

MÚSICA E LITERATURA NA SOCIEDADE DE CORTE EM TRANSIÇÃO

Guilherme Paiva de Carvalho

Resumo

O artigo trata da música e da literatura na sociedade de corte em transição, contexto histórico marcado pelo advento da ideologia burguesa e por mudanças nas estruturas sociais que influenciam os padrões estéticos e a construção do conceito moderno de arte. Na sociedade de corte, os padrões estéticos eram estabelecidos pela nobreza. Com a formação da sociedade burguesa, os campos da literatura e da música adquirem mais espaço de liberdade para inovações na arte. A formação de um mercado literário e musical proporciona mais autonomia para os artistas.

Palavras-chave: música, literatura, estética, arte.

Abstract

This article deals with music and literature in the transition of court society, a historical context marked by the advent of the bourgeois ideology and by structural social changes which influenced aesthetical patterns and the construction of the modern concept of art. In court society, the aesthetical models were established by the nobility. With the formation of the bourgeois society, music and literature achieved more liberty for innovations. The formation of literary and musical markets provided more autonomy for artists.

Keywords: music, literature, aesthetic, art.

Introdução

A divisão da história em épocas obscurece momentos de transição marcados por conflitos entre padrões e valores culturais de grupos estabelecidos e a visão de indivíduos pertencentes a classes em ascensão na sociedade. Na Europa do final do século XVIII e início do século XIX, havia uma tensão entre a corte principesca e a burguesia. Tal conflito remete-se ao contexto da sociedade de corte em transição, período marcado pelo desenvolvimento dos conceitos de civilização e cultura na literatura. A interpretação atribuída a esses conceitos envolve controvérsias entre a

corde e a burguesia, que podem ser observadas a partir dos campos artísticos da literatura e da música.

Entre as áreas do conhecimento que tomam a atividade artística como objeto de estudo, a sociologia da arte busca identificar os processos pelos quais é possível reconhecer as práticas criativas ligadas à produção e difusão da obra de arte, apontando as suas variações no tempo e no espaço. Tal análise está centrada na problemática da arte compreendida como construção social.

Neste sentido, a arte é concebida como “uma forma de atividade social que possui características próprias” (HEINICH, 2002, p.43), ou como um fenômeno social que tem uma história, a qual pode ser retomada a partir das práticas criativas dos artistas, dos padrões estéticos de cada contexto histórico e do público que consome a obra de arte. Deste modo, a sociologia da arte propõe uma reflexão acerca da própria experiência artística, dialogando, para tanto, com a história, a estética, a filosofia e a crítica da arte.

Na cultura ocidental, a palavra “artista” aparece somente no século XVIII para designar pintores e escultores que anteriormente eram chamados de artesãos. No século XIX, o termo passa a abranger intérpretes de música e de teatro, sendo estendido ao cinema no século XX. Além de descritivo, o termo vai adquirindo uma conotação valorativa (HEINICH, 2008). Portanto, até praticamente o início do século XIX, o termo “arte” não incluía músicos nem atores e atrizes ligados/as ao teatro. É interessante notar como, no século XX, o conceito de arte legítima é associado às obras de arte produzidas pela cultura erudita (BOURDIEU, 2008).

Para tratar da música e da literatura na sociedade de corte em transição, discute-se, no presente estudo, a concepção de arte, a produção literária e o trabalho exercido pelo músico em uma estrutura social influenciada pelo gosto da aristocracia principesca a partir da perspectiva de Nobert Elias (1994; 1995). Com o intuito de evidenciar a transição da sociedade de corte para a sociedade burguesa, é destacada a formação de um mercado literário na Europa do final do século XVIII e a ênfase dada aos ideais burgueses na literatura francesa e alemã, abrangendo as

discussões sobre a relação entre civilização e cultura. Por fim, ressalta-se a mudança nos padrões estéticos ligados à música no final do século XVIII e início do século XIX.

A arte na sociedade de corte

Em uma estrutura social em que a nobreza detinha o poder, músicos, escultores e pintores não tinham tanto espaço para inovar, seguindo o gosto estabelecido pela aristocracia. Na sociedade de corte, as pessoas pertencentes à aristocracia viviam de rendas herdadas da família, da produção agrícola, ou de cargos no Estado ou na Igreja. Para sobreviver e sustentar as suas famílias, músicos, pintores, escultores e arquitetos com prestígio tinham que prestar serviços para a corte principesca, submetendo-se aos gostos e padrões estéticos estabelecidos pela aristocracia. No século XVIII, os burgueses eram tratados como segunda classe, ou como indivíduos pertencentes a camadas inferiores da sociedade.

