

Norbert Elias

MOZART

Sociologia de um gênio

Organizado por
MICHAEL SCHRÖTER

Tradução:
SERGIO GOES DE PAULA

Revisão Técnica:
RENATO JANINE RIBEIRO



Jorge Zahar

Paula

~~Paula~~

estrucurado

656014

M42 m P
e.3

Sumário

DEDALUS - Acervo - FELCH



20900000870

Parte I
REFLEXÕES SOCIOLOGICAS SOBRE MOZART

Ele simplesmente desistiu 9

Músicos burgueses na sociedade de corte 15

Mozart se torna artista autônomo 32

Arte de arteção e arte de artista 45

O artista no ser humano 53

Os anos de formação de um gênio 67

A juventude de Mozart — entre dois mundos sociais 86

Parte II

A revolta de Mozart: de Salzburgo a Viena 111

Completa-se a emancipação: o casamento de Mozart 130

O drama da vida de Mozart: uma cronologia sob a forma de notas 135

Duas notas 140

Posfácio do organizador 141

Índice 145

Publicado originalmente sob o título Mozart, Zur Soziologie eines Genies por Suhrkamp Verlag, de Frankfurt, Alemanha

Copyright © 1991 by Norbert Elias Stuchling, 1991 Edited by Michael Schröter

Copyright © 1994 da edição em língua portuguesa: Jorge Zahar Editor Ltda.

ran Mexico, 31 sobreloja 2003-1-14 Rio de Janeiro, RJ

Tel.: (21) 2240-0226 / Fax: (21) 2262-5123 e-mail: jzce@zahar.com.br site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados. A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

Capa: Gustavo Meyer

Composição: TopTextos Edições Gráficas Ltda.

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

E41m Elias, Norbert Mozart, sociologia de um gênio / Norbert Elias; organizado por Michael Schröter; tradução, Sérgio Coes de Paula; revisão técnica, Renato Janine Ribeiro. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

Tradução de: Mozart, Zur Soziologie eines Genies ISBN: 85-7110-302-X

1. Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791 — Biografia. I. Schröter, Michael. II. Título. III. Série.

CDD — 927.8
CDU — 92(MOZART)
94-1558

III

P A R T E I

REFLEXÕES SOCIOLOGICAS
SOBRE MOZART

Ele simplesmente desistiu

Wolfgang Amadeus Mozart morreu em 1791, aos 35 anos, e foi enterrado numa vala comum a 6 de dezembro. Qualquer que tenha sido a doença aguda que contribuiu para seu prematuro falecimento, o fato é que, antes de morrer, Mozart várias vezes esteve próximo do desespero. Aos poucos, foi se sentindo derrotado pela vida. Suas dividas aumentavam. A família se mudava de um lugar para outro. O sucesso em Viena, que para ele talvez significasse mais do que qualquer outro, jamais se concretizou. A alta sociedade vienense deu-lhe as costas. O rápido avanço de sua doença fatal pode bem estar ligado ao fato de que, para ele, a vida perdera o valor. Sem dívida alguma, morreu com a sensação de que sua existência social fora um fracasso. Falando metaforicamente, morreu pela falta de significado de sua vida, por ter perdido completamente a crença de que seus desejos mais profundos seriam satisfeitos. Duas fontes de sua determinação de viver, dois mananciais que alimentavam seu sentimento de auto-estima e importância, estavam quase secos: o amor de uma mulher em quem pudesse confiar, e o amor do público vienense por sua música. Por algum tempo ele gozara de ambos; e ambos ocupavam o lugar mais alto na hierarquia de seus desejos. Há muitas razões para se crer que, em seus últimos anos de vida, ele sentia cada vez mais que perdera os dois. Esta era a sua tragédia — e a nossa — enquanto seres humanos.

Hoje, quando o simples nome de Mozart para muitos se tornou símbolo do maior prazer musical que nosso mundo conhece, pode parecer incompreensível que um homem dotado de tais poderes mágicos de criatividade pudesse ter encontrado morte prematura — levando consigo para a sepultura inimagináveis criações musicais ainda por compor — porque a falta de amor

e generosidade das pessoas aprofundou as suas dúvidas quanto ao valor e o significado de sua vida. Pode parecer especialmente difícil acreditar-se nisto quando o interesse é apenas por sua obra, e não pelo ser humano que a criou. Quanto a esse aspecto não devemos nos iludir julgando o significado, ou falta de significado, da vida de alguém segundo o padrão que aplicamos à nossa própria vida. É preciso indagar o que esta pessoa considerava ser a realização ou o vazio de sua vida. Mozart tinha plena consciência de seu raro dom, e transmitiu-o tanto quanto pôde. Boa parte da vida trabalhou incansavelmente. Seria temerário afirmar que ele não tivesse consciência de que sua música passaria para a posteridade. Mas não era o tipo de pessoa para quem a idéia de ser reconhecido pelas gerações futuras trouxesse consolo pela falta de reconhecimento que suportou nos últimos anos de vida, especialmente em sua cidade adotiva, Viena. A fama póstuma significava relativamente pouco para ele, enquanto a fama em vida significava tudo. Lutou por ela com plena consciência de seu próprio valor. Necessitava, porém, da confirmação imediata desse valor, especialmente por amigos e conhecidos. No fim da vida foi abandonado por quase todos, os que antes tinham sido seus amigos íntimos. A culpa não era só deles — as coisas não eram tão simples assim. Mas não há dúvida de que sua solidão redobrou. Talvez ele tenha simplesmente desistido. "O rápido declínio final de Mozart", escreveu um de seus biógrafos, "após longos períodos de trabalho intenso raramente interrompidos por doenças ou indisposições; sua breve agonia, quase precipitada; sua morte súbita após um coma de apenas duas horas — tudo isso pede uma explicação melhor do que a fornecida pela medicina tradicional."¹

Além disso, há muitas evidências de que Mozart andava atormentado por dúvidas cada vez maiores quanto ao afeto e mesmo a fidelidade de sua Constanze, a quem amava apesar de tudo. Posteriormente, o segundo marido dela afirmou que ela sempre tivera mais respeito pelo talento do que pela pessoa de Mozart.²

1 Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, trad. ingl. de Marion Faber Londres/Toronto/Melbourne: 1983, p.355 [ed. bras.: *Mozart*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991, p.290].

