



O conceito de autoria no Ocidente e seus reflexos na música

Carlos Alberto Figueiredo

Resumo

O presente artigo aborda o surgimento e o desenvolvimento do conceito de autoria no Ocidente, da Idade Média aos nossos dias, e de suas ramificações na música. Aponta a importância desse conceito e seus reflexos em aspectos tão diversos quanto o *status* social do compositor, as transformações dos processos composicionais, a questão do direito autoral, o impacto da internet, as edições de música, a história da música, a crítica genética e a ideia do compositor como gênio e poeta.

Palavras-chave

Autoria – música ocidental – composição.

Abstract

The present article deals with the raise and the development of the concept of authorship in the West and its ramifications in the music, from the Middle Ages to our days. It points to the importance of this concept and its reflexes in so different aspects like the social status of the composer, the changes in compositional processes, the question of copyright laws, the impact of internet, music editions, the history of music, genetic criticism and the idea of the composer as a genius and a poet.

Keywords

Authorship – western music – composition.

O termo “autor” vem do verbo latino *augere*, produzir a si mesmo, crescer, levando à significação genérica de aquele que faz crescer, que faz surgir, que produz (HANSEN, 1992, p. 16). Castro (1982, p. 107) coloca, ainda o significado de celebrar, entendendo essa palavra como acontecer. É também na Antiguidade clássica que a noção de autoria vai sendo associada com a de *auctoritas* (autoridade), a partir da reatualização dos efeitos verossímeis dos discursos, empreendida, principalmente,



por Aristóteles (CASTRO, p. 23). Segundo os princípios da Retórica, os autores possuem autoridade devido a sua virtude, fornecendo exemplos que devem ser seguidos pela emulação (CASTRO, p. 24).

Para a experiência cotidiana atual, a noção de autor se manifesta através da formulação de algumas perguntas recorrentes, conforme sumariadas por Michel Foucault (1992, p. 70):

- 1) Quem é que falou realmente?
- 2) Foi ele mesmo e não outro?
- 3) E o que ele exprimiu do mais profundo de si mesmo no seu discurso?
- 4) Com que autenticidade ou com que originalidade?

A preocupação colocada pela primeira pergunta implica um contexto cultural no qual a obra não pode ser recebida se não tiver explicitado o seu autor, sendo o anonimato artístico algo apenas suportável a título de enigma (FOUCAULT, 1992, p. 49), principalmente a partir do século XVIII.

Quando paira a dúvida sobre a autoria, conforme o problema trazido pela segunda pergunta, torna-se necessária uma pesquisa, já que a autoria dá certo *status* ao discurso (FOUCAULT, 1992, p. 45) e o valor material atribuído à autoria afeta, inclusive, a importância cultural da obra de arte (TARUSKIN, 1984, p. 3). São Jerônimo, na alta Idade Média, apresentava quatro critérios para a investigação sobre a autoria, conforme sintetizados por Foucault (1992, p. 52) e que, segundo ele, são os mesmos adotados até hoje pela crítica moderna (1992, p. 53):

- 1) o autor definido por um certo nível constante de valor;
- 2) o autor como um certo campo de coerência conceitual ou teórica;
- 3) a unidade estilística do autor;
- 4) o autor como elemento caracterizador de um momento histórico definido e ponto de encontro de certo número de acontecimentos.

A terceira questão enfatiza a importância da presença dos indivíduos em suas obras, processo acentuado com o movimento Romântico alemão do *Sturm und Drang*, cuja estética de expressão “tratava o compositor como sujeito dando voz a seus próprios pensamentos, tornando-se objeto primário do processo de entendimento da música” (DAHLHAUS, 1995, p. 21).

A quarta questão, finalmente, remete à novidade posta em circulação no século XVIII: “o artista como originalidade de *autor*; levada pela concorrência a ultrapassar a si mesma em cada momento, a originalidade fundamenta a noção do autor como ilimitação da experiência” (HANSEN, 1992, p. 18).



Segundo Elliot, “é nossa tendência insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. [...] Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial dos mais próximos” (1989, p. 38).

No dispositivo do autor e autoria, como presença e originalidade, apaga-se a produtividade da *techné* ou *ars*, que caracteriza, genericamente, a concepção antiga do artefato como artifício (HANSEN, 1992, p. 19). Tal situação é o oposto daquela da Idade Média, quando a obra era definida pelo contrário da originalidade, já que nessa época, como veremos adiante, o autor apenas transmite a palavra divina ou se limita a desenvolver aquilo que já está presente na tradição (CHARTIER, 1998, p. 31).

Para Foucault, “a noção de autor constitui um momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências” (1992, p. 33). Mas tal função autoral não é, apenas, “a atribuição de um discurso a um indivíduo, mas uma operação complexa que constroi certo ser racional a que chamamos o autor” (1992, p. 50) e

o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção mais ou menos psicologizante do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efetuamos (1992, p. 51).

Pretendemos, assim, discutir alguns aspectos dessa “operação complexa” que faz do indivíduo um autor, no Ocidente, com ênfase na música de tradição escrita e no compositor como o autor.

CRIAÇÃO E AUTORIA

Na Idade Média, é considerada a Música uma arte liberal, fazendo parte do chamado *Quadrivium*, que engloba ainda a Aritmética, a Geometria e a Astronomia. Dentro desse contexto, os teóricos têm, assim, mais destaque que os compositores ou executantes (LOWINSKY, 1964, p. 476). Boécio, no século VI, constata que o compositor é levado à composição pelo instinto natural e não pela razão ou especulação (LOWINSKY, 1964, p. 478), afirmação, no entanto, desdenhosa, já que o instinto natural é visto como suspeito na Idade Média quando a *contemplatio* está acima da *operatio* (DAHLHAUS, 1966, p. 112).