Assim como pasteleiros e cozinheiros que serviam nos palácios, músicos e pintores exerciam a função de criados do príncipe. De acordo com Elias (1995, p.17), “o gosto da nobreza de corte estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder”. Na música e na arquitetura prevaleciam padrões estéticos da nobreza. Em países como a Áustria, e especificamente em cidades como Viena, assim como nos principados alemães, na França e na Inglaterra, os músicos tinham que se submeter ao gosto da corte.

Diferenças na estrutura de poder dos principados europeus se refletiam nas oportunidades de trabalho para músicos, escultores e pintores. França, Inglaterra, Itália e Alemanha apresentavam diferenças significativas em suas estruturas políticas. Enquanto a França e a Inglaterra possuíam Estados centralizados, Alemanha e Itália eram ainda fragmentadas em vários principados. Pintores e músicos, na França e na Inglaterra, tinham apenas a opção de servir às cortes em suas respectivas capitais, Paris e Londres. Por outro lado, as cortes na Alemanha,

Áustria e Itália ofereciam melhores oportunidades para compositores, pintores e outros artistas. Quando Michelangelo rompeu com o Papa, conseguiu trabalho em Florença. Por sua vez, ao se desentender com o duque de Weimar, Bach teve ótimas oportunidades de trabalho em outras cortes na Alemanha.

Alterações nos padrões estéticos da sociedade de corte observam-se, primeiramente, no campo da pintura. O quadro *As Meninas*, de Velázquez (1599-1660) pode ser visto como o indício de mudanças nos padrões estéticos da sociedade de corte, sobretudo, no tocante ao modo de representação da família real e no uso do jogo de espelhos. No quadro, “o pintor representa a si mesmo no ato de pintar o casal real” que é “reduzido a um distante reflexo no espelho”, contrastando com a imagem do artista “glorificado no meio da corte” enquanto o rei e a rainha “posam para o retrato” (HEINICH, 2008, p.137). Todavia, é preciso ressaltar que Velázquez viveu em uma época em que pintores, escultores e músicos ainda prestavam serviços à nobreza, exercendo o cargo de pintor na corte de Filipe IV, na Espanha.

Contudo, na música, as transformações nos padrões estéticos demoraram mais a ocorrer do que nos campos artísticos da pintura e da literatura. Até praticamente o final do século XVIII, o músico exercia a função de serviçal da aristocracia principesca. Na época, também existiam exceções. Músicos que adquiriam fama e prestígio alcançavam níveis mais altos na sociedade. Nestes “casos, o músico burguês era tratado quase como igual pelos nobres da corte” (ELIAS, 1995, p.21). Para a divulgação de suas composições, o músico necessitava contar com colaboradores, entre os quais, organizadores de concertos, regentes e diretores de ópera. Se não conseguisse esse apoio, estava fadado ao fracasso.

Na sociedade de corte, o músico burguês tinha que adotar o gosto, os padrões de comportamento e o vestuário da nobreza. Aqueles que aprendiam o ofício da música não eram originários da nobreza. A mãe de Beethoven, por exemplo, era filha de um chefe de cozinha da corte da Renânia e o pai de Mozart exercia o cargo de regente-substituto em Salzburgo. “A estrutura de poder que dava à nobreza de

corde 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” (ELIAS, 1995, p.41).

A superioridade da nobreza no que concerne aos padrões estéticos devia ser aceita pelos músicos. Os príncipes acreditavam que entendiam muito mais de música do que seus súditos. Por sua vez, os súditos tinham que se submeter à suposta superioridade dos príncipes em relação ao conhecimento da música. Desta maneira, o músico não podia expressar qualquer forma de sentimento pessoal em suas composições, devendo somente seguir as orientações do seu patrono. O músico burguês que decidisse não servir à nobreza, trabalhando de forma autônoma e inovando os padrões estéticos da música, enfrentava sérias dificuldades para sobreviver na sociedade de corte.

O músico servil e a sociedade de corte: o caso de Mozart

Para tratar das dificuldades enfrentadas por um músico burguês na sociedade de corte, toma-se como referência a análise sociológica da vida de Mozart realizada por Elias (1995) no livro *Mozart, sociologia de um gênio*. O contexto em que Mozart produziu a sua obra musical é marcado pela influência da nobreza nas estruturas de poder e, por conseguinte, no estabelecimento dos padrões estéticos da música. Tal estrutura constitui um obstáculo para artistas criativos que apresentam inovações em suas composições.

A sociologia de um gênio tem como objetivo compreender a situação de um músico artesão produzindo em uma estrutura social cortesã em transição para a sociedade burguesa. Primeiramente, é preciso problematizar a questão acerca da expressão “gênio inato”. Muitas vezes, o termo é utilizado para conceber o talento artístico como algo determinado ou herdado biologicamente. Entretanto, a capacidade para compor músicas ou executar virtuosamente um instrumento musical não pode ser caracterizada como uma herança genética.

