidos. Ademais, recuperaram-se seus vínculos midiáticos, seja com o cinema, a televisão ou as tecnologias da informação.

Em um primeiro momento, as videolocadoras foram preponderantes como canal de escoamento de vídeo em suporte magnético. Entretanto, sua esfera de atuação foi comprimida pela pirataria, oriunda da utilização indevida de disco versátil digital e dos repositórios virtuais. Hoje em dia são os serviços de streaming que estão em evidência pelo fornecimento de acesso para histórias. São entradas distintas, associadas por um modo de disponibilização similar, que permitem a assistência não-linear.

### Vídeo sob Demanda: Redirecionamento de Conteúdo e Remediação de Meios

Em *A Vida Digital*, Nicholas Negroponte (1995) notou que há um reprocessamento de produtos midiáticos. Exploram-se economicamente, na nova mídia, os êxitos conquistados em outras como uma “aposta segura”, ao passo que também se pode conhecê-la nesse ínterim:

Um tal redirecionamento sempre caminhou de mãos dadas com o nascimento de qualquer veículo novo. O cinema reutilizou as peças de teatro, o rádio revendeu espetáculos e a TV reciclou os filmes. Portanto, não há nada estranho no desejo de Hollywood de redirecionar seus arquivos de vídeo ou combiná-los com música e texto. (Negroponte, 1995, p. 66)

O que esse excerto não menciona são as possíveis resistências advindas da entrada de uma empresa que atua em um certo meio em outro utilizando-se de seu acervo e/ou adquirindo licenças de anteriores para a adaptação, além da pirataria. Nos estudos ecológicos da comunicação, Neil Postman (1994) centrou nos enfrentamentos: “novas tecnologias competem com as antigas – pelo tempo, por atenção, por prestígio, mas sobretudo pela predominância de sua visão de mundo” (p. 25). Para ele, a mídia é “produto de um contexto econômico e político particular, que traz consigo um programa, uma agenda e uma filosofia que podem ou não realçar a vida” (p. 190). Assim “ela não acrescenta nem subtrai coisa alguma. Ela muda tudo” (p. 27). Entretanto, é necessária uma proximidade de forças para que se tenham embates significativos. De início, trata-se o emergente como complementar até que sua rentabilidade e/ou importância se equipare com o consolidado, gerando a concorrência.

Em perspectiva similar, Jay David Bolter apresentou o conceito de *remediação* para se referir a um processo de melhoramento midiático. Essa perspectiva revisionista é manifestada no seu entendimento de meio: “é aquele que renova. Isto é, aquele que se apropria de técnicas, formas e significado social de outra mídia como tentativa de rivalizar ou remodelar em nome do real”<sup>2</sup> (Bolter & Grusin, 2000, p. 64, tradução nossa). Segundo o autor, a proposição de um uso acarreta alterações significativas naquilo que é já realizado por outro, ainda que o mecanismo atingido possa reagir: “um meio mais novo é imitado e até mesmo absorvido por um mais velho”<sup>3</sup> (Bolter & Grusin, 2000, p. 147, tradução nossa). Logo, existe conflito entre duas forças, renovação e reafirmação: “o que há de novidade nas novas mídias vem das maneiras particulares pelas quais elas remodelam as mídias mais antigas e pelas quais estas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias”<sup>4</sup> (Bolter & Grusin, 2000, p. 15, tradução nossa). Essa teoria emana um viés continuísta, centrado na introdução de técnica que usurpa ou questiona um hábito midiático. Assim, a remediação pode ser ocultada, “para que o espectador mantenha a mesma relação com o conteúdo que teria se estivesse no meio original”<sup>5</sup> (Bolter & Grusin, 2000, p. 45, tradução nossa), ou explicitada, quando a “versão é oferecida como melhoria”<sup>6</sup> (Bolter & Grusin, 2000, p. 46, tradução nossa). Há, ainda, casos em que o meio se autorremedia, como nos remakes ou refilmagens.

<sup>2</sup> No original: “a medium is that which remediates. It is that which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real”.

<sup>3</sup> No original: “in which a newer medium is imitated and even absorbed by an older one”.

<sup>4</sup> No original: “What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media”.

<sup>5</sup> No original: “The digital medium wants to erase itself, so that the viewer stands in the same relationship to the content as she would if she were confronting the original medium”.

<sup>6</sup> No original: “Creators of other electronic remediations seem to want to emphasize the difference rather than erase it. In these cases, the electronic version is offered as an improvement, although the new is still justified in terms of the old and seeks to remain faithful to the older medium’s character”.

As videolocadoras, os repositórios virtuais e os serviços de streaming reprocessaram o conteúdo midiático. É preciso investigar como se deu essa ação e os atores envolvidos, discutidos a partir da sua estruturação na próxima seção. Além da produção de obras originais, aponta-se como “melhoria” proporcionada pelas atividades a ausência de sincronização obrigatória, definida por Jesús Martín-Barbero (2002) mediação de “temporalidade social”, ou seja, o “tempo a partir do qual o homem se pensa social” (p. 317). A simultaneidade da recepção gera essa mediação, que não é comum sob demanda. Vale apontar também que uma das primeiras respostas às novas plataformas foi o oferecimento de aplicações assíncronas principalmente como cortesia. A proposição é que o conteúdo permanece como elo, ainda que o modo de acesso mude.

### Estrutura: Regras e Recursos

A teoria da estruturação, proposta pelo sociólogo britânico Anthony Giddens, revela no nome seu componente fundamental: a estrutura. Segundo o autor, ela é constituída por “regras e recursos, recursivamente implicados na reprodução de sistemas sociais” (Giddens, 2009, p. 442). Há bens, seja de natureza material ou imaterial<sup>7</sup>, regidos por normas, sendo os *recursos* e as *regras* indicados respectivamente. Ademais, o ato de reproduzir é tornar a ser produzido; a repetição do ato é revista. Estruturar, na concepção giddensiana, é articular os dois princípios (regras e recursos), fazendo erigir uma sistemática desse relacionamento.

<sup>7</sup> Recurso material é também denominado palpável e alocativo. Já recurso imaterial é chamado de autoritário ou de impalpável pelo autor.