As concepções teológicas a respeito do ato da criação são decisivas para entendermos a posição de um autor na Idade Média. Já Regino vom Prüm, em cerca de 900, afirma que “aquilo que é feito pelo homem, o *artificium*, não se apresenta



como finalidade, mas como simples meio para representar de maneira compreensível aquilo que foi dado ou previsto por Deus para a Natureza” (DAHLHAUS, 1966, p. 112). São Tomás de Aquino afirma que “criar significa produzir algo do nada e que apenas Deus cria”, ou seja, nenhum ser mortal pode criar (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 477). A noção de Deus como o *Auctor* por excelência faz com que, no domínio literário, por exemplo, os poetas contemporâneos da Escolástica, no século XIII, tivessem que se conformar a tal princípio autoral de discursividade, produzindo textos como contribuição à glória do *Auctor*, sem pretensões à verdade, autoria ou originalidade (HANSEN, 1992, p. 24). Ainda, em 1481, já em plena Renascença, coloca Cristoforo Landino que “os gregos derivam poeta da palavra *piin*, que está a meio caminho entre criar, que é próprio de Deus quando produz algo do nada, e fazer, que é próprio dos homens, em qualquer arte, quando compõe a partir da matéria e da forma” (*apud* BLACKBURN, 1984, p. 264).

A noção de *materia prejacens* vai se manifestar na composição medieval com o emprego do chamado *cantus firmus*, a partir do qual são geradas as obras polifônicas.

Ainda o forte ambiente teológico faz com que um autor só o seja como intermediário da divindade. É o caso de São Gregório, cuja conhecida iconografia medieval o retrata recebendo o *corpus* do chamado Canto Gregoriano através de uma pomba, ou seja, por uma comunicação privilegiada com a divindade, levando à constante exegese cristã que alegava a santidade do autor, quando pretendia provar o valor de um texto (HANSEN, 1992, p. 14). Podemos encontrar um paralelo dessa situação em outra esfera religiosa, no Xangô de Recife, no qual uma nova cantiga não é considerada como composta pelo fiel, “mas pelo santo que ele recebe em possessão” (SEGATO, 1993, p. 15).

A Renascença, com um ambiente filosófico humanista, que ressalta o homem e sua ação no mundo, adota a postura de que “criar é fazer algo novo, algo que o mundo não tenha visto antes, algo fresco, original e pessoal” (LOWINSKY, 1964, p. 494). A emoção e a imaginação livre se sucedem à Matemática e à Teologia (p. 479).

O COMPOSITOR E A GENIALIDADE

O teórico Johannes Grocheo afirma, em cerca de 1300, que “o compositor é tão artesão quanto o sapateiro” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 478).

O conceito latino de *ars*, tradução do termo grego *techné*, implica numa atividade humana qualificada por uma habilidade específica adquirida por exercício ou por emulação (HANSEN, 1992, p. 16). Na Roma clássica, *auctor* é aquele que tendo a posse de uma técnica (*ars*) exercita sua arte como *artifex* (artesão). Assim sendo, as noções de artesão e autor, na Antiguidade, estão ligadas a qualquer fazer, e não se distinguem entre si.



Contrariamente à ideia de Hansen de que é com a concepção de autor-presença do século XVIII que são separados o artesão e o autor-artista (HANSEN, 1992, p. 19), já encontramos tal diferenciação na Renascença. A postura de Glareanus, teórico do século XVI, ao estabelecer uma clara divisão entre o talento, que imita, e o gênio, que cria (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 493), pode servir como exemplo dessa nova situação. No final desse mesmo século, Giovanni Battista Doni (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 339), contrapõe os exemplos, segundo ele, de um artesão, Francesco Soriano (1549-1621) e de um gênio, Gesualdo, príncipe de Venosa (1560-1613). A partir desses dois depoimentos anteriores vemos surgir, assim, a noção que opõe o artesão ao gênio-artista, noção essa que vai percorrer a história da música e das artes em geral, a partir daí, associando criação com genialidade.

Quais são as ideias que caracterizam o autor-gênio?

Inicialmente, o instinto ou impulso natural para o ato de compor, tão desprezado por Boécio, passa a ser valorizado como atributo do criador. Adrian Petit Coclico, ao se recordar de seu mestre Josquin Desprez, em 1552, diz que “ele não considerava todos seus alunos dotados para o estudo de composição, e decidia que só deveriam ser ensinados aqueles que fossem levados por um ímpeto natural singular para a mais bela das artes...” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 491).

Ainda para Coclico, é importante que um compositor “seja impelido a compor por um grande desejo, por certo ímpeto natural que comida nem bebida possam dar-lhe prazer antes que tenha terminado sua obra musical” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 492).

A habilidade na licença poética, ou seja, na transgressão das regras estabelecidas em nome da expressividade, é outro atributo do gênio-autor. Para Foucault, é sintomático que “os textos, os livros, os discursos, começaram a ter autores [...] na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (FOUCAULT, 1992, p. 47). A respeito da transgressão em música e sua associação com a genialidade, o mesmo Doni já mencionado, ao comparar outros dois compositores italianos da época, constata que “essa é a razão pela qual Monteverdi procura mais as dissonâncias, enquanto Peri dificilmente se afasta das regras convencionais” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 340). Giovanni Spataro afirma, numa carta de 1529, que “as regras escritas podem ensinar perfeitamente os primeiros rudimentos do contraponto, mas elas não fazem o bom compositor, na medida em que bons compositores assim o nascem, da mesma forma que os poetas” (*apud* LOWINSKY, p. 481). Ainda Doni, na sua exaltação da genialidade de Monteverdi, afirma que “deve-se recomendar o julgamento de Monteverdi que, deixando para trás essas regras supersticiosas, soube muito bem como variar a diversidade de cadências no início de *Arianna*” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 340).



