



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

LUIZ GUILHERME BRANDÃO OSORIO

MOZART E A PRODUÇÃO EDITORIAL

RIO DE JANEIRO

2014

LUIZ GUILHERME BRANDÃO OSORIO

MOZART E A PRODUÇÃO EDITORIAL

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Helena do Rego Junqueira

RIO DE JANEIRO

2012

O83 Osório, Luiz Guilherme Brandão

Mozart e a produção editorial / Luiz Guilherme Brandão Osório /

Luiz Guilherme Brandão Osório. 2014.

51 f.: il.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria Helena do Rego Junqueira.

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, Habilitação Produção Editorial, 2014.

1. Produção editorial. 2. Música. 3. Mozart. I.
Junqueira, Maria Helena do Rego. II. Universidade Federal do
Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 686

MOZART E A PRODUÇÃO EDITORIAL

Monografia apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

Aprovada em 27 de maio de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria Helena do Rego Junqueira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^ª. Dr^ª. Maria Beatriz da Rocha Lagôa
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro
Universidade Federal do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os motoristas, cobradores e funcionários das fazendas da família, pois sem eles não teria a oportunidade de me dedicar aos estudos da maneira como fiz minha vida toda, e não teria vivido com o conforto que tive nesses anos de caminhada.

Agradeço também aos funcionários dos Colégios e Universidades aos quais frequentei, por manterem um ambiente sadio em que pudesse adquirir os conhecimentos necessários para chegar onde estou. Estendo esses agradecimentos aos meus professores e mestres que sempre se dedicaram com amor, renúncia e muitas vezes sacrifícios para realizar uma tarefa pouco valorizada e exaustiva, apesar de sua importância na vida dos indivíduos.

Sou grato aos meus amigos, que estiveram do meu lado todo o tempo, e sempre trouxeram alegria e um enorme prazer em conviver, mesmo quando a situação era difícil.

Agradeço principalmente aos meus pais, minhas avós, tios e irmãos que foram a base de toda a minha existência, e construíram todos os meus valores e referências através dos seus próprios, abdicando muitas vezes de suas próprias felicidades em detrimento da nossa. E dedico um momento especial para minha mãe que onde quer que esteja deve estar muito feliz por ver mais uma etapa da minha vida completa.

Aos meus pais

Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.

(Missa *Requiem* em Ré menor – K 626 – Mozart)

RESUMO

O presente trabalho busca refletir acerca da construção do mercado editorial de publicação de músicas e seu desenvolvimento. Exploramos as fases da produção musical, passando pela sua função de ritualização, até a construção de seu valor de troca e seu caráter de bem de consumo.

Palavras-chave: Produção editorial. Música. Mozart. Mercado de publicações.

ABSTRACT

The present paper wants to propose a reflection about publishing music market and its development. We will explore different periods on the music production, focusing on its ritualistic moment until the construction of its exchange value and the transformation on a commodity.

Keywords: Editorial production. Music. Mozart. Publishing Market.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 2.....	12
2.1 O UNIVERSO EDITORIAL	12
2.2 O SÉCULO XVIII E O MERCADO EDITORIAL CAPITALISTA	14
2.3 DA ARTE DE ARTESÃO, À ARTE DE ARTISTA	19
CAPÍTULO 3.....	24
3.1 A OBRA DE ARTE NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA	24
3.2 O NASCIMENTO DO ESPÍRITO DO CAPITALISMO	26
3.3 O DIREITO AUTORAL	28
CAPÍTULO 4.....	35
4.1 O MERCADO EDITORIAL DA MÚSICA.....	35
4.2 O SÉCULO XIX: A MÚSICA COMO REPRESENTAÇÃO.....	37
4.3 O SÉCULO XX E A EXPLOSÃO DO MERCADO DE PUBLICAÇÃO DE MÚSICAS	40
4.4 O ADVENTO DA INTERNET	41
4.5 PERSPECTIVAS PARA O FUTURO: A MORTE DO EDITOR?	43
5 CONCLUSÃO.....	45
REFERÊNCIAS.....	49

1 INTRODUÇÃO

Este projeto começou a ser desenvolvido a partir de motivações variadas, que culminaram em uma finalidade comum. O fato de termos optado por falar sobre música em uma monografia do curso de Produção Editorial pode parecer um pouco fora de contexto, mas mostraremos que não é. A publicação de músicas através das partituras foi uma atividade de suma importância tanto para o mercado quanto para as sociedades que se beneficiaram desta capacidade humana.

A música representou, e ainda representa, uma fonte de receitas e recursos de grande expressividade para a indústria cultural e para o mercado editorial especificamente. Sua publicação e a gênese deste mercado foram fundamentais para o desenvolvimento da organização produtiva que conhecemos hoje.

Assim, nosso objetivo é traçar um quadro acerca das fases nas quais a composição e a publicação musical foram organizadas, e os meios de produção pelos quais foram exploradas. Para tanto, faremos um estudo de caso acerca da figura de Wolfgang Amadeus Mozart, compositor do século XVIII localizado pelos historiadores da arte no período rococó, e um dos compositores mais reproduzidos e representados da história moderna. A vida de Mozart foi objeto de filmes, livros, documentários e neste momento nos serve de base de pesquisa, devido ao fato de sua música ter transcendido sua existência, e perpassado pelos momentos históricos pelos quais agora nos debruçamos, marcando as características que queremos salientar.

A ideia que constrói o fio narrativo deste argumento está intrinsicamente ligada a uma economia política da música, cuja função primordial é entender como e com que razões o sistema produtivo de um bem cultural se instaurou e se reproduziu, levando um conhecimento abstrato a se materializar em suportes e apresentar valores de troca. O objetivo é compreender como este processo se deu através de caminhos percorridos pelos compositores e editores deste tipo de material ao longo de três momentos históricos.

A metodologia de pesquisa repousa sobre referências bibliográficas que vão desde a literatura especializada em música, passa por biografias e reflexões sociológicas sobre a vida do compositor, até chegar em trabalhos de cunho eminente político e social que estão diretamente ligados à música.

Este trabalho justifica-se porque, como pudemos perceber, existe pouquíssima literatura referente ao tema em Língua Portuguesa. Além disso, o mercado de

publicações no Brasil pouco se associa ao mercado da música. Essa cisão não só é prejudicial a ambos, como também dificulta a interação entre a produção e a utilização desses produtos no que diz respeito a essa nova fase de mudanças que vivemos neste início de século XXI. Novos produtos e suportes vêm se desenvolvendo ao longo desses anos em que a rede mundial de computadores cresce cada vez com mais vigor, e a separação entre áreas de conhecimento não pode resultar em nada que seja prolífero para quaisquer das partes.

Dessa forma, iniciamos nosso trabalho fazendo uma remissão ao mercado editorial e sua estruturação. Em seguida traçaremos um retrato das fases pelas quais esse mercado passou e quais foram as soluções adotadas ao longo dos períodos estudados. Falaremos sobre a instauração das regras e direitos referentes à autoria e reprodução, além de chamar atenção para a organização deste mercado.

Esse trabalho, além de um contingente teórico, busca preencher também um desejo pessoal de render uma homenagem, ainda que modesta, ao gênio de um homem que atravessou os séculos através de sua obra, sem ser reconhecido em vida. Ainda que tardio, esse reconhecimento veio de inúmeras maneiras, e hoje, quase trezentos anos depois de sua morte, suas músicas continuam atuais, trazendo a emoção e o frescor de um intelecto que nem o tempo pôde apagar.

CAPÍTULO 2

Dentre as muitas áreas da comunicação vemos sobressaírem as atividades de jornalismo, publicidade e produção audiovisual, além de relações públicas e da assessoria de imprensa, largamente reconhecidas pelo público leigo, cuja visibilidade encontra-se em uma esfera mais tangível do que a tarefa da produção editorial.

Mesmo entre os comunicólogos paira certa dúvida sobre o como e o porquê esta área, que parece estar associada à poeira das estantes de velhas bibliotecas, se posiciona na constelação das atividades da comunicação e que ainda existe no momento em que atravessamos a era da digitalização, no qual a matéria consubstanciada no papel aguarda passiva e quieta num local obscuro do segundo plano.

2.1 O UNIVERSO EDITORIAL

É justamente a essa imagem, emoldurada num quadro estático como obsoleta e ultrapassada, que buscamos acrescentar um novo colorido, vibrante e renovado, como num quadro restaurado que recupera suas cores. O que queremos demonstrar é que a produção editorial é mãe de toda a reprodução em massa e da indústria cultural. Sem ela, não poderíamos jamais falar em indústria de bens simbólicos nem em reprodutibilidade, nem em divulgação. A edição construiu os alicerces do mundo como conhecemos hoje e foi responsável pela transmissão do conhecimento durante séculos, servindo de base para o desenvolvimento dos diversos suportes materiais e até mesmo digitais que conhecemos hoje.

Quando pensamos na produção editorial do conhecimento da indústria cultural, imediatamente nos remetemos à produção literária, que é sua característica mais facilmente identificável. Contudo, não é a única; muito pelo contrário, ela é a base de todas as outras. O mercado fonográfico da maneira como conhecemos hoje, não seria o mesmo se ele não tivesse nascido e se criado a partir da produção e reprodução de partituras que fundamentaram a possibilidade de execução das obras musicais por seus músicos, e possibilitaram a criação de um público ouvinte, bem como potencializaram a capacidade de criação de outros autores.

O universo editorial, além disso, abarca uma gama enorme de produções que necessitam ser publicadas e distribuídas, para que dessa maneira possam alcançar o público ao qual foram destinadas. O verbo publicar, em si, de acordo com o dicionário

Houaiss tem como sentidos: “1. Tornar (algo) público, amplamente conhecido; divulgar, propagar. 2. Levar (algo) ao conhecimento do público; [...]” Ou seja, publicar é fazer com que mais pessoas tenham acesso a determinado conhecimento consubstanciado no que convencionamos chamar de publicação. É transportar uma ideia abstrata, nascida na esfera cognitiva do pensamento, para ser compartilhada com outras pessoas através de um meio, um suporte. A própria lei de direitos autorais, lei 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998, em seu artigo 5º, inciso I primeiro diz que:

Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

I - publicação - o oferecimento de obra literária, artística ou científica ao conhecimento do público, com o consentimento do autor, ou de qualquer outro titular de direito de autor, por qualquer forma ou processo; [...]

A atividade editorial, portanto, não se esgota na produção de um bem literário, ou de natureza editorial. Ela vai muito além disso. Abarca a negociação dos direitos de reprodução de um determinado produto, do pagamento dos *royalties* de uma obra (literária, musical, cinematográfica, etc.), da elaboração e proposição de um contrato, efetivando um negócio jurídico, logo no princípio da elaboração do material. Em seguida temos a organização da produção, a elaboração do conceito, a contratação dos colaboradores que executarão o projeto, a identificação do público-alvo, a definição do preço, a escolha da praça em que será negociado, a promoção desse produto em diferentes meios de comunicação, a logística de distribuição, a venda, e finalmente o *feedback* do pós-venda, isto é, a opinião dos consumidores e as reações acerca do produto.

Em virtude desta constituição multifacetada do espectro editorial, o nosso trabalho objetiva explorar as diferentes possibilidades alcançadas e desenvolvidas pela produção editorial no campo da música. Assim, direcionaremos o foco para a transição da produção de bens simbólicos por meios artesanais para a produção capitalista organizada, e faremos um estudo de caso sobre Mozart.