2 Cláudio por Hildesheimer, *Mozart*, p.244 [ed. bras.: p.201].

No entanto, sua percepção deste talento parece ter dependido menos da compreensão da música do que do sucesso que ela alcançasse. Quando o sucesso diminuiu, quando a corte vienense, que antes o patrocinava, abandonou aquele artista intratante em favor de compositores mais triviais, a visão que Constanze tinha de seu talento ficou abalada, sem dúvida, como também sua visão da pessoa. A pobreza cada vez maior da família, correspondendo ao apelo público cada vez menor pela música de Mozart, no final de sua vida, deve ter estrornado ainda mais os sentimentos de Constanze, os quais nunca foram dos mais profundos. Assim, os dois fatores que privaram de sentido a vida de Mozart — a perda do reconhecimento do público e o arrefecimento do afeto da esposa — ligavam-se entre si. Eram duas camadas inseparáveis, interdependentes, no sentimento de vazio que o dominou em seus últimos anos.

Por outro lado, Mozart era uma pessoa que sentia uma insaciável necessidade de amor, tanto físico como emocional. Um dos segredos de sua vida era provavelmente a sensação que tinha, desde a mais tenra idade, de que ninguém o amava. Talvez muito de sua música tenha sido uma procura constante de afeto, a busca de estímulos por parte de um homem que, desde a infância, nunca esteve seguro de merecer o amor daqueles que significavam tanto para ele e que, em alguns aspectos, sentiu pouco amor por si mesmo. Embora a palavra "trágica" soe aqui um tanto banal e grandiosa, pode-se afirmar, com alguma justiça, que o lado trágico da existência de Mozart deve-se ao fato de que ele, desde jovem, em sua luta por conseguir o amor das pessoas, não se sentiu amado por ninguém, nem mesmo por si próprio. Sem dúvida alguma, é o tipo de carência do qual se pode morrer. Tudo indica que no fim Mozart vivia em estado de solidão e desespero. Sabia que morreria em breve; em seu caso isto provavelmente significava que desejou morrer; e que, de certa maneira, escreveu o *Réquiem* para si mesmo.

Até que ponto são fidedignos os retratos que temos de Mozart, especialmente do jovem Mozart, é uma questão ainda em aberto. Mas um dos traços que o tornam mais atraente, ou, se preferirem, mais humano, é que ele não tinha um desses semblantes heróicos, como as bem conhecidas fisionomias de Goethe ou de

Beethoven, que os marcavam como homens de gênio, fosse quando entravam num recinto, ou quando punham o pé na rua. O rosto de Mozart nada tinha de heróico. O nariz proeminente, carnudo, que parecia inclinar-se em busca do queixo levemente erguido para cima, perdeu algo de suas grandes dimensões à medida que o rosto engordou. Por cima do nariz, vigiavam olhos muito alertas e vivazes, ao mesmo tempo maliciosos e sonhadores — ainda um pouco tímidos no jovem de 24 anos que aparece no retrato de família feito por Johann Nepomuk della Croce,³ mais seguros, porém ainda com o ar sonhador e maroto, em retratos posteriores. Os quadros pouco mostram um lado de Mozart que escapa à observação na seleção de obras ditadas pelo gosto do público de concerto, mas que merece menção para dar vida a Mozart como homem. É o bufão que nele havia, o palhaço que saltava sobre cadeiras e mesas, que dava cambalhotas e brincava com as palavras e, evidente, com os sons. Não podemos entender completamente Mozart se esquecermos que existiam aspectos ocultos em sua personalidade mais bem caracterizados pela afirmação posterior "*Lache, Bajazzo!*" (Ria, palhaço), ou pela menção da não-amada e enganada Petruška.

Após sua morte, a esposa afirmou "lamentar" muito por Mozart quando este se viu "logrado".⁴ É pouco provável que ela não o tenha "logrado" (se é que a palavra é apropriada) ou que ele o ignorasse — assim como é pouco provável que ele tenha se absterido inteiramente de conduta semelhante com outras mulheres. Mas isto se aplica aos últimos anos, quando as luzes lentamente se apagavam em sua vida, quando a sensação de não ser amado, de ser um fracasso, ou seja, sua tendência depressiva eternamente presente aflorou, impelida pelos reveses profissionais e infelizes domésticos. Naquele momento, veio à luz a discrepância — tão marcante em Mozart — entre uma vida social cheia de significado quando vista objetivamente, mais precisamente a partir de uma perspectiva do "ele", e a vida cada vez mais sem significado, quando vista da perspectiva do "eu", ou seja, do ponto de vista de seus próprios sentimentos.

³ Cf. a reprodução em Hildesheimer, op. cit., após a p.152 [ed. bras.: p.64].
⁴ Hildesheimer, op. cit., p. 244 [ed. bras.: p.201].

A princípio, tudo correu bem por vários anos. A estrita disciplina imposta por seu pai deu frutos. Convertiu-se em autodisciplina, capacitando o jovem a trabalhar, depurando e transformando em música as fantasias que nele fervilhavam, sem que perdessem a espontaneidade ou a inventividade. Seja como for, Mozart teve de pagar caro pelas vantagens alcançadas graças a seu talento em consumir suas fantasias pessoais.

Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos. E nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros, para o meio social. Quase todos têm desejos claros, passíveis de ser satisfeitos; quase todos têm alguns desejos mais profundos impossíveis de ser satisfeitos, pelo menos no presente estágio de conhecimento.

No caso de Mozart, também estes últimos desejos podem ser percebidos; e são responsáveis, em grande medida, pelo curso trágico de sua vida. Há termos técnicos estereotipados que denotam os aspectos de seu caráter a que se alude com esta afirmação. Poderíamos falar, por exemplo, de uma estrutura de personalidade maníaco-depressiva com características paranoídes; suas tendências depressivas teriam sido controladas, por algum tempo, pela capacidade de transformar sonhos diurnos musicais de um modo orientado pela realidade e pelo sucesso dela resultante. Porém, depois, as tendências autodestrutivas, particularmente as que lutavam contra o sucesso no amor e na vida social, passaram a dominar. Sem dúvida, a forma especial que tais tendências assumem no caso de Mozart sugere que talvez seja necessária uma classificação um pouco diferente.