A oposição entre criação, ato instantâneo, primeiro, e o ato de elaboração a partir de uma ideia inicial está também ligada à ideia do gênio, do poeta. O teórico Lampadius, em 1537, diz que

da mesma maneira como os poetas são levados por um impulso natural a escrever seus versos, tendo em mente as coisas que devem ser descritas, assim o compositor deve primeiramente criar em sua mente as melhores melodias devendo avaliá-las judiciosamente para que uma nota não venha a prejudicar a melodia inteira e enfadar seus ouvintes. Deve ele, então, proceder à elaboração, isto é, deve distribuir as melodias criadas numa certa ordem, usando aquelas que forem mais adequadas (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 489).

Glareanus, em 1547, polemiza sobre o mesmo ponto ao levantar a questão se “não deveríamos considerar aquele que inventou a melodia do *Te Deum* ou do *Pange lingua* mais genial que aquele que, mais tarde, compôs uma Missa sobre eles?” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 479).

Por outro lado, também as questões pessoais e psicológicas de um compositor começam a emergir como fonte de caracterização de sua genialidade. Aspectos da personalidade de Josquin, Lassus e Gesualdo, são fartamente comentados por teóricos e músicos da época. Para Antonfrancesco Doni, em 1544, “músicos, poetas, pintores, escultores, e outros tais, são gente de verdade, atraentes, geralmente alegres, embora às vezes excêntricos quando cismam” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 486).

O conceito de gênio vai se desenvolvendo nos séculos seguintes. Immanuel Kant, na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, afirma que “gênio é o Talento (dom natural) que dá regras para a arte” e que “todos concordam que gênio deve ser oposto completamente ao espírito de imitação” (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 328). Observe-mos aqui a mudança de entendimento do termo imitação, quando comparado com seu uso na Renascença. A associação da genialidade com a criação musical pode ser observada, por exemplo, no verbete “Gênio”, que passa a figurar em dicionários de Música, tais como o de Rousseau (1768), o de Lichtenthal (1826) e o de August Gathy (1840), entre outros. Autores do Romantismo alemão, tais como Johann Gottfried Herder e Friedrich Schubart (*Do Gênio Musical*, de 1784), discutem intensamente a genialidade do compositor (*apud* LOWINSKY, 1964, p. 325). Ludwig Tieck afirma, no início do século XIX, ao comentar sobre Mozart, que “nessa sagrada loucura criaram e fizeram poemas todos os gênios. Sim, criaram, como Deus, do nada (*apud* FEDER, 1987, p. 80). Aliás, segundo DE NORA (1995, pp. 16-8), o mito da genialidade, criado em torno do “imortal Mozart”, depois de seu precoce desaparecimento, em 1791,



tornou toda associação com seu nome uma maneira de articular reivindicação de *status* de grande talento, conforme demonstra a autora a partir de vários depoimentos de época.

No Brasil do século XIX, encontramos o conceito de gênio firmemente estabelecido, conforme podemos ver no necrológio escrito para José Maurício em 1830 por Januário da Cunha Barbosa (1983, p. 31). Nesse pequeno texto, a palavra gênio é empregada três vezes com relação ao compositor carioca, como, por exemplo: “Já não existe o Padre José Maurício Nunes Garcia [...]; a Musica perdeu n’elle hum daquelles Genios, que lhe conservão os seus encantos, e hum dominio indisputavel sobre os corações ainda os mais duros”.

O COMPOSITOR E O POETA

O conceito de autor, em geral, e em música, especificamente, vai sendo, desde a Idade Média, como já pudemos constatar nos depoimentos anteriores, associado ao de poeta. O gramático Papias, no século XI, diz que “o poeta é um inventor, do grego ποιῶ, que significa fazer, inventar, como o inventor de uma canção, e sua obra poética é chamada poema” (*apud* BLACKBURN, 1984, p. 264).

No século XVI, passa o termo “poética musical” a ser empregado como sinônimo do ato de compor (DAHLHAUS, 1966, p. 110) e o teórico Pietro Aron, em 1545, diz que o compositor é um poeta (*apud* DAHLHAUS, 1966, p. 112). Da mesma maneira, Herbst, ainda no século XVI afirma que “*Musicus poeticus* ou compositor é aquele que sabe fazer uma nova obra” (*apud* DAHLHAUS, 1966, p. 113).

A associação do termo poeta ao de compositor vai-se estendendo pelo século XVII. Em 1745, afirma Scheibe que “um compositor merece o nome de poeta se consegue compor de maneira tocante e expressiva” (*apud* DAHLHAUS, 1966, p. 117). No século XIX, o termo “poética musical” é definido como aquilo que não pode ser aprendido (*apud* DAHLHAUS, 1966, p. 111).

O STATUS SOCIAL DO AUTOR-COMPOSITOR

Apesar dos conceitos de genialidade e originalidade que vão sendo associados aos autores, não podemos esquecer a real posição ocupada pelos compositores até o século XIX. São músicos empregados por cortes e igrejas, assalariados e sem autonomia, cuja “criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte” (ELIAS, 1994, p. 49).

Um exemplo desse tipo de relação é a subserviência dos autores, simbolizada pela prática da dedicatória e pela constante atribuição da origem de uma deter-



minada obra a seu patrão ou patrocinador, fazendo com que “o príncipe receba aquilo de que, no fundo, é virtualmente o autor” (CHARTIER, 1998, p. 41). Exemplos dessa prática encontramos na *Oferenda Musical*, escrita por J. S. Bach sobre tema oferecido por Frederico o Grande, da Prússia, em 1747 (*apud* SCHWEITZER, 1955, p. 418), ou num *Stabat Mater* de José Maurício, de 1809, feito a partir do motivo cantado por Sua Alteza Real, D. João (MATTOS, 1970, p. 232). ELIAS (1994, p. 45) estabelece uma diferença entre tais autores, a que chama de artesãos, e os artistas que, no decorrer do século XIX, vão se tornando autônomos, escrevendo música para um mercado anônimo, “com muito mais espaço para a experimentação e a improvisação autorregulada, individual” (ELIAS, 1994, p. 50). Para Hansen (1992, p. 19), o artista designa uma atividade profissional diferenciada do artífice pelo seu desinteresse.