Na música, a virtuosidade depende, entre outros fatores, de disposições herdadas no meio familiar (BOURDIEU, 2008) e de exercícios repetitivos para o desenvolvimento da coordenação motora das mãos e a capacidade auditiva. Sendo assim, a virtuosidade não corresponde a características genéticas, mas sim a uma forma de herança cultural e treino sistemático. Para reconhecer notas e executar peças musicais é necessário um processo de formação e educação musical. Com isto, desenvolve-se no indivíduo a coordenação motora para tocar um instrumento musical e a capacidade auditiva. A capacidade artística criativa consiste em um processo mais complexo associado à personalidade de cada indivíduo.

De acordo com Elias (1995), o caso de Mozart mostra a situação vivenciada por grupos burgueses *outsiders* na sociedade de corte. Assim, o estudo da vida de Mozart propicia uma compreensão acerca do conflito que um músico burguês com talento e capacidade criativa vivenciou tendo que produzir na sociedade de corte, evidenciando, sobretudo, a situação de grupos *outsiders* em uma estrutura social em processo de transição.

Para sobreviver na sociedade de corte, o músico burguês era obrigado a compor de acordo com o gosto musical e as orientações do seu patrono. Além disso, como serviçais de principados, era necessário que os músicos aceitassem as ordens e imposições dos nobres. Na corte, o músico tinha que aceitar constrangimentos e humilhações, já que fazia parte de uma classe inferior.

Mozart foi bem sucedido em seu aprendizado musical. Contudo, apesar de ser educado de acordo com o gosto cortesão, não conseguiu se adaptar aos padrões de conduta exigidos pela nobreza. A bajulação dos nobres era uma orientação importante para os músicos burgueses que aspirassem assumir um cargo nos círculos da sociedade cortesã. No entanto, Mozart não se inclinava aos padrões de conduta da nobreza, comportando-se como um típico burguês.

Autor de um manual para violino, o pai de Mozart teve “sucesso como regente substituto na corte de Salzburgo” (ELIAS, 1995, p.59), realizando a educação musical do filho. Dando início aos estudos na música com apenas três

anos de idade, Mozart teve seu desenvolvimento musical focalizado “na execução e composição de peças musicais” (ELIAS, 1995, p.83). A ideia de Leopold Mozart era que o filho servisse em uma corte melhor do que a de Salzburgo. As viagens para a Itália, Inglaterra e França, organizadas pelo pai de Mozart, tinham a finalidade de apresentar a criança prodígio para as cortes europeias.

A vida de Mozart é um exemplo concreto de educação precoce de um artista-artesão na sociedade de corte. Ainda criança, Mozart, juntamente com sua irmã, deixava o público impressionado com suas performances. Com apenas sete anos de idade, Mozart executava peças musicais no “piano como um adulto”, tocando “com o teclado coberto, ou com um dedo apenas” (ELIAS, 1995, p.69). A turnê nas cortes de Paris, Londres e Milão rendeu um bom dinheiro e fama para as crianças. Entretanto, à medida que as crianças cresciam, o interesse das cortes europeias desaparecia.

Nem Mozart, nem o seu pai tinham consciência da estrutura da sociedade de corte. Ambos ficavam surpreendidos pela indiferença das pessoas da corte em relação ao jovem artista. O conhecimento musical e a consciência se ligavam ao processo de criação musical em Mozart. Isto pode ser observado em sua música, peculiar aos padrões artísticos estabelecidos pela sociedade de corte.

Mesmo com todas as dificuldades de vida e trabalho que enfrentaria em uma estrutura social influenciada pelo gosto cortesão, Mozart decidiu largar o posto de músico serviçal que ocupava em Salzburgo e se tornar um artista autônomo. Com 21 anos, abandonou o principado de Salzburgo, onde servia como músico da corte. Almejava um posto na corte de Munique, Augsburgo, Mannheim ou Paris.

Consciente do seu talento e de sua criatividade, Mozart sentia que, no tocante à música, tinha um gosto superior em relação aos nobres da corte. O ressentimento e o desapontamento pelas situações de humilhação nas cortes onde procurava um trabalho se intensificavam cada vez mais à medida que o músico se deparava com o constrangimento e a indiferença da nobreza com as suas composições. Mozart

sabia que os nobres, para quem ele foi obrigado a implorar por um emprego, não tinham noção de seu talento e nem da sua música.

