

MOZART

Sociologia de um Gênio

Um dos mais importantes pensadores sociais de nosso tempo, Norbert Elias também foi um apaixonado pela música. Neste livro, o autor aplica seu enorme poder de percepção ao estudo de um trágico conflito entre criatividade pessoal e uma sociedade que tudo faz para mantê-la sob controle. Uma obra para estudiosos e pesquisadores da sociologia, da história europeia e da história da música, bem como para qualquer pessoa interessada na vida e na obra de Wolfgang Amadeus Mozart.

OUTROS LIVROS DO AUTOR:

Os alemães

O processo civilizador (2 vols.)

A sociedade dos indivíduos

Sobre o tempo

Os estabelecidos e os outsiders

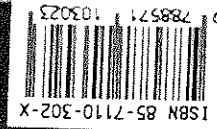
Norbert Elias por ele mesmo

A sociedade de corte

A solidão dos moribundos

A viagem de Watteau à Ilha do Amor *

* em preparação

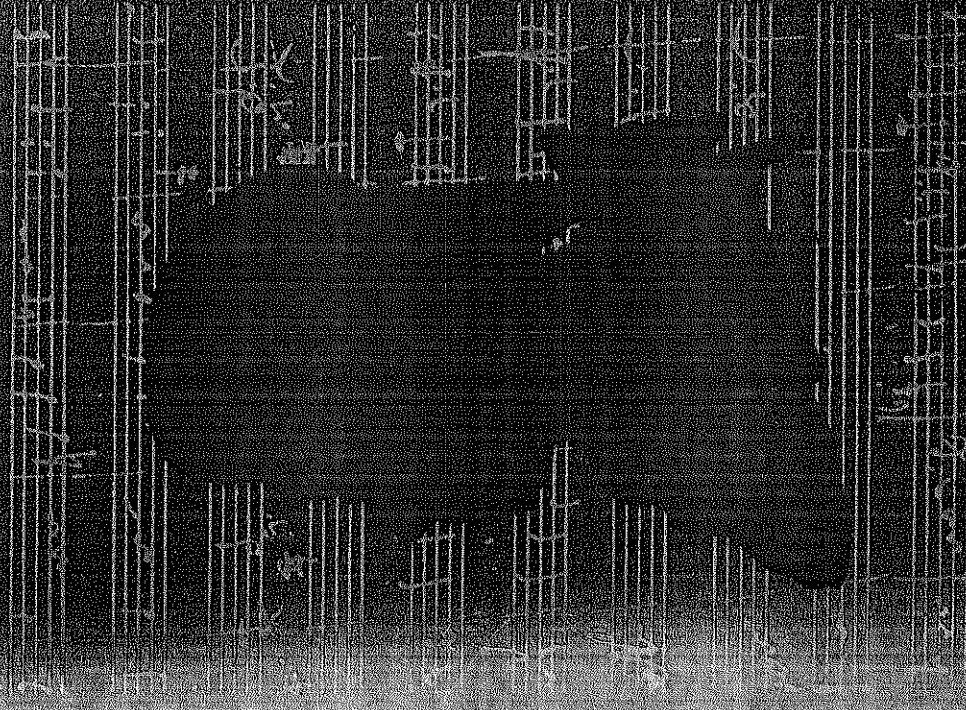


J.Z.E. Jorge Zahar Editor

NORBERT ELIAS

MOZART

Sociologia de um Gênio



Sumário

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 artesão 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 Stitching, 1991
Edited by Michael Schröter
Copyright © 1994 da edição em língua portuguesa:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México, 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
Tel.: (21) 2240-0226 / Fax: (21) 2262-5123
e-mail: jze@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.

Elias, Norbert
Mozart, sociologia de um gênio / Norbert Elias;
organizado por Michael Schröter; tradução, Sérgio Goes
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 — Bi-
bliografia. I. Schröter, Michael. II. Título. III. Série.

CDD — 927.8
CJU — 928.042 (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 dívidas 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 muito bem estar ligado ao fato de que, para ele, a vida perdera o valor. Sem dúvida 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 à 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 Citado 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 intransigente 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 apreço público cada vez menor pela música de Mozart, no final de sua vida, deve ter esfriado 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 estima 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 “tragédia” 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 memória da não-amada e enganada Petrushka.

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 reverses profissionais e infortúnios 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. Converteu-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 para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem 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 refreado 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 bufão e o grande artista, entre a eterna criança e o homem criativo, entre a paspalhice 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 ouvintes 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 freqüentemente 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 alvo 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 [ed. 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 satisfaziam 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 patrícios. 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 libré. 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.⁷ 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 patrícios 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 subtítulo 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 ajudar, 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.

Quanto mais a sociedade se torna pequena?

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, conseguia, 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 serviços — 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 serviçal 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

note a burguesia

8 Por razões semelhantes, os deveres eram menos especializados. Bach, quando foi nomeado organista da corte de Weimar, do muito piedoso duque 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, serviçal 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 para um duelo, por se sentir insultado, e o nobre mandou um de seus lacaios dar-lhe uma surra na rua, como sinal de que encarava 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 obrigasse 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 *bonnête 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 de confiável se pode dizer sem que se investigue como Mozart 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. Sem tal 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 inadequados 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.

Começemos pelo aspecto mais óbvio: sua crescente animosidade 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.

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 nesta 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 cerimoniosas a senhoras e cavalheiros importantes, que o tratavam como ele era na realidade, um serviçal — 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."¹¹ 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 cortês, 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 tiradas desta fonte. Referências à correspondência de Mozart sem citação são de: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, edição completa, reunida e anotada por Wilhelm A. Bauer e Otto Erich Deutsch [e Joseph Heinz Eibl], 7 vols., Kassel/Basile/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 satisfeitos 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 indissolivelmente 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 dispendiosa 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 fujão, 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 *opera 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 clímax 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 principesca 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 satisfazia. Seu fracasso nas cortes alemãs ou com os patrícios 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 incompressível; 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 macocosmo 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 serviço 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* cortês se aterrava 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 patriarcado 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*" cortesões 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 prelados.¹³ Em muitos desses territórios soberanos, os governantes absolutos mantinham uma organização oficial que incluía, como item essencial de prestígio, uma orquestra permanente e 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, conseqüentemente, 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,¹⁵ 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 Hutchings, *Mozart — der Mensch*, Baarn 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.

Mozart se torna artista autônomo

A decisão de Mozart de largar o emprego em Salzburgo significou, na verdade, o seguinte: ao invés de ser o empregado permanente de um patrono, ele desejava ganhar a vida, daí por diante, como "artista autônomo", vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre.

Na Alemanha do século XVIII, existia uma espécie de mercado livre para os produtos literários, em conexão com a proliferação de pequenos Estados. Havia formas primitivas de uma indústria editorial, ou seja, empreendimentos comerciais mais ou menos especializados, ligados à impressão, distribuição e venda de obras literárias. Crescia o público burguês instruído e interessado em livros alemães — muitas vezes em deliberado contraste com a nobreza de corte, basicamente interessada, na época, nos escritos franceses. Desta forma, surgiu no século XVIII a figura social do "escritor autônomo" — de modo apenas experimental, pois, como se pode supor, ainda era muito difícil para um profissional manter-se e à sua família com a renda de livros vendidos no mercado, sem a ajuda de algum patrono nobre. A vida de Lessing é um bom exemplo. De qualquer maneira, havia um mercado livre. Existia um público de burgueses instruídos, espalhados por toda a Alemanha, com renda suficiente para comprar livros e desejosos de fazê-lo. O caráter e a forma do movimento literário alemão na segunda metade do século XVIII refletiam esta composição social.

Na esfera da música, esse desenvolvimento encontrava-se relativamente atrasado. A decisão de Mozart de se estabelecer como artista autônomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres. O

mercado de música e suas instituições correspondentes estava apenas surgindo. A organização de concertos para um público pagante, e as atividades editoriais na venda de músicas de compositores conhecidos, mediante adiantamentos, se encontravam, na melhor das hipóteses, em seus estágios mais iniciais. Especificamente, faltavam ainda em grande parte as instituições necessárias para que o mercado ultrapassasse o nível local.¹⁵ Na Áustria e em muitos territórios alemães, a grande maioria dos concertos e, acima de tudo, das óperas (principal interesse de Mozart como compositor), era organizada para um público de convidados e financiada por aristocratas da corte (ou patrícios urbanos).¹⁶ É de se duvidar que naquela época outro músico altamente qualificado tenha envidado tais esforços para tornar-se independente do patronato e da posição, segura, de servidor da corte.

Assim, soubesse ou não disto, Mozart estava correndo um risco extraordinário quando rompeu com seu patrono, pondo em jogo sua vida e toda a sua existência social.

Suas idéias quanto ao futuro não eram, provavelmente, muito precisas. A situação em Salzburgo tornara-se insustentável — o lado negativo estava bem claro para ele, para entender sua pessoa e sua situação é importante imaginar como Mozart se sentia. Seu empregador determinava quando e onde deveria fazer um concerto e, muitas vezes, o que compor. Isto não era nada raro. Provavelmente eram esses os termos usuais de um contrato de trabalho. Aceitando as condições de seu ofício, todos os músicos profissionais com empregos permanentes viveram, exatamente como ourives ou pintores, sob restrições que Mozart já não

15 Mozart não fez o arranjo para piano de *O rapto do serraglio* com a rapidez suficiente — assim, dois editores se apressaram em oferecê-lo no mercado sem pagar-lhe nem um tostão. Não havia proteção legal. Para cada uma de suas óperas ele provavelmente recebeu apenas um único honorário, embora pudesse ter recebido mais se fosse também o seu regente.