Tal aspecto profissional vai sofrer uma grande modificação no início do século XIX, com a mudança das relações entre audiência e compositores permitindo o surgimento de um artista independente como Beethoven, que encontrou as condições maduras para tal, na Viena da passagem dos séculos XVIII para XIX, conforme estudado por Tia de Nora (1995), o que não ocorreu com Mozart ao tentar dar o mesmo passo no momento ainda inadequado, conforme amplamente discutido pelo mesmo Elias (1994).

ASPECTOS COMPOSICIONAIS E SUA RELAÇÃO COM A AUTORIA

As modificações ocorridas nos processos e métodos composicionais estão diretamente ligadas à emergência do conceito de autoria em música. Na Idade Média, e até o final do século XV, predominou a criação de música com a utilização do *cantus firmus*, a partir do qual eram contrapontadas outras melodias, segundo as regras de consonância e dissonância vigentes em cada momento. O método de composição era sucessivo, ou seja, cada voz era construída integralmente em contraponto ao *cantus firmus*, passando-se então para a próxima, e assim por diante. Uma das consequências desse método de compor é gerar a possibilidade de inclusão ou exclusão de vozes pelo próprio compositor ou qualquer outro, o que leva à discussão sobre a integridade da obra, na verdade uma “obra aberta” e na qual, conseqüentemente, o papel do compositor se revela secundário.

Outra característica da música dessa época é o princípio da *varietas*, que consiste em que cada linha melódica apresente um contorno totalmente não motivico (MOTTE, 1981, pp. 31-3), somando-se a isso a tendência estilística de não haver qualquer tipo de imitação entre as vozes.

No final do século XV, vários fatos se articulam, no que diz respeito a mudanças nos processos e métodos composicionais: o *cantus firmus* vai caindo em desuso, o princípio da *varietas* vai se tornando anacrônico, dando lugar à predominância



motívica; e a polifonia imitativa passa a ser o meio de expressão por excelência. A necessidade de um bom planejamento, ocasionado por uma polifonia imitativa, faz com que a composição se torne simultânea, gerando um tipo de produto que é nomeado diferentemente por teóricos da época tais como Tinctoris, no século XV, com os termos *res facta* e *compositio* (BLACKBURN, 1987, *passim*) e Listenius, no século XVI, com seu *opus perfectum et absolutum* (DAHLHAUS, 1966, p. 113). Assim, “o velho costume de adicionar vozes *ad libitum* a composições a duas, três, quatro e cinco vozes vai lenta, mas seguramente morrendo” (LOWINSKY, 1948, p. 21). Não é por acaso que é nesse momento, na passagem para o século XVI, que o conceito de autor, em música, vai se solidificando, associado com o próprio conceito de uma obra musical estabilizada e identificável.

A PRESENÇA DA AUTORIA NOS DOCUMENTOS MUSICAIS

A música ocidental estabeleceu como método preferencial de conservação e transmissão das obras o meio escrito, manuscrito e impresso. Os documentos manuscritos costumam ser divididos em autógrafos e cópias. O manuscrito autógrafo revela a presença da autoria de forma decisiva, por ser gerado pelo próprio compositor, seja no ato da criação, da cópia ou da refacção. O termo autógrafo, hoje de larga difusão, só passou a ser utilizado a partir do século XVIII, tendo sido empregadas para esse tipo de documento, nos séculos XV e XVI, expressões tais como *de manu sua* ou *manu sua scribeat* e, no século XVII, *manu propria*, expressão encontrada ainda em manuscritos de Schubert, em pleno século XIX (LUTHER, 1951, *passim*).

É sintomático constatar que não há praticamente registro de manuscritos autógrafos até o final do século XV. Esse fato está, sem dúvida, estreitamente relacionado com o método de composição sucessiva apresentado antes aqui, mas também com o recurso tecnológico utilizado, provavelmente, pelos compositores dessa época para grafar suas obras: a discutida *tabula compositoria*. Esse aparato consistia em tabletes separados, feitos de material que permitia apagar a escrita, podendo, assim, serem usados mais vezes (LOWINSKY, 1948, p. 19). Esses tabletes eram apresentados em duas versões: com um sistema de 10 linhas ou de 5 linhas (HERMELINK, 1961, p. 223). A partir de 1500, passam os compositores a utilizar partituras escritas em papel, material bem mais caro, por só poder ser usado uma vez (LOWINSKY, 1948, p. 19).

A nova perspectiva aberta no século XVI, no que diz respeito a métodos composicionais e tecnológicos, torna possível que a quantidade de manuscritos autógrafos disponíveis, a partir dessa época, vá aumentando consideravelmente. É somente no século XVIII que um maior destaque será dado aos autógrafos, sendo exemplar, nesse aspecto, uma carta de Leopold Mozart, de 1755, em que diz: “não é melhor



ter essa peça a partir da escrita do próprio autor e sem erros?” (*apud* LUTHER, 1951, p. 881).

Com o surgimento da imprensa, no final do século XV, e com as primeiras coleções impressas de música, lançadas por Petrucci, em 1501, passa esse novo meio a transmitir obras polifônicas sem que, no entanto, a produção de manuscritos deixasse de existir. É bastante comum a presença do autor ao controlar a edição impressa de suas obras, inserindo, inclusive, modificações importantes nas chapas a serem utilizadas na impressão.