Em Paris, Mozart ficou magoado com a indiferença e o desprezo da nobreza francesa. Era um músico burguês em uma sociedade de corte, portanto, um *outsider* que queria ser reconhecido com sua música pelos grupos que estabeleciam os padrões e o gosto musical. Por fim, não conseguiu trabalho em nenhum principado, sendo obrigado a voltar a Salzburgo. Ao retornar, foi nomeado como “regente da orquestra e organista da corte” em Salzburgo (ELIAS, 1995, p.19).

Por volta de 1777, Mozart pensava em ganhar a vida como artista autônomo. Contudo, a figura social do músico autônomo só apareceria nas sociedades europeias no decorrer dos séculos XIX e XX. A decisão de se tornar músico autônomo, o pedido de demissão e o desentendimento de Mozart com o príncipe-arcebispo de Salzburgo irritaram profundamente o seu pai. Como o filho poderia viver se não exercesse a função de músico serviçal da corte?

Mozart sempre quis ter liberdade para criar, sem depender de compradores e do gosto cortesão, porém, a sociedade de corte demonstrou indiferença em relação ao seu talento. Apesar da existência de amantes da música entre a nobreza, a maioria nos círculos cortesãos estava mais interessada em diversão.

Os criadores de arte realizam experiências, atravessam caminhos que ninguém havia atravessado antes deles. No entanto, às vezes o artista pode decidir tomar outros rumos e inovar na produção artística. A situação objetiva vivenciada por Mozart na corte era uma mistura de inferioridade social e superioridade criadora. Há um distanciamento entre o príncipe que detinha o poder na corte, incapaz de apreciar a arte do seu servidor, e a criatividade do músico. Na sociedade de corte, os músicos não possuíam o prestígio que iriam adquirir no século XIX. O músico não podia apresentar inovações e originalidade em sua arte.

A inovação no campo da música é problemática no contexto da sociedade de corte. De acordo com Elias (1995, p.128), “ao dar asas à fantasia individual, e especialmente a sua capacidade de sintetizar elementos anteriormente dispersos, de

modo a romper com os padrões de gosto existentes”, Mozart acabou diminuindo as possibilidades de ser acolhido e reconhecido pelo público.

Isto não é necessariamente ameaçador, se as relações de poder na sociedade forem tais que o público amante da arte e que paga para desfrutá-la estiver um tanto indeciso quanto a seu gosto, ou ao menos depender, para a formação deste, de *establishments* artísticos especializados a que pertençam os principais artistas (ELIAS, 1995, p.128).

Em contextos que a estrutura social não permite o desenvolvimento pleno dos indivíduos, “pode ser muito perigosa a tendência do ‘artista autônomo’ a inovar além do padrão existente” (ELIAS, 1995, p.128). A vida de Mozart representa o conflito e os constrangimentos experimentados pelo músico burguês no contexto histórico da sociedade de corte. O choque de interesses entre burgueses e nobres na sociedade de corte em transição corresponde às relações sociais entre *outsiders* e estabelecidos. Neste sentido, pessoas que são *outsiders*, apesar de terem a noção que possuem igualdade de conhecimento ou até mesmo superam as outras pessoas no que tange a um saber específico no campo artístico, têm que se submeter a relações de poder. Enquanto os grupos estabelecidos se mantêm no poder, tratam os demais como inferiores e estabelecem padrões de comportamento e gostos.

O fracasso de Mozart em Viena atingiu, sobretudo, a sua autoestima. O grupo de estabelecidos na música encontrava-se na sociedade vienense e o músico almejava ser reconhecido por eles. O declínio de Mozart se vincula ao abandono da corte vienense e de Constanze, sua esposa. Para Elias (1995), a indiferença do público e a perda do afeto de sua esposa abalaram Mozart. A pobreza da família e a falta de reconhecimento do público pela sua música o conduziram a um sentimento de perda de sentido da vida. Como qualquer pessoa, ele sentia a necessidade de ser reconhecido e amado. Com fracasso na tentativa de sustentar a família como músico autônomo em Viena, Mozart não conseguiu conquistar o amor da esposa, não sendo amado nem como homem e nem como músico.

Enquanto no campo da música os compositores de prestígio que quisessem sobreviver e propiciar o sustento de suas famílias tinham que se submeter aos padrões estéticos da corte, na literatura havia mais liberdade para a criação. Na transição da sociedade de corte, começa a se formar o mercado literário em um contexto histórico marcado pelo aparecimento dos ideais burgueses. Em tal contexto, são discutidos no campo literário os conceitos de civilização e cultura. Tanto a literatura quanto a pintura eram campos artísticos que deixavam de ter, cada vez mais, a interferência do gosto cortesão.