16 O desenvolvimento do concerto musical aconteceu em três estágios bem nítidos: concertos para uma audiência de convidados, depois por subscrição, e finalmente para um público pagante não conhecido. Na época de Mozart ainda não se chegara ao último estágio, pelo menos em Viena. Ele próprio tinha de arcar com os riscos de seus concertos — daí a necessidade de pagamentos adiantados, pois a subscrição mostrava se havia um número suficiente de pessoas interessadas, evitando assim que o evento desse prejuízo.

tolerava. Alguns deles, como Couperin ou Johann Sebastian Bach, tinham produzido grandes obras. É possível que Mozart tenha se desentendido com um empregador particularmente intratável, mas esta não é a questão. O decisivo é que, em seus objetivos e anseios pessoais, em sua concepção do que fazia ou não sentido, ele antecipou as atitudes e os sentimentos de um tipo posterior de artista. Institucionalmente, a situação que prevalecia à sua época ainda era a do artista assalariado, oficial. Mas a estrutura de sua personalidade era a de alguém que desejava, acima de tudo, seguir sua própria imaginação. Em outras palavras, Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração individual, numa época em que a execução e a composição da música mais valorizada pela sociedade re-pousavam, a bem dizer, exclusivamente nas mãos de músicos artesãos com postos permanentes, seja nas cortes ou nas igrejas das cidades. A distribuição social de poder que se expressava nesse tipo de produção musical estava, de modo geral, intacta.

Apesar de toda a sua despreocupação, Mozart tinha algumas idéias acerca de seu futuro. Suas esperanças se depositavam no que talvez seja melhor descrito como a alta sociedade vienense. Nela, os grupos mais importantes eram as famílias da nobreza de corte, entre os quais tinha conhecidos e amigos. Para começar, queria tentar ganhar a vida dando aulas de música e concertos, sendo convidado a participar destas atividades nas casas de senhoras ou cavalheiros bem situados que as organizariam para ele. Pretendia manter "academias" — concertos cuja renda ia diretamente para o bolso dos músicos — e ainda conseguir subscrições para imprimir as partituras de suas composições. Ele era, como bem sabia, muito popular na sociedade vienense. Alguns membros destes círculos já tinham lhe prometido apoio. Além do mais, gozava de considerável reputação fora de Viena. Mas não há dúvida de que depositou toda a alma no sucesso na capital austríaca.

Por alguns anos este sucesso realmente se materializou. A 3 de março de 1784 Mozart escreveu para o pai dizendo que deveria dar, nas três últimas quartas-feiras da Quaresma, três concertos por subscrição, para os quais já contava com cem assinantes e talvez conseguisse mais trinta. Estava também planejando duas academias — para as quais precisava de "coisas

novas". Pela manhã, dava aulas de piano e quase todas as noites tocava em casas nobres.¹⁷ Os assinantes — temos algumas listas — também eram nobres. Mas, a 12 de julho de 1789, menciona ao mercador Michael Puchberg que um novo concerto por assinaturas havia fracassado, já que só tinha um nome na lista: Herr van Sweiten, um conhecido seu.¹⁸ A sociedade vienense tinha se afastado dele, o Imperador à frente.¹⁹

Podemos reconhecer aqui a peculiaridade do mercado que Mozart tinha à sua disposição. Mesmo como "artista autônomo" ele ainda dependia, como qualquer artista artesão, de um limitado círculo local de clientes. E tratava-se de um círculo bastante fechado, fortemente integrado. Se corresse o rumor de que o imperador não tinha um músico especialmente em conta, a boa sociedade simplesmente o deixava de lado.²⁰

Ao considerar a existência de Mozart como "artista autônomo", deparamos novamente com a profunda ambivalência que era característica de sua atitude em relação à aristocracia da corte e que deveria determinar sua vida inteira. Ela se compunha de várias facetas.

Como já foi dito, de alguma maneira Mozart tinha absorvido o padrão de comportamento da classe dominante de sua época. Ao mesmo tempo, sua imaginação musical era formada e impregnada pelo modo tradicional de compor da aristocracia de corte. Muito embora um homem como Beethoven tenha rompido

17 III, p. 303 e seg.

18 IV, p. 92.

19 O momento crucial provavelmente foi *As bodas de Figaro*, cujo tema — escolhido pelo próprio Mozart — foi considerado politicamente suspeito, segundo o ponto de vista absolutista. Um nobre anotou em seu diário da época que havia assistido à ópera e tinha *sich emmüßert* (Hildesheimer, op. cit., p. 199). Isto não significa, como está algumas vezes traduzido, que ele tinha se "aborrecido", mas sim que ele tinha se "irritado".

20 Talvez a frustração experimentada por Mozart com esses acontecimentos, sua sensação de desorientamento, tenha sido ainda mais difícil de suportar porque ele foi um dos primeiros compositores do período moderno, senão o primeiro, cuja imaginação ultrapassou em muito os hábitos de seus ouvintes. O destino do artista abandonado por seu público ainda não podia ser visto como um fenômeno recorrente. Mozart, sem dúvida, deve tê-lo percebido como algo que afetava apenas a ele.

com esta tradição, Mozart nunca o fez. Desenvolveu suas possibilidades individuais de expressar sentimentos na estrutura dos padrões antigos nos quais cresceu. É precisamente porque a ordenação sequencial dos motivos que nele surgiam foi desenhada *no interior* do padrão tradicional, que sua música é tão acessível e tem um apelo tão duradouro.

A obra musical mais prezada na escala de valores da sociedade da corte era a ópera. Em conformidade com tal valorização social, compor óperas tinha para Mozart o valor emocional da mais alta realização pessoal. Porém institucionalmente, uma ópera, com a imensa despesa que acarretava, estava atrelada quase exclusivamente às cortes — era diferente de uma peça, por exemplo, que poderia ser encenada por uma companhia ambulante de atores. A ópera era uma forma de entretenimento adequada à aristocracia de corte. Mozart, que decidira ser um artista “livre”, tinha em parte abraçado a tradição musical da corte entre seus ideais, como parte integrante de sua própria personalidade.

Idêntica fixação se revelava em sua atitude pessoal com o público — mesmo depois de ter rompido com o arcebispo. Quando Mozart estava a ponto de dar este passo, um membro da corte de Salzburgo advertiu-o, com visão quase profética, de que o favor da sociedade cortesã em Viena era muito volúvel: “Aqui a fama de uma pessoa não dura muito”, disse ele, “depois de alguns meses os vienenses querem algo novo.”²¹ Mas Mozart tinha colocado todas as suas esperanças de êxito no público vienense, na opinião pública da alta sociedade da capital. Este foi claramente um dos maiores desejos de sua vida — e uma das mais importantes razões para sua tragédia.

Sugeri no começo que não se pode determinar, a partir da perspectiva do “ele”, o que alguém sente quando satisfaz seus desejos, ou quando se vê impossibilitado de realizá-los. Deve-se tentar entender isso a partir do ponto de vista da primeira pessoa, da perspectiva do “eu”. Acontece, com muito mais frequência do que se pode imaginar, de alguém se empenhar com fervor em ser aplaudido por seu círculo imediato de amigos e conhecidos; no reconhecimento e aclamação pela cidade onde vive; e

21 Ver p. 118 abaixo.

que o sucesso em qualquer outro lugar do mundo não compense a falta de sucesso, ou mesmo a rejeição que experiente no círculo mais restrito a que se esteja ligado. Pode-se verificar algo desta constelação de fatos na vida de Mozart.

Seguindo esta linha descobrimos também que a atitude e situação de Mozart não pode ser adequadamente compreendida se sua posição em relação à sociedade de corte for vista como puramente negativa — uma rejeição do tipo comumente encontrado na literatura burguesa alemã da segunda metade do século XVIII.²² Sua rebelião pessoal contra a humilhação e a repressão que sofria nos círculos cortesãos, seja ao procurar emprego, seja como empregado, tinha, à primeira vista, alguma coisa em comum com a revolta, principalmente nas partes não-austriacas do império alemão, que encontrava expressão na literatura humanitária cujos conceitos básicos eram educação (*Bildung*) e cultura (*Kultur*). Como os burgueses pioneiros deste movimento filosófico e literário, Mozart insistia em sua dignidade humana, independentemente de origem ou posição social. Ao contrário do pai, nunca aceitou em seu íntimo a posição de inferioridade. Nunca se conformou com a condescendência com que ele e sua música eram tratados.

