

## PIERRE BOURDIEU, NORBERT ELIAS E A DICOTOMIA ENTRE ANÁLISES EXTERNAS E LEITURAS INTERNAS

*Guilherme Seto Monteiro\**

**RESUMO:** O objetivo do artigo é apresentar e discutir as diferentes propostas de superação da clássica dicotomia entre análises externas e leituras internas de produtos culturais presentes nas obras de Pierre Bourdieu (*As regras da arte*) e Norbert Elias (*Mozart, sociologia de um gênio*).

**PALAVRAS-CHAVE:** Pierre Bourdieu; Norbert Elias; Sociologia da cultura; Homologia; Gênio.

**ABSTRACT:** The objective of the article is to present and discuss the different proposals of overcoming the classic dichotomy between external analysis and internal readings of cultural products present in the works of Pierre Bourdieu (*The rules of art*) and Norbert Elias (*Mozart, sociology of a genius*).

**KEYWORDS:** Pierre Bourdieu; Norbert Elias; Sociology of art; Sociology of culture; Homology; Genius.

---

\* Mestrando do PPGS – Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP.

## INTRODUÇÃO

As tentativas originais de superação da dicotomia entre análises externas e leituras internas que vincou a história das análises culturais e artísticas são peças de encaixe perfeito com as propostas mais amplas das sociologias relacionais de Pierre Bourdieu e Norbert Elias. Antinomias como indivíduo *versus* sociedade, objetivismo *versus* subjetivismo, estrutura *versus* ação, micro-sociologia *versus* macro-sociologia, são renegadas em nome de um projeto de ciência social capaz de inter-relacionar essas categorias tendo em vista a própria complexidade das relações no processo histórico e no mundo empírico.

Neste artigo, selecionamos duas obras relevantes em meio aos textos de sociologia da arte de ambos os autores (*As regras da arte* é tomado como o livro em que Bourdieu maneja com maior consequência o seu conceito de “campo”; e *Mozart* é a única obra em que Elias tem como objeto nuclear a produção artística – exceção feita ao opúsculo *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*, cuja ênfase recai mais sobre a recepção do quadro em questão), e a partir delas tentamos compreender em linhas gerais as contribuições originais de cada um deles no tratamento dos objetos culturais.

## PIERRE BOURDIEU E AS REGRAS DA ARTE

Já adiantado em suas discussões sobre Flaubert, *A educação sentimental* e a estrutura do campo literário francês em meados do século XIX, Pierre Bourdieu apresenta, na primeira seção da segunda parte das *Regras da arte*, denominada “Questões de método”, como ele via configuradas as posições referentes à interpretação das produções culturais, que seriam duas: as *análises externas* e as *leituras internas*. Antes de tentar apresentar de que maneira Bourdieu propôs uma solução original à dicotomia “mortal” (Lahire, 2001, p. 42) entre as duas formas clássicas de abordagem, faz-se interessante explorar a exposição feita pelo autor dos argumentos daqueles com os quais dialogava, dos quais retinha contribuições, como o próprio apontava, mas sempre de maneira condicional e progressiva, de modo a estabelecer uma alternativa à conhecida querela teórica.

As leituras internas, assumidas por autores e movimentos teóricos variados – como o formalismo russo, o New Criticism, a semiologia estrutural francesa –, teriam como premissa fundamental a autorreferencialidade e a auto-suficiência dos sistemas simbólicos, que serviriam de suposto para análises dedicadas a decifrar as variações compositivas na estruturação interna das obras de arte, colocando em parênteses todo tipo de alusão a condicionantes históricos, econômicos ou sociais sobre a produção da obra. Nesse argumento, o poema, assim como o romance, a música e o quadro, teria como fim somente a si mesmo, “como estrutura auto-suficiente de significações” (Bourdieu, 1992, p. 321). No tocante às leituras internas, para além do conteúdo da obra-em-si, seria possível encontrar somente o “sistema literário”, “a rede de relações que se estabelecem entre os textos” (*idem*, 1992, p. 331), de que falam os formalistas russos. Tal como descrito, esse sistema determinaria as possibilidades de criação literária a cada momento, que seriam dadas pelas condições anteriores do próprio sistema. O sistema seria, assim como as obras que o compõem, imanente, dinamizado exclusivamente pela circulação dos textos, suas estruturas e seus “códigos”, e ao intelectual restaria cumprir as funções de leitor e comentador profissional dos textos, voltado a relacionar técnicas e procedimentos no interior deles e entre eles.