Um recurso *autoritário* ou imaterial difere do recurso *alocativo* ou material. De um lado, tem-se a detenção da racionalidade; do outro, sua materialização. Quando não existe diretriz, esse bem pode ser manipulado ao bel prazer, superando a concentração do agir, indispensável para a feitura de processo único a ser imitado. O regimento mantém o alinhamento: acordos feitos oralmente ou por escrito pelos envolvidos visam à segurança, e elos e domínios são exprimidos nessa articulação. Indo além da feitura do bem, as negociações, os reconhecimentos e as dependências são incluídas na estruturação:

A armazenagem de recursos autoritários e alocativos pode ser entendida como envolvendo a retenção e o controle de informação ou conhecimento, de acordo com os quais as relações sociais são perpetuadas ao longo do espaço-tempo. A armazenagem pressupõe meios de representação da informação, modos de recuperação ou recordação da informação e, como todos os recursos de poder os modos de sua disseminação. (Giddens, 2009, p. 308)

Esclarecidos esses conceitos, acrescenta-se à discussão as videolocadoras. São estabelecimentos comerciais, responsáveis pelo aluguel de fitas e discos que contenham filmes, embora seriados também estivessem presentes no acervo, em menor volume<sup>8</sup>. As mídias, como recursos, são fornecidas pelo distribuidor seguindo uma escala temporal, denominada janelas de exibição, de distribuição ou de estreias, definidas por Luiz Gonzaga Assis de Luca (2004) como “autorizações cronológicas gradativas” (p. 197). O regimento que apoia essa prática é composto pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que trata de direitos autorais, e pela Lei nº 10.695, de 1º de julho de 2003. Nelas, são encontrados os recursos de armazenamento e audiovisual conjugados, entre os quais o material proveniente da televisão e do cinema está inserido. Já a natureza do suporte, que era magnética, agora é digital, e a duração da cessão de seu uso é limitada pelo locatário.

<sup>8</sup> Algumas lojas possuíam produção semiprofissional, principalmente, de conteúdo adulto. Todavia, o percentual de originais não chegou a ser expressivo. Existiu, também, produção para distribuição apenas em VHS e DVD.

O videocassete surgiu como instrumento de captura e de reprodução de vídeos. Neste trabalho, o termo simboliza técnicas similares. A veiculação da TV contém produtos diversificados, oriundos do seu arranjo próprio ou do cinematográfico, que são assaltados por essa instrumentalidade. Ocorreram estranhamentos e tentativas de dismantelar seu emprego por empresas do negócio em questão. A terceirização da criação e a diversidade de atuação das entidades dificulta apontar qual polo do mercado audiovisual respondeu com maior afinco a essa investidura, igualando-as.

Edward Jay Epstein (2008) recuperou o confronto notável entre a indústria de tecnologia e as empresas de conteúdo na década de 1970, que culminou na determinação de formato no setor. Segundo o autor, a Universal acionou a justiça

contra a Sony pela criação da modalidade Betamax. A técnica de gravação foi obtida da Ampex por Akio Morita e aprimorada pela Sony. Com isso, outras corporações logo fizeram reclamações legais similares, todavia, nenhuma delas obteve vitória nessa empreitada. Por fim, “depois de enfrentar os estúdios de Hollywood nos tribunais, Morita não conseguiu persuadi-los a lançar suficiente número de títulos no formato Betamax para concorrer com o VHS” (Epstein, 2008, p. 60). Esses padrões sucederam o modelo U-matic, lançado em 1971: o Betamax surgiu em 1975 e o VHS, em 1976. A partir dessa situação crítica, é visível como esse modo de entretenimento já nasceu sendo questionado por atingir diretamente o controle do recurso das organizações.

No exame do período de 1975 até 1985, consoante com a implementação e com a consolidação do videocassete nos Estados Unidos, Shawn Michael Glinis (2015) citou a mudança discursiva após os tensionamentos acerca de direitos autorais. Com sanção favorável à Sony, em 1984, os estúdios tiveram que absorver o consumo doméstico. O que se ressalta é a duração dos debates em torno da ilegalidade e o desprezo pelo setor em expansão. Primeiramente, subtraiu-se o fluxo contínuo televisivo, e é daí que provém a vinculação com a telinha. Depois, com a alta penetrabilidade de fitas pré-gravadas licenciadas por empresas de cinema, superou-se essa característica fundadora, associando-se à telona. Destaca-se, então, a vinculação midiática pelo conteúdo.

Frederick Wasser (2001) revelou que o estúdio 20<sup>th</sup> Century Fox cedeu às investidas financeiras da Magnetic Video Corporation em 1977, iniciando o processo de licenciamento. Porém, como a Fox, os proprietários de direitos não previram a locação das fitas. Conforme explicou o autor, eles tentaram contrair o movimento quando este aflorou, mas foram impedidos legalmente pelo próprio código autoral, que consentia com a conduta sob a luz da chamada “primeira doutrina de venda”. Assim, restaram apenas desestímulos financeiros em relação à perda do controle da obra e de seu uso.

<sup>9</sup> O fomento de obras pode ser considerado capital, isto é, o poder de custear e adentrar no âmbito reunindo elementos capazes de favorecer a criação. Ele resulta de questionamentos sobre a subordinação às distribuidoras e suas regras temporais. Essa honraria conquistada pelo conteúdo original torna-se, também, um elemento destacável que alimenta não só o consumo, mas também a fabricação, enquadrados na ideia de recurso de Giddens (2009). Há marcos exibitivos e produtivos na cadeia de eventos da categoria, acontecimentos que demonstram avanços. Em 2012, a Netflix adota aquilo que se pode chamar de distribuição exclusiva, licenciando *Lilyhammer* para localidades em que a série ainda não havia sido lançada em nenhuma tela. Em seguida, a plataforma investiu nas elaborações próprias, como *House of Cards* e *Hemlock Grove*, além de adquirir o direito de continuar a realização de *Arrested Development*. Elas angariaram nomeações e prêmios no principal evento do setor televisivos em 2013, o Emmy Awards, expandido os limites do fazer e do exhibir da TV. Outros feitos reconhecidos pela crítica são *Transparent* (2015), na Amazon Prime Video, *Cobra Kai* (2018), no YouTube e *The Handmaid's Tale* (2017), para Hulu.