Mas, no caso de Mozart, o ressentimento e a amargura com os aristocratas que lhe davam a entender que, em última análise, ele era apenas um subordinado, uma espécie de bem qualificado provedor de entretenimento, só muito marginalmente encontrava

22 É interessante destacar esta diferença. Pois uma das mais espantosas peculiaridades das décadas de 1770 e 1780 na Alemanha é o fato de que os dois mundos em que Mozart vivia, o mundo dos burgueses de corte e o dos aristocratas de corte, praticamente não foram alcançados, ao que se sabe, pela grande onda do movimento literário e filosófico alemão que estava acontecendo naquele momento. Na década de 1770, quando muitos jovens alemães se entregavam à excitação do *Sturm und Drang* — Goethe publicou *Götz* em 1773, *Sturm und Drang*, de Klingner, apareceu em 1774, *Der Hofmeister* e *Die Soldaten*, de Lenz, em 1776 e 1778, respectivamente — o jovem Mozart teve êxito, especialmente na Itália, mas também na Alemanha, com óperas no estilo tradicional. Em 1778, ano em que foi publicado a *Crítica da razão pura* de Kant, *Idomeneo*, escrito por encomenda da corte da Baviera, teve sua primeira apresentação em Munique. É uma das melhores e mais inventivas óperas de Mozart, inteiramente conforme ao estilo da corte e, no entanto, única em seu desenvolvimento da velha tradição.

justificativas em princípios gerais. Ele não buscou, para dar base a tais sentimentos, qualquer ideologia de uma humanidade universal. Sua falta de interesse em tais ideais era outro fator a distingui-lo de Beethoven, não apenas no plano individual, mas no das gerações. Até onde podemos ver, seu sentimento de igualdade, e sua insistência em ser tratado como igual, parecem ter se baseado primariamente na música — sua obra e suas conquistas. Desde cedo, ele estava consciente do alto valor de sua música, e portanto de si próprio. Seus sentimentos negativos e sua revolta contra os aristocratas que o tratavam com desprezo eram apenas uma face da moeda. Não podemos entender bem a vida de Mozart, ou sua obra, a não ser que percebamos como era ambígua sua atitude em relação à sociedade de corte.

Até certo ponto, ele nutria os mesmos sentimentos de conflito em relação ao pai. Mas, aqui, desde cedo o impulso de liberdade dominou de maneira muito clara — a despeito de seus protestos de obediência e devoção. O comportamento de Mozart parece indicar que os componentes negativos de seus sentimentos em relação ao pai exacerbaram-se gradualmente, muito embora sua consciência nunca lhe tenha permitido abandonar a postura de filho devotado.

Na relação de Mozart com a classe dominante — com cujos componentes tinha de lidar enquanto burguês, i.e., enquanto pessoa de origem mais baixa — o lado positivo de tais sentimentos ambivalentes provavelmente permaneceu mais forte do que em relação ao pai. No contexto de uma relação *outsider-establishment*²³ — e estamos aqui tratando com tal relação — isto não é raro; neste aspecto, também, o caso individual tem um certo significado paradigmático.

Como muitas pessoas na posição de *outsider*, Mozart sofria com as humilhações impostas pelos nobres da corte, e se irritava com elas. Mas, ao lado de tais reações hostis à classe mais alta, estavam presentes fortes sentimentos positivos: era precisamente seu reconhecimento que ele desejava, era precisamente por eles que queria ser visto e tratado como homem de igual valor, por

23 Sobre a teoria de tais relações, cf. Norbert Elias e John Scotson, *Establishment und Aussenseiter*, Frankfurt am Main 1990.

suas realizações musicais. Tal ambivalência se expressou, por exemplo, em sua enérgica antipatia por quem lhe garantia um emprego na corte, e em seu desejo simultâneo de ganhar, como “artista autônomo”, os favores do público vienense, predominantemente composto de aristocratas da corte.

O tipo de sentimentos e a atitude que encontramos aqui são um exemplo de uma situação que freqüentemente se observa em conexão com um certo tipo de relação *outsider-establishment*. Pessoas com a posição de *outsiders* em relação a certos grupos estabelecidos, mas que se sentem seus iguais ou mesmo superiores, por suas realizações pessoais ou, algumas vezes, até mesmo por sua riqueza, às vezes reagem rancorosamente às humilhações a que estão expostas; podem também estar plenamente conscientes dos defeitos do grupo estabelecido. Mas enquanto o poder do *establishment* permanecer intacto, tanto ele como seu padrão de comportamento e sentimento podem exercer uma atração muito forte sobre os *outsiders*. Muitas vezes o maior desejo destes é serem reconhecidos como iguais por aqueles que os tratam, tão abertamente, como inferiores. A curiosa fixação dos desejos dos *outsiders* pelo reconhecimento e aceitação do *establishment* faz com que tal objetivo se transforme no foco de todos os seus atos e desejos, sua fonte de significado. Para eles, nenhuma outra estima, nenhum outro sucesso, têm tanto peso quanto a estima do círculo em que são vistos como *outsiders* inferiores, quanto o sucesso em seu *establishment* local. Precisamente este sucesso foi, afinal, negado a Mozart.

Como o sucesso de sua música em Viena se revestia para ele de especial importância, seu posterior fracasso nesta cidade o afetou ainda mais profundamente. Nos últimos anos de vida, alcançou considerável êxito em outras cidades do Império alemão, mas, ao que parece, isto não conseguia compensar sua gradual perda de popularidade em Viena. O fato de a sua música ser compreendida pela sociedade vienense conferia à sua vida um sentido especial, assim como a incompreensão dos mesmos círculos e o rompimento de muitos contatos pessoais (para o que, sem dúvida, ele contribuiu) significaram para ele uma perda de sentido igualmente pesada. Tal experiência foi decisiva na sensação de falta de sentido e no desespero que parecem tê-lo dominado no final da vida, desgostando-o amargamente e final-

mente privando-o de coragem para continuar a luta e enfrentar a doença que o atacou.

O fato de Mozart ter desistido de seu posto relativamente seguro na corte do príncipe-bispo de Salzburgo, para tentar ganhar a vida em Viena, certamente não significa que ele planejasse, naquele estágio, construir para si próprio uma posição de “artista autônomo”, mesmo no sentido limitado em que Beethoven e outros célebres artistas do século XIX foram capazes de fazer. Os músicos que desejam divulgar suas obras e ganhar dinheiro com elas sempre são mais dependentes da colaboração de outras pessoas do que seus colegas poetas ou pintores. Se eles próprios não forem capazes de desempenhar as funções de organizadores de concertos, regentes, diretores de ópera etc., precisam de outras pessoas que o façam, para que as composições alcancem um público mais amplo. Precisamos levar em consideração tal necessidade de cooperação, com todas as tensões e possibilidades de conflito que contém, para conhecer as perspectivas de êxito profissional de Mozart quando abriu mão de seu posto como empregado permanente da corte.

O desenvolvimento do mercado de música de alta qualidade tem, no geral, a mesma estrutura e direção, a mesma ordem sequencial que os mercados de outros tipos. Hoje em dia há um mercado internacional para as criações musicais de Mozart, mas há também para algumas obras de compositores contemporâneos que tiveram acesso às principais salas de concerto do mundo e às transmissões pelos meios de comunicação, numa luta muito competitiva. O mercado potencial que aguardava Mozart, quando trocou a carreira de músico da 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, como Munique, Mannheim, Berlim ou Praga. À época de Mozart, Viena, sede da corte imperial, tinha uma posição de destaque entre as demais, enquanto os movimentos culturais, principalmente na literatura e na filosofia, que floresciam em outras regiões alemãs, e que se dirigiam a um público burguês externo às cortes, eram um tanto estiolados em Viena. Como audiência para a música de elite da época, do tipo da que

Mozart escrevia, a sociedade aristocrática de corte ainda desempenhava o papel principal.

Ao abrir mão do detestado serviço de corte, Mozart não ficou independente da audiência da corte. Pelo contrário, acima de tudo, foram membros da sociedade aristocrática vienense, tais como o príncipe Gallitzin ou a família Thun, que nele despertaram a idéia de ganhar a vida de modo independente com o mercado musical local, sem empregador ou renda garantida. Pode ser que também esperasse encomendas da família imperial — o que, dentro de certos limites, realmente aconteceu. Ou que contasse com uma posição na corte imperial — o que, também dentro de certos limites, conseguiu. Pois certamente não se opunha em princípio a postos permanentes, e na verdade passou a vida à procura de um. Mozart não assumiu a posição de “artista autônomo” apenas porque assim quis; isso aconteceu porque ele, simplesmente, não suportava mais o trabalho na corte de Salzburgo.

Por outro lado, a visão do artista famoso e independente, viajando por diversos países, de corte em corte, por algum tempo também tinha seduzido seu pai. E como Mozart, em criança, já tinha provado a vida sem empregador permanente, com suas penas e gozos, em que ia de uma “boa sociedade” para outra, seria surpreendente se tal possibilidade não lhe tivesse ficado na mente como alternativa mais satisfatória do que o serviço na corte. É muito clara a influência decisiva desse período sobre o caráter de Mozart. Muitas e muitas vezes lutou pelo fulgor do aplauso entusiasmado que conhecera quando criança.