As chamadas Obras Completas de um compositor, tendência que se desenvolveu enormemente, durante o século XX, representam mais um passo significativo no destaque dado à autoria. Já no distante século XIV, encontramos Machault cuidando da compilação de grandes volumes contendo os manuscritos de suas poesias e composições (EARP, 1989). O Codex de Squarcialupi apresenta também uma organização por autores do século XIV, e outras compilações do gênero ocorrem por iniciativa de compositores, como L' Escurel, Adam de la Halle, Constanzo Festa e Heinrich Isaac (BOORMANN, 1980, p. 992). Em 1502, publica Petrucci o primeiro volume impresso de obras de um único compositor: Missas de Josquin Després, seguindo-se, seis meses depois, outro contendo, apenas, Missas de Obrecht (NOBLITT, 1995, p. 130). Durante o século XVI, tal tendência editorial permanece, haja vista os volumes dedicados a Monteverdi, Gesualdo e outros compositores do período.

Por trás do conceito de *opera omnia*, podemos entrever a ideia de FOUCAULT (1992, p. 44) de que o nome do autor “assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos, fazendo com que os textos se relacionem entre si”. A ideia da relação entre os textos está presente no costume de se considerar o conjunto das criações de um compositor como um todo indivisível, constituindo o contexto primário sobre o qual se pode compreender as criações isoladamente (DAHLHAUS, 1995b, p. 73). Para ele, a teoria de Dilthey sobre a vitalidade espiritual serve de embasamento para a conclusão de que “as *opera omnia* de um compositor aparecem como a obra de uma vida inteira, da qual não se subtrai coisa alguma, na medida em que mesmo os trabalhos artisticamente menos significativos pretendem o seu lugar enquanto documentos da biografia interna”.

O “não se subtrair qualquer coisa” é questionado por Foucault, ao perguntar “como definir uma obra entre milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte”? (1992, p. 38). A questão é premente, principalmente no domínio literário, onde se poderia indagar, por exemplo, se um rol de roupa escrito por Nietzsche não deveria constar de suas obras completas (1992, p. 38). Porém, mesmo em música, o problema existe, bastando levarem-se em consideração os esboços, anotações, ou mesmo versões diferentes de uma mesma obra de um compositor. Deveriam



entrar nas suas obras completas? O problema aqui é, segundo ainda Foucault (1992, p. 38), a inexistência de uma teoria da obra para dar um embasamento a tais decisões.

O destaque dado a determinados compositores em obras completas apresenta ainda a suspeita relação com a ideologia política de um país, já subjacente nos *Denkmäler* (DAHLHAUS, 1995b, p. 72). O processo de publicação das obras completas de Bach, no século XIX, conforme discutido por Schweitzer (1955, pp. 250-4), o primeiro grande empreendimento editorial do gênero, nos oferece um bom exemplo dessa relação, se considerarmos a exortação de Schumann, em 1837, sobre “se não seria oportuno e útil se a nação alemã decidisse publicar as obras completas de Bach” (*apud* SCHWEITZER, 1955, p. 251).

O DIREITO AUTORAL

O surgimento da imprensa é um fator importante na multiplicação dos exemplares das obras dos compositores. Vai surgindo, com isso, o problema da caracterização do direito autoral.

Segundo Seeger, “os aspectos legais da atividade artística em geral constituem um foco de elaboração cultural das sociedades modernas, tão importante quanto mitologias e cosmologias das sociedades tradicionais” (*apud* TRAVASSOS, 1999, p. 6). Por outro lado, o pressuposto da criação como feito individual que subjaz à legislação da propriedade intelectual é também uma particularidade cultural (*apud* TRAVASSOS, 1999, p. 13). O nome do autor passa, assim, a classificar uma identidade civil-profissional: identificando um proprietário, regulando direitos autorais sobre a originalidade de seu eu exposta às apropriações diferenciadas e diferenciadoras de seu valor (HANSEN, 1992, p. 11).

Segundo Foucault (1992, p. 47), a instauração dos direitos do autor fez com que esse passasse a praticar sistematicamente a transgressão, assumindo riscos, desde que lhe fossem garantidos os direitos de propriedade e, antes mesmo que fosse reconhecido esse seu direito sobre sua obra, manifesta a primeira afirmação de sua identidade na ligação com a censura e a interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas (CHARTIER, 1998, p. 23). Tal fato pode ser observado no fato de que as primeiras sistematizações de nomes de autores, ordenados alfabeticamente, encontram-se nos Índices de livros e autores proibidos pela Igreja, no século XVI (CHARTIER, 1998, p. 34).

Levemos em consideração que essa prática transgressiva está muito mais ligada a textos literários, potencialmente mais subversivos, do que a textos musicais, embora não possamos deixar de levar em conta que toda música até o século XVI é sempre feita a partir de textos. Algumas situações específicas – tais como uma Bula papal do século XIII proibindo o uso de *musica ficta*, sob pena de excomunhão, ou



as decisões do Concílio de Trento sobre o tipo de música a ser adotada pela Igreja, sendo bastante conhecida a importância de Palestrina nesse processo – exemplificam a questão da transgressão no domínio da música.

O Título III da Lei de Direitos Autorais brasileira, de 1998, ora vigente, especifica os direitos do autor: morais e patrimoniais. Entre os direitos morais, encontramos o Artigo 25/IV, que assegura a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações [...] que possam prejudicá-la [...] (CONGRESSO NACIONAL, 1999, p. 16).