Ao que parece, Mozart, embora orgulhoso de si e de seus dons, não tinha, no fundo do coração, nenhum amor por si

mesmo; e pode-se muito bem imaginar que ele não se achava particularmente digno de amor. Não era de aparência atraente. A primeira vista, seu rosto era pouco sedutor; é possível que desejasse um rosto diferente quando se olhava no espelho. O círculo vicioso inerente a tal situação ocorre quando o rosto e o físico da pessoa estão distantes de seus desejos e despertam desprazer, em parte porque algo de seus sentimentos de culpa, de sua secreta aversão por si mesma, neles se expressa. Quaisquer que tenham sido as razões, nos anos finais, quando sua aparência estava se deteriorando, seu sentimento de não ser amado claramente aparecia com mais força, junto com um desejo igualmente forte e não satisfeito de ser amado, em vários planos — pela mulher, por outras mulheres, por outras pessoas em geral, ou seja, ser amado como homem e como músico. Sua imensa capacidade de sonhar em estruturas sonoras estava a serviço deste secreto anseio de amor e afeto.

Claro, este sonho em padrões sonoros era também um fim em si mesmo. A rica abundância de sua imaginação musical diluiu por algum tempo, ao que parece, sua amargura em relação à falta ou à perda de amor. Pode ter retornado a constante suspeita de que o amor da mulher tivesse migrado para outros homens, e seu atormentado sentimento de não ser totalmente digno do amor dos outros — um sentimento que concorreu para que os outros afastassem dele seu amor e afeto, e contribuiu para a breve duração de seu grande sucesso, que logo se desvaneceu como uma quimera.

A tragédia de Bajazzo é apenas uma imagem. Mas ajuda a esclarecer a conexão entre o Mozart bufo e o grande artista, entre a eterna criança e o homem criativo, entre a paspalheice de Papageno e a profunda seriedade do desejo de morte de Pamina. Um homem pode ser um grande artista, o que não o impede de ter algo de palhaço. O fato de ser realmente um vencedor, e de representar um inegável benefício para a humanidade, não impede que se veja como um perdedor, e portanto que se condene a ser um perdedor na realidade.

A tragédia de Mozart, que em parte foi deste tipo, fica facilmente oculta dos ouvidos pelo caráter sedutor de sua música. Isto prejudica nosso envolvimento com ele. Não pode ser muito correto separar desta maneira o artista do homem, retrospectivamente. Deve ser difícil, afinal de contas, amar a arte de Mozart sem sentir um pouco de amor pelo homem que a criou.

Músicos burgueses na sociedade de corte

Mozart só emerge claramente como um ser humano quando seus desejos são considerados no contexto de seu tempo. Sua vida é um estudo de caso de uma situação cuja peculiaridade muitas vezes nos escapa, já que estamos acostumados a operar com conceitos estáticos. Mozart era um representante musical do rococó ou do século XIX burguês? Sua obra foi a última manifestação de uma música pré-romântica "objetiva", ou ela já mostra sinais do "subjetivismo" que despontava?

O problema é que tais categorias não nos levam muito longe. São abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter-processo dos dados sociais observáveis a que se referem. Subjacente a elas está a idéia de que a metódica divisão em épocas, que normalmente encontramos nos livros de história, se adapta perfeitamente ao curso real do desenvolvimento social. Cada figura conhecida pela magnitude de sua realização é definida, então, como o ponto alto de uma época ou outra. No entanto, após um exame mais acurado, não é raro que as realizações notáveis ocorram mais frequentemente em épocas que poderiam, no máximo, ser chamadas de fases de transição, caso usemos o conceito estático de "épocas". Em outras palavras, tais realizações surgem da dinâmica do conflito entre os padrões de classes mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão. Isto certamente vale para o caso de Mozart. O alto de seus desejos, e as razões pelas quais — contrariamente ao julgamento da posteridade — no final da vida ele se sentiu um fracasso, não podem ser entendidos adequadamente se não for considerado este conflito de padrões. O conflito não acontecia apenas no campo social mais amplo, entre os valores e ideais das classes

aristocráticas da corte e os dos estratos burgueses; as coisas não eram tão simples. Ocorria também no interior de muitos indivíduos, inclusive do próprio Mozart, como um conflito que passava toda a sua existência social.

A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura. Como um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores. Fez isto com seus próprios recursos, em prol de sua dignidade pessoal e de sua obra musical. E perdeu a batalha — como, pode se afirmar com a presunção da visão *a posteriori*, era de se esperar. No entanto, aqui, como em outros casos, tal presunção esconde a estrutura do que agora chamamos de "história". Também impede nossa compreensão do significado que, num tempo passado, o curso dos eventos tinha para os próprios seres humanos que os viviam.

Num contexto diferente, já falei sobre a estrutura do conflito de padrões entre a corte e os grupos burgueses.⁵ Tentei demonstrar que na segunda metade do século XVIII conceitos como "civilidade" ou "civilização", por um lado, e "cultura", por outro, eram usados na Alemanha como símbolos de padrões diferentes de comportamento e de sentimento. Foi possível mostrar que o uso de tais palavras refletia a tensão crônica entre os círculos do *establishment* cortesão e os grupos burgueses *outsiders*. Isto também chamou a atenção para certos aspectos das implacáveis lutas de classe entre as classes médias e a aristocracia (que remontam às origens das cidades medievais da Europa). Assim como a estrutura das sociedades europeias, o caráter social dos dois grupos mudou de maneira específica em seus sete ou oito séculos de luta — uma luta que finalmente chegou ao fim no século XX com a ascensão das duas classes econômicas e a

5 Norbert Elias, *State Formation and Civilization*, Oxford, 1982, Cap. 1 led. bras.: *O processo civilizador — Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

desfuncionalização da nobreza enquanto estrato social. Em toda esta longa luta de classes podem se observar conflitos entre padrões diferentes, bem como uma aproximação e uma fusão entre os padrões dos grupos burgueses e nobres. Foi o solo em que se desenvolveu o absolutismo aristocrático,⁶ do mesmo modo que o absolutismo burguês e proletário de nossos dias surgiu das lutas entre estes dois estratos econômicos.