O serviço digital de entrega de vídeo, por sua vez, permite acesso à produção ou catálogo via conexão, predominantemente para streaming, embora haja a possibilidade de download na aplicação. É importante a distinção, porque existe um movimento marginal centrado na transferência de arquivos em repositórios. Cada servidor produz e/ou adquire licença condizente com a diretriz de autor para o comércio. Logo, o recurso pode ser próprio<sup>9</sup> e/ou licenciado. Obras de terceiros são disponibilizadas conforme escala do produtor. Essas aplicações possuem regras próprias de funcionamento, como os termos de uso da Netflix:

Você concorda em usar o serviço Netflix, incluindo todos os recursos e funcionalidades associadas de acordo com as leis, regras e regulamentos aplicáveis ou outras restrições de uso do serviço ou conteúdo previstas nas mesmas. Você também concorda em não arquivar, reproduzir, distribuir, modificar, exibir, executar, publicar, licenciar ou criar trabalhos derivados, colocar à venda ou utilizar (exceto nas formas expressamente autorizadas por estes Termos de uso) o conteúdo e as informações contidas ou obtidas do serviço Netflix ou por meio deste. Você também concorda em não contornar, remover, alterar, desativar, degradar ou adulterar quaisquer das proteções de conteúdo do serviço Netflix, usar qualquer robô, *spider*, *scrapers* ou outros meios automatizados para acessar o serviço Netflix, descompilar, executar engenharia reversa ou desmembrar qualquer software ou outros produtos ou processos acessíveis pelo serviço Netflix, inserir qualquer código ou produto ou manipular o conteúdo do serviço Netflix de qualquer forma ou usar métodos de data mining, coleta de dados ou extração de dados. Além disso, você concorda em não fazer upload, publicar, enviar por e-mail, comunicar ou transmitir de qualquer forma qualquer material designado para interromper, destruir ou limitar a funcionalidade de qualquer software, hardware ou equipamento de telecomunicações associado ao serviço Netflix, incluindo vírus de software, código, arquivos ou programas. A Netflix poderá cancelar ou restringir seu uso do serviço se você violar estes Termos de uso ou se envolver no uso ilegal ou fraudulento do serviço. (NETFLIX, 2021)

A partir do exame da lista *Serviços de Vídeo sob Demanda Disponíveis no Brasil*, publicada pela Agência Nacional de Cinema (Ancine, 2018), foram identificadas

inúmeras origens de ramificações. O Quadro 1 mostra que as diferentes funções da cadeia do negócio audiovisual possuem aplicações. O meio principal tem flexibilizado sua recepção com essas propostas acessórias, objetivando manter seu público. Esse resgate permitiu compreender a vinculação com a televisão, visto que a maioria das aplicações deriva do seu negócio.

Origem	Nome do VoD
Canais de televisão aberta	R7 Play, Globo.tv+ e OldFlix
Canais de televisão fechada	AXN, Canal A&E play, Canal Sony, Cartoon Network Go (CN Go), Play MeuLifetime, Play Seuhistory, Space Go, TNT Go, Fish TV, Watch ESPN ou ESPN Play, Philos TV, NBA TV, Cinemax Go, + Bis e Telecine On
Programadoras de televisão fechada	Fox Play – FOX+, HBO Go, Globosat Play, Cracle e Esporte Interativo Plus
Empacotadora de canais de televisão	PlayPlus <sup>10</sup>
Operadoras de televisão fechada	Clarovídeo, Sky Online, Vivo Play, Net Now e Oi Play
Festivais	My French Film Festival
Locação de dispositivos móveis	Netflix e Netmovies

<sup>10</sup> Foi acrescentada pelo autor.

Quadro 1: Serviços oriundos de estruturas clássicas distributivas

Nota. Elaboração própria.

Outrossim, existem plataformas desconexas do setor, com produção própria, cedida e/ou licenciada (Quadro 2).

Origem	Nome do VoD
Ativismo	Afroflix e LibreFlix
Instituições sociais	Videocamp
Instituições religiosas	Univer Vídeo
Empresas de tecnologia	Microsoft Movies & TV, Xbox Video, Sony Video Unlimited, Enterplay, Google Play e Itunes Store
Rede social, sites, sites de compartilhamento e comunidades	Mubi, Vimeo, Vevo e YouTube
Aplicativos digitais	Planet Kids e Babidiboo.tv
Oferta digital	ScapCine, Looke, SmartVOD, Amazon Prime Video e ChunchyRoll

Quadro 2: Novos atores e serviços de vídeo sob demanda (VoD)

Nota. Elaboração própria.

### Regularidade das Estruturas

A estrutura, que é constituída por regras e recursos, permanece a partir da repetição da dinâmica que articula esses dois elementos. Giddens (2009) propôs a regularidade como condição básica, ou seja, a realização dessa ação de maneira periódica. Esse conceito é fundamental para a compreensão da consolidação de atividades no cenário estudado, avaliando permanências e rupturas.

Além disso, provém dessa teoria o entendimento de que a “estrutura” é coagida a se manter conforme foi programada sob a fiscalização da sociedade. Isso quer dizer que, uma vez instituída, há a repetição e a observação da relação entre regras e recursos. O autor constatou que ocorrem movimentações de reavaliação desse engendramento. Logo, uma modificação pode surgir e reestruturar o labor sob a égide da reflexividade. Essa revisão desencadeia outra circunstância: a recursividade.

De acordo com Giddens (2009), as operações “não são criadas pelos atores sociais, mas continuamente recriadas por eles através dos próprios meios pelos quais eles se expressam como atores” (p. 3). Portanto, alterações em torno de regras ou recursos despontam e são avaliadas, descartadas ou incorporadas e, se não são reiteradas, desaparecerão. E é à luz desses conceitos que, a seguir, são discutidas as locações física e virtual.