Civilização e cultura: a literatura e a ideologia burguesa

A problemática acerca do desenvolvimento dos conceitos de cultura e civilização pode ser retomada a partir de construções discursivas relacionadas com os movimentos literários da França e da Alemanha, questão discutida por Elias (1994) no livro *O processo civilizador*. No final do século XVIII e no decorrer do século XIX, ocorreram mudanças significativas nas sociedades europeias. Tais transformações sociais correspondem a um momento de transição da sociedade de corte para a sociedade burguesa. É possível observar o impacto das modificações na estrutura das sociedades europeias, tanto na literatura quanto na música.

No tocante à literatura, as mudanças culturais tiveram reflexos na construção dos ideais burgueses e na formação de um mercado literário. Os debates em torno das questões referentes à cultura e à civilização aparecem de forma recorrente nos discursos de intelectuais franceses e alemães. Este contexto é marcado também pela formação do Estado-Nação. Como mostra Hall (2003), as nações são comunidades imaginadas, construídas por meio de práticas discursivas. Deste modo, a ideia de nação perpassa não somente pela delimitação de fronteiras em um espaço físico que demarca limites geográficos entre os países, mas também pela caracterização das especificidades culturais de um povo e o questionamento dos valores dos grupos estabelecidos no poder.

No século XVIII, os intelectuais franceses oriundos de círculos da classe média buscaram o significado autêntico do conceito de *civilization*. Para a *intelligentsia* francesa, *civilization* se aproxima da *civilité* entendida como civilidade. No entanto, a civilidade a qual se referiam não correspondia à ideia de *civilité* predominante na corte francesa. Diderot (1713-1784), Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778), dentre outros, questionaram os valores da nobreza. Para eles, a concepção autêntica de civilização perpassava por um processo de reestruturação política e moral da sociedade. Além dos ideais liberais baseados no livre comércio, a administração pública deveria ser direcionada pela racionalidade.

Deste modo, havia uma diferença entre o que a *intelligentsia* alemã concebia como *Kultur* e a concepção de *civilisation* defendida pelos intelectuais franceses. Para a *intelligentsia* alemã, *Kultur* representava um retorno à cultura grega, enquanto os intelectuais franceses tinham mais interesse em uma reforma estrutural das instituições sociais. Além disso, os intelectuais franceses mantinham relações mais próximas com os círculos da nobreza do que a *intelligentsia* alemã (ELIAS, 1994). Tal aspecto é evidente no caso, por exemplo, de Rousseau.

Ainda jovem, Rousseau saiu de Genebra para França, onde foi acolhido por Lousie. Primeira amante de Rousseau, Lousie ensinou-lhe como se comportar nos círculos da corte francesa.

Enquanto escritor, Rousseau foi um dos primeiros representantes de um movimento alternativo dirigido contra os padrões dominantes de sua sociedade. [...] No convívio social, tinha uma certa ‘polidez’. Sem ela, seria muito improvável o êxito com suas obras, que defendiam a rejeição a esta polidez e prezavam as virtudes de um estado de coisas mais simples, mais ‘natural’ (ELIAS, 1995, p.94).

O Século das Luzes representa o contexto em que a *intelligentsia* francesa busca o esclarecimento a partir da ideia de uma razão universal, com o intuito de propor uma administração legítima da sociedade fundada na racionalidade. Rousseau (1996) entende que dentro de uma estrutura política racional não devem existir

escravos. A liberdade é um direito natural do ser humano e deve ser garantida pelo Estado.

Na obra *O Contrato Social*, Rousseau (1999) propõe uma forma de governo fundamentada na razão. A principal preocupação de Rousseau (1999) é formular os princípios que legitimariam o governo. Liberdade e igualdade são compreendidas por Rousseau (1999) como direitos naturais do ser humano. Aceitando o pacto social, há uma renúncia da liberdade natural para obtenção da liberdade civil. Tomando como base a vontade geral — que representa os anseios do corpo político —, são definidos os limites da liberdade civil e de uma forma de administração racional da sociedade fundamentada no direito natural.

Os costumes adotados pela corte na Alemanha são um exemplo interessante de valorização da *civilité* predominante na nobreza francesa. Na corte alemã, a etiqueta e os padrões de comportamento da aristocracia francesa, baseados na *politesse* e na *civilité*, eram frequentemente imitados. Para os aristocratas, a nobreza alemã se distinguiria da plebe no tocante ao comportamento pela *politesse* e a *civilité*. Nos círculos da corte alemã era preciso falar francês, pois a língua alemã era considerada bárbara. O dialeto alemão era visto pela aristocracia como a língua usual de camadas inferiores da sociedade (ELIAS, 1994). Além disso, a corte alemã tinha mais preferência pelos escritores franceses.