Mas até agora não nos falta apenas um estudo global sobre o curso e a estrutura do longo conflito de classes entre a nobreza e a burguesia nas sociedades europeias (e outras); faltam-nos, também, estudos sobre muitos aspectos individuais das tensões sociais que aqui nos interessam. A vida de Mozart ilustra um destes aspectos de maneira verdadeiramente paradigmática — o destino de um burguês a serviço da corte no final do período, quando, em quase toda a Europa, o gosto da nobreza de corte estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder. Isto se aplicava especialmente à música e à arquitetura.

Nos campos da literatura e da filosofia era possível, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, liberar-se do padrão de gosto aristocrático-cortesão. As pessoas que trabalhavam em tais setores podiam chegar ao seu público através dos livros; e, como já havia um público leitor bastante grande e crescente em meio à burguesia alemã desse período, ali puderam surgir, relativamente cedo, formas culturais específicas de cada classe. Tais formas satisfiziam os padrões de gosto dos grupos burgueses, não-cortesãos, e expressavam sua crescente confiança face ao *establishment* aristocrático dominante.

Com respeito à música, a situação ainda era muito diferente naquela época — especialmente na Áustria e em sua capital, Viena, sede da corte imperial, como, em geral, também nos pequenos países alemães. Tanto na Alemanha como na França as pessoas que trabalhavam neste campo ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo). Na verdade, mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido

6 Cf. Norbert Elias, Oxford: *The Court Society*, 1983.

como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha. Se sentisse uma vocação que o levasse a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente numa corte, de preferência uma corte rica e esplêndida. Nos países protestantes havia também a oportunidade de ocupar a posição de organista de igreja e regente em uma das cidades grandes e semi-autônomas, normalmente governadas por um grupo de patricios. Mas mesmo aí, como podemos ver pela vida de Telemann, por exemplo, ao procurar um posto de músico profissional era vantajoso já ter ocupado anteriormente um cargo similar numa corte.

O que chamamos de corte principesca era, essencialmente, o palácio do príncipe. Os músicos eram tão indispensáveis nestes grandes palácios quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo *status* na hierarquia da corte. Eles eram o que se chamava, um tanto pejorativamente, de criados de livre. A maior parte dos músicos, sem dúvida, ficava satisfeita quando tinha garantida a subsistência, como as outras pessoas de classe média na corte. Entre os que não se satisfaziam estava o pai de Mozart. Mas ele também se curvou, sem querer, a circunstâncias a que não podia escapar.

Esta era a estrutura fixa em cujo interior cada talento musical individual tinha de se manifestar. Não é possível compreender a música daquela época, seu "estilo", como muitas vezes se diz, sem ter em mente, de maneira clara, tal estrutura. Mais tarde voltaremos a isto.

O destino individual de Mozart, sua sina como ser humano único e portanto como artista único, foi muito influenciado por sua situação social, pela dependência do músico de sua época com relação à aristocracia da corte. Aqui podemos ver como, a não ser que se domine o ofício de sociólogo, é difícil elucidar os problemas que os indivíduos encontram em suas vidas, não importa quão incomparáveis sejam a personalidade ou realizações individuais — como os biógrafos, por exemplo, tentam fazer. É preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico

verificável da configuração que uma pessoa — neste caso, um artista do século XVIII — formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época.

Em 1777, aos 21 anos, Mozart pediu dispensa a seu empregador, o príncipe-bispo de Salzburgo (depois de lhe ter sido recusado um pedido de férias); partiu, então, animado, feliz, cheio de esperanças, para tentar um posto, primeiro na corte de Munique, depois com os patricios de Augsburg, em Mannheim e em Paris, onde esperou em vão — um homem cada vez mais amargo — nas antecâmaras de damas influentes e de fidalgos; finalmente retornou, desapontado e contra a vontade, a Salzburgo, onde, foi nomeado regente da orquestra e organista da corte — tudo isso é bastante conhecido. Mas o significado de tal experiência para o desenvolvimento pessoal de Mozart — e portanto para seu desenvolvimento como músico ou, colocando de maneira diferente, para o desenvolvimento de sua música — não pode ser percebido de maneira realista e convincente caso se descreva apenas o destino da pessoa individual, sem apresentar também um modelo das estruturas sociais da época, especialmente quando levam a diferenças de poder. Só dentro da estrutura de tal modelo* é que se pode discernir o que uma pessoa como Mozart, envolvida por tal sociedade, era capaz de fazer enquanto indivíduo, e o que — não importa sua força, grandeza ou singularidade — não era capaz de fazer. Só então, em suma, é possível entender as coerções inevitáveis que agiam sobre Mozart e como ele se comportou em relação a elas — se cedeu à sua pressão e foi assim influenciado em sua produção musical, ou se tentou escapar ou mesmo se opor a elas.

Não é a menor das razões para sua tragédia o fato de Mozart haver tentado, pessoalmente e em sua obra, romper as barreiras

7 A sociologia normalmente é tida como uma disciplina destrutiva e redutora. Não partilho desta visão. Para mim, a sociologia é uma ciência que deveria nos ajudar a entender melhor, e explicar, o que é incompreensível em nossa vida social. É por isso que escolhi o substituto aparentemente paradoxal "A sociologia de um gênio". Não é meu propósito destruir o gênio ou reduzi-lo a outra coisa qualquer, mas tornar sua situação humana mais fácil de entender, e talvez ajudá-lo, de maneira modesta, a responder à pergunta do que se deveria ter feito para evitar que acontecesse um destino como o de Mozart. Ao apresentar sua tragédia como tento fazer — e é apenas um exemplo de um problema mais geral —, pode ser que as pessoas se tornem mais conscientes da necessidade de se comportar com maior respeito em relação aos inovadores.

da estrutura social de poder através de seus próprios esforços individuais, enquanto ainda estava fortemente atado ao gosto de sua sociedade através de sua imaginação e consciência musicais — e o fato de tê-lo feito numa fase do desenvolvimento social em que a estrutura tradicional de poder estava virtualmente intacta.