#### *Locação Física: Videolocadora*

Historicizar a consolidação das videolocadoras no Brasil é pertinente para entender não só o trânsito do recurso midiático e a reavaliação de regras até então existentes, mas como se logrou a regularidade. Em 2017, Alan Oliveira lançou o documentário *CineMagia: A História das Videolocadoras de São Paulo*, que relatou movimentações pioneiras do segmento na capital paulista, revelando que a fita magnética e a máquina eletrônica incumbida de sua leitura chegaram ao Brasil pelas mãos de pessoas que viajavam para o exterior. Embora polêmico<sup>11</sup>, notou-se, lá fora, um mercado de aparelhos e dispositivos que não existia por aqui. O conhecimento da existência da tecnologia propiciava pedidos desses requisitados *souvenirs* para quem estava com uma viagem marcada. Aliás, com a posse do dispositivo, a busca por produções para assistir era constante. Entretanto, conhecer o viajante, depender de sua boa-vontade para realizar compras e a disposição para custear esse ingresso eram fatores importantes nesse trânsito dispendioso. Havia, portanto, a restrição econômica. Outrossim, os cassetes não possuíam traduções nesse período inicial, resultando em um impedimento linguístico, e os padrões de sinais desencadeavam problemas na coloração, o que, mais tarde, foi assumido como função dos distribuidores, isto é, a responsabilidade pela busca da matriz, multiplicação e legendagem.

Oliveira (2017) resgatou os primeiros empreendimentos de locação em São Paulo, além de clubes para intercâmbio. O exemplo mais notável foi de Adelino dos Santos de Abreu, vulgo Ghaba, que fundou a Omni Vídeo no final da década de 1970. Os clientes manifestavam o desejo via telefone e Ghaba tentava supri-lo. Esse empreendimento erigiu aos poucos de um cômodo qualquer na casa de sua sócia, a cineasta Helena Cunha Bueno, e se expandiu até o espaço característico. O acervo, *idem*. As trocas e empréstimos estão no cerne, tendo o segundo sobressaído em sua sucessão. O empenho daqueles que estavam encantados pelas novas possibilidades técnicas levou à superação das limitações. Na produção documental, a ação dos fundadores foi qualificada como “aventureira”. Eles eram, a princípio, consumidores, entretanto, os papéis foram ampliados e esse entusiasmo levou o ofício adiante. Eles vislumbraram rendimentos e aplicaram seu tempo e dinheiro na empreitada. Porém, ao contrário dos Estados Unidos, como já foi apontado, não ocorreram disputas logo no início da atividade por aqui. No país, os aluguéis emergiram da avaliação de que, na periodicidade do assistir, alugar uma maior quantidade de títulos era mais viável do que a posse de poucos títulos.

Os recursos das videolocadoras na fase inicial no Brasil eram importados, então, à medida que se deu início à cópiagem dessas fitas sem a supervisão dos estúdios, os direitos foram infringidos. Oliveira (2017) expôs como exemplo o depoimento de Antônio Fidalgo, proprietário da Video Norte, afirmando que essa empresa gerava dispositivos para locação a partir das obras encontradas na Omni Vídeo no ano de 1982. Como não havia provimento e controle, a cópiagem permitiu expandir o consumo e criar o hábito de alugar, com permanências no encontrar do locador e do locatário.

<sup>11</sup> O estranhamento derivou dos embates entre estúdios e empresas de tecnologia proponentes do videocassete.

<sup>12</sup> Filiações das distribuidoras.

Uma vez estabelecido o comércio, surgiram entidades<sup>12</sup> que exploravam a posse de licenças e buscavam superar a replicação indiscriminada. Um marco foi resgatado pelo documentarista: em 1987, o Conselho Nacional de Cinema (Concine) instituiu um crucial instrumento regulatório que obrigava as videolocadoras a apresentarem as notas fiscais da aquisição de VHS. São distinguidas, assim, “fitas seladas” e “fitas alternativas”, ou seja, as legais das ilegais, respectivamente, adquiridas ou não de seus detentores de direitos. Assim, a prática da cópiagem foi enfraquecendo de tal maneira que chegou ao ponto crítico em que “os estúdios licenciavam – ou de fato, emprestavam – um grande número de cópias às videolocadoras em troca de uma participação nas taxas de locação” (Epstein, 2008, p. 214).

Passando para o final da década de 1990, sobreveio uma mudança significativa no recurso de registro dessas lojas: o VHS passou a ser substituído gradualmente pelo DVD, havendo um longo tempo de convivência entre eles. O VHS cai em desuso e sua fabricação é definitivamente descontinuada em 2008. Porém, as empresas de aluguel foram perdendo sua hegemonia para a notável replicação ilegal das mídias. O conteúdo digital estava além do que as lojas podiam oferecer diante das hierarquias de telas. Obras recém-lançadas eram encontradas facilmente, enquanto videolocadoras eram obrigadas a esperar seu momento na escala temporal.

Gravadores se popularizaram como tecnologia ao serem acoplados aos computadores pessoais. A cópiagem a partir de uma matriz era simples, sendo proveniente de capturas feitas em sessões e de furtos de bases. Dada essa facilidade, o público, que antes se dirigia até as videolocadoras, debandou para os camelódromos, nos quais se podia obter o suporte com o filme em cartaz sem a necessidade de custear uma visita ao cinema com hora marcada ou alugá-lo tardiamente. A multiplicação de discos assemelhou-se ao período de formação: empresas foram comprimidas por atitude similar à praticada nos primórdios, só que não mais sob a égide de empréstimos, visto que o dispositivo ilícito estava ao dispor e por preço acessível.

Filme inédito, barato e flexibilizado, mas furtado. Essa natureza não deixava de ser identificada pelo consumidor, mas a permanência desses eventos foi possível porque existiu uma regularidade da aquisição clandestina. As pessoas “refletiam” sobre as vantagens, bem como sobre os perigos da sua aquisição (Giddens, 2009), como a possível falta de qualidade do produto e a preservação do equipamento de reprodução. Entretanto, os sancionamentos eram ineficazes, com as infrações atingindo apenas produtor e vendedor. Dessa forma, pode-se compreender a persistência da produção, da distribuição e da recepção. E foi essa comercialização que favoreceu o desmantelamento das lojas físicas. Paralelamente a esse mercado, outra forma começava a ser delineada: a entrega via rede mundial de computadores, como discutiremos na próxima seção.