No final do século XVIII e durante o século XIX, ganha destaque a discussão sobre o significado do termo alemão “*Kultur*”. A temática é debatida por autores como Winckelmann (1717-1768), Goethe (1749-1832), Lessing (1729-1781) e Schiller (1759-1805). Além da valorização da língua alemã e uma forma de contraposição à sociedade de corte, que só cultuava os valores franceses, a *intelligentsia* constituída por intelectuais burgueses buscou caracterizar a identidade cultural alemã. Assim, as particularidades da nação alemã são apontadas a partir do termo “*Kultur*” (ELIAS, 1994).

Para a *intelligentsia* alemã, portanto, o conceito de *Kultur* envolve as especificidades do povo alemão. Esta questão preocupou os alemães desde Goethe

até o jovem Nietzsche. Em Winckelmann, Schiller, Goethe, Nietzsche, entre outros, a problemática acerca da relação entre a cultura grega e a identidade do povo alemão aparece como uma temática central (MACHADO, 2005).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche (1992) relaciona a música alemã com a cultura grega. Há uma abordagem sobre o surgimento da tragédia na Grécia Antiga. A conciliação entre elementos apolíneos e dionisíacos constitui o trágico. Nietzsche (1992) sugere que o racionalismo socrático suplantou a tragédia grega, ocasionando o desaparecimento da junção entre a serenidade apolínea e a desmedida dionisíaca. Para o jovem Nietzsche, a música de Wagner representaria o renascimento do trágico no mundo moderno e especificamente na Alemanha. Os sinais do renascimento da tragédia na música alemã poderiam ser vistos, segundo Nietzsche (1992), na sequência histórica de Bach a Mozart, e de Beethoven a Wagner.

Contudo, é preciso ressaltar que Beethoven e Wagner vivem em uma estrutura social diferente da sociedade de corte no tocante aos padrões estéticos. Na estrutura social em que eles desenvolveram suas obras artísticas já havia um mercado no campo da música. Há, portanto, uma concepção incipiente da música como mercadoria, bem como da obra literária como objeto de consumo.

Compondo um grupo de pequenos burgueses, Winckelmann, Goethe, Schiller, dentre outros, comercializam as suas obras em um incipiente mercado literário. Ao valorizarem a língua e a cultura alemã em seus escritos, os grupos burgueses da *intelligentsia* alemã questionam a estrutura e a moral da sociedade de corte.

Em um processo de transição, a sociedade de corte é direcionada, cada vez mais, para a reestruturação de suas bases econômicas, culturais e sociais, com a influência dos ideais burgueses tanto no tocante à formação de um mercado literário e musical quanto na construção de uma ideologia política baseada no liberalismo. Há diferenças significativas na filosofia e na literatura com relação ao mercado da música. Tanto no campo literário quanto no filosófico observa-se uma abertura maior no tocante ao padrão estabelecido pela aristocracia cortesã.

O mercado literário já era bem adiantado se comparado com o mercado da música. Desde o século XVIII, havia “uma espécie de mercado livre para os produtos literários [...]” na Alemanha (ELIAS, 1995, p.32). Ademais, crescia cada vez mais o público burguês com interesse em adquirir livros. Com a abertura do mercado literário aparece a figura social do “escritor autônomo” (ELIAS, 1995, p.32). Neste sentido, a vida de Lessing (1729-1781), um dos fundadores da literatura moderna na Alemanha, pode ser citada como um exemplo. Durante o período em que se estabeleceu em Berlim, Lessing sobreviveu como escritor e crítico literário.

A Alemanha vivenciou um momento de efervescência com o movimento literário e filosófico do século XVIII. Em 1773, Goethe publicou *O cavaleiro da mão de ferro*, e em 1778, é publicada a *Crítica da razão pura*, de Kant. O movimento literário alemão é burguês e critica principalmente os padrões e valores da sociedade de corte. A defesa da dignidade humana independente da origem social e da posição que a pessoa ocupa na sociedade é um ideal tanto para escritores alemães quanto para franceses.

Na música, o mercado ainda era mais incipiente se comparado com o campo da literatura. É somente na última década do século XVIII que começa a se constituir um mercado na música. Com a formação desse mercado, o músico burguês passa a ter outro posicionamento na estrutura social, sobrevivendo através da comercialização de sua produção musical.

O músico na sociedade burguesa em formação

Na sociedade de corte em transição há um conflito entre os valores da nobreza e a ideologia burguesa. Aos poucos, o gosto cortesão deixa de estabelecer o padrão estético da música. A formação de um mercado musical fez com que o músico adquirisse mais autonomia para criar de acordo com a sua própria vontade, podendo deixar de se submeter ao serviço da nobreza. Entre os músicos escolhidos

para tratar da formação de um mercado da música na sociedade europeia no final do século XVIII e início do século XIX, são destacados Beethoven (1770-1827), Ferdinando Carulli (1770-1841) e Fernando Sor (1778-1839). À medida que surgem editoras interessadas na publicação de composições musicais, no decorrer do processo de transição da sociedade de corte para a sociedade burguesa, músicos como Beethoven, Ferdinando Carulli, Fernando Sor, dentre outros, tiveram mais espaço e liberdade para inovar o campo da música com suas obras artísticas.