A maior parte das pessoas que seguia uma carreira musical era de origem não-nobre, ou, em nossa terminologia, burguesa. Se quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidades para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigadas, por sua posição inferior, a adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas. Em nossos dias, tal necessidade de adaptar-se às demandas do *establishment*, seguindo a distribuição de poder, é mais ou menos dada como óbvia pelas pessoas socialmente dependentes. Os empregados de uma grande empresa ou loja de departamentos, especialmente quando querem ser promovidos, logo aprendem a ajustar seu comportamento ao padrão da empresa. Mas em sociedades onde há um mercado razoavelmente livre de oferta e demanda e mesmo, em algumas áreas, de empregos para profissionais, a diferença de poder entre o *establishment* econômico e os *outsiders* é muito menor do que a existente entre governantes absolutistas ou seus conselheiros e os músicos de sua corte — muito embora os artistas famosos e *à la mode* pudessem tomar certas liberdades. O célebre Gluck, um homem de origem pequeno-burguesa que absorveu as sutilezas dos padrões dominantes com grande *verve* tanto no gosto musical como no comportamento pessoal, conseguiu, como qualquer outro cortesão, fugir disso, sendo, às vezes, até grosseiro. Havia, portanto, não apenas uma nobreza de corte, mas uma burguesia de corte.

Até certo ponto o pai de Mozart pertencia a esta classe. Ele era empregado, ou, mais precisamente, funcionário do arcebispo de Salzburgo, que era, naturalmente, o príncipe governante de um pequeno Estado. Como todos os governantes do tipo, o arcebispo tinha, mesmo que em escala reduzida, todo o aparato oficial que era parte e obrigação de uma corte absolutista,

inclusive uma orquestra. Leopold Mozart era regente-substituto. Tais cargos eram ocupados e pagos de maneira semelhante à dos empregados numa empresa privada do século XIX. Os sinais de subordinação que se esperavam de um empregado da corte eram provavelmente ainda mais evidentes, dada a maior diferença de poder, assim como os gestos de superioridade por parte dos governantes, tidos por naturais.⁸

Talvez se deva acrescentar que as relações entre senhores e serviais — até os de nível médio, como Leopold Mozart — eram muito mais pessoais, mesmo na corte imperial de Viena e certamente na pequena corte do arcebispo de Salzburgo, do que as relações entre diretores e gerentes de uma grande empresa comercial de nossos dias. Em geral, os próprios príncipes decidiam as nomeações para suas orquestras. A distância social era imensa, mas a distância espacial, muito pequena. As pessoas estavam sempre juntas, o senhor estava sempre por ali.

Embora a situação social comum de um músico no tempo de Mozart fosse a de servial da corte, onde recebia ordens de um indivíduo todo-poderoso situado muito acima na hierarquia, havia, mesmo assim, exceções no interior de tal sociedade. Certos músicos agradavam tanto ao público da corte por seu talento especial como virtuose ou como compositor, que sua fama se espalhava para além da corte local onde estavam empregados, chegando aos mais altos níveis da sociedade. Em tais casos, o músico burguês era tratado quase como igual pelos nobres da corte. Era chamado para tocar nas cortes dos poderosos, como aconteceu com Mozart; imperadores e reis exprimiam abertamente prazer com sua arte e admiração por suas realizações. Tinha permissão para jantar à mesma mesa — normalmente em troca de uma execução ao piano; muitas vezes se hospedava em seus palácios quando viajava e assim conhecia intimamente seu estilo de vida e seu gosto.

Era característico do grande artista burguês de corte viver, até certo ponto, em dois mundos. Toda a vida e a obra de Mozart

⁸ Por razões semelhantes, os deveres eram menos especializados. Bach, Wilhelm-Ernst, era obrigado a vestir um uniforme da guarda aduaneira e tocar flauta na pequena orquestra de câmara.

foram marcadas por esta cisão.⁹ Por um lado, ele se movia em círculos da aristocracia de corte, cujo gosto musical adotou e cujo padrão de comportamento deveria seguir. Por outro, ele representava um tipo específico daquilo que somos obrigados a designar através de um termo extremamente precário, a "pequena burguesia" de sua época. Ele era membro do círculo dos empregados de nível médio, o que poderia ser chamado do mundo "de escada abaixo".¹⁰ Na Inglaterra, o padrão dominante de comportamento e de sentimento era, em grande parte e de modo característico, transferido para o pessoal empregado da casa aristocrática (poucos podem rivalizar-se ao mordomo inglês de tipo antigo quanto aos conhecimentos sobre o comportamento padrão dos cavalheiros, a não ser os porteiros dos hotéis internacionais). Não era o que acontecia, até onde podemos ver, na Áustria dos Habsburgo. O padrão de comportamento normal entre os conhecidos dos pais de Mozart diferia muito intensamente, como veremos adiante em detalhes, dos padrões da corte aristocrática.

Leopold Mozart, servil de príncipes e burguês de corte, não apenas educou musicalmente o jovem Wolfgang nos termos do gosto cortesão, como também buscou conformar seu comportamento e sentimentos ao padrão da corte. No que se refere à tradição musical, foi muito bem-sucedido. Mas, quanto ao comportamento e aos sentimentos, sua tentativa de fazer dele um homem do mundo fracassou lamentavelmente. Tentou ensinar-lhe a arte da diplomacia de corte, a bajulação através dos circunlóquios adequados, e conseguiu o oposto. Wolfgang Mo-

9 A cisão certamente não é uma característica apenas de Mozart; tanto ela como sua influência sobre a caracterização pessoal se encontram em outros artistas e intelectuais burgueses na sociedade de corte. Um exemplo bem conhecido aconteceu quando Voltaire desafiou um nobre bem-nascido bem dan-dante, por se sentir insultado, e o nobre mandou um de seus lacaios dar-lhe uma surra na rua, como sinal de que encrava como uma arrogância o desafio por um burguês. O fato de que pessoas da classe burguesa dotadas de um especial talento intelectual ou artístico fossem recebidas quase como iguais em alguns salons de Paris e por alguns nobres italianos ou alemães pode fazer-nos facilmente esquecer que, por todo o século XVIII, e em vastas áreas da Europa até 1918, os burgueses eram tidos e tratados pelos governantes como cidadãos de segunda classe, como pessoas de camadas inferiores.