Até aqui, foi observado o recurso: sua entrada, reunião em acervo e disponibilização com atualização periódica. Foi necessária a continuidade do fruir e de seu fornecimento para que a função também tivesse seguimento, no que tanto a videolocadora quanto o consumidor atuaram para constituir a prática ordinária. É importante agora aprofundar, segundo o ponto de vista das regras, a sistemática da entrega de vídeo doméstico.

Para ser inserida no negócio audiovisual, a locação foi avaliada como uma forma viável e, por seu potencial, tornou-se um espaço de disputas. Os principais filmes transitavam conforme os prazos previamente estabelecidos, as janelas de exibição, ao passo que outros tinham entradas suprimidas em algum meio de acordo com o seu “plano de carreira”. Luca (2010) apresenta a duração desse curso em certa época:

No Brasil, até alguns anos atrás, um filme só chegaria à locadora de vídeo (*rental*) 150 dias após seu lançamento nos cinemas; à venda direta de DVD ao consumidor (*sell through*) em 180 dias, à televisão paga por demanda (*pay-per-view*) em 270 dias, à televisão paga transmitida (*pay tv*) em 330 dias e à televisão aberta (*free tv*), 660 dias após o primeiro lançamento. (p. 132)

Analisando esse excerto, percebe-se que a videolocadora estava à frente de outros veículos. Essa regra possibilitou que a atividade de locação se estabelecesse, porém, por ironia, ao final, foi ela mesma que desestimulou sua continuidade. Isso, porque as gravações ilegais atingiram a reserva de mercado de 30 dias naquela ocasião e, em seguida, aceleraram-se ainda mais.

O *Informe de Mercado de Janelas de Exibição* (Ancine, 2015) apontou que a média de duração do deslocamento no ano do cinema ao vídeo doméstico foi de 123 dias. Essa colocação estratégica vem sendo questionada atualmente: a ordenação e a duração foram postas em xeque. Em localidades como a França, contudo, as janelas de exibição foram instituídas por lei.

Essa linha temporal refere-se aos lançamentos. Uma vez cumprido o prazo de exibição, o filme vai para uma próxima tela, em um trânsito que foi modelado gradualmente. Os suportes foram surgindo e as possibilidades de licenciamento sendo testadas. Paralelamente ao cinema, estava a televisão. De acordo com Epstein (2008), ela possibilitou que a projeção de filmes antigos fosse descontinuada em sessões. Em seguida, vieram a modalidade paga, as mídias móveis e a locação. Em todo caso, o que sempre moveu os estúdios foi a comercialização de licenças, seja de clássicos ou lançamentos, cuja entrada é facilitada pela natureza inédita. Por isso, as corporações direcionavam os títulos antigos para outras telas. No entanto, essas lojas não responderam como era esperado. Nas palavras do autor: “como estas compravam poucas cópias desses filmes (que então podiam alugar milhares de vezes sem pagamento adicional), o lucro era pouco” (Epstein, 2008, pp. 219-220).

A história do que se exibe no cinema americano parte da aquisição de licenças, passa pela necessidade produtiva causada pela falta do que se projetar, atinge sua distribuição visando custear e lucrar com a realização, a dissociação da atividade produtiva e de exibição pela concentração do mercado, até alcançar a lógica da reexibição ao predominantemente inédito com sincronização de estreia, como sintetizado a partir de Schatz (1991). Já no ciclo da videolocadora é notada a presença de VHS e de DVD, com suas respectivas máquinas de visualização. Os recintos de projeção, de locação e de venda serviram para balizar o consumo e os distribuidores forneciam a matéria de exibição.

<b>Importações de dispositivos e fitas magnéticas</b>
Constituição das primeiras lojas e clubes
Copiagem indiscriminada de fitas
Fabricação de equipamentos no país
Regularização das fitas proposta pelo Concine
Lançamento do disco versátil digital (DVD)
Convivência de fitas com DVD
Copiagem indiscriminada de discos via computador

*Quadro 3: Principais eventos envolvendo a locação física*

*Nota. Elaboração própria.*

Vale destacar que o videocassete sofreu um processo de sofisticação e foi relacionado com a conexão. A título de ilustração, em 2007, a TiVo associou-se à Amazon na oferta legal de conteúdo sob demanda (“Amazon Unbox on TiVo...”, 2007). Claramente, o recurso da videolocadora provém majoritariamente do arranjo do cinema, embora assistido no mecanismo historicamente ligado à televisão.

#### *Apropriação Indevida e Locação Virtual*

Em paralelo às tiragens clandestinas de DVD, a conectividade foi se desenvolvendo a ponto de assegurar, atualmente, um dos principais canais de recebimento audiovisual. Contudo, existiu um percurso até se chegar à forma institucionalizada que conhecemos.

A internet, na sua versão civil, começou a se popularizar no final da década de 1990 e início dos anos 2000, com conexão discada e prevalentemente verticalizada pelo seu caráter consultivo. No princípio, os internautas utilizavam a rede mundial de computadores na qualidade de receptores de dados fornecidos por empresas, que alojavam as informações em servidores gestados por provedores. Os dispositivos de armazenamento eram de baixa capacidade, tais como os disquetes e os discos compactos, e estavam longe de atingir o potencial receptivo para vídeo: 1,44 MB e 700 MB, nessa ordem. Com 9 GB, o disco versátil digital aumentou expressivamente as possibilidades. Ademais, como eram ferramentas que estavam à mercê de instituições, a horizontalidade só foi viabilizada pelo acesso dedicado e pela superação das posições de “computador” e de “servidor”: a máquina tornou-se capaz de requisitar e fornecer dados por ela armazenados, respectivamente. A compreensão do vídeo também deve ser lembrada nesse contexto.

Antes oferecidos às empresas, os servidores foram destinados para usuários comuns. No início dos anos 2000, os repositórios domésticos converteram-se em itens prestigiados: Hotfile (2001), RapidShare (2002), YouSendIt (2004), MediaFire (2005), 4Shared (2005), Megaupload (2005), DepositFiles (2006), FileSonic (2008) e FileServe (2008). De seus nomes, emanam os sentidos acerca das propriedades do arquivo e do compartilhamento. Esses bancos para dados foram avaliados como ideais para o intercâmbio de materiais. Todavia, do mesmo modo que a popularização, seu declínio se concentra em um mesmo intervalo: o início da segunda década do século XXI. A partilha de recurso sem consentimento dos proprietários, infringindo regras, foi o motivo da descontinuidade desses projetos. Assim, a locação virtual se aproveita dessa verve para seu estabelecimento.