Beethoven teve mais liberdade para produzir suas composições, nascendo 15 anos mais tarde do que Mozart. Para sobreviver como músico, Beethoven não dependeu da aristocracia de corte, tendo a oportunidade “de impor seu gosto ao público musical”. Vivendo há pouco tempo depois de Mozart, ele conseguiu “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 [...] pelo menos até certo ponto, como artista autônomo [...]” (ELIAS, 1995, p.43).

De Mozart a Beethoven ocorreram modificações estruturais significativas na sociedade europeia que permitiram o surgimento da figura social do músico autônomo. Sem precisar se submeter aos padrões de gosto estabelecidos pela sociedade de corte, Beethoven teve mais sucesso que Mozart em conseguir o próprio sustento com a música.

Desta forma, mudanças estruturais na sociedade de corte esclarecem as diferenças na trajetória dos dois músicos. Há uma alteração importante na concepção da arte e na posição ocupada pelo artista na estrutura social. Na sociedade burguesa, o artista tem outro *status* social, adquirindo mais poder diante do seu público. Daí a diferença entre a arte de artesão e a arte de artista (ELIAS, 1995). Beethoven consegue sobreviver como artista autônomo, comercializando a sua produção artística no incipiente mercado da música.

Em uma carta de 1801, Beethoven fala, ao amigo Wegeler (1765-1848), sobre o volume de encomendas que recebia, o interesse das editoras pelas suas composições e a sua situação confortável como músico.

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 editoras, 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 (BEETHOVEN citado por ELIAS, 1995, p.43).

A transição da sociedade de corte para a estrutura social burguesa é caracterizada por uma mudança na concepção da música. Na sociedade de corte, a música é um ofício e o músico um serviçal da nobreza. Esta fase corresponde a uma visão artesanal da música, havendo o predomínio do padrão de gosto estabelecido pelo patrono que é a referência “para a criação artística” (ELIAS, 1995, p.47).

Por outro lado, com o aparecimento da figura social do músico autônomo observam-se mudanças entre os produtores e os consumidores da obra de arte. A fase da música de artista propicia o estabelecimento da igualdade entre o músico e o público. Os músicos tornam-se formadores de opinião, apresentando modelos de criação artística inovadores que, em algumas ocasiões, alteram os padrões estéticos.

O público aprende “a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas” (ELIAS, 1995, p.47). Tal aspecto pode ser observado a partir da experiência de vida de músicos que foram responsáveis pela difusão da guitarra — ou do instrumento acústico conhecido no Brasil como violão¹ — na Europa, como é o caso de Ferdinando Carulli (1770-1841) e Fernando Sor (1778-1839).

No que tange ao surgimento da guitarra latina, ou do violão, existem divergências. Uma hipótese aceita é que o instrumento teria surgido da *Khetara grega*, difundida pelos romanos e transformada em guitarra latina. Outra hipótese também considerada plausível é que o violão evoluiu do alaúde árabe, tendo aparecido na

¹ O termo “violão” foi utilizado no Brasil para designar o instrumento acústico de seis cordas correspondente à guitarra latina. No período da colonização, os portugueses trouxeram para o Brasil um instrumento menor que a guitarra latina, chamado de viola (COSTA, 2010). No texto será adotado tanto o termo guitarra quanto violão, ambos referindo-se ao instrumento acústico de seis cordas difundido na Europa a partir do final do século XVIII.

Espanha e provavelmente em Portugal durante o período em que a região foi dominada pelos mouros. Durante o Renascimento, músicos que executavam o alaúde e a guitarra latina serviam as cortes da Itália e da Espanha.

O formato moderno do violão aparece na década de 1780. No início do século XIX, o violão é popularizado na Europa, momento em que violonistas e fabricantes do instrumento migram para cidades como Londres, Paris e Viena. Entre os violonistas que contribuíram para a popularização do violão, destacam-se Fernando Sor, Dionísio Aguado, Ferdinando Carulli, Mateo Carcassi, dentre outros (COSTA, 2010).

Violonista italiano, Ferdinando Carulli é autor de mais de 400 músicas para violão. Em 1808, Carulli saiu de Nápoles, sua cidade natal, e foi para Paris com o intuito de tornar o violão popular entre a elite francesa. Em Paris, teve êxito como músico autônomo, dando aulas de violão e realizando concertos. Publicou, em 1810, o *Método para Guitarra* e, em 1825, o livro *Harmonia aplicada à Guitarra*, ambas as obras voltadas para o ensino de violão (MOOLMAN, 2010).