Sua relevância para esse objetivo se dá devido ao fato de ter sido Mozart um artista *sui generis*, que esteve em um limbo dos sistemas de produção. Durante sua vida, ele abandonou a segurança do jugo patronal associada aos meios de produção feudais por uma subsistência autônoma em um sistema que ainda não estava formado. Seu reconhecimento só foi alcançado anos mais tarde, quando um modo de reprodução capitalista se constituiu e foi capaz de abarcar suas obras e torná-las públicas.

Buscamos, assim, fazer um estudo mais abrangente acerca de um tipo de publicação (o mercado de publicações musicais de partituras) que construiu as bases do mercado fonográfico da maneira como o conhecemos hoje, e constituiu parte da História das sociedades ocidentais nos últimos séculos.

A intenção é transformar esse trabalho em um estudo comparativo entre duas épocas: o século XVIII, quando se deu a gênese e a transição do mercado de publicações de um modelo artesanal para um modelo capitalista, isto é, em grande escala e voltado para o lucro; e o século XXI, período histórico no qual nos encontramos, em que vários pressupostos e normas criados desde o período anterior vêm sendo questionados.

2.2 O SÉCULO XVIII E O MERCADO EDITORIAL CAPITALISTA

Devemos ressaltar que o século XVIII foi um momento de transição predominantemente político e econômico no mundo ocidental. Todavia, essas mudanças foram acompanhadas – ou precedidas, como ressaltam alguns sociólogos como Max Weber – de uma mudança cultural de grandes proporções.

O mundo ocidental, mais especificamente a Europa, começava a libertar-se das formas seculares de interação, passando a construir uma nova maneira de se relacionar com seus agentes políticos, sociais e econômicos, e demais esferas formadoras e participantes da teia social. Essas atividades começavam a ser reinventadas por novos atores que entravam em cena, comprometendo antigas ordens e um *status quo* que se estabelecera durante séculos.

De acordo com Kurt Pahlen, em sua “História Universal da Música”:

Na época das grandes migrações, e com a decadência do império mundial romano, as cidades desapareceram, foram saqueadas, incendiadas, destruídas e despovoadas. Na Idade Média, centralizou-se o poder espiritual e político nos mosteiros, cortes reais e castelos de cavaleiros. Mas as cidades reapareceram. Ao pé da colina em cujo topo se erguia o castelo, sob proteção do poderoso cavaleiro, fixaram-se camponeses e artesãos. O número das casas aumentou continuamente, os seus habitantes tornaram-se cada vez mais ativos, e um dia os papéis se inverteram. (PAHLEN, 1965, p. 43)

O século XVIII talvez tenha sido o momento culminante dessa inversão de papéis. Essa nova “classe” de pessoas que construiu o burgo e e que mais tarde denominou-se burguesia, tornou-se responsável pelo ressurgimento da produção e

comercialização de bens, que desde a queda do Império Romano encontravam-se relegadas a atividades secundárias frente à produção agrícola das sociedades feudais.

As relações de trabalho, os meios de produção e as regras sob as quais todas essas atividades se regulavam, começavam a ser redesenhadas de acordo com a nova estrutura que teimava em surgir. Os burgos se tornaram cada vez maiores, dando origem a grandes cidades, e a economia apresentava-se cada vez mais dinâmica, fazendo emergir uma nova estrutura de poder. Como apresenta Michael Foucault em sua “Microfísica do Poder”:

Mas se você me pergunta: esta nova tecnologia de poder historicamente teve origem em um indivíduo ou em um grupo de indivíduos que teriam decidido aplica-la para servir a seus interesses e tornar o corpo social passível de ser utilizado por elas, eu responderia: não. Essas táticas foram inventadas, organizadas a partir de condições locais e de urgências particulares. Elas se delinearão por partes antes que uma estratégia de classe as consolidasse em amplos conjuntos coerentes. É preciso assinalar, além disso, que estes conjuntos não consistem em uma homogeneização, mas muito mais em uma articulação complexa através da qual os diferentes mecanismos de poder procuram apoiar-se, mantendo sua especificidade. (FOUCAULT, 1985, pp. 221-222).

Como podemos observar, esse movimento de organização social veio se delineando entre as relações de poder, e durante o século XVIII, encontrou ressonância em algumas sociedades que viviam sob regimes específicos. Essas mudanças foram de grande importância no que concerne à produção cultural, afora o desenrolar político, econômico e social que elas acarretaram. Algumas figuras foram especialmente afetadas por esses novos ventos que sopraram pela Europa; e aqui, gostaríamos de começar a tratar de uma em especial: Mozart.

Mozart viveu em um período de transição entre as relações de trabalho, econômicas, políticas e sociais de um modelo senhorial para um sistema capitalista, levadas por um grupo de indivíduos cuja atividade produtiva voltava-se para uma nova forma de organização produtiva. Este fenômeno atingiu grande parte dos meios de produção da época, e portanto, não foi diferente no que diz respeito ao mercado editorial.

A literatura, a música e a poesia sempre existiram em todas as fases evolutivas da sociedade, contudo, estavam restritas à reprodução através das vozes dos interlocutores, dos manuscritos e peças produzidas para um público reduzidíssimo que usufruía desses bens através de um valor de uso, cujo valor de troca era muito difícil senão impossível ser mensurado. A produção artística era artesanal e de caráter

utilitário. O artista localizava-se na sociedade através do papel de artesão, e a questão da autoria dissipava-se no ar. Afora grandes nomes da antiguidade clássica como Aristóteles, Platão, Sófocles, Virgílio, entre outros, o autor era um mero reproduzidor das lendas e contos que se propagavam por via oral pelo tempo e espaço. A música estava fortemente associada aos ritos religiosos e comemorações populares, e o músico encontrava-se vinculado ao jugo de um suserano que fazia as vezes de empregador, e encomendava as obras que deveriam ser reproduzidas em determinada ocasião para um público bem definido, escolhido pelo mecenas.

O começo da revolução silenciosa que propiciou a reprodutibilidade dos sons orais da fala e do canto, foi a construção dos alfabetos e línguas e das notações musicais. O alfabeto não é diretamente nosso objeto de estudo, mas vale um aparte neste momento de nosso trabalho, pois teve suas origens nos símbolos analógicos dos antigos egípcios, datados do quarto milênio antes da era cristã. Mas o primeiro alfabeto utilizado em grande escala foi o fenício, que deu origem ao grego e este mais tarde ao latino, o mais utilizado hoje no mundo. A importância dessa criação foi a capacidade do homem de reproduzir sons através de um suporte material, ou seja, a materialização de um conhecimento abstrato em um meio concreto, e que fosse inteligível a outros indivíduos que partilhassem do mesmo conhecimento.

As notações musicais, que formam o objeto mais imediato de nossa pesquisa, são formas genéricas de representar os sons de uma peça musical graficamente, permitindo que um intérprete a execute da maneira como foi pensada pelo compositor. O sistema de notação mais utilizado nos dias de hoje é o ocidental, que consiste na utilização de símbolos grafados sobre uma pauta de cinco linhas, também chamada pentagrama, cujas características básicas são duração e altura. Ele permite também que se reproduza a intensidade do som, bem como a expressão ou técnicas de execução do instrumento.

Esses sistemas de notação dos sons musicais existem há milhares de anos, e existem evidências arqueológicas da sua presença no Egito e na Mesopotâmia por volta do terceiro milênio antes de Cristo. Os gregos utilizavam-se de uma notação que trazia símbolos e letras sobre o texto da música para conferir o caráter da sonoridade à palavra escrita. Já o sistema moderno teve origem nos *neumas* (do latim, sinal), que eram os símbolos utilizados nas peças vocais do canto gregoriano, por volta do século VIII. As neumas eram um conjunto de pontos e traços, que representavam intervalos e regras de expressão, posicionadas acima das sílabas do texto, à semelhança dos gregos, como um

lembrete de execução para aqueles que já conheciam a música. A desvantagem era que esse sistema não permitia àqueles que não conheciam a música pudessem cantá-la, pois não era possível representar com precisão as alturas e durações das notas. Para resolver este problema, as notas começaram a ser representadas com distâncias variáveis em relação a uma linha horizontal, permitindo representar as alturas.

Dessa forma, podemos perceber que o canto gregoriano, que era um gênero de música vocal, não tinha como principal objetivo uma construção melódica harmônica. Sua finalidade era representar os rituais da liturgia católica, com ritmo livre e não medido. Notemos que a produção musical não era o foco dessa manifestação artística, mas sim a transmissão dos valores religiosos; ou seja, a música se destinava aos rituais da vida cotidiana do homem do medievo. Havia apenas um *organum* que acompanhava a voz principal e conduzia os *modus* (ou mais modernamente escalas) herdados dos gregos. Essa técnica foi desenvolvida no século VI e os textos declamados foram selecionados pelo papa Gregório Magno. É importante ressaltar que todo o destaque das obras deveria estar voltado para o conteúdo dos textos, para o ritual católico.

Por volta do século X, o monge beneditino Guido d'Arezzo (aprox. 992 – aprox. 1050) estabeleceu os conceitos básicos das notações musicais como as conhecemos hoje. Entre suas contribuições estão o desenvolvimento da notação absoluta das alturas (onde cada nota ocupa uma posição na pauta de acordo com a nota desejada). Além disso foi o idealizador do solfejo, sistema de ensino musical que permite ao estudante cantar os nomes das notas. Com essa finalidade criou os nomes pelos quais as notas são conhecidas atualmente (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si) em substituição ao sistema de letras de A a G que eram usadas anteriormente. Os nomes foram retirados das sílabas iniciais de um Hino a São João Batista, chamado *Ut queant laxis*.

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte Ioannes

Que significa: "Para que teus grandes servos, possam ressoar claramente a maravilha dos teus feitos, limpe nossos lábios impuros, ó São João."

O sistema sofreu algumas pequenas alterações como a nota Ut transformar-se em Dó para facilitar o canto com a sílaba terminada em vogal. Nesta época o sistema tonal já estava desenvolvido, e a pauta de cinco linhas tornou-se padrão para toda música ocidental, dando origem ao pentagrama. Ao conjunto da pauta e dos demais símbolos musicais organizados de forma a denotar uma peça, convencionou-se chamar partitura.

De posse desses recursos tecnológicos, coube ao artista-artesão dar origem às suas peças, e reproduzi-las utilizando os símbolos pré-estabelecidos, que poderiam ser lidos por qualquer um que quisesse executar a música composta e compartilhasse do conhecimento da nova linguagem. Mas, apesar do interesse social que elas suscitavam, não havia um mercado constituído com finalidade de comercializá-las. Elas eram executadas de acordo com o interesse do patrono que fornecia o subsídio para sua produção.

Durante o século XVIII, todo esse *modus operandi* começa a se modificar. As corporações de comerciantes cresce em prosperidade, ampliando os mercados e os meios para alcançá-los. A rentabilidade da atividade comercial faz crescer uma classe que busca a organização dos meios de produção e disseminação do produto para aumentar a lucratividade.

Os trabalhos que antes eram realizados em escala reduzida para atender a uma demanda local bastante restrita, começam a crescer em número e expressividade e o público burguês que acumula recursos dessa produção passa a ser o mesmo a se interessar em consumir o que fora produzido. As cortes principescas não são mais as únicas a consumirem produtos de natureza cultural. O público de fora dos muros dos palácios começa a ganhar em número e capacidade de consumo, e a demanda por trabalhos novas surge paralelamente aos antigos consumidores aristocratas. Contudo, esse movimento ainda não é pujante o suficiente, nem possui meios de controle que garantam ao artista a arrecadação pelo trabalho realizado e consumido pelo público que se enriquece na atividade comercial.