Em resumo, os movimentos repetitivos fincaram sua ação, ou seja, houve muita oferta e demanda de produto, na maioria das vezes de forma ilegal, o que levou à derrocada. Casos notórios como o do Megaupload<sup>13</sup> são rememorados até hoje.

<sup>13</sup> O fechamento deste repositório se deu em 19 de janeiro de 2012, antecedido pelo *Stop Online Piracy Act* (Sopa) e pelo *Protect IP Act* (Pipa). De um lado da trincheira, estavam organizações sociais dos proprietários de direitos, como a Motion Picture Association of America e a Record Industry Association of America e, do outro, as novas aplicações digitais, entre elas, Megaupload. O modelo de disponibilização tornou-se sinônimo de algo a ser combatido, e é citado hoje em vários termos de usos de repositórios atuais. Naquela época, o portal se eximia da responsabilidade daquilo que era armazenado, culpando seu usuário, conduta comum entre seus pares. Como políticas de coibição foram insuficientes, coube como penalização a sua descontinuidade.

Encontramos, portanto, três momentos da “proposição” tecnomediática: (a) invenção para atender a um “problema” percebido na situação social prévia àquela tecnologia; (b) deslocamento ou transbordamento para outras situações, em decorrência da disponibilidade da invenção e de sua derivação para outros usos, levando a outros desenvolvimentos tecnológicos; e, finalmente, (c) um momento em que o sistema se torna autopoiético – deixando de ser dependente de dinâmicas “anteriores” (pré mediatização), que tinham sido necessárias e suficientes para desencadear processos. (BRAGA, 2006, p. 6)

Seguindo essa lógica, a expansão da memória continuou: Microsoft OneDrive (2007), Dropbox (2008), Apple iCloud (2011) e Google Drive (2012) vieram com o *cloud computing*. A transferência de grandes volumes de informações também se especializou. O WeTransfer (2009) é um bom exemplo. E é importante, ainda, situar o YouTube (2005), com assistência integrada à inserção do vídeo, envolvido em embates similares sobre a pirataria. No seu fruir, deixa de ser necessário o download para assistir ao arquivo na rede: a transmissão enquanto se recepciona tornou-se alternativa ao descarregamento total do arquivo, que era o mote dos arquivos do começo do século XX.

A binaridade do produto e do meio permitiu ao arquivo transitar, despreendendo-se de uma materialidade que servia até então para o deslocamento. Porém, não se tinha velocidade de transmissão e de armazenamento capazes de dar sustentação ao seu movimento nos primórdios da internet. Superada essa condição, tornou-se fácil não só encontrar um registro como também replicá-lo. A apropriação do recurso que ocorria na forma física foi intensificada no ambiente virtual, a destacar, sob a ação de fãs. Como algumas produções não chegavam até o espectador pelos meios tradicionais ou apareciam tardiamente, o material passou a ser subtraído de transmissões e compartilhado em grupos digitais, unidos pela afinidade e possibilitados pelas redes sociais, listas e fóruns de discussão.

Nessa descrição do período que sucede as videolocadoras e antecede a consolidação dos serviços de streaming, foram encontradas melhorias no conectar, processar, transmitir, capturar, alocar, encontrar, publicizar, consumir, legendar e interagir. Com o licenciamento da obra, introdução em servidor e a comercialização de assistência, não é mais a memória o principal produto a ser vendido, mas uma experiência com artefatos do seu interior.

Dado que as janelas de exibição constituem uma rotina distributiva, principal regra da indústria audiovisual, as aplicações digitais precisaram demonstrar viabilidade para adentrar esse arranjo. Por exemplo, Ted Sarantos, da Netflix, revela as dificuldades nesse processo:

O uso de janelas também nos apresentou um desafio quando entramos pela primeira vez no negócio de streaming. Todos os grandes estúdios possuíam acordos de *pay-TV*, que normalmente concediam aos canais premium e às redes a cabo os direitos exclusivos para os lançamentos importantes por um período de nove anos após o lançamento do DVD. Para nós, isso bloqueou

todos os principais lançamentos de filmes de nossos negócios por nove anos. Fomos forçados a licenciar títulos que estavam nos cinemas dez anos antes. Então, como inovadores clássicos, começamos com um produto – nosso negócio de streaming – que atendia às necessidades de apenas alguns consumidores. Foi apenas um complemento ao nosso negócio de DVD. Não custou extra; na época, não valeu a pena pagar extra. Mas porque nós oferecemos, as pessoas começaram a desenvolver o hábito de assisti-lo. Em seguida, o conteúdo melhorou, a entrega melhorou – não houve mais *buffering* – e o ambiente de licenciamento foi aberto. Nós compartilhamos um acordo de licenciamento com a Starz, que ajudou a encolher o prazo de nove anos para seis meses.... Foi uma nova janela que criamos com redes de transmissão e canais a cabo para licenciar seus shows em um modelo de temporada. É um mercado especialmente grande para canais a cabo<sup>14</sup>. (Curtin et al., 2014, pp. 133-134, tradução nossa)

<sup>14</sup> No original: “Windowing also posed a challenge to us when we first entered the streaming business. Every major studio had a pay-TV deal, which typically grants premium channels and cable networks exclusive rights to major releases for a period of nine years following the DVD release. For us, that blocked every major movie release from our business for nine years. We were forced to license titles that were in theaters ten years earlier. So, as classic innovators, we started out with a product – our streaming business – that addressed the needs of only a few consumers. It was just an add-on to our DVD business. It didn’t cost extra; at the time, it wasn’t worth paying extra. But because we offered it, people started developing the habit of watching it. Then the content improved, delivery improved – no more buffering – and the licensing environment opened up. We shared a licensing agreement with Starz, which helped shrink that nine-year window down to six months.... It was a new window we created with broadcast networks and cable channels to license their shows in a season-after model. It’s an especially great market for cable channels”.

<sup>15</sup> Quando o serviço é oferecido como elemento acessório, o objetivo é flexibilizar a assistência do meio principal.