10 Este mundo "do rés do chão" é, sabemos, assunto de muitas comédias inglesas e de muitas piadas.

zart continuou tendo um comportamento totalmente franco e direto; assim como mostrava uma imensa espontaneidade de sentimento em sua música, era extraordinariamente rude em sua conduta pessoal. Não conseguia esconder o que sentia, nem mostrá-lo de forma insinuante, e detestava qualquer forma de relação humana que o forçasse a usar de circunlóquios e eufemismos, a fazer rodeios. Embora tivesse crescido à margem de uma pequena corte e mais tarde tivesse viajado de uma corte para outra, jamais adquiriu a polidez especial do cortesão; nunca se tornou um homem do mundo, um *homme du monde*, um cavalheiro, no sentido que tinha esse termo no século XVIII. A despeito dos esforços do pai, manteve por toda a vida a caracterização de um burguês de classe média.

Sua atitude comportava fissuras internas. Tinha consciência da superioridade que a polidez cortesã conferia, e é impossível que não tenha sentido o desejo de provar que era um cavalheiro, um *homme homme*, um homem de honra. Refere-se com muita frequência à sua "honra" — este conceito central do padrão aristocrático foi absorvido na auto-imagem de Mozart. É verdade que ele não o usava exatamente no sentido do modelo cortesão; queria, com isso, expressar seu desejo de ser tido como igual pelas pessoas da corte. E, como tinha algo de ator, naturalmente tentava representar o papel do cortesão. Desde cedo aprendeu a se vestir à maneira da corte — peruca inclusive — e sem dúvida também aprendeu a maneira certa de andar e de devolver um cumprimento. Mas pode-se imaginar que o gozador que havia nele logo começou a debochar dos ares e das afetações da corte.

Muito já se escreveu sobre o papel que o ressentimento de Mozart com respeito à nobreza da corte teve em sua música. Mas nada via a si mesmo em relação à classe dominante de seu tempo. Sua situação era muito peculiar. Embora fosse um subordinado socialmente dependente dos aristocratas da corte, a clara noção que tinha de seu extraordinário talento musical levava-o a se sentir igual, ou mesmo superior a eles. Era, numa palavra, um "gênio", um ser humano excepcionalmente dotado, nascido numa sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio, e cujo padrão social não permitia que em seu meio

houvesse qualquer lugar legítimo para um artista de gênio altamente individualizado. Pode-se imaginar agora: o que isto significou para Mozart e para seu desenvolvimento em termos humanos? Claro, podemos apenas formular hipóteses; faltam as evidências (embora não inteiramente). Mas basta ter em conta esta estranha situação, de certa maneira única, para chegar a uma chave vital na compreensão de Mozart. Sential reconstrução, sem uma noção da estrutura de sua situação social — um gênio antes da época dos gênios —, nosso acesso a ele fica bloqueado.

A reação do próprio Mozart a esta situação era multifacetada. Conceitos em preto e branco, como "amizade" ou "inimizade", são inadeguados aos conflitos e tensões que aqui nos interessam. Mozart viveu a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade de corte, que pode ser resumida na seguinte dicotomia: identificação com a nobreza da corte e seu gosto; ressentimento pela humilhação que ela lhe impunha.¹¹

Começemos pelo aspecto, mais óbvio: sua crescente antipatia contra os aristocratas da corte, que o tratavam como inferior. Pode ser que este tenha sido um fenômeno de gestação longa. O prodígio de origem relativamente humilde não poderia ter sido completamente poupado de algo que naquele tempo ocorria com naturalidade à maioria dos nobres da corte, como parte de seu repertório social: o tratamento condescendente, a humilhação do burguês.¹²

O desagrado de Mozart com o tratamento altaneiro que lhe era conferido pelos nobres da corte aparece muito claramente nas cartas de seu período parisiense. Ele era obrigado a visitá-los e a fazer o máximo para obter seus favores, pois estava procurando emprego e precisava da recomendação deles. Se nessa viagem ele não conseguisse uma posição, teria de voltar a Salzburgo, à família, ao pai — que tinha dado a maior parte do dinheiro para a viagem — e possivelmente ao príncipe-arcebispo que ditava o tipo de música que ele devia escrever e tocar. As condições em Salzburgo eram como uma prisão para ele. Por isso, em Paris era obrigado a fazer visitas cerimoniais a senhoras e cavalheiros importantes, que o tratavam como ele era na realidade, um servil — se bem que não exatamente no mesmo tom em que tratavam seus cocheiros. Afinal de contas, escrevia boa música. Mas Mozart sabia que a maioria, se não todos aqueles a que queria agradar, tinha apenas uma remotíssima noção de

sua música, e nenhum reconhecia seu excepcional talento. Pode-se imaginar que se conscientizou de seu talento à época de seus sucessos como menino prodígio. A consciência da extraordinária natureza de sua imaginação musical deve ter se formado gradualmente, com muitas dúvidas. E agora ele, que a seus próprios olhos nunca deixou de ser um prodígio, precisava ir de uma corte a outra implorando por um posto. É provável que não tivesse previsto tal coisa. Suas cartas refletem um pouco deste desapontamento — e constrangimento.

Depois de Paris, parece ter tido cada vez mais a impressão de que não era apenas esta ou aquela corte aristocrática que o irritava e humilhava, mas que todo o mundo social em que vivia estava, de alguma maneira, errado. Isto não deve ser mal interpretado. Até onde sabemos, Mozart não tinha interesse pelos ideais políticos ou humanitários gerais, mais abstratos. Seu protesto social expressava-se, no máximo, em comentários como: "Você sabe muito bem que os melhores e mais verdadeiros amigos são os pobres. A riqueza não sabe o que significa amizade."¹³ Achava injusto o tratamento que recebia, irritou-se e lutou contra ele à sua maneira. Mas foi sempre uma luta muito pessoal. E esta não foi a menor das razões pelas quais deveria ser derrotado.