Mozart viveu sua vida exatamente nesse período transitório em que as antigas estruturas de poder começavam a ruir, mas ao mesmo tempo ainda não poderiam ser substituídas pela lógica comercial do sistema liberal. As leis que mais tarde dariam subsídio a esse sistema ainda não existiam, o sistema de comercialização ainda não estava organizado e a própria demanda capaz de sustentar um artista autônomo por seu

próprio esforço estava muito aquém do necessário. A maior parte dos artistas ainda necessitava das benesses de um mecenas que pudesse prover e se responsabilizar por seu sustento e pela veiculação de seu trabalho.

O mercado editorial de partituras, por exemplo, que poderia garantir ao artista musical a renda pela comercialização de suas composições, engatinhava. A primeira editora especializada no assunto foi “inaugurada” somente em 1754, como veremos mais à frente. O mercado de livros já se encontrava em situação mais favorável devido à independência do artista literário de um aparato de reprodução, e também pela capacidade de assimilação desse tipo de arte se dar através da leitura, suporte que difundia-se a partir da alfabetização da população incentivada pela Reforma Protestante. É nesse momento que a arte inicia sua caminhada rumo à autonomia e o artista abandona sua condição de vassalo de um senhor ou aristocrata e ganha a possibilidade da glória da personalidade e do reconhecimento, ou seja, ele passa de artesão para artista.

2.3 DA ARTE DE ARTESÃO, À ARTE DE ARTISTA

A escolha deste título, não por acaso, apresenta-se como uma paráfrase ao texto de Norbert Elias sobre a vida de Mozart. Em sua “Sociologia de um gênio”, Elias busca demonstrar como a vida e obra de um determinado artista está intrinsecamente ligada com o contexto social e as estruturas de poder nas quais ele se inseria. No capítulo homônimo a este título, ele começa a delinear uma importante mudança ocorrida na sociedade europeia no período que aqui lidamos.

Segundo ele:

A existência social de Mozart, a peculiaridade de seu destino social, mostra muito claramente que a virada da arte de artesão para a criação artística ‘livre’ não foi um acontecimento brusco. Na realidade, o que ocorreu foi um processo com muitos estágios intermediários, sendo que como se pode observar, no caso da música a principal fase de transformação ocorreu mais tarde do que no caso da literatura e da pintura. É mais fácil entender a vida de Mozart se ela for encarada como um microprocesso do período principal da transformação deste macroprocesso. (ELIAS, 1995, p. 46)

A vida de Mozart, dentro do escopo do nosso estudo, ilustra um fenômeno interessante ocorrido durante a formação dos mercados de publicações como os conhecemos em sua gênese. Até o século XVIII, a arte possuía um caráter majoritariamente utilitário: servia aos ritos religiosos, à instrução da população iletrada,

à coesão do corpo social, dentre outras atribuições. Era normalmente subsidiada por um mecenas, que assumia o papel de patrono e encomendava ao artista determinado trabalho com uma função normalmente predeterminada, atendendo às exigências do mesmo. Durante esse período, a arte obedecia aos ditames e ao gosto do patrono que fazia a “encomenda” e subsidiava o artista como um “assalariado” para que este produzisse à sua disposição. Essa relação pressupunha uma “subserviência” na relação do patrono com o artista.

Até meados da Renascença, a classe artística ainda não havia se constituído como tal. Toda a produção dos períodos anteriores se assimilava à produção das corporações de ofício em que os demais bens de consumo eram manufaturados. O artista era uma artesão que comercializava sua obra quando não era possível conseguir um patrono que se responsabilizasse pela sua subsistência. Durante o século XV e XVI, a pintura e a literatura atingiram grande notoriedade e a figura do autor começou a ser valorizada frente à obra. As conquistas técnicas pictóricas do período renascentista, tais como a perspectiva e a proporção, catapultaram os artistas a uma nova posição dentro da sociedade. Da mesma forma, a criação da prensa por Guttemberg e a alfabetização da população – consequência das reformas protestantes – criaram os meios técnicos e o público consumidor para a produção literária.

O campo da música, contudo, ainda encontrava-se em grande dependência das cortes patronais e da instituição do mecenato. Em primeiro lugar devido à falta de aparato técnico, ou suporte para reprodução das obras. Em segundo, pois o mercado de partituras ainda encontrava-se bastante regionalizado, circunscrito a limites territoriais durante o século XVIII. O artista compunha uma música, reproduzia a mesma através de uma linguagem de notações e tempos das notas musicais, que seriam normalmente reproduzidas por ele mesmo e outros associados para um público específico escolhido pelo patrono. Essas composições poderiam ser reproduzidas por editores, mas, em virtude da falta de controle sobre o que diz respeito aos direitos autorais, pouco ou nada revertia em ganho para o compositor. Esse problema atingia também a seara literária, mas nesse campo, a reprodutibilidade técnica em larga escala, para os padrões da época, compensava a falta de rendimento oriunda da reprodução descontrolada. O artista não se tornava um homem rico com a venda de livros, mas era possível tirar um rendimento de sua obra, ainda mais se esta atingisse certa notoriedade.

Com o desenvolvimento do mercado editorial como um todo, e o estabelecimento dos preceitos capitalistas de organização para maximizar a

produtividade, alguns editores começavam a se especializar em determinados nichos da reprodução de material cultural. Bernhard Christoph Breitkopf, de Leipzig, foi o primeiro editor alemão a se especializar na publicação de partituras em 1754. Para salvar da falência a empresa de impressão da família, Breitkopf percebeu que existia um nicho de mercado no que dizia respeito à publicação de material musical impresso. Dessa maneira, começou a se especializar nesse tipo de obra.

Em poucos anos, tornou-se um dos mais proeminentes editores dos territórios germânicos, publicando as primeiras edições da maioria dos grandes compositores de sua época. Seu filho Johann Gottlob Immanuel deu continuidade ao trabalho do pai, e ainda aprimorou os mecanismos de edição da empresa, capacitando-a para produzir em maior escala e em edições de maior qualidade. Ele ainda ganhou notoriedade por desenvolver uma melhora nos tipos da impressão das notações musicais. Gottfried Christoph Härtel juntou-se à sociedade em 1795, transformando-a em Breitkopf & Härtel. Foi ele quem primeiro considerou a possibilidade de publicação dos trabalhos completos de grandes compositores como Mozart, Haydn, Clementi, entre outros. Essa atividade persiste até os dias de hoje, fazendo da Breitkopf & Härtel umas das empresas de publicação mais antigas do mundo.

Outra grande editora de partituras musicais fundada também no século XVIII foi a Schott Music, por Bernhard Schott em Mainz, 1770. Nesse período, a cidade de Mainz era um importante centro cultural com uma corte bastante movimentada, que demandava muitas encomendas em produções musicais, especialmente em músicas de capela. Isso significava uma oportunidade bastante lucrativa para quem se aventurasse na produção e impressão de partituras para atender a essa demanda. Schott deu início a esse ofício e logo recebeu o privilégio de impressão do principado local. Com o controle dos negócios, foi um dos primeiros editores a utilizar a tecnologia da impressão por litografia, o que lhe possibilitou a impressão em grande escala.

Essa produção ampliada desenvolvia-se para atender a uma demanda crescente de consumidores, que por sua vez começaram a reproduzir as composições para uma audiência própria, ou mesmo para fins exclusivos de entretenimento. Isso possibilitou que a Schott Music montasse um catálogo bastante variado, criando um século mais tarde diferentes selos, e se perpetuando até os dias atuais como uma das maiores casas de publicações do mundo.

Tal fenômeno constituiu, como salienta Elias, uma mudança no escopo e na estrutura das obras. O que não significa que exista um caráter de valoração entre melhor

ou pior; mas é possível verificar uma considerável diferença entre uma obra “encomendada” pelo patrono, e outra produzida a partir dos próprios desígnos do artista para um público desconhecido. O próprio formato das músicas começou a se modificar. Muitas composições se direcionavam a obras para poucos instrumentos, ou para o piano, com a finalidade de serem executadas por uma ou poucas pessoas. Mas, isso não se restringe exclusivamente à Europa do século XVIII. Essa é uma transformação que ultrapassa a lógica burguesa e o sistema liberal que foi se desenvolvendo durante esse período.

[...] tal mudança na relação entre produtores e consumidores de arte não está, de modo algum, estritamente ligada à sequencia particular de acontecimentos da Europa. Pode-se ver por exemplo, uma mudança em direção semelhante na alteração que sofre a arte artesanal das tribos africanas, ao alcançarem elas um estágio superior de integração em que suas unidades tribais prévias se fundem em unidades de estado. Também aqui, a produção artesanal – por exemplo, de uma figura ancestral ou de uma máscara – lentamente se livra da dependência de um comprador específico ou de uma ocasião específica numa aldeia, e passa para a produção dirigida a um mercado de indivíduos anônimos, tal como o mercado de turistas ou o mercado internacional de arte mediado por comerciantes. (ELIAS, 1995, p. 47)

Isso deixa claro que tais mudanças não estão diretamente ligadas à ascensão da burguesia como classe, ou a uma mudança nos meios de produção associadas ao seu poderio econômico. Mas que este movimento é fruto de um processo social bem mais complexo e que afeta as pessoas direta e indiretamente ligadas a ele, acarretando uma reorganização social e cultural não planejadas “a partir de condições locais e urgências particulares.”

Quando um artista-artesão produzia para um consumidor específico e determinado, o caráter de sua obra estava vinculado à finalidade destinada pelo consumidor. A produção para um público indeterminado, que se encontrava no mesmo patamar do artista, trouxe uma certa liberdade à produção, mas, por outro lado, criou um modelo através do qual o artista teria de se submeter a “agradar” esse público, algo que em última análise sustenta sua produção.

Essa nova forma de se apresentar a um público inespecífico trouxe inúmeras mudanças correlatas. Em primeiro lugar, no que diz respeito à produção do artista. Essa produção toma uma nova forma, e o artista ganha um maior espaço de “movimentação” dentro do processo criativo. Ao mesmo tempo, agradar a um público abstrato para que ele compre sua obra e sustente o processo, acarreta limites suscetíveis à volatilidade dos desejos dessa massa amorfa, da qual não é possível prever-se a reação. Em segundo lugar, existe a questão da reprodução desta obra. Para um público específico,

determinado pelo patrono-mecenas, a reprodução deveria se realizar pelo próprio artista, que, no caso da música, a apresentaria no local e ocasião determinados por ele. Para um público indeterminado, faziam-se necessários meios de reprodução que pudessem alcançar esse sem número de pessoas que consumiriam o produto do artista em lugares diversos.