Essa regra passou a ser questionada pelo público. Qual é a razão da morosidade na entrada de conteúdos nas telas do país? Por que esperar essa chegada pelos meios tradicionais se há mecanismos que permitem obtê-los de forma mais ágil e sem sancionamentos? O nível de reflexividade superior vai em oposição à manutenção de *rotinas* tanto do meio como da lógica de distribuição. Por isso, passam a ser desenvolvidas estratégias, tais como as estreias simultâneas e a diminuição desses intervalos, para minimizar os danos da pirataria. Entre rupturas, há continuidade na regra e no recurso, televisivo e cinematográfico, ao mesmo tempo que se baixam filmes e séries que são vistos também em computadores ou em outros dispositivos.

### Racionalidade, Consciências e Rotinas

Objetivos instituem atividades, as quais surgem por alguma razão e com acertado incentivo permanecem – os termos “racionalidade” e “motivação” denotam essas premissas no pensamento de Giddens (2009). O contínuo rememoração seria exaustivo, ou seja, a necessidade de enunciar entendimentos em cada agir; por isso, o sociólogo britânico apresenta dois conceitos para marcar quando se externam e quando não se externam as objetivações: *consciência discursiva* e *consciência prática*, respectivamente. Embora não seja declarada, a sabedoria é reconhecida em ambas as situações. Na sua visão, indivíduos “sabem (creem) acerca das condições sociais, incluindo especialmente as de sua própria ação, mas não podem expressar discursivamente” (Giddens, 2009, p. 440).

Ao examinar as razões de funções encontradas na esfera de ação, pode-se elencar: o distribuidor almeja o maior número de transações de mídias de armazenamento e de licenças digitais, fazendo escoar a obra por mais tempo, enquanto perdurar sua vida útil; a loja tem como propósito angariar quantidade significativa de empréstimos; a plataforma objetiva mercenciar assinaturas ou obras individuais quando classificadas como negócio principal<sup>15</sup> e, para manter o usuário, dados de assistências são levantados, artefatos condizentes são produzidos e licenciados e o locatário quer se desvincular da agenda midiática e ampliar possibilidades de seleção; a personalização da experiência e conteúdos diferenciados são os elementos que justificam sua ação, isto é, o sair de casa ou o acionar desses servidores. Tendo isso em vista, é a lucratividade que instiga as movimentações dos dois primeiros polos, enquanto a busca por entretenimento custeia a prática do terceiro.

Nesse sentido, ir à videolocadora é uma ação determinante para se ter sucesso em outra prática: a assistência. Com algum ou nenhum título ou gênero em mente, reservado ou não, desloca-se para o recinto, conversa-se sobre produções ali ofertadas, caminha-se entre as prateleiras com filmes separados por gêneros, segura-se a embalagem entre os dedos e lê-se a sinopse. As estrelas sobressaem nas ilustrações. Escolhido o conteúdo, permanece-se com ele conforme o tempo estipulado pela empresa. As idas continuam assíduas enquanto o resultado da avaliação do locatário indicar viabilidade. Porém, a reflexividade foi desmotivando-o a permanecer seguindo o trajeto, uma vez que a pirataria, seja de DVD ou virtual, passa a integrar o seu processo reflexivo. Quem frequenta ou frequentou esses recintos possuía a sensação dessa estabilidade fundadora que permaneceu em evidência por 30 anos, dos anos 1980 aos 2000. Hoje, essa sensação já não mais existe,

a resistência e o declínio das videolocadoras são sentidos por quem se dirige aos escassos empreendimentos do ramo.

Ora, as práticas são ordinárias, isto é, elas são realizadas com certa assiduidade por indivíduos que dedicam parte de suas agendas para executá-las. Constitui-se, dessa forma, uma rotina, referência para situações no dia a dia. De fato, viver “envolve uma segurança ontológica, que expressa uma *autonomia do controle corporal* no âmbito de *rotinas previsíveis*” (Giddens, 2009, p. 58) e a “a rotina funda-se na tradição, costume ou hábito” (Giddens, 2009, p. 101). Essa definição associa-se com a consciência prática:

os seres humanos são altamente instruídos no que diz respeito ao conhecimento que possuem e aplicam na produção e reprodução de encontros sociais cotidianos; o grande volume desse conhecimento é, em sua maioria, de caráter mais prático. (Giddens, 2009, p. 25)

O que justifica, então, o deslocar até uma locadora ou a assinatura de um serviço online? Por que essas vivências são escolhidas em detrimento de outras? Quais são as razões que justificam seu custeio? Por que se seleciona determinada obra para fruir? Esses são alguns questionamentos realizados durante o curso dos acontecimentos, e eles refletem-se na tomada de decisões; medita-se sobre o que e como é oferecido o conteúdo pela mídia. Ou seja, há uma reflexividade similar a consciência discursiva, embora rotinas possam surgir quando o agir torna-se regular. Logo, uma vez assinado ou conquistado o hábito de ir à locadora, as reflexões surgirão motivadas pelo quesito financeiro ou pela qualidade do que é disponibilizado. Quanto ao serviço online, as ações meditadas consistem em acionar o dispositivo e iniciar a obra. De conteúdos historicamente apresentados sob a égide da grade horária de programação de forma seriada emanam praticidade e contatos espontâneos. E nas capturas domésticas uma forma parecida com consciência discursiva também aparece: reflexividade na possibilidade de gravar, sobre o que gravar e disponibilizar para os demais. Indo além da produção de discursos, age-se.

Em arranjos estáveis, é possível perceber a *institucionalização*. Isso quer dizer que a estrutura se enraizou, o regimento tornou-se sólido e seus bens necessários: “aquelas práticas que possuem maior extensão espaço-temporal, dentro de tais totalidades, podem ser designadas como instituições” (Giddens, 2009, p. 20). Logicamente, existe um espaço. Quando essa qualidade sobressai, fala-se em *regionalização*. As videolocadoras existem até hoje. São mais de 40 anos de exercício contínuo, mesmo com alterações em formatos, colocados à disposição do público em suas prateleiras, cujo grande símbolo institucional foi a Blockbuster Inc. pela sua penetrabilidade internacional. A atividade ainda possui a estrutura fundamental: entrada e saída de dispositivos por algum vintém. Sua espacialidade singular no âmbito urbano contrasta com a modalidade virtual, sem delimitação.