No caso das análises externas, o sentido das interpretações estaria voltado ao estabelecimento de relações entre vida social e produção simbólica, geralmente de modo imediato, pela via do levantamento das características sociais dos indivíduos ou grupos e o acompanhamento de possíveis repercussões deles sobre as obras produzidas. Neste conjunto de interpretações composto por variantes de uma “teoria do reflexo”, a história e a lógica dos campos específicos de produção seriam colocados de lado em favor da marcação de laços diretos entre procedimentos artísticos e grupos sociais, mediados unicamente por artistas, que seriam como que porta-vozes inconscientes de vontades coletivas. Segundo Bourdieu, tal redução apareceria com maior frequência nos esforços dos teóricos marxistas em interpretar os universos culturais, tais como Georg Lukács e Lucien Goldmann.

Às duas perspectivas conflitantes (retratadas genericamente pelo autor), protagonistas de um arranca-rabo persistente no meio das análises culturais, Bourdieu propõe uma superação (“*dépassement*”) que promete não ignorar as

contribuições de ambos os lados. Sua resposta estaria presente na *teoria dos campos*, que parece encontrar em *As regras da arte* sua expressão mais acabada.

Para Bourdieu, o ponto comum das leituras internas e externas seria o fato de ambas ignorarem o *campo de produção* como espaço de relações objetivas. Do lado das análises internas, tal problema se expressaria por meio do formalismo restrito dos intérpretes, que ignorariam a impossibilidade de se tratar com satisfação a ordem cultural como instância independente dos agentes e das instituições que a trazem à existência, ou seja, fariam pouco caso das “conexões socio-lógicas que acompanham ou sustentam as conexões lógicas” (*idem*, 1992, p. 327). Como ressalta Bourdieu, a composição das obras – suas técnicas, procedimentos e formas – não poderia ser realizada sem a mediação dos próprios artistas, cujas *estratégias* estariam atreladas aos interesses particulares associados a suas *posições* na estrutura do campo da produção cultural. Este, atravessado como todos os outros campos por lutas pelo monopólio de capitais específicos e pelo monopólio de posições de mando entre dominados e dominantes, além de orientado por um *nomos* particular (princípio de visão e divisão que orienta a dinâmica interna de cada campo), seria o espaço a partir do qual seriam engendradas as obras de arte, e ao qual o espaço das formas estaria vinculado por meio de uma relação de *homologia*<sup>1</sup>. O manejo dos recursos formais por um artista estaria atado a estratégias, interesses e disputas correspondentes à posição que ele ocupa em relação a seus pares do campo de produção; posição esta que se entrelaça às características e disposições requisitadas ao *habitus* específico associado à estrutura do campo.

No caso das análises externas, sua falta de atenção ao campo de produção as inclinaria ao reducionismo, marcado pelo brutalismo no estabelecimento de relações entre arte e sociedade e a ignorância em relação à lógica interna dos objetos culturais. Como um microcosmo social relativamente autônomo, o campo de produção cultural é dotado de uma linguagem específica em suas relações internas, o que determinaria que todo tipo de pressão externa fosse retraduzida de modo a obedecer as balizas das preocupações e interesses a ele particulares. Passando por cima desse fato ao relacionar diretamente sociedade e obra, as leituras externas incidiriam em

---

<sup>1</sup> À qual darei a devida importância adiante.

causalidades heurísticamente fracas, que ignorariam a um só tempo as lutas e estratégias que movimentam o campo de produção cultural e a especificidade das obras que as têm como princípio.