Segundo Richard Posner, “a teoria dominante de criatividade literária, nos tempos clássicos e medievais, era a da imitação criativa: o imitador tinha a liberdade de usar textos de outros, desde que ele adicionasse algo aos mesmos” (GANDELMAN, 1997, p. 48). Tal ideia está diretamente ligada, em música, ao exposto por nós, antes, no que diz respeito aos processos composicionais vigentes, até o final do século XV. A integridade de uma obra, conforme a proposta do artigo da referida Lei, só faz sentido a partir da noção de *opus perfectum et absolutum*, que caracteriza uma obra musical a partir do século XVI.

O Artigo 28 da mesma Lei, ao discutir os direitos patrimoniais do autor, diz que cabe ele o direito de utilização e fruição de sua obra e o Artigo 29 especifica as situações em que o autor pode dar a permissão de utilização ou fruição a terceiros (GANDELMAN, 1997, p. 17).

No século XVI, os privilégios com relação à impressão de música cabiam aos editores e não aos autores (GANDELMAN, 1997, p. 28) Algumas leis inglesas regulamentaram esse privilégio, tais como o *Licensing Act* de 1662 e o *Copyright Act* de 1709 (GANDELMAN, 1967, p. 29). Outras leis do mesmo tipo foram surgindo na Europa: na Dinamarca, em 1741, na Alemanha, em 1773, na Espanha, no final do século XVIII, e no Império Austríaco, já no século XIX (SANTIAGO, 1946, p. 14).

Um importante embate, travado no século XVIII, diz respeito à questão da obra em si *versus* sua materialização. Se, inicialmente, é o editor considerado proprietário apenas do manuscrito que contém a obra, vai se definindo o conceito de que o objeto do direito seja, na verdade, o próprio texto, “definido de maneira abstrata pela unidade e identidade de sentimentos que aí se exprimem, do estilo que tem, da singularidade que traduz e transmite” (CHARTIER, 1998, p. 67).

No final desse mesmo século, em Viena, é possível constatar a prática de se dar uma generosa soma a Haydn cada vez que obras suas eram executadas na *Gesellschaft der Associierten Cavaliere* (DE NORA, 1997, p. 25). Encontramos aí, talvez, um primeiro esboço de “recolhimento de direitos autorais”, procedimento esse não fundamentado em leis, mas numa generosidade dos mecenas.

É com a Revolução Francesa que surge uma legislação específica que passa a defender o autor, o chamado *droit d’auteur* (GANDELMAN, 1997, p. 30), processo esse que, segundo Chartier, se deve menos à iniciativa dos autores do que dos livreiros



roseditores (1998, p. 64). Uma das peculiaridades dessa legislação está no conceito de “domínio público”, ou seja, no estabelecimento de um prazo máximo no qual os autores, ou seus herdeiros, gozam de seus direitos. Para CHARTIER (1998, p. 66), “essa concepção do domínio público, de um bem que volta a ser comum depois de ter sido individual, é herdeira direta da reflexão revolucionária.”

A partir de seu surgimento na França, o direito do autor se estende para o mundo, de forma irregular. Algumas convenções internacionais passam a reger o assunto e seus desdobramentos, sendo o primeiro esboço de tal tipo de acordo a Convenção firmada entre o Reino da Sardenha e o Império Austríaco, em 1840 (SANTIAGO, 1946, p. 17). É, entretanto com a de Berna, de 1886, revista em 1971 (GANDELMAN, 1997, p. 33), que o assunto ganha foro internacional definitivo. Na América Latina, vários países regulamentaram o assunto, durante o século XIX: Chile, em 1834, Venezuela, em 1837, Peru, em 1849, Bolívia e Guatemala, em 1879 (SANTIAGO, 1946, p. 17). No Brasil, o Código Criminal de 1830 pune apenas a contrafação, ou seja, a reprodução não autorizada. Há três tentativas frustradas de se regulamentar a questão: em 1856, em 1875, tendo à frente José de Alencar e, em 1889, no apagar das luzes da Monarquia (SANTIAGO, 1946, p. 48). É a partir da Constituição de 1891, que se passa a garantir o direito dos autores, tema esse, mais tarde, regulamentado pelo Código Civil de 1917 (GANDELMAN, 1997, p. 32). Finalmente, temos a Lei do Direito Autoral de 1973, modificada pela Lei 9610, de 1998, agora em vigor.

Mencionem-se, ainda, as tentativas dos autores de se organizarem em sociedades arrecadadoras e defensoras de seus direitos. O primeiro exemplo acontece na França, em 1791, com o *Bureau Dramatique* (SANTIAGO, 1946, p. 97), seguindo-se, em 1829, a *Société des Auteurs et Compositeurs*, e, em 1851, a *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* (SANTIAGO, 1946, p. 99). Essa tendência associativa se espalhou pelo mundo, sendo fundadas sociedades na Itália, Espanha, Polônia, Portugal e Inglaterra, entre outros países, no final do século XIX (SANTIAGO, 1946, p. 102). No Brasil é fundada, em 1917, a primeira sociedade desse tipo: a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a SBAT.

A HISTÓRIA DA MÚSICA E AUTORIA

Um dos sentimentos mais difundidos consiste na convicção de que o autor preexiste à obra e dela tem a chave do significado (CASTRO, 1982, p. 106). Quando DAHLHAUS (1995a, p. 33) pergunta “o que é um fato para a história da música”, uma das respostas possíveis, segundo ele, diz respeito “às questões que estão em torno do compositor que as compôs [as obras]” e à sua intenção ao compô-las, ou seja, à poética que está por detrás do seu trabalho (DAHLHAUS, 1995a, p. 33). Assim, tem dado a História da Música grande ênfase aos compositores como fio condutor em suas narrativas.