Dentro desse contexto, o crescimento da atividade de edição, impressão e publicação de partituras foi fundamental para que um determinado artista ganhasse notoriedade e fosse reconhecido como um grande compositor, sendo capaz assim, de libertar-se do mecenas e criar suas obras de forma autônoma. As partituras foram o primeiro suporte capaz de conter a reprodutibilidade dos sons através da linguagem das notações musicais. Sem elas, não haveria possibilidade de reproduzir em escala qualquer trabalho musical, ou mesmo fazer com que esses trabalhos transcendessem a região geográfica em que foram compostos. Daí podemos inferir a importância de Mozart. Ele foi um dos primeiros compositores a ter seu trabalho reproduzido em diferentes cidades, para públicos que não estavam vinculados às récitas aristocráticas ou aos cultos religiosos. Ou seja, ele começa a desenhar o caráter burguês de veiculação e reprodutibilidade das obras de arte. Seu grande problema foi ter de lidar com um mundo não preparado para este modelo. Faltavam as condições materiais, legais e até mesmo comportamentais para que a obra de um artista autônomo alcançasse a notoriedade e ao mesmo tempo lhe garantisse rendimentos suficientes para prover-lhe sustento.

CAPÍTULO 3

De acordo com Walter Benjamin “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens.” (BENJAMIN. 1955, p. 1) Nesse ensaio, Benjamin chama a atenção para a autenticidade da arte; o aqui e agora que caracteriza a arte como um “objeto único”, possuidor de uma aura cuja reprodução técnica jamais seria capaz de alcançar. O objeto se destacaria de sua tradição, desvalorizando seu caráter imediato quando reproduzido pelos meios técnicos cabíveis.

3.1 A OBRA DE ARTE NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA

Se nos aprofundarmos na questão da reprodução, contudo, encontraremos questões um pouco mais complexas do que a perda da aura, ou da tradição na qual uma obra se insere. Nos períodos pré-renascentistas, a obra possuía a função de rito, normalmente vinculada a questões transcendentais associadas ao sagrado. A Renascença trouxe à tona a figura personificada do artista e a obra como um objeto passível de apreensão e apreciação, mais afastada do caráter “utilitário” que remetia ao sagrado, flertando com a fruição do profano.

O artista desenvolveu uma identidade e a arte passou à função de expressar a subjetividade, o estilo e o conhecimento que aquele artista em si tinha para oferecer. Dessa maneira, a arte assumiu uma função de expressão voltada não só para o caráter espiritual, mas principalmente para as questões humanas, que se referiam ao homem, sua constituição como ser e reflexão acerca dessa condição. A filosofia humanista teve grande influência nessa nova maneira de relação com a criação artística. A arte passa a ser um meio, um suporte de transmissão de uma mensagem de alguns homens para outros; seres imersos na mesma condição de mortais. Não é mais sua função prioritária transmitir a mensagem de Deus, de seres superiores aos reles mortais. Liberta-se desse fardo, passando a versar sobre temas da vida humana; mitos e lendas que se conectam com a vida do homem simples, humano.

Essa mudança de propósito traz consigo, implícita, uma mudança radical na concepção da arte e da produção artística. O artista deixa sua condição de artesão, e assume a função de comunicador. Ele começa a propagar um discurso desenvolvido e direcionado para o homem, não mais para o fiel. As ideias contidas na obra passam a ser

do próprio artista, não mais de um ser superior ou de uma instituição religiosa. O homem passa a propagar suas próprias ideias. Dessa forma, o objetivo da obra deixa de ser o culto e passa a ser a exposição. O artista quer ser visto, reproduzido, lido; quer que sua obra e suas ideias atinjam o maior número possível de pessoas. Sem qualquer coincidência, nesse mesmo período começam a surgir as primeiras técnicas de reprodução mecânica e em escala da arte, como a prensa na Alemanha, a pintura a óleo na Itália, as gramáticas e alfabetos que contêm os vernáculos dos protótipos de Estados Nacionais, além da xilogravura, dentre outras, cujo principal propósito estaria contido na noção de propagar ideias.

Nesse ínterim, podemos perceber que destacar-se da tradição na qual a arte se insere, não necessariamente exclui a fruição, ou a aura de um objeto de arte. A tradição, como no caso de Mozart, restringe o objeto ou a obra, à requisição do patrono pela qual ela fora encomendada. Se considerarmos o “valor de culto” e o “valor de exposição” das obras musicais de Mozart, conseguiremos nos aproximar do entendimento e da necessidade de tornar-se artista autônomo que ele perseguiu em sua vida.

Enquanto vivera sob a égide do Príncipe Arcebispo de Salzburg, a obra de Mozart encontrava-se restrita aos salões principescos e às récitas encomendadas pelo bem-feitor. O alcance dela era, portanto, bastante restrito, circunscrito às graças do patrono. Quando Mozart busca autonomia, intrinsecamente busca também a “exposição”, a consagração e reconhecimento de sua obra por um público.

[...] a mudança de posição social e de função dos compositores alterou também o estilo e o caráter de sua música. A especial qualidade da música de Mozart sem dúvida alguma decorre da singularidade de seu talento. Mas a maneira pela qual este talento se expressou em suas obras está associada, de modo muito íntimo, ao fato de que ele, músico de corte, procurasse alcançar o *status* de autônomo cedo demais, por assim dizer, numa época em que o desenvolvimento social permitia tal passo, mas ainda não estava institucionalmente preparado para o mesmo. (ELIAS, 1995, p. 45)

Enquanto a pintura e a literatura encontravam suportes para sua reprodutibilidade e permitiam ao artista que se encontrasse livre da necessidade da “instituição” do mecenato, a música não gozava das mesmas facilidades.

O mercado potencial que aguardava Mozart, quando trocou a carreira de músico de corte pela de artista relativamente autônomo, era, dissemos, muito mais restrito. As instituições capazes de montar óperas, balés e obras orquestrais de grandes dimensões ainda estavam, em grande parte, limitadas a cidades dotadas de cortes [...] (ELIAS, 1995, p.40)

O mercado editorial que já começava a se estruturar no século XVIII em relação à literatura, encontrando-se muito mais desenvolvido que o mercado editorial de partituras e da reprodução musical. Existia sim um nicho para esse tipo de produto, mas sua reprodução necessitava de um número razoável de músicos, ou pelo menos de um público que soubesse no mínimo tocar algum instrumento musical, e que o possuísse. Ao contrário, a literatura exigia de seus consumidores apenas que soubessem ler. E, em sociedades em que a Reforma Protestante havia se estabelecido, esta não era uma condição tão rara entre os cidadãos.

Como já ressaltamos, contudo, esse fenômeno não estava limitado aos setores culturais. Toda a sociedade estava em face a grandes mudanças estruturais que começavam a tomar forma por todo continente europeu. As relações de produção deixavam de ser estabelecidas através das relações patriarcais, e passavam a integrar uma organização racional de trabalho “livre”. A tradição começava a abrir espaço para as relações entre capital e trabalho assalariado, que implicava vender seu tempo em troca de remuneração, sem maiores vínculos com o empregador.

Mozart, apesar de não estar diretamente envolvido nos movimentos liberais, podia sentir que liberar-se de seu bem feitor já não era uma tarefa tão impossível quanto parecia a seu pai, Leopold Mozart, que também servia ao Arcebispo. As relações de trabalho modificavam-se e abandonavam antigos ditames da tradição – estes que, por sua vez, mantinham o trabalhador vinculado à terra e ao senhor –, passando a configurar-se através do modelo burguês que surgia com o crescimento do comércio e a especialização da produção. Max Weber identificou esse fenômeno e mostrou que ele deu-se em boa medida, devido à criação da propriedade privada transformando o indivíduo em senhor de sua produção e suas posses, e a separação entre o local de trabalho e a moradia da família. Essas características parecem simples, mas foram fundamentais para o desenvolvimento do livre mercado e das negociações capitalistas.

3.2 O NASCIMENTO DO ESPÍRITO DO CAPITALISMO

Em “A Ética protestante e o Espírito do Capitalismo”, Weber diz que o impulso em acumular bens e valores, e a tendência à ganância, existem desde tempos imemoriais e em todas as culturas do planeta. O que difere o capitalismo europeu das demais formas de acumulação é a organização e a sistematização dessas atividades.

Com o trabalhador livre, ou pelo menos libertando-se gradativamente dos laços da tradição que o prendiam ao senhor, a sistematização do trabalho poderia ocorrer de forma organizada, sem a interferência dos poderes seculares, permitindo que o trabalho se tornasse uma atividade autônoma, prestada a partir de um acordo de vontades, exclusivo entre empregador e empregado. Este receberia uma remuneração pelo tempo e dedicação à produção que seria propriedade do dono do capital investido para produzi-la. A organização deste trabalho livre para execução de uma determinada atividade que deveria trazer um retorno financeiro maior do que o capital empregado em um primeiro momento é, segundo Weber, o lucro, que caracteriza o capitalismo moderno.

O período em que Mozart viveu foi justamente o período de transição entre a tradição do trabalho servil para o trabalho livre. E o fato de ele ter se desligado de seu suserano, afastando-se de Salzburg e partindo para Viena, o coloca em uma posição extremamente vanguardista, levando-se em conta o momento em que o fez. Apesar da frustração e das dificuldades que enfrentou a partir de então, Mozart mostrava-se como um trabalhador livre dentro de uma estrutura tradicional.

Depois de morto, Mozart alcançou muito sucesso. O que lhe faltou, na época em que viveu, foi um maior desenvolvimento na área de publicações musicais que Beethoven indica em uma carta escrita para o amigo Wegeler (e a difusão de concertos para uma audiência de pagantes, e não de convidados). Na verdade, poucas afirmações destacam de maneira mais intensa a profunda mudança estrutural na posição social do artista do que esta de Beethoven: ‘os editores não vêm mais me propondo acertos, eu defino o preço e elas pagam’. (ELIAS, 1995, p. 44)

Isso significa que enquanto Mozart vivera, não existia um mercado editorial organizado dentro de um modelo capitalista. Não era possível que, como Beethoven, ele se sustentasse apenas pelo produção e reprodução de sua música.

Além disso, a mudança sugerida nesta afirmação não se refere apenas à posição social do artista. Com ela, o padrão de criação artística, ou, dito de maneira diferente, a estrutura da arte, também mudou. Mas tais conexões não esclarecem bem se a transição da produção artística feita para um empregador ou patrono conhecido, para a produção artística dirigida a um público pagante, do patrono para o mercado livre mais ou menos autônomo, é considerada meramente como evento econômico. Assumir esta visão é negligenciar um ponto essencial: trata-se de uma mudança estrutural na relação das pessoas umas com as outras, que pode ser definida com precisão. Em particular, envolvia um ganho de poder pelo artista em relação a seu público. (ELIAS, 1995, p. 44)

Os modos produtivos organizados a partir de uma sistematização capitalista, não vieram como marcos libertadores da sociedade e da criatividade artística. Da mesma maneira que trouxeram autonomia, cobraram seu preço, limitando o criador a um arbítrio novo, de um público pagante que poderia escolher consumir ou não sua obra. Para que ela fosse consumida, teria de agradar a uma audiência abstrata, não-localizada e subordinada a leis e regras de público e de mercado. Essas regras começam a ser estabelecidas com as revoluções burguesas, com o objetivo de possibilitar a ampliação das relações produtivas e comerciais, e assegurar que determinadas obras sejam exploradas por grupos econômicos específicos detentores dos direitos para tanto.

O modo de produção burguês sistematizado trouxe, portanto, uma nova característica à sociedade; ela passa a depender de regras positivadas e ditames acerca do que pode ou não ser feito, dentro dos limites de atuação do indivíduo.