Na Espanha, uma das principais referências no ensino de violão é Fernando Sor. No início do século XIX, a França oferecia boas oportunidades para violonistas e Sor se mudou para Paris, em 1813. Influenciado por Mozart e Beethoven, Sor desenvolveu um método de estudo para o violão. Entre os trabalhos mais difundidos de Sor, destaca-se um estudo para violão adaptado da obra de Mozart, intitulado “Variações sobre um tema da Flauta Mágica de Mozart”.

Reconhecido como um grande compositor e um violonista virtuoso, Sor viveu em Londres de 1815 a 1823, além de passar por outras cidades, como Berlin, Varsóvia, Moscou e São Petersburgo. Em Paris, no ano de 1830, Sor publicou o *Método para Guitarra* (MOOLMAN, 2010). Tanto Sor quanto Carulli viveram como músicos autônomos na Europa da primeira metade do século XIX.

No processo de transição da sociedade de corte, aos poucos o gosto da aristocracia é substituído pela perspectiva de profissionais burgueses que assumem o *status* de classe superior e consumidores da obra de arte. Com a formação da

sociedade burguesa, a arte é produzida para receptores que consomem os produtos artísticos, iniciando um processo de democratização e ampliação do mercado da arte. Neste sentido, “[...] 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” (ELIAS, 1995, p.50). Na sociedade de corte em transição, gradativamente a relação de poder tende mais para os produtores. No campo da música, há mais espaço para inovações, surgindo, então, a figura social do músico autônomo.

Considerações finais

A concepção de arte na sociedade de corte está associada ao gosto e aos padrões estéticos estabelecidos pela nobreza. Isto pode ser observado principalmente no tocante à música. Na sociedade de corte, o músico não é visto como um artista, mas como um artesão que tem um ofício e precisa se submeter ao gosto da nobreza para ganhar o seu sustento. A experiência de Mozart mostra, sobretudo, as dificuldades que um músico criativo tinha para produzir uma obra artística inovadora na sociedade de corte. Ao tentar sobreviver como músico autônomo em Viena, Mozart se depara com uma estrutura social na qual o poder tendia para a nobreza, que não aceitava inovações nem a quebra de padrões estéticos estabelecidos por ela.

No mesmo contexto histórico, apesar de incipiente, o mercado literário proporciona mais liberdade para quem escreve. Os conflitos entre a nobreza e a burguesia sobressaem na literatura, especialmente, no debate sobre os conceitos de civilização e cultura. Para autores como Rousseau, a civilidade da nobreza corresponde a uma falsa concepção, já que não segue a racionalidade. Assim, a razão é entendida como um princípio fundamental para direcionar a moral e a política em uma sociedade civilizada. Na Alemanha, a nobreza imitava os padrões de comportamento da corte francesa. O movimento literário da *intelligentsia* alemã

demonstra o conflito com a nobreza, que adotava a noção de civilidade da corte francesa. O destaque dado para a cultura alemã — concebida como reflexo da arte grega — aparece nas obras literárias de autores como Winckelmann e Goethe. Desse modo, tanto na França quanto na Alemanha, o mercado literário é mais avançado do que o mercado da música.

É somente na última década do século XVIII que começa a se constituir um mercado da música no processo de transição da sociedade de corte. Diferentemente da experiência vivida por Mozart em Viena, Beethoven consegue editoras para publicar suas obras, apresentando suas composições e sobrevivendo como músico autônomo. No início do século XIX, em Paris e Londres, músicos como Ferdinando Carulli e Fernando Sor, entre outros, tiveram mais liberdade para criar suas obras artísticas e viver como músicos autônomos.

Com a transição da sociedade de corte para a burguesa, a música torna-se obra de arte ao mesmo tempo em que se configura como objeto de consumo. Desde a formação da sociedade burguesa, a música é comercializada como mercadoria. Contudo, não é possível reduzi-la a um objeto de troca, pois a transição da sociedade de corte está associada a relações complexas de poder que envolvem a construção do conceito moderno de arte.

Referências bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

COSTA, Marco Tulio Ferreira. *O Violão Clube do Ceará: Habitus e formação musical*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação. Fortaleza (CE), 2010.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. v.1. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

HEINICH, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

_____. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

MACHADO, Roberto. Nietzsche e o Renascimento do Trágico. In: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p.174-182.

MOOLMAN, Jonathan Louis. *Key factors that contributed to the guitar developing into a solo instrument in the early 19th century*. Department of Music at the University of Pretoria, Faculty of Humanities, Pretoria, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O Contrato Social*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Guilherme Paiva de Carvalho é doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília (UnB), Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Humanas da UERN e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UnB.