E sabia muito bem que continuava a merecê-lo. Nunca teve má opinião de si mesmo ou de sua obra e poucas vezes relaxou em seu trabalho artístico. Sua educação básica ajudou-o a adquirir a capacidade de improvisar musicalmente ao gosto da época, ou seja, da maneira exigida pelos padrões da classe dominante. No que se referia à música, ainda se tinha como certo que o artista devia seguir o gosto da audiência, socialmente superior. A estrutura de poder que dava à nobreza de corte precedência sobre todas as outras classes também determinava que tipo de música um artista burguês poderia tocar nos círculos cortesãos e até que ponto suas inovações poderiam ir. Mesmo como “artista autônomo”, Mozart estava preso a tal estrutura.

Mozart sempre desejou poder criar livremente, seguir suas vozes interiores sem se preocupar com os compradores.²⁴ Mesmo em Salzburgo, suas melhores peças foram as que escreveu para pessoas a quem queria agradar, quando podia soltar as rédeas da imaginação. Acreditava que teria esta possibilidade em Viena. Mas ali também foi obrigado a fazer concessões. Tomemos por exemplo alguns concertos para piano que compôs em meados da década de 1780. Para ele, era uma necessidade vital que tais obras satisfizessem o gosto do público, já que dependia da renda de suas "academias".

A 11 de dezembro de 1784, completou um concerto em fá maior (K 459), com tambores e trombetas tocando *tutti*, o qual apresentou seis anos mais tarde em Frankfurt, na coroação do imperador Leopoldo II. Trata-se de uma obra escrita acima de tudo para o público, com *bravado* e virtuosidades ostentatórias. Mas, como se enfiado por essa subordinação de seus poderes criativos a uma força maior, como se estivesse se rebelando, dois meses mais tarde escreveu um concerto para piano inteiramente diferente, o concerto em ré menor (K 466). Em parte, trata-se de uma obra de intensidade dramática, apaixonada. Percebe-se que ele está inteiramente indiferente ao que as pessoas possam pensar. Está escrevendo música como a sente, talvez até mesmo com a intenção consciente ou inconsciente de chocar — *pour épater la noblesse*. Não ficou mais popular com esta obra, e precisava de dinheiro. Incidentalmente, este é o único concerto que se tornou bem conhecido no século XIX. Mas Mozart não prosseguiu nessa direção, pelo menos de imediato. No inverno e primavera de 1785/6, escreveu três novos concertos, sobre os quais Alfred Einstein fala em seu inteligente livro:

Os dois primeiros [em mi bemol, K 482 e em lá, K 488] dão-nos a impressão de que ele sentiu ter ido talvez longe demais, ter confiado demais no público vienense, ter ultrapassado os limites da música "social" — ou, dizendo-o de maneira mais simples, que ele viu que

24 Seus padrões de sublimação eram peculiares. Quando compunha ópera, e estava limitado apenas pelo libreto (que sempre escolhia com muito cuidado, de modo a satisfazer suas necessidades), o texto claramente soltava as rédeas de sua imaginação. Sua música fluía espontaneamente, realçando as palavras graças a sua magia. Não acontecia bem assim com outros tipos de música.

a estima do público minguara, e buscava conquistá-la de volta com obras que, com certeza, fariam sucesso.²⁵

Em 1789 Mozart foi a Berlim, onde o rei da Prússia, violoncelista, encomendou seis quartetos de cordas e seis sonatas fáceis para a filha, que tocava piano. Portanto, ele tinha encomendas. Mas pode-se ver Mozart conscientizando-se do fato de que, para este patrono, teria que simplificar o que ouvia, e isso não lhe interessava mais. Não queria simplificar. Queria seguir suas vozes interiores e escrevê-las. De modo que terminou apenas três dos quartetos para a corte de Brandenburgo e somente uma das sonatas para piano. A necessidade de escrever para si mesmo, uma característica geral dos músicos de hoje, se afirmava cada vez mais.

Beethoven nasceu em 1770, quase 15 anos depois de Mozart. Conseguiu, não com facilidade, mas com muito menos problemas, aquilo pelo que Mozart inutilmente lutou: liberou-se, em grande parte, da dependência do patronato da corte. Foi, assim, capaz de seguir a própria voz em suas composições — ou, mais exatamente, a ordem seqüencial de suas vozes interiores, e não o gosto convencional de seus fregueses. Beethoven teve muito mais oportunidades de impor seu gosto ao público musical. Diferentemente de Mozart, foi capaz de escapar à coerção de ter de produzir música na situação de subordinado a um empregador ou patrono muito mais poderoso; ao invés disso, pôde compor música, se não exclusivamente, mas pelo menos até certo ponto, como artista autônomo (como chamaríamos hoje em dia) para um público relativamente desconhecido. Uma pequena citação deve bastar para ilustrar a diferença. Em junho de 1801, Beethoven escreveu para o amigo Wegeler:

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.²⁶

25 Alfred Einstein, *Mozart, his Character, his Work* (trad. para o inglês por A. Mendel e N. Broder), Londres/Toronto /Melbourne/Sidney 1946, p.309.

26 *The Letters of Beethoven*, reunidas, organizadas e traduzidas por Emily Anderson, vol. I, Londres 1961, p.58.

Mozart sonhou em chegar aonde Beethoven triunfalmente anuncia ter chegado; e quem sabe isso tivesse acontecido, caso tivesse tido a coragem de viver mais tempo. Seguindo o modo corrente de pensamento, ficamos tentados a pensar que com a mesma idade de 31 anos, Mozart, como Beethoven, poderia ter chegado a uma posição em que os editores competissem por sua obra — se houvesse se adaptado melhor ao gosto do público. No entanto, não se deve ceder tão rapidamente à pressão convencional que nos leva a explicar tais diferenças nas carreiras de duas pessoas basicamente pelas diferenças individuais, e a abandonar explicações baseadas em mudanças estruturais na sociedade. 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 na carta acima (e a difusão de concertos para uma audiência composta 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: “as pessoas não vêm mais me propondo acertos, eu defino o preço e elas pagam.”

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 patronato para o mercado livre mais ou menos anônimo, é considerada meramente como evento econômico. Assumir esta visão é negligenciar um ponto essencial: tratava-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 com relação a seu público. Esta mudança humana, esta modificação no equilíbrio de poder — não apenas entre indivíduos enquanto tais, mas entre indivíduos enquanto representantes de diferentes funções e posições sociais, entre pessoas na condição de artistas e público — não pode ser compreendida enquanto nosso padrão de pensamento insistir em desfiar apenas abstrações desumanizadas. Só podemos fazer-lhe justiça se tivermos, diante dos olhos, exemplos claros, e se tentarmos visualizar o que esta mudança significou para as pessoas envolvidas.

Arte de artesão e arte de artista

Ao decidir abandonar o serviço em Salzburgo e confiar seu futuro às boas graças da alta sociedade vienense, sem qualquer emprego estável, Mozart estava dando um passo muito incomum para um músico de seu nível naquele tempo — mas que foi da maior importância para sua produção musical. Pois o padrão de produção musical de um artista da corte que trabalhasse para um empregador determinado, seguindo suas instruções e atendendo a suas necessidades, diferia extremamente, devido à composição social específica em que sua música tinha função, do novo padrão que gradualmente se formou ao se tornar regra a produção musical feita por artistas relativamente livres e que competiam por um público essencialmente anônimo. Dizendo isto em termos tradicionais: a mudança de posição social e de função dos compositores alterou também o estilo e 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 já permitia tal passo mas ainda não estava, institucionalmente, preparado para o mesmo.

No entanto, a dificuldade e o arrojo de tal passo só ficam claros se considerados no contexto mais amplo do desenvolvimento que vai da arte do artesão para a arte do artista, da produção artística encomendada por patronos específicos, normalmente pessoas de nível social superior, para a produção dirigida ao mercado anônimo, a um público, no geral, de nível

igual ao do artista. A existência social de Mozart, a peculiaridade de seu destino social, mostra muito claramente que a virada da arte de artesanato 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.

Mostrar que o que normalmente é chamado de "história" da arte não é uma mera sequência caledoscópica de mudanças, uma sucessão não-estruturada de estilos, ou mesmo uma acumulação fortuita de "grandes" homens, mas uma sequência definida e ordenada, um processo estruturado que vai numa certa direção e está intimamente ligado ao processo social geral, não significa insinuar uma valorização heterônoma oculta. Não significa sugerir que a arte dos artistas "livres", dirigida a um mercado de consumidores anônimos, seja melhor ou pior do que a dos artesãos, produzida para patronos. Do ponto de vista de nossos sentimentos presentes, a mudança na posição do artista que aqui discutimos pode muito bem ter sido, para as pessoas envolvidas, uma mudança "para melhor". Mas isto não quer dizer que o mesmo se desse com suas obras. À medida que vai mudando a relação entre os que produzem arte e os que precisam dela e a compram, muda a estrutura da arte, mas não o seu valor.²⁷

Como a revolta de Mozart na esfera da música representou um passo adiante na transição do artista empregado para o artista "livre", vale a pena considerar um ou dois aspectos dessa mudança na posição do artista e na estrutura da arte acarretada por este processo espontâneo. Podemos compreendê-los se imagi-

27 Com toda a certeza, verificamos freqüentemente que são mais valorizadas pela posteridade as obras que um artista-artesão produziu por puro enlevo ou sob pressão de intensos sofrimentos, sem levar em consideração o gosto do público ou os ganhos financeiros. Por exemplo, os quadros que atualmente são considerados como os mais importantes de Vermeer de Delft são aquelas obras que nunca foram vendidas e que, sem terem comprador, foram abandonadas após sua morte.

armos o artista e seus consumidores como os pesos em cada um dos pratos de uma balança. Isto significa que a relação entre eles, não importa quantos elos intermediários existam, implica um equilíbrio específico de forças. Com a transição da arte de artesanato para a arte de artista, este equilíbrio se modifica.

Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. Na outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte. No caso de seus quadros principais, o *establishment* dos especialistas num dado país, os artistas, enquanto formadores de opinião e a vanguarda artística, são mais poderosos que seu público. Com seus modelos inovadores, podem guiar para novas direções o padrão estabelecido de arte, e então o público em geral pode ir lentamente aprendendo a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas.

A direção tomada por esta mudança na relação entre produtores e consumidores de arte e, *pari passu*, na estrutura da arte, certamente não é uma coisa isolada. É um elemento no desenvolvimento mais amplo das unidades sociais que, num dado momento, dão a estrutura de referência para a criação artística. E isto só pode ser visto onde o desenvolvimento da estrutura social estiver se movendo na direção correspondente — ou seja, em conjunção com a crescente diferenciação e individualização de muitas outras funções sociais — ou onde ocorre a substituição da aristocracia de corte por um público de profissionais burgueses enquanto classe superior e, portanto, como consumidores de obras de arte. Por outro lado, tal mudança na relação entre produtores e consumidores de arte não está, de modo algum, estritamente ligada à sequência 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 as 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.

Sempre que acontecem processos sociais como o que acabamos de esboçar, podem se perceber mudanças específicas no padrão de criação artística e, correspondentemente, na qualidade estrutural das obras de arte. Estas últimas mudanças sempre estão vinculadas a uma mudança social que afeta pessoas diretamente ligadas, enquanto produtores e consumidores de arte. A não ser que fique clara a conexão entre elas, os dois conjuntos de mudanças podem, na melhor das hipóteses, ser descritos de maneira superficial, mas dificilmente podem ser explicados ou compreendidos.

O destino de Mozart é uma comovente ilustração dos problemas enfrentados por alguém que, músico de altíssimo talento, foi envolvido por este processo social não-planejado. Claro que ele também se viu nesta situação por uma decisão muito pessoal; pois é indiscutível que foi por escolha própria que desistiu de um emprego que lhe proporcionava uma renda modesta, mas bastante segura, para tentar a sorte como artista autônomo em Viena. Mas seu pedido de demissão do emprego na corte, embora quase sem precedentes entre os músicos, não aconteceu por acaso. É pouco provável que Mozart não tenha percebido, em Paris ou nas cidades alemãs, os ventos dos protestos burgueses contra os direitos de dominação da privilegiada nobreza da corte. Se Leopold Mozart — embora a contragosto — tinha acabado por se curvar a seu próprio destino social, já que um músico de sua geração não tinha outra saída para escapar da norma aristocrática-cortesã, seu filho pertencia a uma geração para a qual a esperança de uma saída não parecia tão vã, e nem tão difícil de realizar o desejo de ganhar a vida por seus próprios méritos de músico, mesmo sem emprego fixo. As oportunidades para os artistas autônomos tinham-se ampliado um pouco, embora o salto para a “liberdade” significasse, na verdade, não muito mais do que uma dependência menos estrita do público aristocrata-cortesão. E como este público era caprichoso, implicava riscos bastante consideráveis.

Certo que foi do próprio Mozart a decisão de abandonar o emprego e arriscar-se ao salto. Mas, em última análise, até mesmo tais decisões individuais ficam obscuras quando não se consideram os aspectos relevantes dos processos sociais não-planejados em que ocorrem, e cuja dinâmica determina, em grande parte, suas consequências. Se pudermos reconstruir o que a grande

mudança na relação entre produtores e consumidores de arte significou para a experiência e a situação dos primeiros, e portanto para a natureza de suas obras, podemos chegar a um entendimento mais claro e profundo de um artista individual como Mozart, que deu — em parte porque quis, em parte porque foi impellido — alguns passos na direção deste processo.

Para se compreender melhor este processo, imaginemos em seu interior dois aspectos que se situam em pólos opostos, dois estágios muito distantes na mudança estrutural sofrida pela relação entre produtores e consumidores de arte. Num caso, em que um artista-artesão trabalha para um cliente conhecido, o produto normalmente é criado com um propósito específico, socialmente determinado. Não importa que seja uma festividade pública ou um ritual privado — a criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal do produtor se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte. Em tal caso, portanto, a forma da obra de arte é modelada menos por sua função para o produtor e mais por sua função para o cliente que a utiliza, de acordo com a estrutura da relação de poder.

Aqui, os usuários da arte não constituem um agregado de consumidores individuais, cada qual relativamente bem individualizado, personificando, isoladamente dos outros, o instrumento, por assim dizer, em que ressoa a obra de arte. Ao contrário, a arte está ligada a receptores que, independentemente da ocasião em que as obras de arte são apresentadas, formam um grupo fortemente integrado. O lugar e a função que a obra de arte tem para o grupo derivam de ocasiões determinadas em que este se reúne — por exemplo, na apresentação de uma ópera. Portanto, uma das funções importantes da obra de arte é ser uma maneira de a sociedade se exibir, como grupo e como uma série de indivíduos dentro de um grupo. O instrumento decisivo com o qual a obra ressoa não são tanto os indivíduos em si mesmos — cada qual sozinho com seus sentimentos —, mas muitos indivíduos integrados num grupo, pessoas cujos sentimentos são, em grande parte, mobilizados e orientados para o fato de estarem juntas. Nesse estágio, as ocasiões sociais para as quais as obras de arte eram produzidas não estavam, como hoje em dia, dedi-

cadras especificamente ao prazer da arte. As obras do passado tinham uma função menos específica num contexto social mais amplo — eram, por exemplo, imagens de deuses nos templos, adornos para túmulos de reis mortos, música para banquetes e de dança. A arte foi “arte utilitária”, antes de se tornar “arte”.

Quando, em conjugação com um impulso rumo a uma maior democratização e a correspondente ampliação do mercado de arte, a relação de poder entre produtores e consumidores de arte gradualmente veio a pender em favor dos primeiros, chegamos a uma situação tal como se pode observar em alguns ramos da arte no século XX — especialmente na pintura, mas também na música de elite e mesmo na música popular. Neste caso, o padrão social dominante de arte é constituído de tal maneira que o artista individual tem muito mais espaço para a experimentação e a improvisação auto-regulada, individual. Comparado ao artista-artesão, na manipulação das formas simbólicas de sua arte ele dispõe de liberdade bem maior para seguir sua compreensão pessoal dos padrões sequenciais, sua expressividade e seu próprio sentimento e gosto, que se tornaram altamente individualizados. Agora a obra de arte depende, em larga escala, do autoquestionamento dos indivíduos sobre o que lhes agrada particularmente em suas fantasias e experimentos materializados e de sua capacidade para, mais cedo ou mais tarde, despertar um eco em outras pessoas através de tais estruturas simbólicas. Reduz-se a pressão coletiva da tradição e da sociedade local integrada sobre a produção da obra de arte; crescem os autocondicionamentos, impostos pela consciência do produtor de arte individual.

O mesmo se aplica à ressonância produzida pela obra. As ocasiões em que as obras de arte — como a música de órgão num serviço religioso, ou as pinturas que ornamentam um palácio — são dirigidas a grupos que se reúnem com outros propósitos vão se tornando menos frequentes nos campos da pintura, da música e da literatura.²⁸ Neste estágio, a obra de arte

²⁸ Na arquitetura, e portanto na escultura, elas são mais frequentes, muito embora exemplos como Le Corbusier ou a Bauhaus mostrem que, em certas fases do desenvolvimento da arquitetura, os especialistas inovadores podem desempenhar um papel muito importante como reguladores do gosto do público.

é dirigida, mais do que antes, a um público de indivíduos isolados — tal como a variada audiência de um concerto, superficialmente integrada, ou a massa de visitantes de um museu, onde cada qual passa diante dos quadros sozinho ou, no máximo, em pares isolados. Ilhados uns dos outros, em segurança, cada um se questiona quanto à ressonância da obra, perguntando a si mesmo se, pessoalmente, gosta daquilo, e o que sente a respeito. Tanto na produção como na percepção, uma parte importante é desempenhada não apenas por sentimentos altamente individualizados, mas por um grau elevado de auto-observação. Ambas mostram um alto nível de autoconsciência. Em algumas obras, como as variações de Picasso sobre as pinturas da Infância espanhola, de Velásquez, o problema da autoconsciência artística está claramente envolvido na formulação da obra. Em tais casos, o consumidor de arte tem nítida consciência de que sua própria resposta individual constitui um aspecto relevante de cada obra.²⁹

Nesta fase do desenvolvimento da arte, portanto, os artistas individuais (Picasso, Schoenberg) ou mesmo pequenos grupos de artistas (expressionistas, atonalistas) são mais importantes como orientadores do gosto artístico. Frequentemente uns poucos artistas avançam no padrão de juízo da arte em seu campo e — quaisquer que sejam as dificuldades de recepção — o resultado não é o fracasso. Tornou-se corriqueira a ideia de que os artistas têm uma tendência a apresentar um comportamento “selvagem”, ou ao menos incomum, que inventam novas formas que o público inicialmente não consegue perceber e, portanto, não entende; isso é quase um componente do trabalho do artista.