Entre os fatores de importância incontestável estão as estruturas racionais das leis e da administração, pois que o moderno capitalismo racional não necessita apenas dos meios técnicos de produção, mas também de um sistema legal calculável e de uma administração baseada em termos de regras formais. Sem isso, o capitalismo aventureiro e de comércio especulativo e todo tipo de capitalismo politicamente determinado seriam possíveis, mas não o empreendimento racional da iniciativa privada, com capital fixo e cálculos certos. Tais tipos de sistemas legais e de administração, num grau relativo de perfeição legal e formal, têm sido disponíveis para a atividade econômica apenas no Ocidente. Devemos pois perguntar de onde se originou esse sistema legal. Entre outras circunstâncias, o interesse capitalista, por sua vez, sem dúvida contribuiu para preparar o caminho à predominância do direito e à administração a de uma classe de juristas especialmente treinados na legislação nacional, embora não tenha sido o único nem o principal. (WEBER, 1998, p. 9)

Esse caráter legalista que a sociedade assume a partir das revoluções burguesas trouxe inúmeras consequências para a vida, a cultura e a produção artística. Questões como o direito de autor, o direito à propriedade intelectual e privada começam a ser discutidas e instituídas na maioria dos países, quase concomitantemente, no fim do século XVIII. Toda a organização da indústria editorial e conseqüentemente cultural, tem os alicerces de sua atuação estabelecidos nesse período. Em nosso próximo capítulo trataremos desses assuntos de maneira um pouco mais aprofundada.

3.3 O DIREITO AUTORAL

Objeto de infindáveis discussões neste começo de século XXI, o Direito Autoral, de acordo com Eduardo J. Vieira Manso, caracteriza-se como “o conjunto de

prerrogativas de ordem *patrimonial* e de ordem *não patrimonial* atribuídas ao autor de obra intelectual que de alguma maneira satisfaça algum interesse cultural [...].” Essas prerrogativas são, contudo, inerentes à produção do autor, não necessitando de registro ou qualquer outro reconhecimento, sendo conferidas pelo simples fato de ser ele o criador da obra.

Contudo, esse direito nem sempre foi um instituto legal positivado em um código ou lei que o instituisse. Até meados do século XVII, o reconhecimento da paternidade de uma obra intelectual era conferido a partir de um reconhecimento moral do público em relação ao autor. O Direito Romano, por exemplo, não versava em nenhum de seus aspectos sobre o direito que autores haveriam de gozar referentes à produção de sua obra artística, como deixa claro Vieira Manso. Mas, apesar da falta de uma norma legal contra a apropriação das obras, sempre existiu um repúdio ético àquele que se apropriava da criação de outrem.

Marcial (38-40 d.C. – 102 d. C.), epigrafista e escritor romano, foi quem pela primeira vez associou o crime de plágio no Direito Romano à apropriação de obra intelectual alheia como própria. *Plagium*, na Roma antiga, consistia em furto de pessoas livres (sequestro) fazendo-as passar por escravos, e era tipificado pela *Lex Fabia de Plarigilis*. Em analogia, Marcial apontou a apropriação das obras artísticas como sendo o furto de uma parte do ser livre que as compunham, e passariam a servir a outro senhor que assumiria sua autoria.

Durante a Idade Média, com o fim do Império Romano, a produção e a reprodução cultural eram quase completamente limitadas aos agentes eclesiásticos e às manifestações populares. A Igreja Católica e sua organização monástica havia sido praticamente a única instituição organizada remanescente dos tempos imperiais, e reservara para si a detenção de todo o conhecimento que conseguira obter quando fora instituída como religião oficial do Império, e também daquele produzido no interior de seus muros. Dessa maneira, a produção intelectual estava restrita praticamente àqueles que detinham o acesso às instituições religiosas.

À medida que a Filosofia Humanista foi-se desenvolvendo pela Europa em meados do século XIV, nos princípios do chamado período renascentista, os textos clássicos voltaram a encontrar interesse e público fora dos muros dos mosteiros católicos. A produção de conhecimento e os cânones da Antiguidade eram revisitados pelos renascentistas que viam necessidade de repensar e produzir novas reflexões sobre os assuntos que voltavam à tona. Juntando-se a isso um exponencial crescimento

vegetativo na Europa, começamos a ter os primeiros elementos de um mercado consumidor incipiente para o material escrito que começava a se tornar popular.

Nesse contexto, um pouco mais adiante, surgem os privilégios de reprodução concedidos pelos governantes locais a editores de sua confiança, por prazos limitados e sujeitos à revogação. Esse privilégios possuíam um caráter claro de censura e controle do tipo de material que poderia circular em um determinado território, e não abarcava o direito do autor sobre sua obra. “[...] um dos primeiros desses privilégios foi concedido pelo Senado de Veneza ao editor Aldo Manúcio para publicação das obras de Aristóteles em 1495.” (MANSO, 1987, p. 13) Havia uma presunção tácita de que, de boa-fé, os editores possuíam autorização dos referidos autores para publicar e comercializar as obras dos mesmos.

Enquanto as obras intelectuais não se prestavam a uma exploração econômica de natureza verdadeiramente comercial, porque sua produção não podia realizar-se em escala industrial, nenhuma razão parecia haver para legislar-se sobre as violações do que deveria ser direito dos autores. Essas violações resumiam-se, praticamente, no plágio, isto é, no furto da obra, para obter glória, muito mais do que algum proveito econômico. (MANSO, 1987, p. 12)

Com o crescimento de um mercado literário baseado em consumidores “livres”, ou seja, burgueses que começavam a constituir-se como classe e a criar novos hábitos e gostos, surge também uma atividade economicamente rentável, cuja produção manual já não mais acompanhava a escala de demanda. A criação da prensa mecânica, ou a criação de um processo “industrial” da produção e publicação editorial, surgiu a partir da necessidade de organizar e acelerar um processo antes artesanal e circunscrito aos muros dos mosteiros católicos.

Outro fator de considerável importância nesse período histórico ocorreu durante a chamada Reforma Protestante. Um dos principais pontos questionados por Martinho Lutero em suas “95 teses de Wüttemberg” foi o fato de a Igreja Católica ter o Latim como língua oficial e ainda desencorajar aos fiéis a lerem (de qualquer maneira) a Bíblia nas línguas vernáculas. A interpretação dos ditames religiosos deveria vir do mediador, representado pela figura do padre, que tinha o compromisso de proferir a palavra do Senhor e interpretá-la no púlpito diante de seu “rebanho”. Lutero afirmava que todos os fiéis deveriam ler a Bíblia e seguir os ditames de acordo com sua própria interpretação e convicção, o que obrigava que os mesmos aprendessem a ler. Traduziu a Bíblia do

Latim para o Alemão, unificando os dialetos do norte e do sul, criando um ambiente propício para a elaboração de uma gramática unificada e uma língua compartilhada.

Essas ações tiveram como consequência a alfabetização da população, criando involuntariamente um mercado consumidor para as obras literárias que começavam a se propagar a partir da prensa de Guttenberg. As próprias “95 teses” foram o primeiro episódio da história em que a imprensa ganha proporções “virais”, como diríamos neste início de século XXI, já que em dois meses elas foram traduzidas e reproduzidas por toda a Europa. Dessa maneira, surge um ambiente de demanda que deveria ser suprido pelos novos produtos da prensa, e ganha um contorno comercial numa produção de escala quase industrial.

Somente a criação de demanda por novos produtos, não era suficiente para instituição de um mercado. Era imprescindível que houvesse a oferta. Nesse momento surge a figura do autor. Antes do século XVIII, os livros impressos voltavam-se para religião, livros de lição escolares, os chamados “livros necessários para o uso cotidiano”, partituras para récitas na corte e nas igrejas, enfim, uma vasta gama de material era publicado em uma escala pequena que poucas vezes saía do âmbito de circunscrição em que era impresso. O autor como proprietário foi condição imprescindível para a expansão do comércio de livros e para a acumulação do capital pelos editores. Isso porque, antes de estabelecido o direito do autor sobre a obra, qualquer “artista tipográfico” poderia imprimir o que bem entendesse, e comercializar o produto da impressão por onde quer que passasse. Existiam os privilégios concedidos, mas estes voltavam-se prioritariamente para fins de censura, não de comercialização.

Segundo Chartier, a teoria do direito natural e a ideia da originalidade foram os princípios basilares para formação da propriedade literária. A primeira regulação acerca do reconhecimento desse direito apareceu no estatuto da rainha Ana em 1709 reconhecendo-o como “exclusivo dos autores, para publicação de suas obras, nada obstante, para tanto, tivessem eles de cumprir algumas formalidades administrativas [...]” (MANSO, 1987, p. 14) Essas formalidades se prestavam a condição de censura, principalmente de caráter religioso.

Mas o direito de autor, da maneira como entendemos hoje, começou a se delinear na França revolucionária. Isso significa que enquanto Mozart viveu, (27 de Janeiro de 1756 – 5 de Dezembro de 1791) a questão ainda era bastante desregulada, e ficando a cargo dos editores e reprodutores das obras o reconhecimento e o consequente pagamento aos autores pelas obras publicadas. Segundo Mário Feijó, em sua tese

“Permanência e mutações - o desafio de escrever adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura”, O autor e o editor entravam em um acordo, em que o primeiro cedia completamente o direito de reprodução ao segundo, que se via na posição de proprietário da obra e podia fruir dela da maneira como bem entendesse, transferindo, inclusive, os direitos de reprodução aos seus herdeiros.

Ainda segundo ele, o manuscrito comprado era apresentado ao representante do rei, que indicava um censor cuja função era permitir ou não a impressão da obra. Caso autorizada a reprodução, concedia-se um *privilegio* ao editor que então teria exclusividade sobre a obra por um tempo determinado, podendo renová-lo sem grandes dificuldades. Isso, contudo, não impedia que outros editores imprimissem cópias “piratas” de grandes sucessos, e as comercializassem sem autorização real.

Essa prática começou a causar sérios problemas nas relações entre livreiros e editores, que pressionavam para que os privilégios de impressão fossem ou não renovados por aqueles que já o detinham. Em 1761, o problema ganhou novos contornos. Numa decisão do Conselho Real, o livreiro responsável pelas obras de La Fontaine, perdeu o privilégio de reprodução em favor das herdeiras do mesmo, ameaçando o *modus operandi* do mercado de então.

Numa decisão famosa, Denis Diderot endereçou uma carta ao juiz responsável pela querela, na qual argumentava que o direito de reprodução da obra pelo editor era advindo do autor, que cedia o direito. Dessa maneira, não caberia ao Estado ou a um decreto real autorizar ou impedir sua reprodução. Nessa carta, Diderot começa a desenhar os princípios do Estado Liberal que mais tarde se constituiriam a partir da Revolução como os direitos fundamentais da personalidade e da propriedade privada, e afirmava que a propriedade intelectual sobre a obra pertencia única e exclusivamente ao indivíduo, que poderia transferi-la sem qualquer arbítrio do Estado. Era uma questão entre particulares.

Diderot não só criou as diretrizes da propriedade privada, como também criou a categoria de indivíduos cidadãos, cujos direitos independiam de autorização ou concessão do poder central do monarca. Essa carta criou a base argumentativa para a decisão do juiz que transformava o direito do autor em propriedade moral e material do mesmo, que poderia ceder esta última a quem bem entendesse, compartilhando desta forma a capacidade de reprodução, sem jamais ceder a autoria moral que seria permanente e intransmissível.