Respeitando o “novo espírito científico” indicado por Bourdieu, dado pela premissa de “investir as questões teóricas mais decisivas num estudo empírico minuciosamente executado” (*idem*, 1992, p. 292), devo voltar ao prólogo (“Flaubert analista de Flaubert”) e à primeira seção (“A conquista da autonomia”) da primeira parte (“Três estados do campo”) de *As regras da arte*, passagens do livro mais centradas no estudo de caso “Flaubert, ‘*A educação sentimental*’ e o campo literário francês em processo de autonomização”, para lá encontrar *em ato* a proposta de Bourdieu de superar a dicotomia análise interna/análise externa por meio de sua teoria dos campos.

*A educação sentimental* tem como seu protagonista Frédéric Moreau, jovem provinciano que vai à Paris para receber uma herança, e que sonha em realizar uma carreira artística na cidade. O romance todo se desenvolve em torno da vida do jovem na cidade, onde ele transita num perpétuo estado de hesitação que rebate em todas as esferas da sua vida: enquanto pendula entre arte, dinheiro e poder (que ganham vida tanto na forma de seus amigos como de suas amantes), suas possibilidades de escolha definham, fechando o ciclo de “envelhecimento social” que constitui o último momento de sua “educação sentimental”.

Bourdieu propõe uma análise de *A educação sentimental* como *objetivação* feita por Flaubert de sua posição de escritor num momento crítico do processo de autonomização do campo literário francês. Essa hipótese, que à primeira vista dos simpatizantes das análises imanentes poderia parecer dos reducionismos mais grosseiros, ancora-se desde o início em elementos da própria obra, fazendo brotar do interior do texto flaubertiano o instrumental analítico que será utilizado na costura feita entre a composição interna do texto, a trajetória social de Flaubert e a formação do campo literário francês no século XIX. Nessa linha, o primeiro passo dado por Bourdieu é a caracterização do trajeto percorrido por Frédéric durante suas aventuras em Paris.

A errância de Frédéric se daria entre dois pólos principais, “a arte e a política” e “a política e os negócios”, que ganham figura nos jantares

promovidos por duas pessoas influentes com as quais ele se relaciona desde que chega à capital, Arnoux e Dambreuse. Como um “herdeiro que não quer se tornar burguês” (*idem*, 1992, p. 45), Frédéric não consegue se decidir entre esferas e estratégias mutuamente exclusivas, entre a realização econômica ou artística e intelectual, entre as recepções de Dambreuse ou Arnoux, rebatendo de um lado a outro, “*sans gravité*” (*idem*, 1992, p. 46), sem opor a menor resistência às forças que incidem sobre ele. Essa indecisão é replicada também no plano de suas relações amorosas, no qual ele se divide entre três mulheres em posições contrastantes: Mme. Dambreuse, Mme. Arnoux e Rosanette.

Na interpretação de Bourdieu, os conflitos afetivos de Frédéric têm grande representatividade. Além de figuração precisa das oscilações de Frédéric (que vive entre duas encarnações de amores burgueses: Mme. Dambreuse, que “compra” o amor, e Rosanette, que “vende” o seu – e termina por escolher Mme. Arnoux), esse torvelinho de relações também poderia ser visto como uma representação do campo literário francês de então, no interior do qual Flaubert fazia a defesa da “arte pura” (homóloga ao “amor puro” de Mme. Arnoux) contra as posições da “arte burguesa” (homóloga aos amores “mercenários” de Mme. Dambreuse e Rosanette). Momentos de evidênciação da homologia destacada, as desventuras amorosas de Frédéric jogam luz sobre o esforço de “*objetivação de si*, de auto-análise, de socio-análise” (*idem*, 1992, p. 57) empreendido por Flaubert na fatura do romance. Não se trata de projeção complacente e ingênua própria ao gênero autobiográfico, mas do manejo de Flaubert do material literário (em seus diversos níveis) no sentido de dar vazão e expressão às estruturas que estariam na base de suas estratégias no interior do campo literário.