Para começar, em arte, muitas vezes torna-se difícil distinguir entre inovações de sucesso ou fracassadas. A fascinante gama de possibilidade de invenção individual abre as portas a experimentos fracassados e a fantasias informes. Em outras palavras,

²⁹ O desenvolvimento indicado pelo uso dos termos “objetivo” e “subjetivo” para caracterizar diferentes estilos musicais é relevante, aqui. Tem duas precondições: primeira, um deslocamento na relação de poder em favor dos artistas, permitindo-lhes usar sua música, num grau mais elevado, como meio de expressão de sentimentos individuais; e, segunda, uma mudança na estrutura do público apreciador de música, envolvendo um aumento de sua individualização. Também os ouvintes de música “subjetiva” têm a preocupação, mais do que na época dos estilos musicais “objetivos”, de que a música desperte, dê voz a seus sentimentos muito pessoais, e talvez reprimidos.

as sociedades mais diferenciadas, relativamente desenvolvidas, cultivaram uma alta tolerância quanto aos modos sumamente individualizados de ampliar ainda mais o padrão existente de arte; isto favorece a experimentação e o rompimento de convenções caducas e pode, assim, ajudar a enriquecer os prazeres artísticos proporcionados pela visão e a audição. Sem dúvida, tal não ocorre sem custos ou riscos. Aliás, o rompimento da rotina pode congelar-se em convenção. Porém, em geral, as dificuldades de comunicação que as inovações artísticas implicam são absorvidas com mais facilidade. Pode ser que dêem origem a conflitos; mas há funções sociais (historiadores de arte, jornalistas, críticos, ensaístas) que tentam transpor as lacunas de opiniões contraditórias, atenuar o impacto de ousadias artísticas e facilitar a transição para novas maneiras, pouco familiares, de se ver e ouvir. Mesmo que muitas experiências artísticas se revelem nada além de meros estímulos, ou mesmo fracassos, a experimentação tem valor por si mesma, embora apenas um número limitado de inovadores passe pelo teste da aceitação reiterada por várias gerações.

Entre as mais interessantes perguntas não respondidas de nosso tempo está a que indaga quais características estruturais fazem as criações de uma determinada pessoa sobreviverem ao processo de seleção de uma série de gerações, sendo gradualmente absorvidas no padrão das obras de arte socialmente aceitas, enquanto as de outras pessoas caem no mundo sombrio das obras esquecidas.

O artista no ser humano

Mozart está entre os artistas cujas obras passaram, de maneira especialmente convincente, pelo sempre renovado teste das gerações. É uma verdade, mas com reservas. Muitas de suas composições de infância e juventude estão esquecidas ou despertam pouca reação. A grande curva descrita por sua existência social — o prodígio minado pela alta sociedade da Europa, a fama mais difícil da laboriosa juventude entre os 20 e 30 anos, a perda de popularidade, especialmente em Viena, a indigência cada vez maior e o isolamento de seus últimos anos, e finalmente a ascensão, muito irregular, de sua fama após a morte —, tudo isto é bem conhecido e não precisa ser examinado aqui em detalhe. O surpreendente, talvez, é que Mozart sobrevivesse a sua perigosa fase como menino prodígio, sem que seu talento tenha sido destruído.

Com frequência nos deparamos com a idéia de que a maturação do talento de um "gênio" é um processo autônomo, "interior", que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta idéia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos. De acordo com este enfoque, os biógrafos de Mozart muitas vezes supõem que compreender Mozart enquanto artista, e portanto sua arte, pode estar dissociado de compreender Mozart enquanto homem. Esta separação é artificial, enganadora e desnecessária. Embora o atual estado de conhecimento não nos permita revelar as conexões entre a existência social e as obras de um artista

são incontrollável de seus impulsos animais — os seus próprios e os dos outros. Se depois de crescidas as pessoas continuassem sendo os mesmos seres instintivos que eram quando crianças, suas possibilidades de sobrevivência seriam extremamente escassas. Em sua busca por alimento, não teriam os meios de orientação que se aprendem com a instrução, seriam irremediavelmente suscetíveis a cada necessidade momentânea, e constituiriam, deste modo, um peso permanente e um perigo para si mesmos e para os outros.

Mas os padrões e métodos sociais pelos quais as pessoas constroem os controles dos instintos em sua vida comunitária não são produzidos deliberadamente; evoluem por longos períodos, cegamente e sem planos. Irregularidades e contradições nos controles, imensas flutuações em sua severidade ou leniência, estão, portanto, entre os aspectos estruturais recorrentes do processo civilizatório. Conhecemos grupos, ou mesmo indivíduos, que desenvolvem formas extremas de regulação de seus impulsos animais, tendendo a criar um muro em torno de seus impulsos e a combater, com imenso dispêndio de energia, as pessoas que não agem assim. Também cruzamos com pessoas que fazem exatamente o oposto, elaborando uma estrutura muito flexível de controle de seus instintos e que impacientemente tentam satisfazer os impulsos momentâneos. Um pouco do tipo antigo de excessiva reação civilizadora contra o instinto ainda é perceptível num padrão de pensamento cujos expoentes sempre estão dispostos a dividir a humanidade em duas categorias abstratas, denotadas por rótulos como "natureza" e "cultura", ou "corpo" e "mente", sem qualquer tentativa de investigar a conexão entre os fenômenos a que tais conceitos se referem. O mesmo se aplica à tendência de traçar uma clara linha divisória entre o artista e o ser humano, o gênio e a "pessoa comum". Como também à tendência de tratar a arte como algo que flutua no ar, exterior e independente das vidas sociais das pessoas.

Não há dúvida de que certas características das artes humanas, particularmente da música, encorajam tal atitude. Para começar, há processos de sublimação pelos quais as fantasias humanas, convertidas em criações musicais, podem ser despojadas de sua animalidade sem necessariamente abandonar sua dinâmica elementar, seu ímpeto e força, ou a antecipada doçura da satisfação.

Muitas das obras de Mozart mostram um extraordinário poder transformador deste tipo.

Um segundo aspecto da música, e da arte em geral — particularmente na forma complexa e altamente especializada que ela assume em sociedades mais desenvolvidas — contribui para esta tendência a vê-la de forma isolada de seu contexto humano. Sua ressonância claramente não está limitada aos contemporâneos da sociedade em que vive o criador. Uma das características mais significativas dos produtos humanos que chamamos de "obras de arte" é o fato de serem relativamente autônomos em relação a seu produtor ou à sociedade de seu produtor. Muitas vezes uma obra de arte só é percebida como obra-prima quando começa a tocar os sentimentos de pessoas de uma geração posterior à do produtor. Que qualidades de uma obra, e que aspectos estruturais da existência social e da sociedade de seu criador, fazem com que este seja tido como "grande" por gerações posteriores — algumas vezes a despeito da falta de ressonância entre seus contemporâneos? É uma questão em aberto, e que hoje em dia muitas vezes ainda se disfarça de mistério insolúvel.

No entanto, a autonomia relativa da obra de arte e o complexo de problemas a ela associados não nos eximem da obrigação de investigar a conexão entre a experiência e o destino do artista criador em sua sociedade, ou seja, entre esta sociedade e as obras produzidas pelo artista.

A relevância deste problema para nosso tema é maior do que pode parecer à primeira vista. O problema não se limita à música, ou mesmo à arte. O esclarecimento das conexões entre a experiência de um artista e sua obra também é importante para uma compreensão de nós mesmos como seres humanos. Torna menos óbvio e familiar o truismo de que as pessoas fazem música e gostam de ouvi-la, e isto acontece em todos os estágios do desenvolvimento humano, do mais simples ao mais complexo. Substitui esta idéia pela questão mais ampla da natureza especial de tais seres que têm todas as características estruturais de animais altamente desenvolvidos e que ao mesmo tempo são capazes de criar e ser suscetíveis a formas mágicas, a encantamentos musicais como o *Don Giovanni* de Mozart, ou suas três

últimas sinfonias. A despeito de sua significação sociológica, o problema da capacidade humana de sublimação foi um tanto negligenciado, se comparado com a capacidade de repressão. No presente contexto, mesmo que não possamos resolvê-la, somos inevitavelmente confrontados por esta questão.

Ao falar de Mozart logo nos pegamos usando expressões como "gênio inato", ou "capacidade congênita de compor"; mas tais expressões são ditas sem pensar. Se dizemos que uma característica da pessoa é inata, queremos com isso dizer que é geneticamente determinada, herdada biologicamente da mesma maneira que a cor dos cabelos ou dos olhos. Mas é simplesmente impossível para uma pessoa ter uma propensão natural, geneticamente enraizada, de fazer algo tão artificial como a música de Mozart. Antes mesmo de seus 20 anos, Mozart já tinha escrito um grande número de peças no estilo especial que estava em moda nas cortes européias da época. Com a facilidade que o tornou famoso como um prodígio entre seus contemporâneos, ele compunha exatamente o tipo de música que tinha surgido em sua sociedade, e somente nela, como resultado de um desenvolvimento peculiar — ou seja, sonatas, serenatas, sinfonias, missas etc. Sua capacidade de manipular os complexos instrumentos musicais de seu tempo — o pai de Mozart descreve a facilidade com que aprendeu a tocar órgão com a idade de 7 anos³¹ — não pode ter sido herdada geneticamente, tampouco o seu domínio destas formas musicais.