Com esses preceitos, começam a surgir as regras reguladoras de um mercado capitalista que permitiu o começo da reprodução e comercialização em massa de uma obra por um determinado editor, garantindo a este o lucro advindo desta atividade. Foi com base nessas ideias e normas que se fundou o direito do autor sobre sua obra, e a possibilidade de cessão da mesma para que outrem pudesse torná-la pública. Mas esta matéria só foi oficialmente regulada em lei em 1793, na França, ainda durante a Revolução.

Isso significa que, na Áustria Imperial, no período de vida de Mozart, as regras vigentes acerca dos direitos do autor, ainda encontravam-se restritas aos privilégios reais, e bastante longe da concepção individualista do direito sobre a propriedade intelectual do criador. Mozart não gozava do resguardo que a lei mais tarde conferiria à sua obra, o que lhe ocasionou diversos problemas, inclusive no que diz respeito a seu sustento e de sua família. Segundo Norbert Elias: “Sem dúvida alguma, morreu com a sensação de que sua existência social fora um fracasso.” (ELIAS, 1995, p.9) Além de não alcançar o tão almejado sucesso na corte de Viena, morreu praticamente na indigência e foi enterrado em vala comum.

O que podemos perceber de todas essas assertivas é que de uma certa maneira, a garantia conferida pelos direitos de autor foi bastante importante para o desenvolvimento de uma indústria cultural. E acima de tudo do artista e da sua própria obra como entes independentes do jugo do senhor. Nesse sentido, entendemos a indústria cultural não como produtora de um pastiche ou reprodutora de um formato pré-determinado como afirmava Adorno, mas sim como uma atividade de circulação de bens ligados à produção intelectual.

“Seria temerário afirmar que ele não tivesse consciência de que sua música passaria para posteridade.” (ELIAS, 1995, p. 10) Mas mesmo que tivesse essa consciência, jamais poderia imaginar o tamanho do sucesso e da notoriedade que suas obras atingiriam nos quase 300 anos em que vêm sendo reproduzidas, e o montante de recursos que foram levantados e absorvidos pela mesma indústria por causa de suas criações. “Depois de morto, Mozart alcançou muito sucesso. O que lhe faltou na época em que viveu foi um maior desenvolvimento na área das publicações musicais [...]” (ELIAS, 1995, p. 44) Seria interessante fazer um exercício de remissão pensando que se houvessem as normas dos direitos do autor na época de Mozart, será que sua vida seria diferente ou mesmo mais longa? Isso nunca poderemos saber. Mas certamente a

condição material em que ele se encontrava no momento de sua morte provavelmente seria outra.

Contudo, cabe a nós pensarmos também: quem mais se beneficia do direito do autor? Aquele indivíduo que recebe tal alcunha e efetivamente cria a obra ou aqueles que a comercializam e fazem com que ela circule pelo público disposto a pagar uma determinada quantia sobre ela?

À medida que as regras sobre a criação e os direitos advindos da produção da obra foram se consolidando entre os países do Ocidente no fim do século XVIII e início do XIX, o artista começou a se libertar do jugo do patrono da corte e a ter controle sobre sua própria obra. Em carta a seu amigo Wegeler, Beethoven esclarece como funcionava a negociação e a divulgação dos seus trabalhos:

Minhas composições me rendem bastante; e posso dizer que recebo mais encomendas do que me é possível satisfazer. Além disso, para todas as composições posso contar com seis ou sete editores, ou até mais, se quiser; as pessoas não vêm mais me propondo acertos, eu defino o preço e elas pagam. De modo que você pode ver que me encontro numa boa situação. (ELIAS, 1995, p. 43)

Beethoven já foi capaz de usufruir das novas regras estabelecidas no final do século XVIII, que regulamentavam a publicação de obras impressas. Foi o princípio do auge da impressão de composições musicais que se daria no século XIX. Com a ascensão dos hábitos de vida burgueses, uma classe média educada surgia ávida por consumir os produtos materiais e culturais que começavam a formar os modismos do período. A música passava a representar não só uma fonte de entretenimento, mas também a conferir um patamar de status aos novos modos de vida que determinavam os padrões sociais da época. O século XIX constituiu, portanto, a *overture* da indústria cultural capitalista.

CAPÍTULO 4

Segundo Hans Lenneberg em seu texto “Music Publishing and Dissemination in the Early Nineteenth Century: Some Vignettes”, a publicação de músicas não poderia atingir uma escala comercial até meados do século XV, em virtude da impossibilidade técnica de reprodução mecânica. As primeiras cópias tinham de ser produzidas manualmente por monges copistas, num processo intensivo e demorado, voltado principalmente para preservar a música sacra.

4.1 O MERCADO EDITORIAL DA MÚSICA

O pai da impressão musical tipográfica foi Ottaviano Petrucci que no século XVI, em Veneza, conseguiu das corporações de ofício um privilégio de impressão cujo período de duração perduraria por 20 anos. Sua gráfica usava uma técnica de impressão tripla no tipógrafo, em que primeiro prensava as pautas, depois as letras e enfim as notas. Apesar de ser um método cujo resultado era de fácil leitura, claro e limpo, a técnica era cara e consumia muito tempo.

Por volta de 1520 na Inglaterra, John Rastell deu início a impressão com uma única entrada no tipo, facilitando consideravelmente a impressão das obras. Contudo, esse método trazia consigo problemas de compreensão e alguns erros no alinhamento que prejudicavam a leitura do intérprete. Mesmo com esses problemas, essa técnica suplantou a impressão tripla de Petrucci, e se tornou dominante até a invenção da litografia no século XVII.

Mas somente no século XVIII, podemos dizer que houve a criação da moderna impressão musical. Como dissemos no título “Da arte de artesão, à arte de artista”, as primeiras editoras especializadas na impressão e publicação de músicas surgiram na Alemanha. Breitkopf & Härtel em Leipzig, Schott Music em Mainz e N. Simrock em Bonn foram as empresas pioneiras a organizar um modelo de produção tipicamente capitalista, no que diz respeito à produção do material de obras impressas.

Dessa maneira, os compositores encontraram uma nova forma de propagar sua arte e angariar renda sobre a mesma, que não mais através de concertos subsidiados pelo mecenas ou patrono típico do absolutismo monárquico. Começava a se formar um mercado pujante que nascera para atender a demanda de uma nova classe que crescia cada vez mais sobre o desenvolvimento da indústria e de serviços.

Esse mercado começou a florescer com o crescimento do mercado de concertos. A música não se restringia mais aos palácios e igrejas; ela estava agora se estabelecendo nas salas de concerto. De acordo com Jacques Attali em seu livro “*Noise: The Political Economy of Music*”, o primeiro concerto a alferir lucro aconteceu em 1672 em Londres, concedido pelo violinista e compositor Bannister. Mas, a primeira sala de concertos surgiria somente em 1770 em Leipzig, mesmo lugar onde surgira anos antes a primeira editora especializada em partituras.

Para que a música se tornasse verdadeiramente uma *commodity*, ou seja, uma mercadoria fungível, um bem passível de ser valorado, ainda segundo Attali, era necessário estabelecer seu valor, e uma distinção entre o valor do trabalho e o valor da representação. Essa valorização da música deu-se em oposição ao sistema feudal das cortes, que vigorou até meados do século XVIII, em que todo e qualquer trabalho feito sob a proteção do patrono era de absoluta propriedade do senhor, e não possuía qualquer existência autônoma. A propriedade sobre a música, estabelecida como um bem de consumo, só poderia adquirir existência concreta a partir do momento que ela tivesse também uma existência material, um objeto que contivesse o valor perpassado pela composição. Attali afirma que esse objeto foi a partitura e o seu uso, ou seja, a apresentação comercial fora dos círculos da corte, conferiram um valor que antes, sob a égide do patrono, nem sequer existia.

A música só foi capaz de emergir como uma *commodity* quando os editores, representando os músicos, atuaram em nome destes, angariando poder para controlar a produção, o uso e a comercialização das obras, através do material impresso, e em virtude de um mercado consumidor burguês que surgia. Junte-se a isso as regras recém-formuladas dos direitos de cópia e de autor, e teremos a formação de um mercado industrial burguês voltado para a comercialização e reprodução de um bem cultural abstrato, consubstanciado em um suporte de papel.

De fato, a indústria de publicação de músicas cresceu, como já vimos, como desdobramento da indústria de publicação de livros e resultado da existência desse mercado. Esse fenômeno foi consequência de uma mudança também na maneira de reproduzir os sons. A música antes do século XVIII estava inscrita na vida cotidiana, na realidade dos sistemas de poder, e sua utilidade não era criar a ordem, mas fazer com que as pessoas acreditassem na existência dessa ordem, e em sua impossibilidade de mudá-la.

Quando as pessoas passaram a ter que pagar para ouvir música, nos deparamos com a comercialização de um serviço. Uma equivalência entre a produção musical e outras atividades comerciais, não mais inscritas no cotidiano. Ocorre uma mudança na ordem das coisas que pressupõe a criação de um valor de troca desse tipo de bem, assim como outros bens produzidos pela indústria.

Durante o período da Convenção, em 1793, na França revolucionária, houve uma experiência interessante em relação a essas novas mudanças. O Estado tentou transferir a titularidade dos direitos sobre a produção dos bens culturais musicais para uma instituição pública chamada Instituto Nacional de Música, que exerceria um controle político sobre as obras. A intenção era minorar a influência da burguesia, recém-instalada no poder, e fazer com que este tipo de bem servisse aos interesses dos princípios da revolução e às celebrações que glorificassem a República. A música seria a guardiã dos valores ideológicos da revolução contra os próprios interesses comerciais da burguesia.

Apesar da bem-intencionada iniciativa de seus princípios basilares, o Instituto foi incapaz de se sustentar economicamente à medida que o mercado de reprodução se expandia. A burguesia continuou no controle das negociações, e os músicos passaram a ser pequenos empreendedores que viveriam da venda de seus trabalhos. Essa lógica de troca mercadológica criou um valor intrínseco a esses produtos que deveria ser externo à representação dramática e localizado na produção do trabalho.

4.2 O SÉCULO XIX: A MÚSICA COMO REPRESENTAÇÃO

A representação consubstanciada em um espetáculo, segundo Attali, é a criação de uma ordem com propósito de evitar a violência. Para ele o espetáculo seria um simulacro, uma metáfora do compromisso que a sociedade teria com a ordem e o desejo de mantê-la. Esse compromisso seria canalizado em representações que dialogassem com a vida real dos seres, e pudessem ser por eles compartilhadas através de uma associação cognitiva.

Para ele, a representação na música seria uma perfeita espetacularização que moldaria aquilo que as pessoas poderiam ver. Nenhuma parte desse processo seria inocente. Cada elemento preencheria uma função social e simbólica específica: convencer os indivíduos de uma racionalização do mundo e da sua necessidade de

organização. Princípios fundamentais para construir um sistema capitalista, que seriam muito bem representados pela figura da orquestra.

A constituição da orquestra e sua organização seriam o reflexo da organização do poder da economia industrial. Os músicos – anônimos, hierarquicamente distribuídos e assalariados como trabalhadores produtivos – seriam a imagem de uma sociedade com clara divisão do trabalho social. Cada um deles produziria somente uma parte do todo que não teria valor em si mesma. O líder da orquestra, que era dispensável até meados de 1850 quando elas começaram a crescer de tamanho, representaria a identificação com a classe dominante responsável por garantir a ordem e evitar o caos na produção.