Desse modo, já é possível entrever como “Flaubert não é Frédéric”, ou seja, a obra não configura uma simples transcrição de experiências pessoais do autor. *A educação sentimental* também não é mais um painel histórico entre outros, devotado a tratar das experiências históricas e políticas do século XIX (particularmente a revolução de 1848). A trajetória parisiense de Frédéric e todos os eventos que a compõem – as relações com os amigos, com as pessoas influentes, com as mulheres, com a arte, com o dinheiro – seriam expressão das tensões com que Flaubert se via às voltas em sua empreitada de revolucionamento das estruturas do campo literário de então, na qual seu

forte engajamento já deixa evidentes algumas diferenças (intencionais) entre o inerte Frédéric e seu criador.

Nos primórdios da atuação de Flaubert, o campo literário francês de meados do século XIX encontrava-se numa situação de “subordinação estrutural” ao campo do poder, caracterizada pela influência direta de instâncias exteriores (a família imperial e frações da alta sociedade francesa, notadamente) que se exercia na ausência de instâncias específicas de consagração. Esta relação de subordinação colocava os escritores e a hierarquia interna das obras sob o comando dos princípios de visão e de divisão relativos ao campo político, replicados internamente em suas classificações específicas. Assim, a consagração literária nesse momento, respondendo aos sentidos do campo político, recai sobre os literatos encontrados nos salões da corte e os escritores agrupados em torno da princesa Mathilde (entre eles, o próprio Flaubert), e se distancia dos escritores ligados à boemia.

Freqüentadores das recepções da corte, os autores ligados à “arte burguesa” se ligavam aos dominantes tanto pelo estilo de vida que levavam como pelo sistema de valores que cultivavam, celebrando em suas obras o gosto e as normas da vida burguesa, como o casamento, a educação, a boa administração do patrimônio, etc.. Nomes como Paul de Kock, Jules Sandeau e Louis Desnoyers acabaram perdendo com o passar do tempo o reconhecimento que possuíam nessa época.

Amparados em suas origens provincianas ou populares e na posição de dominados que ocupavam no campo literário, escritores como Pierre Dupont, George Sand e Louise Colet, denominados “intelectuais proletaróides”, identificavam-se com as pessoas em posições desfavorecidas socialmente, e acreditavam que suas criações literárias poderiam exercer funções sociais ou políticas para colaborar na luta contra os dominantes. Freqüentadores dos cafés parisienses, ambientes diametralmente opostos aos salões exclusivos da burguesia, discutiam lá, invadidos pelo espírito da camaradagem, os rumos de sua “arte social”.

Nesse momento, insatisfeito com qualquer das alternativas possíveis, Flaubert (junto a outros, notadamente Baudelaire) sustenta uma nova posição no interior do campo, fundada na “dupla recusa” às posições polares: a posição da “arte pela arte”. “Burguês furiosamente anti-burguês” (*idem*, 1992, p. 190),