Está além de qualquer dúvida o fato de que a imaginação de Mozart se expressava em padrões sonoros com uma espontaneidade e uma energia que lembram uma força natural. Mas, se havia aqui uma força da natureza, certamente era uma força muito menos específica do que a que se manifestava no idioma particular de suas prolíficas invenções. A extraordinária facilidade de Mozart para compor e tocar música conforme o padrão social da música de seu tempo só pode ser explicada como expressão de uma transformação sublimadora de energias naturais, não como uma expressão de energias naturais ou inatas *per se*. Se uma predisposição biológica desempenhou qualquer papel em seu talento especial, só pode ter sido uma predisposição muito

geral e inespecífica, para a qual, no momento, não temos sequer um termo adequado.

Pode-se conceber, por exemplo, que diferenças biológicas estejam envolvidas em capacidades diferenciadas de sublimação. Neste sentido, pode-se imaginar que Mozart possuísse, em grau excepcionalmente alto, uma capacidade inata, constitucional, de enfrentar as dificuldades comuns da infância através da sublimação sob a forma de fantasias musicais. Mas mesmo isto constitui uma suposição arriscada. É muito difícil conhecer as razões pelas quais, no desenvolvimento de uma dada personalidade, mecanismos particulares como projeção, repressão, identificação ou sublimação são preferidos. Ninguém pode ter qualquer dúvida de que, desde criança, Mozart mostrou uma capacidade particularmente forte de transformar as energias instintivas através da sublimação. Nada se tira da grandeza ou importância de Mozart, ou da alegria comunicada por suas obras, quando se diz isto. Pelo contrário, é uma ponte sobre o fatal abismo que se abre quando se tenta separar o Mozart artista do Mozart homem.

No entanto, para entender esta unidade, precisamos dar mais alguns passos adiante. Não podem ser muitos, já que a questão da sublimação é ainda relativamente inexplorada.

Entre os fatores que claramente influenciam o processo de sublimação estão a extensão e a direção da sublimação nos pais da criança, ou em outros adultos com os quais a criança tem contato em seus primeiros anos. Mais tarde, outros modelos de sublimação, tais como professores adequados, podem exercer influência decisiva em suas personalidades. Além disso, muitas vezes se tem a impressão de que a posição da pessoa na sequência de gerações detenha especial influência na possibilidade de sublimação; em outras palavras, a sublimação é mais fácil para pessoas na segunda e terceira geração.

O pai de Mozart era uma pessoa com acentuada tendência pedagógica. Músico talentoso de nível médio, era razoavelmente conhecido entre seus contemporâneos como autor de um manual para violino. Filho de artesão, ambicioso e inteligente, recebeu uma educação ampla e alcançou algum sucesso como regente substituto na corte de Salzburgo; mas isto não bastava para suas aspirações. Todo o seu desejo de realização em sua existência social foi, assim, dirigido para os filhos, acima de tudo para o filho varão. A educação musical do filho eclipsou-lhe todas as

31 Carta de 11 de junho de 1763: I, p. 71.

outras tarefas, inclusive sua própria profissão. Pouco se sabe das relações de Mozart com a mãe; mas esta situação, um pai músico que buscava satisfazer um anseio urgente e não realizado através do filho, constitui uma condição favorável para a resolução de conflitos infantis através da sublimação. Assim, foi com lágrimas nos olhos que Leopold Mozart saudou as primeiras tentativas de composição do filho. Uma forte ligação amorosa se forjou entre ele e o filho, que a cada realização musical era recompensado com um grande prêmio em termos de afeto. Isto, sem dúvida, favoreceu o desenvolvimento da criança na direção desejada pelo pai. Adiante falaremos mais sobre essas ligações.

Vale a pena explorar com mais detalhes a capacidade peculiar de Mozart que temos em mente quando o chamamos de "gênio". Sem dúvida, seria melhor evitar este conceito romântico. O que ele quer dizer não é difícil de definir. Quer dizer que Mozart sabia fazer coisas que a grande maioria das pessoas não sabia, que estão além de seus poderes de imaginação: Mozart sabia dar rédea livre às fantasias. Elas borbulhavam num fluxo de padrões sonoros que, quando ouvidos por outras pessoas, estimulavam seus sentimentos de maneiras as mais diversas. O fator decisivo nisto é que, apesar de sua imaginação se expressar em combinações de formas que se situavam na estrutura do padrão social de música que ele tinha assimilado, tais formas iam muito além das combinações já conhecidas e dos sentimentos que despertavam. Esta capacidade de criar inovações no campo do som que comunicam uma mensagem real ou potencial aos outros, produzindo neles uma ressonância, é o que tentamos classificar em conceitos como "criatividade" quando aplicados à música e, *mutatis mutandis*, à arte em geral.

Ao usar tais termos muitas vezes não se tem consciência de que a maior parte das pessoas é capaz de produzir fantasias inovadoras. Muitos sonhos são deste tipo. "Tive um sonho extraordinário", as pessoas dizem às vezes. "É como se alguém muito diferente de mim estivesse sonhando", foi como uma jovem se expressou, "não tenho nenhuma idéia de onde tenho tais idéias". O ponto em questão aqui nada tem a ver com o conteúdo do sonho. O trabalho pioneiro realizado por Freud e por alguns de seus discípulos nesta área deixou-o intocado. O

que nos interessa é o lado criativo do trabalho do sonho, onde conexões novas e muitas vezes incompreensíveis são reveladas.³²

Mas as fantasias inovadoras dos que sonham, e até mesmo dos que sonham acordados, diferem de maneira específica das fantasias que se transformam em obras de arte. Elas são normalmente caóticas, ou pelo menos desordenadas e confusas e, muito embora de candente interesse para os que sonham, são de pouco ou nenhum interesse para as outras pessoas. A peculiaridade das fantasias inovadoras na forma de obras de arte é que são fantasias que podem ser despertadas por materiais acessíveis a muitas pessoas. Em uma palavra, são fantasias desprivatizadas. Parece simples, mas toda a dificuldade da criação artística se revela quando alguém tenta cruzar esta ponte — a ponte da desprivatização. Também pode ser chamada de ponte da sublimação. Para dar tal passo, as pessoas precisam ser capazes de subordinar o poder da fantasia expresso em seus sonhos ou devaneios às regularidades intrínsecas do material, de modo que seus produtos estejam livres de todos os resíduos relacionados à experiência egóica. Em outras palavras, além de sua relevância para o eu, elas devem dar a suas fantasias relevância para o tu, o ele, o ela, o nós, e o eles. É para satisfazer tal exigência que as fantasias estão subordinadas a um material, seja de pedra, de cores, de palavras, de sons ou qualquer outro.

Além disso, o influxo de fantasias num material sem perda de espontaneidade, dinamismo ou força inovadora exige capacidades que vão além do mero fantasiar num dado material. É preciso uma completa intimidade com as regularidades intrínsecas do material, um treinamento abrangente em sua manipulação e um amplo conhecimento de suas propriedades. Tal treinamento, a aquisição deste conhecimento, traz consigo certos perigos. Pode debilitar a força e a espontaneidade das fantasias; em outras palavras, pode infringir a dinâmica intrínseca delas. Ao invés de desenvolvê-las ainda mais ao aplicá-las ao material, pode-se

32 A corrente de libido flui através das células de nossas lembranças e manipula as formas e eventos guardados, tal como um experiente diretor teatral, apresentando-os em novas cenas. Quem escreve os roteiros de nossos sonhos? Uma parte semi-automática de nós mesmos, diretor e ator ao mesmo tempo, transforma o material de nossas lembranças, faz dele algo novo, articula-o em cenas cuja experiência nunca tivemos.

paralisá-las por completo. Pois a transformação, desanimalização, civilização do fluxo elementar de fantasia pelo fluxo de conhecimento, e, acima de tudo, a fusão final dos dois quando o material está sendo manipulado é, em parte, a resolução de um conflito. O conhecimento adquirido, que inclui o pensamento adquirido — ou, na linguagem reificada da tradição, a "razão", ou, em termos freudianos, o "eu" — opõe-se aos impulsos de energia animal quando estes tentam assumir o controle dos músculos voluntários e portanto da ação. O fato de tais impulsos libidinais também fluírem através das câmaras da memória em seu esforço para controlar a ação humana, acendendo o fogo das fantasias oníricas — o fato de que na obra do artista eles são purificados por uma corrente de conhecimento até que finalmente se fundem com ele — representa, portanto, uma reconciliação entre tendências originalmente antagônicas da personalidade.