Esta, por sua vez, estaria voltada para um mercado de larga escala, sedimentando os caminhos para a produção em massa, depois que as replicações se tornaram possíveis. A lógica intrínseca nesse movimento de uma política econômica acelerou o processo de transformação da música em *commodity*, selecionando os músicos que fossem lucrativos, produzindo um novo tipo de bem de consumo dentro desse mercado competitivo: o sucesso.

O século XIX foi, portanto, o momento de consolidação das condições técnicas e sociais de um processo que se iniciara no século XVIII. Durante a vida de Mozart, estes fenômenos eram ainda embrionários, e ele estava em um limbo social: não se encaixava nos padrões feudais de produção e veiculação de suas obras, mas ao mesmo tempo ainda não conseguiria usufruir de um mercado que estava apenas esboçando seus primeiros passos. Era um momento de rearticulação dos poderes políticos e econômicos, e conseqüentemente da teia social e seu *modus operandi* que até então não permitiam a acumulação do sucesso, a *commodity* de maior valor nos séculos subsequentes.

Segundo Jacques Attali, a noção de competitividade começou a se formar na primeira metade do século XIX, com a criação do repertório. Liszt em 1830 tocava as composições de seus colegas contemporâneos, dando uma dimensão espacial ao seu repertório, que o localizava no tempo, variando o espaço em que eram localizadas. Enquanto Mendelsson dava uma dimensão temporal ao seu repertório, pois incluía peças de Bach (como a comemoração do centenário da Paixão Segundo São Mateus) resgatando a música dos séculos anteriores que teriam uma repercussão positiva garantida.

O mercado cresceria não só em função dos novos produtos bem adaptados às necessidades dos recém-criados consumidores, mas também através do aumento do número de pessoas que começavam a consumir as obras antigas. Seria como se os novos

proletários quisessem reviver os tempos em que o poder do senhor era absoluto, através do espetáculo burguês. Da mesma maneira, o modelo de financiamento da música colocava os editores parcialmente no lugar dos patronos que encomendavam as obras.

Contudo, uma grande diferença poderia ser percebida logo nas primeiras análises desse fenômeno: os editores buscavam o lucro. Financiar novas obras grandiosas era um risco muito alto, se comparado à reapresentação das antigas e de autores já consagrados como o próprio Mozart, Haydn, entre outros. Dessa maneira, era mais interessante aos olhos do editor-empresário dedicar-se ao mercado dos intérpretes amadores que se expandia a passos largos, e já tomava conta dos círculos sociais burgueses.

O piano passa a ser o instrumento preferido das famílias burguesas que, ao contrário da velha aristocracia, não possuía meios suficientes para sustentar sua própria orquestra. Ele ocupava o centro das reuniões dos *salons* sendo um objeto de ostentação e sociabilidade entre os novos consumidores de uma classe média.

O século XIX foi o período em que os pequenos e grandes concertos atingiram sua zênite. Até esse período, as performances ao vivo não traziam quase nenhuma remuneração. Os autores recebiam somente aquilo que fosse ganho da venda de suas partituras. Esse novo modelo de apresentação trouxe uma certa independência do artista do poderio do editor, já que obrigava também o pagamento de uma parte da quantia arrecadada em cada representação da obra. O autor estava agora munido também de um novo direito autoral, conexo ao direito de autor e ao direito de cópia. Este lhe garantiria um percentual de suas próprias apresentações, e também das de outros que se utilizassem de seus trabalhos.

O mercado da música cresceu exponencialmente em virtude dessas novas regras, meios de produção e de reprodução. O século XIX foi o período em que a indústria e seus métodos se solidificaram na sociedade europeia. Nos Estados Unidos houve também um considerável crescimento e produção desses bens, e podemos dizer que até o Brasil alcançou algum sucesso na comercialização e construção do mercado. O século XX veio em seguida como uma tempestade trazendo consigo novas tecnologias, novas salas de concerto e novos meios de reprodução radiofônica, mas as formas de exploração, arrecadação e difusão desses produtos continuaram basicamente as mesmas construídas nos idos de 1800. Todos os princípios fundamentais da indústria de reprodução fonográfica remetem à organização do modelo de produção que ocorreu no século XIX, até basicamente o advento da internet.

4.3 O SÉCULO XX E A EXPLOSÃO DO MERCADO DE PUBLICAÇÃO DE MÚSICAS

A música, no final do século XIX, de certa maneira foi prevendo as rupturas que estariam chegando nos anos seguintes. E praticamente tudo que aconteceu nesse período teve como cenário a cidade de Viena. Os debates da virada do século expressavam a desacralização, a informalidade e a desinstitucionalização da produção musical. Viena fora o lugar onde essas mudanças foram previstas, escritas e ouvidas, principalmente por uma burguesia judia que era a grande financiadora e consumidora das criações artísticas do período, segundo Jacques Attali.

A lição proferida pela indústria musical foi essencial e premonitória: com o fim da representação, uma fase de desritualização e degradação das instituições e da ordem políticas vigentes no século XIX alcançaram o senso comum. A morte do ritual fez com que surgisse a espetacularização na arte. Todavia, esta ruptura não foi efetiva, pois deu causa a um simples rearranjo do poder, uma fratura tática, com a finalidade de instauração de uma nova e obscura tecnocracia, justificando o poder das organizações.

Os custos das performances representativas possuíam um nível fixo de produtividade que acompanhava o aumento dos custos nas outras áreas da economia. A atividade performática vinha perdendo público e se tornando cada vez menos lucrativa para o financiador. O fato da desorganização da vida urbana transformou o simples caminho até o teatro em uma expedição.

O fonógrafo começou a ganhar espaço nas casas da burguesia, e se tornou de fato um aliado para a indústria, pois promovia e massificava a produção artística. Finalmente o rádio transformou a reprodução em um produto livre de custos. Contudo o rádio não era uma sala de concertos, e seu papel principal foi o de veicular e efetivamente fazer a publicidade das reproduções, sem pagar os royalties aos produtores. Em virtude deste arranjo empresarial, o consumo de produtos musicais aumentou em grande medida ao redor de todo mundo, ajudado também pela conquista de novos mercados empreendida por algumas potências europeias.

O século XX foi, dessa maneira, um período absolutamente prolífero em termos de produção em larga escala. Novas tecnologias de reprodução mecânica e publicação foram desenvolvidas, sem falar nas tecnologias radiofônicas que invadiram o mercado. Grandes gravadoras abocanharam uma gorda fatia das receitas, mas a reprodução impressa continuou a crescer, formando um novo nicho.

Milhares de publicações entraram no mercado: desde partituras propriamente ditas, até métodos de todas as espécies que simplificavam ou modificavam as notações musicais podiam ser encontrados em diversos lugares; de livrarias especializadas à banca de jornais. O mercado de apresentações e concertos, ainda que não tão expressivo quanto no século XIX, ocupava também um lugar de destaque na constelação da produção musical, mas já enfrentando um declínio visível. Durante esse período, a música popular ficou à margem das publicações e apresentações, tendo a rua como seu palco de divulgação. No século XX, principalmente no pós Segunda Guerra, esse gênero musical encontrou seu ápice e tornou-se a menina dos olhos do mercado.

A fatia voltada para intérpretes leigos começava a assumir um peso considerável no orçamento das editoras de música, e a produção de novos trabalhos renovava as aptidões do público para o consumo de novas obras. As cópias fonográficas chegavam até mesmo a contribuir para a divulgação de novos trabalhos e ao incentivo voltado para o público amador. Ainda assim, a publicação de partituras voltadas para música erudita garantia sua demanda em um mercado cada vez mais competitivo.

Quando a música começa a ser gravada em um suporte físico, segundo Jacques Attali, ela se transforma em um objeto material de troca e lucro. Não há mais necessidade de percorrer o longo e complexo caminho da partitura e da performance ao vivo. A repetição através da gravação emerge como um avanço considerável dando ao público cada vez mais acesso ao material criado para reprodução, mas também impõe a individualização da experiência e a substituição da ritualidade da música. Mas o século XX não seria testemunha somente dessas mudanças. Em seus últimos anos, o maior fenômeno de interação e armazenamento de dados se torna uma realidade comercial, acessível ao público leigo: a internet. Ela em pouquíssimo tempo muda boa parte dos conceitos e regras de uma indústria que construíra sua maneira de operar durante os séculos.

4.4 O ADVENTO DA INTERNET

Por ser um fenômeno ainda recente, apesar de bastante impactante, o advento da internet não pôde ser totalmente digerido pela indústria cultural e pela cadeia produtiva que se estende por trás da mesma. As trocas materiais e as receitas derivadas das mesmas começaram a se esvaír quando as versões gravadas passaram a ser compartilhadas pela rede. Em um ambiente de livre circulação de dados, ficou cada vez

mais difícil controlar o recolhimento referentes aos direitos de cópia e reprodução das obras.

O próprio mercado de publicação de partituras encontrou novos desafios e oportunidades tendo seu material divulgado pela internet. De acordo com Christina A. Georgiou do departamento de Arte da Universidade de Chipre em seu artigo “Perspectives of music publishing in the twenty-first century: The death of the editor?”, aproximadamente em 1995, estudiosos e teóricos da linguagem e da comunicação se depararam com as possibilidades de uma característica emergente do mercado editorial: o hipertexto.

Segundo estas vertentes teóricas, todas as variantes e dados poderiam ser acessados eletronicamente para produzir uma confluência de mídias e construção de um novo sentido. Essa construção seria devida ao fato de que inúmeras informações documentais, complementares e explanatórias poderiam ser incluídas no documento. Georgiou afirma que essa capacidade trouxe inúmeras possibilidades de publicar, produzir e disseminar conteúdos. Estes inicialmente seriam organizados em bibliotecas digitais, enciclopédias, dicionários e em projetos de redes de informação online voltadas para trabalhos literários e artísticos.

Apesar do ceticismo inicial dos setores acadêmicos em relação aos usos dos novos recursos de informação, os benefícios dessas técnicas foram absorvidos pouco a pouco para a promoção de diálogos e trocas de conhecimentos dentro da Academia, enquanto sua contrapartida tradicional (impressa) era enriquecida pelas possibilidades que eles apresentavam.

Naturalmente, essas novas tecnologias atingiram o mercado de publicação de músicas e foram trazendo novas formas de interação do público com a produção de material, de maneira que fosse possível encontrar um ponto de toque entre eles. Com o uso de equipamentos especificamente desenvolvidos para publicação de partituras e textos musicais como *softwares*, impressoras, *scanners* e leitores de músicas, tivemos a abertura de novas possibilidades de publicações. Por um lado tínhamos a reprodução online das partituras que apenas escaneavam as peças e as colocavam disponíveis na rede, e por outro lado, com a ajuda de programas especializados, a possibilidade de reproduzir, modificar e manipular as partituras e conseqüentemente as composições, imprimí-las e reproduzilas ao vivo, de uma maneira que a cópia impressa jamais permitiu.

Essas tecnologias deram impulso ao desenvolvimento de diversos projetos digitais por parte das próprias editoras e centros acadêmicos que passaram a divulgar e vender essas novas publicações de forma a se tornarem interativas, e disponibilizarem uma grande quantidade de informação. Algumas iniciativas como “Chopin’s First Editions Online” realizada pelo Arts and Humanitary Reaserch Council UK de 2004, disponibilizam uma coleção virtual com todas as primeiras edições dos trabalhos de Chopin, comentadas e com imagens.