Flaubert ataca a “arte burguesa” sem deixar se aproximar da “arte social”, com a qual não compartilha o ideal da virtude superior dos oprimidos. Tentando distanciar-se dos eventos demarcados da vida social e dos lugares que ela estabelece no interior de um campo literário heterônomo, Flaubert defende uma arte que seja produzida tendo como referência necessária somente a própria arte, e que não esteja presa a recepções exteriores preferenciais ou causas políticas determinadas. Vindos de posições dominantes no campo do poder e favorecidos pelo apoio financeiro dado por suas famílias, Flaubert e seus companheiros tinham a vantagem de poderem ignorar as constrições materiais e as demandas imediatas do mercado, instalando com força progressiva um estado de “mundo econômico às avessas” no campo literário, segundo o qual o triunfo simbólico específico crescia em relação inversamente proporcional aos ganhos econômicos do escritor. Assim, por meio da atuação desses autores, o campo literário ganhava progressivamente facetas de uma autonomia relativa, tendo seu interior atravessado por disputas voltadas à apropriação de capitais específicos entre estratégias de diferentes agentes interessados em posições de mando – disputas essas que seriam organizadas por princípios internos de regulação e mediadas por uma linguagem específica alicerçada nas experiências históricas do próprio campo.

Ocupante da posição de maior tensão no interior do campo, onde se cruzam as exigências e experiências habitualmente associadas a regiões opostas do espaço social e do campo literário, Flaubert traduz em suas obras sua condição particular. No coração da relação que Bourdieu estabelece entre o campo de produção e a composição interna das obras literárias, mais particularmente entre os enraizamentos de Flaubert nos campos do poder e literário e *A educação sentimental*, está a idéia de *homologia* – que assim também se localizaria no âmago da alternativa bourdieusiana à dicotomia entre análises internas e externas, e que, portanto, seria de maior interesse nas discussões levantadas por este trabalho.

Desviando dos procedimentos teóricos mais correntes de causalidade e determinação, Bourdieu renova ao escrever sobre a homologia entre “o espaço das obras definidas em seu conteúdo propriamente simbólico, e em particular em sua *forma*, e o espaço das posições no campo de produção” (*idem*, 1992, p. 339). Não se trata, aqui, de afirmar que as situações sociais

“fazem com que” as obras sejam dessa forma ou de outra, ou de que a decisão de um autor qualquer em aderir ao movimento artístico X “faça aparecer” tais elementos em suas obras. Ao designar a idéia de homologia como sua encarregada pelas ligações entre o campo cultural, os artistas e as obras produzidas, Bourdieu investe justamente na singularização de suas proposições em relação a outras opções teóricas menos sutis. Com essa noção, ele fala da ligação entre dois *espaços de possíveis* autônomos, mas conectados, no interior dos quais cada elemento se definiria de modo diferencial em relação aos demais; cada artista e cada procedimento artístico é definido pela relação que estabelece com todos os demais possíveis existentes no interior do espaço a que pertencem. Desse modo, a posição específica de um escritor no campo literário, embrenhada com as disposições presentes no *habitus* do mesmo, faz com esteja qualificado a escolher formas expressivas que tenham posições correspondentes no espaço das obras<sup>2</sup>.

Bourdieu esclarece sua proposta ao tratar das formas literárias escolhidas por Flaubert para objetivar suas experiências de campo em *A educação sentimental*. Desde a escolha do gênero, o *romance*, Flaubert é pouco convencional. No interior da hierarquia dos gêneros da época, o romance figurava como gênero menor, inferior, “bastardo” (Baudelaire), associado a obras sem legitimidade. Entretanto, a escolha de Flaubert guia-se por sua persistência em juntar contrários, tentando casar a platitude dos temas presentes nos romances da época com as exigências formais mais altas, com um refinamento estilístico ausente até mesmo nos gêneros mais nobres. O oxímoro “escrever bem o medíocre”, citado por Bourdieu como melhor condensação do programa estético de Flaubert, dá forma à tensão pretendida pelo autor ao fazer a escolha do gênero. Essa espécie de contradição também aparece na trama do romance, que, como já vimos, é toda entrecortada pelas oscilações do juízo e das ações de Frédéric nas relações que estabelece em seu trajeto por Paris.