E há algo mais. A criação de uma obra de arte, a manipulação do material, é um processo aberto; o artista avança por um caminho pelo qual nunca passou antes, e, no caso do grande mestre, pelo qual nunca ninguém passou. Os criadores de arte fazem experiências. Testam suas fantasias no material, no material de sua fantasia que está sempre assumindo novas formas. A qualquer momento podem ir por aqui ou por ali. Podem sair dos trilhos, e depois dizer a si mesmos quando dão um passo atrás: "isto não funciona, não soa bem, não está bom. É fácil, trivial, se desmorona, não se une numa estrutura firme e integrada." Portanto, não é apenas a dinâmica interna do fluxo-fantasia, nem apenas a corrente de conhecimentos que estão envolvidas na produção de uma obra de arte, mas também um elemento controlador da personalidade, a consciência artística do produtor, uma voz que diz: "Agora sim, está como deve ser; deste jeito soa bem, parece bom, sente-se bem, e não daquela outra maneira." Se a produção se move ao longo de trilhas conhecidas, esta consciência individual fala com a voz dos padrões sociais de arte. Mas, se os artistas ampliam este padrão conhecido, como aconteceu com Mozart em seus últimos anos, têm de contar com sua própria consciência artística. Quando imergem em seu material, têm que se decidir rapidamente se a direção em que sua fantasia espontânea os está conduzindo enquanto trabalham combina, ou não, com sua dinâmica imanente.

Portanto, também neste nível há uma reconciliação e fusão de duas correntes ou tendências originalmente conflitantes dentro do artista — pelo menos naquelas sociedades em que a produção de obras de arte constitui atividade altamente especializada e complexa. Tais sociedades requerem de seus membros adultos uma diferenciação muito ampla das funções do id, ego e superego. Se o fluxo-fantasia libidinal flui para o material de maneira relativamente descontrolada pelo conhecimento e pela consciência, as formas artísticas podem parecer deslocadas e desconectadas, como acontece, por exemplo, com os desenhos dos esquizofrênicos. Elementos inadequados, que significam alguma coisa apenas para seu criador, aparecem justapostos. As regularidades intrínsecas do material, pelas quais os sentimentos e as visões do artista podem ser comunicados a outros, são usadas desajeitadamente ou são violadas, de modo que não conseguem desempenhar sua função socializante.

O pináculo da criação artística é alcançado quando a espontaneidade e a inventividade do fluxo-fantasia se fundem de tal maneira com o conhecimento das regularidades do material e com o julgamento da consciência do artista, que as fantasias inovadoras surgem como por si mesmas, satisfazendo as demandas tanto do material, como da consciência. Este é um dos tipos de processos de sublimação mais frutíferos socialmente.³³

Mozart é um representante deste tipo em sua forma mais clara. Em seu caso, a espontaneidade do fluxo-fantasia em grande parte permanecia íntegra quando convertida em música. Muitas vezes as invenções musicais fluíam dele como os sonhos emanam de uma pessoa que dorme. Alguns relatos dizem que, às vezes, enquanto em companhia de outras pessoas, ouvia secretamente, dentro de si, uma peça musical que ia tomando forma. Então pedia desculpas e saía apressadamente, diz o relato; após algum tempo, voltava, satisfeito. Acabara de "compor" uma de suas obras.

33 Chamar estas transformações das forças libidinais de "mecanismo de defesa" é indicar apenas uma de suas funções. Na terminologia psicanalítica pode-se dizer que, através da sublimação, reconciliam-se as três instâncias que Freud descreve como separadas — ego, id e superego.

O fato de que em tais momentos uma obra se componha por si mesma, por assim dizer, não resultava apenas da fusão de seu fluxo-fantasia com seu conhecimento artesanal do timbre e do alcance dos instrumentos de sua época ou das formas tradicionais de música. Surgia também da união de ambos, conhecimento e fantasia, a uma consciência artística altamente desenvolvida e sensível. O que sentimos ser a perfeição de muitas de suas obras deve-se igualmente à sua rica imaginação, ao seu conhecimento muito amplo dos componentes da música e à espontaneidade de sua consciência musical. Não obstante sejam muitas as inovações de sua fantasia musical, nunca escolheu uma nota errada. Conhecia com "certeza sonâmbula"* quais figuras sonoras — dentro da estrutura do padrão social em que trabalhava — se ajustavam à dinâmica imanente da música que estava escrevendo, e quais devia rejeitar.

A inspiração vem. Algumas vezes se desenrola por si mesma, como os sonhos de uma pessoa que dorme, deixando sua marca mais ou menos completa no gravador que chamamos de "memória", de modo que o artista pode inspecionar suas próprias idéias como um espectador que observa o trabalho de outro. Pode examiná-las como se à distância, elaborá-las e corrigi-las ou, se sua consciência artística hesita, piorá-las. Diferentes das idéias dos sonhos, as idéias do artista sempre estão ligadas ao material e à sociedade. São uma forma específica de comunicação, que pretende arrancar aplausos, acolhida positiva ou negativa, despertar alegria ou raiva, palmas ou vaias, amor ou ódio.

Tal sintonização permanente com o material e com a sociedade, conexão que pode não ser aparente à primeira vista, está longe de ser acidental. Cada um dos materiais característicos de um campo artístico particular tem suas próprias regularidades inexauríveis e uma correspondente resistência ao desejo do criador. Para que uma obra de arte venha a existir, o fluxo-fantasia pessoal deve ser transformado de maneira a poder ser representado em um de tais materiais. O produtor de arte — não importa quão espontânea seja a fusão entre material e fantasia — constantemente tem que resolver as tensões que surgem entre ambos. Só então a fantasia pode tomar forma,

* Ver a explicação da expressão na p. 106. (N.T.)

tornar-se parte integral de uma obra e portanto tornar-se comunicável, capaz de produzir uma resposta em outros, mesmo que não necessariamente entre os contemporâneos do artista.

No entanto, isto também significa dizer que, sem esforço, nenhum artista é um criador de obras de arte — nem mesmo Mozart. O altíssimo grau de fusão entre seu fluxo-fantasia e a dinâmica imanente de seu material, a espantosa facilidade com que longas seqüências de figuras sonoras vêm à sua consciência, sua inventividade que se mistura, como se por vontade própria, com a ordenação imanente de sua estrutura seqüencial, de maneira alguma o eximia da tarefa de trabalhar o material sob o exame de sua consciência. De qualquer forma, ele uma vez comentou, já perto do fim da vida, que lhe era mais fácil compor do que não fazê-lo.³⁴

Trata-se de uma declaração reveladora, e há boas razões para se acreditar que seja autêntica. À primeira vista, pode soar como a afirmação de um favorito dos deuses. Porém, olhando mais de perto, descobrimos que estamos diante da confissão, muito dolorosa, de um homem atormentado.³⁵

Talvez esta breve discussão sobre as estruturas de personalidade que agiam numa pessoa tão surpreendente quanto Mozart, e não apenas nele, contribua para tornar menos plausível a maneira usual de falar do Mozart-homem e do Mozart-artista, como se fossem duas pessoas diferentes. Antigamente, o Mozart-homem era idealizado, de maneira a fazê-lo adequar-se à idéia preconcebida de gênio. Hoje, por vezes, há uma tendência a se tratar o Mozart-artista como uma espécie de super-herói e o

34 Carta de setembro de 1791 a da Ponte (cuja autenticidade foi questionada): Hildesheimer, op. cit., p. (?).

35 Mozart, em seu desejo insatisfeito de amor, sofreu muito e enfrentou tal sofrimento criando obras que muitas vezes são graciosas e alegres, e algumas vezes profundamente comoventes. O fato de não ter conseguido o sucesso desejado com tais obras se deveu, de maneira importante, à sua consciência extremamente rigorosa. Mozart percebia seu talento, do qual era bastante ciente, como uma obrigação, e recusou-se a traí-lo, mesmo quando isto poderia ter tornado sua vida mais fácil. Claro, não era apenas uma decisão. Era, em parte, um impulso inconsciente, mas *também* uma decisão. E porque, sem hesitar, seguiu sua consciência chegando ao ponto de arriscar o resultado final, pagando por isso com a perda do amor e do aplauso do público, de que também necessitava, por tudo isso merece — como um homem que era um artista — a admiração e a gratidão da posteridade.

Mozart-homem com um leve desprezo. Não é este o julgamento que ele merece. Tal julgamento se apóia, da mesma maneira, na idéia antes mencionada de que sua capacidade musical era um dom natural, herdado, sem nenhuma conexão com o restante de sua personalidade. Para corrigir tais idéias, devemos nos lembrar que um amplo conhecimento musical e uma consciência altamente desenvolvida estavam indissolivelmente ligados a sua criação musical. Muitos dos comentários padronizados sobre Mozart neste contexto, afirmações como "Mozart simplesmente não entendia a si mesmo", reforçam a idéia de que a consciência artística é uma das funções inatas de uma pessoa, e portanto de Mozart. Mas a consciência, qualquer que seja sua forma específica, não é inata a ninguém. No máximo, o potencial para formar uma consciência é um dote humano natural. Tal potencial é ativado e toma forma numa estrutura específica através da vida de uma pessoa com outros. A consciência individual é específica à sociedade. Isto se vê na consciência artística de Mozart, em sua sintonia com uma música tão peculiar quanto a da sociedade de corte.