### Considerações Finais

Este trabalho discutiu estruturalmente as videolocadoras, os repositórios virtuais e os serviços de streaming. Trata-se de uma abordagem diferenciada que permite entender não só o advento, mas a continuidade e o declínio dessas atividades. Fazer iterados tornam-se “instituições”. O que se faz? Por quê? Com o quê? Regido por quem? Essas questões traduzem os conceitos propostos por Giddens (2009) de racionalidade, motivação, recurso e regras, respectivamente. De frequência e da localidade, regularidade, rotinas e regionalização aparecem. Por fim, o nível de entendimento na execução revela as *consciências*.

Não é mais a televisão que nos traz, bem, a televisão. Não é mais o cabo que nos dá um sistema de TV a cabo com suas opções básicas e *premium*. É uma outra coisa que nos dá acesso à divisão da televisão, ou a essa adição à televisão, ou a essa organização específica de licenciamento de televisão, mas não a outra organização de licenciamento de televisão concorrente. (Wolff, 2015, p. 102)

Para avaliar essas formas de vídeo sob demanda como “nova televisão” ou “novo cinema”, é preciso superar comparações com modos institucionalizados.

Isso porque a confrontação com modelos reduzidos suprime o caráter dinâmico aqui esmiuçado. O adjetivo indica ruptura, enquanto a vinculação com meios clássicos, algumas continuidades. A adjetivação sinaliza que muita coisa foi modificada, mas a cessão provisória de direitos para exibição no lar permanece com prazos maiores e grande volume de títulos. Sem contar, é claro, que engloba produções de grande orçamento exclusivas. Como similaridades encontradas no processo, têm-se: ideário da flexibilização defendida por um novo meio em detrimento de outros; conteúdo fundador (televisivo e cinematográfico); apropriação indevida (pirataria); superação do distribuir pelo circular, por meio da perda do controle das matrizes, além de produção própria.

O vídeo sob demanda, que, no início, era um modo de recuperar uma obra, tornou-se fim, ou seja, produz-se para ele próprio. Na contemporaneidade, há uma configuração digital conectada, com multiplicidade de produções, diversidade nos tipos de acionamento – a depender do receptor – e pronta-entrega. Assim, na *on-demand culture* (Tyron, 2013), o fruidor “move-se de um sistema doméstico pós-teatral relativamente estável associado às mídias físicas, sejam fitas VHS ou DVD, para um que é marcado pela incerteza e pela imprevisibilidade”<sup>16</sup> (p. 19, tradução nossa). As constantes mudanças no cenário e a intensa circulação de conteúdos, que estão cada vez mais nômades, ajudam a explicar esse caráter dinâmico.

<sup>16</sup> 16 No original: “moving from a relatively stable domestic, post-theatrical distribution system associated with physical media – whether VHS tapes or DVDs – to one that is marked by profound uncertainty and unpredictability”.

### Agradecimentos

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) – Processo nº 2017/25124-5.

### Referências

“Amazon unbox on TiVo” now available, offering over 1.5 million broadband-ready TiVo subscribers access to thousands of movies and tv shows. (2007). *Amazon*. <https://bit.ly/3KVMsRo>

Ancine. (2015). *Informe janelas de exibição*. Ancine. <https://bit.ly/3uXKR80>

Ancine. (2018). *Serviços de vídeo sob demanda disponíveis no Brasil*. Ancine. <https://bit.ly/3L4j2Rk>

BOLTER, J. D., & GRUSIN, R. (2000). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.

BRAGA, J. L. (2006). *A sociedade enfrenta sua mídia*. Paulus.

CAZANI, L. E., Jr. (2021). *Suspensão, suspense e Netflix* [Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista]. Repositório institucional Unesp. <http://hdl.handle.net/11449/213887>

CURTIN, M., HOLT, J., & SANSONO, K. (2014). *Distribution revolution: Conversations about the digital future of film and television*. University of California Press.

EPSTEIN, E. J. (2008). *O grande filme: Dinheiro e poder em Hollywood*. Summus.

GIDDENS, A. (2009). *A constituição da sociedade*. Martins Fontes.

GLINIS, S. M. (2015). *VCRs: The end of TV as ephemera* [Master's thesis, University of Wisconsin Milwaukee]. UWM Institutional repository. <https://bit.ly/3xEyDD6>

Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. (1998). Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Presidência da República. <https://bit.ly/3jXsk5r>

Lei nº 10.695, de 1º de julho de 2003. (2003). Altera e acresce parágrafo ao art. 184 e dá nova redação ao art. 186 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 – Código Penal, alterado pelas Leis nº 6.895, de 17 de dezembro de 1980, e 8.635,

de 16 de março de 1993, revoga o art. 185 do Decreto-Lei nº 2.848, de 1940, e acrescenta dispositivos ao Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 – Código de Processo Penal. Presidência da República. <https://bit.ly/3Mk9cuM>

LUCA, L. G. A. (2004). *Cinema digital, um novo cinema?* Imprensa Oficial.

LUCA, L. G. A. (2010). O mercado de salas de cinema (theatrical). In I. BRITZ, R. S. BRAGA & L. G. LUCA, *Film Business: o negócio do cinema* (A, DIAS & L. SOUZA, Orgs., pp. 129-180). Elsevier.

MARTÍN-BARBERO, J. (2002). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.

NEGROPONTE, N. (1995). *A vida digital*. Companhia das Letras.

Netflix. (2021). *Termos de uso*. <https://help.netflix.com/legal/termsfuse>

OLIVEIRA, A. (Diretor). (2017). *CineMagia: A história das videolocadoras de São Paulo* [Documentário]. Prime Video.

POSTMAN, N. (1994). *Tecnopólio: A rendição da cultura à tecnologia*. Nobel.

SCHATZ, T. (1991). *O gênio do sistema: A era dos estúdios em Hollywood*. Companhia das Letras.

TYRON, C. (2013). *On-demand culture: Digital delivery and the future of movies*. Rutgers University Press.

WASSER, F. (2001). *Veni, Vidi, Video: The Hollywood empire and the VCR*. University of Texas Press.

WOLFF, M. (2015). *Televisão é a nova televisão*. Globo.