---

<sup>2</sup> “Dito de outro modo, só se pode captar o ponto de vista do autor (ou de qualquer outro agente) e compreendê-lo (...) com a condição de apreender a situação do autor no espaço de posições constitutivas do campo literário: é esta posição que, sobre a base da homologia estrutural entre os dois espaços, está na base das “escolhas” que este autor opera num espaço de tomadas de posição artísticas (em matéria de conteúdo e de forma) definidas, elas também, pelas diferenças que as unem e as separam” (Bourdieu, 1992, p. 150).

Ao fazer essa escolha pelo romance, que é reforçada por outras opções coerentes em *A educação sentimental*, como a mistura de gêneros, a aplicação da prosa ao poético e vice-versa, Flaubert seleciona elementos literários que, combinados, explodem com os fundamentos do espaço de possíveis literário, com suas oposições fundantes (poesia x prosa, lirismo x vulgaridade, idéia x escrita, concepção x execução) e com as suas associações obrigatórias (romance “realista” e democracia; vulgaridade dos objetos e baixeza do estilo; “realismo” do tema e moralismo humanista) (*idem*, 1992, p. 174). A escolha de Flaubert por essa estética anti-convencional, que procurar obrigar o leitor a se deter na forma sensível do texto em detrimento do hábito de recorrer diretamente ao conteúdo, ampara-se na homologia com a batalha que ele mesmo travava no interior do campo literário de seu tempo em favor de sua posição da “arte pela arte”. A “dupla recusa” aos burgueses e aos “intelectuais proletaróides” no sentido da maior autonomia do campo literário encontra seu correspondente formal na mistura de técnicas e procedimentos até então vistos como inconciliáveis; o ideal de afastamento do mundo social do “aristocratismo esteta” empunhado por Flaubert contra a subordinação dos artistas burgueses e o socialismo dos cafés parisienses encontra seu homólogo no espaço literário em diversos dispositivos literários acionados em *A educação sentimental*, tais como “o uso deliberadamente ambíguo da citação (...) que pode exprimir a um só tempo a hostilidade (...) e a identificação [entre narrador e personagens]” (*idem*, 1992, p. 67); o encadeamento do estilo direto, do estilo indireto e do estilo indireto livre, que permite variar a distância entre os pontos-de-vista do narrador e dos personagens; o uso do “*como se*”, que indica que o autor atribui pensamentos próprios a seus personagens, e não apenas lhes empresta os seus; o uso de tempos verbais próprios à demarcação das diferentes distâncias entre o presente da narração e do narrador, como o imperfeito e o perfeito; e finalmente o “assíndeto generalizado”, salientado por Roland Barthes, que ganha destaque pela supressão das partículas de ligação, sinalizando o afastamento do autor<sup>3</sup>. Atravessando todos esses recursos estilísticos há uma intenção patente da parte do autor de não estabelecer uma hierarquia de

---

<sup>3</sup> Bourdieu lista uma grande quantidade de procedimentos artísticos em seu texto (1992, pp. 67-68).

detalhes e incidentes, de abandonar as perspectivas unificantes, optando por construir um texto em “fragmentos justapostos à narrativa” (*idem*, 1992, p. 189), sem ponto de vista privilegiado. Eliminando de seu texto todos os traços estilísticos que pudessem marcar afiliações a grupos ou instituições estabelecidos, Flaubert replica no plano formal as negativas que dava a partir da posição que instituía no campo literário.

Assim, alcançando finalmente os componentes internos específicos que estruturam *A educação sentimental*, é possível enxergar o esquema analítico das homologias de Bourdieu encaixando sua peça final. A costura tecida é complexa, pois não se deixa levar por causalidades simples ou determinações brutas: as homologias entre campo do poder, campo literário e espaço das obras são uma tentativa de dar conta de uma relação aparentemente inalcançável por esforços estritamente formalistas ou “externalistas”. Com Bourdieu, enxerga-se na trajetória trêmula de Frédéric e na “evasão” daquele que narra sua história a figura firme de Flaubert, burguês privilegiado que, desafiando todos os estabelecidos do campo em que faz sua entrada, e também confrontando os poderes sociais e políticos então envolvidos com as benesses das consagrações literárias, funda uma nova posição (dominante), a partir da qual capitaneará os primórdios do processo de autonomização do campo literário francês. Cruzando correspondências (fundadas em homologias) entre escolhas coerentes nos campos do poder, social, literário e no espaço das obras, Bourdieu arranja uma interpretação que encara com potência a missão de superar a dicotomia das perspectivas analíticas sobre as produções culturais<sup>4</sup>.