Outro projeto bastante relevante foi a plataforma colaborativa “European Mozart Ways”. Sua ideia principal era construir um projeto de compartilhamento multicultural entre os países pelos quais Mozart saiu em turnê na sua juventude, com finalidade de armazenar a maior quantidade de material possível; desde trabalhos desconhecidos, até cartas familiares e elementos bibliográficos.

4.5 PERSPECTIVAS PARA O FUTURO: A MORTE DO EDITOR?

Levando em consideração as disposições e ideias de Christina A. Georgiou, podemos afirmar que apesar dos perigos do mau-uso e da proliferação de informações não confiáveis na web, essa ferramenta trouxe maiores recursos tanto para estudantes como para intérpretes profissionais e amadores de música. Segundo ela esses avanços tornaram viáveis possibilidades de uso que sua contrapartida impressa jamais seria capaz de proporcionar. As versões impressas continuarão disponíveis, mas estarão cada vez mais caminhando em paralelo com as edições digitais comercializadas online ou em qualquer outro suporte que as armazene.

Essa digitalização dos suportes materiais em muitos momentos suscitou a questão referente à “morte” ou desaparecimento da figura do editor. O que Georgiou afirma, e julgamos bastante plausível, é que ao invés do fim do ofício editorial este se encontrará em um momento de mudança, de reinvenção.

Toda crise traz consigo grandes possibilidades; com o mercado editorial não seria diferente. As novas mídias e tecnologias possibilitarão a criação de novos produtos, que terão capacidade de explorar e comportar uma quantidade inestimável de dados, enriquecendo e majorando a transmissão de conhecimentos. Os hipertextos construídos com vídeos e imagens podem ser acrescidos com aspectos históricos, dados bibliográficos, documentos e uma infinidades de informações que poderão se concentrar em um único suporte. Não será mais necessário a difícil escolha editorial de colocar

materiais que sejam mais comerciais em detrimento dos textos acadêmicos, pois ambos podem figurar na mesma edição.

Isso demonstra que o trabalho do editor não será reduzido ou subestimado de maneira nenhuma; de fato será acrescido de novas oportunidades para soluções criativas, num mercado que começa a se descobrir. Como vimos ao longo de nossa pesquisa, o trabalho do editor foi fundamental para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos e, conseqüentemente, de uma indústria cultural que deles se utilizaram. O editor é parte integrante dessa indústria e possui total capacidade para realizar as transformações necessárias nessa era de novos meios.

5 CONCLUSÃO

Atingir um ponto ótimo e objetivo em um trabalho de Ciências Humanas é tarefa difícil e até mesmo questionável, pois conclusões categóricas nesse campo de estudo normalmente são resultados de falhas metodológicas ou mesmo decorrente da má interpretação dos dados. Por isso, neste ponto de nosso trabalho não trazemos soluções, mas reflexões sobre um tema pouco explorado em nossa literatura especializada, e também concernente a outras áreas de estudo. Digo isso com propriedade já que fontes bibliográficas em Português mostraram-se extremamente escassas, sendo um recurso bastante utilizado a pesquisa de referências em outras línguas, e mesmo em áreas voltadas para as Artes.

O mercado de publicação musical nasceu a partir do mercado literário, mas em pouco tempo encontrou seu lugar no mundo, tornando-se autônomo e estabelecendo suas próprias regras. A transição entre as antigas formas de interação social e produção cultural vigentes até meados do século XVIII, foi fundamental para entendermos o processo de criação e desenvolvimento de um campo produtivo e uma indústria que foram essenciais para a identidade do ser e a compreensão de seu lugar social. Além disso, não podemos deixar de lado o caráter político que ela assume, tanto por parte do Estado, que se constutía nos moldes modernos, quanto nas relações sociais entre a religião e a vida cotidiana.

Por isso a figura de Mozart foi tão importante para esta reflexão, pois ele foi um personagem que tinha os pés fincados nas antigas ordens, mas já alcançava a visão de horizontes futuros. Mozart foi sem dúvida nenhuma um gênio em suas composições, coisa que os séculos futuros foram cabais em provar. Suas obras, compostas no século XVIII, continuaram a ser representadas, reproduzidas e copiadas nos séculos subsequentes, perpassando todas as fases de produção e de veiculação da música, e as diferentes maneiras nas quais esse objeto cultural foi apresentado: como ritual, representação, *commodity* e “repetição”. Mas o sistema de produção vigente no período em que esteve vivo não lhe possibilitou alferir ganhos proporcionais à qualidade de sua produção.

Esse fato deveu-se em boa medida porque ainda não existiriam as regras necessárias à circulação e à reprodução de suas obras em uma escala que permitisse a obtenção de recuos suficientes por parte do artista ou do editor. As leis de direitos autorais só entraram em vigor, em alguns países, no fim do século XVIII, e só atingiram

um caráter internacional na Convenção de Genebra, no final do século XIX. Este, por sua vez, foi o grande século das representações, e sem qualquer coincidência, foi também o século em que as obras de Mozart atingiram a zênite do reconhecimento e do sucesso.

O objetivo que buscamos alcançar neste trabalho foi a de esclarecer a maneira como a música, uma criação abstrata do intelecto humano, passou por diferentes fases associadas à forma de organização produtiva das sociedades ocidentais. No começo estava associada à ritualização da vida cotidiana, à religiosidade, aos fenômenos naturais como a colheita e as estações do ano. Num segundo momento, ela se transmuta para a representação da sociedade e sua organização produtiva, dando espaço para a metáfora da orquestra (em que o regente organiza a produção dos indivíduos) e à canalização dos aspectos “primitivos” do ser e da violência. E logo em seguida transforma-se em uma *commodity* que possui um valor de troca e pode ser comercializada em larga escala.

As composições de Mozart passaram por todas essas fases da “economia política do som”, e hoje alcançaram o novo desafio do século XXI, que foi o advento da internet. Ainda não é possível prever quais as consequências que este novo mecanismo de interação e armazenamento de dados representará em nossa sociedade, mas é cabível afirmar que ela modificará (e já modifica) muito nossa relação com a música.

O século XVIII foi o momento em que todo arcabouço social, político, jurídico e econômico concernente à produção tomou corpo, mas o século XIX, foi o momento em que estes princípios se afirmaram e começaram a produzir seus efeitos. A produção incorporou uma capacidade de organização e produtividade nunca vista até então na história da humanidade, e a circulação de materiais atingiu um nível bastante considerável com o desenvolvimento de novas tecnologias. A própria tecnologia da reprodução paga, realizada nas casas de concertos e salões, transformou a ritualização da música da era pré-moderna em um produto rentável de *commodity* burguesa.

Outro aspecto importante desenvolvido nesse período foram as características e valores sociais que eram associados pela representação das obras musicais, incorporando para si até mesmo os princípios de organização das orquestras, passando pelo tempo de reprodução até chegar à espacialização dos lugares nos teatros. O século XIX foi sem dúvida o momento em que os princípios da ordem produtiva burguesa configuraram a sociedade, bem como suas formas de expressão e principalmente de reprodução.

O século XX trouxe consigo novas tecnologias e um aumento brutal na capacidade reprodutiva, mas estes se instalaram sobre as bases desenvolvidas nos séculos anteriores. A “repetição” através dos fonogramas e mais tarde rádios, discos e já no finalzinho CDs, trouxe uma capacidade de distribuição imensa para as companhias especializadas, além de divulgação para as obras reproduzidas ao vivo, mas em termos de organização dos fatores políticos, econômicos e sociais, contribuiu com modestas diferenças que só foram realmente questionadas a partir do advento da internet. Esta sim revirou de ponta cabeça todo um sistema muito bem estabelecido e uma estrutura que já vinha se consolidando, como já vimos, ao longo dos dois últimos séculos.

O acesso ilimitado a recursos numerosíssimos, proporcionado pela rede mundial interligada por computadores, causou um forte abalo (e ainda causa) aos princípios defendidos e aos métodos utilizados pelas atividades de produção capitalistas desses bens culturais. Todavia, ao mesmo tempo que a internet ocasionou uma grande crise, também abriu inúmeras oportunidades. Desde produtos e formatos novos lançados no mercado, até uma nova forma de produção em si, a internet se tornou uma ferramenta de importância inegável e difícil de se combater. Chegou transformando a maneira como as relações sociais se estruturam, disponibilizando uma das *commodities* mais valorizadas desse início de século XXI: a informação.

Nos tempos de Mozart, essa *commodity* ainda não possuía um valor mensurável e nem sequer questionava-se a sua necessidade. Mas como pudemos perceber, a informação e a capacidade de propagá-la fazem absoluta diferença entre aqueles que produzem o discurso e aqueles que apenas o absorvem. Isso não quer dizer que exista uma máquina comandada por uma ou mais classes que se arrogam os direitos e deveres de traçar os rumos da humanidade, porém deixa claro que aqueles que produzem o discurso através das grandes empresas de comunicação em massa tem grandes chances de encontrar ressonância nas mentes dos indivíduos.

A música assumiu assim diversas faces e propósitos durante esses períodos; passou de um componente sacralizador e ritual da vida cotidiana, para uma forma de canalização e organização social, para mais tarde se constituir de uma *commodity* de troca, durante o século XX. O momento em que nos encontramos coloca em xeque toda uma maneira de quantificar, valorar e utilizar os sons produzidos pela música durante os séculos anteriores, mas nem de longe consegue ignorá-la como expressão artística ou bem de consumo. O tempo com certeza irá se incumbir de nos mostrar o caminho, mas de antemão podemos perceber que ele não será tão sombrio como profetizam alguns.

Muita coisa irá mudar. Mas uma coisa que será inabalável será o sentimento que a música provoca, e a necessidade dela, em qualquer era ou momento da história.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Sarah. *International Dissemination of Printed Music During the Second Half of the Eighteenth Century*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=p5siAwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA21&dq=Sarah+Adams+international+dissemination+of+printed+music&ots=mQwkPyMd-G&sig=Zdf6h6mlp5YJKIHY3Db7mTfVG2o#v=onepage&q=Sarah%20Adams%20international%20dissemination%20of%20printed%20music&f=false>. Acesso em: 27 fev. 2014.

ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BRASIL. Casa Civil. *Lei n. 9610/98*, de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm. Acesso em: 12 fev. 2014.

ELIAS, Norbert. *Mozart: a Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FEIJÓ, Mário. *Permanência e mutações – o desafio de escrever adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

FOUCAULT, Michael. *A Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GAROFALO, Reebee. *From Music Publishing to MP3: Music and Industry in the Twentieth Century*. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3052666?uid=3737664&uid=2134&uid=2480357357&uid=2480357347&uid=2&uid=70&uid=3&uid=60&purchase-type=article&accessType=none&sid=21103779710197&showMyJstorPss=false&seq=1&showAccess=false>. Acesso em: 8 dez. 2013.

GEORGIU, Christina A. Perspectives of Music Publishing in the Twenty-First Century: The Death of the Editor. *Hejmec*, v. 3, 2012. Disponível em: <http://www.hejmec.eu/>. Acesso em: 13 jan. 2014.

HISTORY of music publishing. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_music_publishing. Acesso em: 18 jan. 2014.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Com a Nova Ortografia da Língua Portuguesa.

LENNEBERG, Hans. Music Publishing and Dissemination in the Early Nineteenth Century: Some Vignettes. *The Journal of Musicology*, v. 2, n. 2, p. 174-183, Spring 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/763805?uid=2&uid=4&sid=21103730085611>. Acesso em: 23 out. 2013.

MANSO, Eduardo J. Vieira. *O que é direito autoral*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 1998.