Acrescente-se, como já foi dito, sua falta de elegância descontraída, da finura e da destreza necessárias em escaramuças verbais, nos círculos cortesãos, para saber navegar ao largo dos recifes ocultos e dos abismos até o objetivo desejado. É difícil saber se ele não queria ou não conseguia assimilar o padrão de sentimento e de comportamento cortesão, tão necessário quanto suas qualificações musicais para ser bem-sucedido na procura de uma colocação. Talvez as duas coisas, falta de vontade e incapacidade, andassem juntas. Seja como for, vemos aí os

11 Cf. Hildesheimer, op. cit., p. 89 (ed. bras.: p. 78). A citação é de uma carta de 7 de agosto de 1778: *The Letters of Mozart and his Family* (organizadas cronologicamente, traduzidas e organizadas por Emily Anderson), Londres, 1985, p. 593. (A partir de agora, referidas como *LMF*; as citações de cartas são de: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, edição completa, reunida e anotada por Wilhelm A. Bauer e Otto Erich Deutsch (Joseph Heinz Eibl), 7 vols., Kassel/Basel/Londres/Nova York 1962-75). Apenas o volume e as páginas são apresentados nas notas.

sintomas de um conflito de padrões que se travava tanto em seu interior quanto entre ele e as demais pessoas. Mozart gostava de se vestir elegantemente, à moda da corte. Mas não tinha nenhuma aptidão especial para aquelas habilidades que teriam conquistado as pessoas acima dele naqueles círculos, e das quais dependia muito, para ter satisfetos seus pedidos. E faltava-lhe quase por inteiro aquele conhecimento específico das pessoas, que permitia aos cortesãos identificar imediatamente os que, por seus critérios, pertenciam ou não a seu círculo, e a ajustar em função disso seu comportamento em relação a eles.

Mozart procurando emprego em Paris é o tipo de episódio de que não se esquece facilmente. Ficou irritado e magoado com o tratamento que recebeu e realmente não tinha a menor idéia do que estava acontecendo. Sua solitária revolução, sua tentativa de sair daquela situação em que dependia de um aristocrata seu superior, com direito de controlar sua música, lentamente começava a tomar forma.

De qualquer modo, essa camada de sua revolta pessoal estava clara e indissoluvelmente ligada a outra, a revolta contra o pai. Leopold Mozart tinha educado o filho para a carreira de músico numa sociedade de corte. Lembremos que, do ponto de vista sociológico, seu comportamento se encontrava bastante próximo da antiga tradição dos ofícios artesanais.¹² No interior de tal estrutura era comum o pai assumir o papel de mestre e ensinar ao filho as artes do ofício, talvez até mesmo desejando que algum dia o filho excedesse sua própria perícia. Sem dúvida teremos um quadro mais completo e bem-acabado da peculiaridade da tradição musical dos séculos XVII e XVIII — na corte e na igreja — se tivermos em mente que a música ainda mantinha muito do caráter de ofício, e que, especialmente nos círculos cortesãos, ela era marcada por uma agudíssima desigualdade social entre produtor da arte e patrono.

Leopold Mozart ainda tinha raízes muito firmes em tal tradição. Criou o filho de acordo com este padrão. Era parte dele uma

12. Tal tradição explica por que famílias de artistas como os Mozart, ou os Bach são tão comuns na Alemanha.

posição social como músico de corte. O total fracasso da dependiosa tentativa do filho em busca de um cargo em lugares como Paris constituiu um amargo desapontamento para ele. Conseguiu persuadir o príncipe-arcebispo de Salzburgo a receber de volta o fracassado filho, como regente da orquestra e organista da corte, em reconhecimento a seus brilhantes dotes. Assim, no início de 1779, Wolfgang Mozart estava de volta à cidade natal, sob a supervisão direta do pai e sob as ordens de seu antigo senhor, que era também o senhor de Leopold Mozart. Nesta segunda fase de Salzburgo, Mozart escreveu o que seria a última de suas óperas ao estilo cortesão tradicional, *Idomeneo*, uma ópera seria, cujo libreto, de acordo com os padrões da corte absolutista, louvava adequadamente o príncipe por sua gentileza e generosidade.

Em 1781, poucos meses após a primeira apresentação de *Idomeneo*, Mozart rompeu com o príncipe-arcebispo; com a maior dificuldade obteve sua dispensa através do expediente do famoso "chute no traseiro". Foi o climax de sua revolta pessoal contra a imposição de um papel subordinado, como servil de um senhor absoluto.

O pai de Mozart ainda era, de maneira mais ou menos segura, um burguês da corte. Como construção social, uma corte pricipesca tinha uma forma estritamente hierárquica, a de uma pirâmide aguda. Leopold Mozart se encaixava nesta estrutura, não sem problemas, não sem a vulnerabilidade do *outsider*. Mas sobre ele o poder da configuração era inescapável. Conhecia seu lugar, dedicava-se a ele de corpo e alma e esperava o mesmo do filho. Esperava grandes realizações de Wolfgang — de preferência numa corte maior do que Salzburgo, talvez a corte bávara de Munique, ou mesmo Paris; tais eram as ambições do pai. O filho não as satisfêz. Seu fracasso nas cortes alemãs ou com os patríncios de Augsburg não era, de todo, irremediável. Mas agora Wolfgang Mozart pedia demissão a seu empregador de Salzburgo. Do ponto de vista do pai, era um passo incompreensível; o filho estava prejudicando gravemente sua carreira, suas perspectivas como músico de corte. De que iria viver?

Como se vê, a revolta do filho era dirigida igualmente contra o pai, o burguês de corte, e contra o arcebispo, o governante da aristocracia da corte.

Mais uma vez, com aquela pretensão de quem vive numa época posterior, podemos dizer retrospectivamente que, dentro da estrutura existente da sociedade austríaca em geral e da profissão de músico em particular, a revolta pessoal de Mozart tinha poucas possibilidades de alcançar o fim desejado. Mas o que teríamos perdido se ele não tivesse tentado? Pois é inconcebível pensar que o rompimento de uma das figuras mais conhecidas do mundo musical de seu tempo com as condições normais de serviço, com o esquema socialmente prescrito de sua profissão, não tivesse afetado sua obra como compositor.

Vale a pena observar a escaramuça de Mozart com o arcebispo de Salzburgo de uma distância um pouco maior, num contexto mais amplo. Através deste conflito no microcosmo da corte de Salzburgo veremos então, representados por dois indivíduos, os conflitos maiores no macrocosmo da sociedade da época. Vemos que, no sentido mais amplo, havia um conflito entre um príncipe, um membro da alta nobreza que também era alto dignitário da Igreja, e um membro da pequena burguesia, cujo pai tinha ascendido do *status* de artesão ao de servical da corte.