Castro constata, ironicamente, que

o literário da obra será julgado e explicado pela vida do autor. [...] Analisa a educação na infância, a hereditariedade, o físico, o ambiente, ou ainda experiências importantes. Mas não só, até os ancestrais do autor podem ser considerados. Deve ser focado o comportamento do autor em relação à religião, à natureza, às mulheres etc. Chega a reproduzir anedotas ou mesmo bisbilhotices sobre a vida cotidiana do autor (CASTRO, 1982, p. 85).

Em torno do encadeamento de compositores, tem se tornado soberano o conceito de influência, baseado, principalmente, na ideia de evolução, associada com a premissa dos estudos históricos, de que “cada estágio num desenvolvimento é uma soma dos estágios precedentes” (TREITLER, 1969, p. 10). Isso leva também à formação de linhas dinásticas em música, tal como, na música alemã, a sequência Bach, Händel, Haydn, Mozart e Beethoven.

Outra abordagem difundida consiste na associação dos compositores com surgimento de gêneros (“Monteverdi, o fundador da ópera”), ou seu apogeu (“Bach levando a Fuga às últimas consequências”), o surgimento de um estilo (“Beethoven inaugurando o Romantismo”), um impasse (“as opções com que se confrontavam os compositores logo depois de 1900 podem ser convenientemente polarizadas em torno de Wagner e Debussy”) (CROCKER *apud* TREITLER, 1996, p. 37), ou uma revolução nas técnicas composicionais (“Webern e a Música Nova”), etc.

Um impasse nesse tipo de História da Música, centrada nos compositores, ocorre na constatação de que, embora pareça ser óbvia a importância dessa ênfase em música dos séculos XVIII ou XIX, ela se torna inadequada, por exemplo, naquela do século XV (DAHLHAUS, 1995a, p. 38), quando as próprias noções de obra e autoria ainda não estão definidas, conforme vimos anteriormente.

A NOÇÃO DE AUTORIA NOS SÉCULOS XX E XXI E SEUS DESDOBRAMENTOS

A noção de autoria passa por uma grande transformação, no decorrer do século XX, oscilando entre vários pólos, com reflexos no domínio da música. Ela foi atacada, principalmente, no domínio da crítica literária e da filosofia, ao realçarem o desaparecimento ou a morte do autor (FOUCAULT, 1992, p. 37). Ideias tais como “o autor como passado de seu texto” (BARTHES *apud* HANSEN, 1992, p. 31), ou “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 1992, p. 36), comprovam a nova perspectiva. Duas correntes principais representam tal tendência: o textualismo e a Estética da Recepção.



O Textualismo, desenvolvido com nuances diversas pelo Formalismo russo, pela Estilística e pela Nova Crítica americana, passa a centrar suas análises na estrutura do texto, suas relações internas, sua organização. O termo escritura, passando a representar essa visão formalista da obra, deixa a ideia do autor como presença seriamente comprometida. Em música, essa tendência se manifesta no primado da Análise Musical, com suas várias correntes e enfoques (KERMANN, 1987, pp. 75-150). A preocupação com a estrutura das obras faz com que a intenção do compositor – entendido como parte do passado – ao compô-las, e sua natureza temporal, sejam totalmente descartadas (DAHLHAUS, 1995a, p. 37). A inconveniência da presença do autor, expressando assuntos desde os surgidos de sua sensibilidade a impressões nascidas dele mesmo, surgida com o Romantismo alemão (HANSEN, 1992, p. 18), pode ser exemplificada por T. S. ELIOTT (1989, p. 45) que, abordando a questão em poesia, diz que “impressões e experiências que são importantes para o homem podem não ocupar nenhum lugar na poesia, e as que se tornam importantes na poesia podem não representar quase nada para o homem, para a personalidade”.

A Estética da Recepção, corrente de pensamento surgida no seio da ciência literária, no final da década de 1960, com as teses de Jauss, Iser e Gumbrecht, tem por objetivo propor um deslocamento da atenção do pólo da produção, englobando obra e autor, para o da recepção. Para Gumbrecht, “a Estética da Recepção perde de vista o autor, a produção do texto, como objetos da ciência da literatura” (*apud* LIMA, 1979, p. 12). A ênfase passa a estar no leitor e em sua interpretação.

No extremo oposto da negação da presença do autor, encontramos a “hiperautoria”, na abordagem de FOUCAULT (1992, p. 57) sobre a função transdiscursiva de determinados autores. São eles não apenas os autores de suas obras, dos seus livros, mas produzem alguma coisa a mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos, abrindo o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram (FOUCAULT, 1992, p. 60). É possível incluir nessa categoria compositores tais como Schönberg ou Webern.

A ênfase na recepção das obras, apontada acima, traz para a discussão a questão da interpretação. Segundo o filósofo italiano Luigi Pareyson (1989, p. 167), “a interpretação é o encontro de uma pessoa com uma forma”. No entanto, “a primeira coisa que salta à vista no fenômeno da interpretação é a sua infinidade em número e processo”.

A tentativa de dar uma fundamentação à variedade de interpretações sobre uma obra estabelece, como um dos critérios, o chamado princípio da autoridade, que enfatiza a intenção do compositor (DAHLHAUS, 1995a, p. 159). Segundo Cone (1981, p. 9), “é certamente a percepção de um compositor de sua própria obra, sua concepção de sua execução, o único padrão de autoridade”. Enfatiza esse autor ainda a



importância do conhecimento autobiográfico do compositor sobre sua obra, bem como sua percepção da obra terminada (CONE, 1981, p. 10).

O dogma da Autenticidade, ideologia reinante na execução da chamada Música Antiga, no século XX, está totalmente imbuído desse princípio da autoridade, pretendendo recriar o som das obras da maneira como o compositor as teria ouvido, eliminando, com isso, toda e qualquer subjetividade na execução musical (DREYFUS, 1983).