No entanto, a fórmula pré-fabricada sobre a ascensão da burguesia em decorrência de uma necessidade interna do desenvolvimento social na segunda metade do século XVIII, derivando uma nobreza feudal já solapada pela mudança econômica da Revolução Francesa, tende hoje em dia a ser aplicada de maneira tão mecânica e rotineira que se perde de vista o complexo curso dos acontecimentos reais. Os problemas observáveis dos seres humanos são categorizados por conceitos de classe rebaixados a clichês, como "nobreza", "burguesia", "feudalismo" e "capitalismo". Categorias como estas bloqueiam o acesso a uma maior compreensão do desenvolvimento da música e da arte em geral. Esta só é possível se a discussão não se restringir aos processos econômicos ou aos desenvolvimentos da música, e se, ao mesmo tempo, for feita uma tentativa de iluminar o destino das pessoas que produziam música e outras obras de arte no interior de uma estrutura social em transformação.

Na juventude de Mozart, o poder dos monarcas absolutos e da aristocracia de corte (que algumas vezes é confundida com

a nobreza de um estágio diferente do desenvolvimento social, a nobreza feudal da Idade Média) ainda estava completamente intacto. Relativamente intocado pela Revolução Francesa, continuou a existir por toda a vida dele no Império Habsburgo, bem como em muitas regiões da Itália e da Alemanha. Ali, como em outros lugares, o *establishment* cortesão se aterrorizou a sua posição de grupo social de nível mais elevado, com um domínio que só lentamente foi se esvaindo, até bem adiantado o século XIX e, em alguns casos, como nos grandes impérios europeus, até a guerra de 1914-18. É bem verdade que nos Estados europeus as relações de força mudaram neste período, o mesmo ocorrendo com a posição social dos artistas e o caráter das artes. Mas as mudanças estruturais nas artes no início e em meados do século XIX dificilmente podem ser compreendidas se forem caracterizadas apenas como "burguesas" e se for esquecida a influência das cortes aristocráticas.

O conflito de Mozart com seu empregador, e na verdade a sua vida inteira, mostra de maneira paradigmática como o músico, burguês daquela época — mas não o escritor burguês — dependia de um emprego na corte, ou pelo menos junto a um párciado de corte. Mas na Alemanha (incluindo a Áustria) e na Itália havia uma solução possível para os músicos, uma chance de procurar um outro emprego. Para quem não estivesse satisfeito com o que tinha. Essa oportunidade estava ligada à estrutura peculiar de governo em tais territórios (e não à ascensão da burguesia) e foi da maior importância para o desenvolvimento da música nas regiões alemãs e italianas.

As fracassadas tentativas de integração, ao Norte e ao Sul dos Alpes (tanto pelo governo central imperial como pelo papista), dos territórios que sucederam ao Sacro Império Romano deram origem a vários pequenos Estados, de menor nível de integração. Nos países que foram centralizados mais cedo, especialmente França e Inglaterra, havia desde o século XVII uma corte que suplantava todas as outras casas nobres em poder, riqueza e influência cultural. A Alemanha e a Itália, em contraste, estavam fragmentadas em um número quase incalculável de "establishments" cortesãos ou urbanos. Para dar um exemplo: na época de Mozart a pequena área que hoje em dia é a Suábia estava dividida em 96 domínios diferentes — 4 príncipes da Igreja, 14 príncipes seculares, 25 senhores de terras, 30 cidades imperiais

e 23 preiados.¹³ Em muitos desses territórios soberanos, os governantes absolutos mantinham uma organização oficial que incluía, como item essencial de prestígio, uma orquestra permanentemente remunerada. Essa multiplicidade constituía o aspecto distintivo da paisagem musical na Alemanha e na Itália.

Na França e na Inglaterra, as posições musicais decisivas estavam concentradas nas capitais, Paris e Londres, em resultado da centralização estatal. Nesses países, portanto, um músico de alto nível não tinha escapatória caso lhe acontecesse uma desavença com o príncipe seu empregador. Não havia cortes que pudessem rivalizar com a do rei em poder, riqueza e prestígio, que pudessem, por exemplo, dar abrigo a um músico francês caído em desgraça. Na Alemanha e na Itália, porém, havia dúzias de cortes e cidades que concorriam pelo prestígio e, portanto, pelos músicos. Não é exagero atribuir, entre outras coisas, a extraordinária produtividade da música de corte nos territórios do primeiro Império alemão a esta situação — à rivalidade pelo prestígio das muitas cortes e, consequentemente, ao grande número de postos musicais.¹⁴

A configuração assim exposta constituía a precondição para o número relativamente grande de músicos profissionais que naquela época trabalhavam na Itália e na Alemanha. Era também um fator que fortalecia os músicos em suas negociações com os empregadores. Se um artista empregado na corte francesa renunciava a seu posto, sua única possibilidade de ganhar a vida seria numa corte fora da França, o que, aos olhos da maioria dos artistas franceses, significava um rebaixamento. Na Itália e na Alemanha, era diferente; conhecemos muitos casos de artistas artesãos que se desentenderam com seu senhor e se transferiram para um território diferente. Quando Michelangelo entrou em conflito com o Papa, foi para Florença e recusou-se a seguir os

13 Arthur Huchings, *Mozart — der Mensch*, Barm 1976, p.11.

14 A comparação com a Inglaterra, onde, à parte as importações, produziu-se pouca música notável no século XVIII, sugere que a maior produtividade musical nos estados do antigo Sacro Império Romano também esteve ligada a outra peculiaridade estrutural, a relação diferente entre nobreza e burguesia nas duas áreas. Na Alemanha, as barreiras entre as duas classes eram relativamente altas, com poucos pontos de encontro. A subordinação social e política dos burgueses à nobreza, especialmente à nobreza da corte, era muito mais estrita e mais pronunciada do que na Inglaterra.

beleguins papais enviados para trazê-lo de volta. Bach ao romper com seu empregador, o duque de Weimar, demitiu-se do posto e usou seus contatos para conseguir uma posição em outra corte. O duque, furioso, mandou encarcerá-lo por insubordinação, mas Bach resistiu obstinadamente, conseguindo, por fim, a liberdade. Neste último episódio, é muito grande a semelhança com o caso de Mozart. Mas tais incidentes não são importantes apenas para os biógrafos ou para o destino do músico envolvido. Eles somente se esclarecem se são compreendidos como característicos das diferenças de estrutura e de poder presentes na sociedade de corte.