A crítica genética teve seu grande desenvolvimento na França e, a partir da década de 1970, retoma a importância do papel do autor. Essa ciência tem como objetivo estudar as várias fases de elaboração de um texto nas mãos de um compositor, privilegiando suas transformações de conteúdo. Seu interesse fundamental está voltado para o processo criativo artístico, tentando discutir esse processo de criação (SALLES, 1992, p. 19). Tal estudo é feito a partir dos vestígios documentais existentes do processo: rascunhos, *sketches*, manuscritos autógrafos, cartas etc. A crítica genética desloca o eixo da atenção da obra acabada para o ato de sua produção. Seu desenvolvimento tem se dado principalmente no domínio literário, mas tem se expandindo para outras áreas cada vez mais, com destaque para a música.

Uma forma especial de interpretação está na questão editorial, ou seja, no estabelecimento dos textos musicais para publicações. Os vários tipos de edição surgidos ou consolidados no decorrer do século XX (FIGUEIREDO, 2004), ao reproduzirem e multiplicarem os textos dos autores, lidam com a questão da autoria de forma diversificada. Num extremo temos a edição crítica, que questiona, investiga e registra de maneira acurada a “intenção de escrita do compositor”, seja a partir de fontes autorais ou de tradição. A edição genética pretende apresentar o processo composicional, conforme vimos acima. No outro extremo, temos a edição prática, que não tem preocupação com fidedignidade quanto ao texto gerado, destacando o papel da recepção enquanto execução, e a edição aberta, que tem por objetivo registrar a história da recepção da obra em todas as suas instâncias gráficas.

Finalmente, uma das questões mais cruciais quanto à autoria no século XXI está no impacto da Internet e a conseqüente ampliação infinita da universalidade e da interatividade geradas pelo texto eletrônico. Com essa revolução “as possibilidades de participação do leitor, mas também os riscos de interpolação, tornam-se tais, que se embaraçam a ideia de texto, e também a ideia de autor” (LEBRUN *apud* CHARTIER, 1998, p. 24).

Uma das áreas mais afetadas pelo cyberspaço é a do direito autoral, questão essa que vem provocando debates entre juristas de todo o mundo, ocasionando o surgimento de leis e acordos, que tentem definir responsabilidades e redefinições de autoria, (GANDELMAN, 1997, pp. 150-64). O impacto da Internet é um dos fatores que trazem perspectivas imprevisíveis para a questão da autoria no decorrer deste século XXI.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Januário da Cunha. "Necrológio". In *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (31-33).
- BLACKBURN, Bonnie J. "On Compositional Process in the Fifteenth Century". *Journal of the American Musicological Society*, 40/2, 1987 (210-284).
- BOORMAN, S. "Sources". In Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music*. Londres: Macmillan, v. XVII, 1980 (590-607).
- CASTRO, Manuel A. de. *O acontecer poético: a história literária*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.
- CONE, Edward T. "The Authority of Musical Criticism". *Journal of the American Musicological Society*, 34, 1981 (1-18).
- CONGRESSO NACIONAL. *Nova Consolidação das Leis Sobre Direitos Autorais*. Rio de Janeiro: Auriverde, 1999.
- DALHAUS, Carl. "Musica poetica und musikalische Poesie". *Archiv für Musikwissenschaft*, 23, 1966 (110-124).
- DALHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Trad. J.B.Robinson. Cambridge: University Press, 1995A.
- DALHAUS, Carl. "I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee". In CARACI VELA, Maria (org.) *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995B (63-73).
- DE NORA, Tia. *Beethoven and the Construcion of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DREYFUS, Laurence. "Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *The Musical Quarterly*, LXIX/3, 1983 (297-322).
- EARP, Lawrence. "Machault's Role in the Production of Manuscripts os his Works". *Journal of the American Musicological Society*, XLII/3, 1989 (461-503).
- ELIAS, Norbert. *Mozart – Sociologia de um Gênio*. Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. "Tipos de Edição". *Debates – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004 (39-55).
- FOUCAULT, Michel. "O que é um autor". In MIRANDA, José A. Bragança e CASCAIS, António Fernando (ed.). *Michel Foucault o que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992 (29-87).



- GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à Internet – Direitos Autorais na Era Digital*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- HANSEN, João A. “Autor”. In JOBIM, José L. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (11-43).
- HERMELINK, Siegfried. “Die Tabula compositoria”. In *Festschrift H.Besseler*, 1961 (221-230).
- KERMANN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOWINSKY, E. E. “On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians”. *Journal of the American Musicological Society*, I, 1948 (17-23).
- _____. “Musical Genius – Evolution And Origins os a Concept”. *Musical Quarterly*, 50, 1964 (321-340, 476-495).
- LUTHER, Wilhelm-Martin. “Autograph”. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel; Bärenreiter, v.1, 1951 (878-890).
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.
- MOTTE, Diether de la. *Kontrapunkt: Ein Lese-und Arbeitsbuch*. Kassel: Bärenreiter, 1981.
- NOBLITT, Thomas. “Problemi di trasmissione nella ‘Missa Je ne Demande’ di Obrecht”. In CARACI VELA, Maria (org.) *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995 (129-140).
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.
- SANTIAGO, Osvaldo. *Aquarela do Direito Autoral*. São Paulo: Mangione, 1946.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética – Uma Introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.
- SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach*. Nova York: Macmillan, 1955.
- SEGATO, Rita Laura. “Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá”. *Latin-American Music Review*, 14/1, 1993 (1-19).
- TARUSKIN, Richard. “The Limits of Authenticity: A Discussion”. *Early Music*, 12, 1984 (3-12).
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Repente e música popular: a autoria em debate”. *Brasiliiana*, 1, 1999 (6-15).
- TREITLER, Leo. “The Present as History”. *Perspectives of New Music*, 7, 1969 (1-58).