## NORBERT ELIAS E A TRAGÉDIA DE MOZART

O conceito de gênio teve longa trajetória na história da filosofia ocidental, mais particularmente na filosofia estética alemã. Partindo de Immanuel Kant, o gênio aparece também em G.W. Hegel, August Schlegel, Friedrich Schelling, tendo sido um ponto de passagem recorrente aos filósofos interessados nas

---

<sup>4</sup> Apesar de ter seu suposto insucesso levantado por diferentes autores, como Bernard Lahire (2001, pp. 48-51) e Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo (1993, pp. 77-82).

relações entre filosofia e arte. O título do livro de Norbert Elias, *Mozart, sociologia de um gênio*, é evidentemente uma remissão irônica ao cânone gêrmanico, conciliando de maneira ousada os termos “sociologia” e “gênio”, radicalmente afastados no âmbito das preocupações de seus compatriotas do século anterior, mais chegados a reflexões abstratas sobre as belas artes – em Kant, por exemplo, temos que “gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição do ânimo (ingenium), pela qual a natureza dá regra à arte” (Kant, 2005, p. 153). Em seu texto, Elias vai tentar algo radicalmente distinto: entender o gênio mozartiano por sua inscrição numa dada configuração social.

Como nas demais monografias do autor (*O processo civilizador*, *A sociedade de corte*, *Estabelecidos e outsiders*, entre outros), *Mozart* não contém longas explanações teóricas ou remissões explícitas a outras correntes interpretativas, algo mais caro a Pierre Bourdieu. Entretanto, mesmo assim, é possível perceber em certas passagens do texto que Elias compartilhava da insatisfação de Bourdieu com as alternativas apresentadas pelas análises externas e as leituras internas.

Tal sentimento torna-se particularmente claro nas últimas páginas do segundo capítulo (“Músicos burgueses na sociedade de corte”), quando o autor escreve que “uma maior compreensão do desenvolvimento da música e da arte em geral (...) 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 produziavam música e outras obras de arte no interior de uma estrutura social em transformação” (Elias, 1995, p. 28). Nesta passagem, Elias parece tentar se afastar de tendências analíticas semelhantes às refutadas por Bourdieu ao colocar como “restritas” as possibilidades de compreender as produções artísticas por meio de determinações econômicas ou sem sair do universo dos elementos que compõem a própria música. Sua solução original, repetida continuamente ao longo do livro – tanto como ausência contestada em outros autores, como em programa de sua própria reflexão –, seria pensar conjuntamente “o homem” e “o artista”, “o destino do artista na sociedade de seus semelhantes” e “as obras” (*idem*, 1995, p. 54).

No caso dos trabalhos que tematizaram Mozart, a separação desses domínios seria particularmente recorrente por conta do relatado contraste que teria existido entre a “animalidade” da conduta social do músico e a sensibilidade e sublimidade que caracterizavam sua música. Conforme Elias, a genialidade de Mozart teria sido continuamente preservada da infantilidade de seu caráter pela tradição intelectual européia, encantada por sua obra, mas perturbada pelos “impulsos animais indomados” presentes na mesma pessoa. A correção apontada por Elias segue no sentido da citação apresentada no parágrafo anterior, ou seja, a estrutura de personalidade incomum de Mozart formaria uma unidade indissociável com suas capacidades criativas, ambas gestadas em meio a experiências sociais e psicológicas peculiares vividas pelo compositor em sua formação enquanto homem e artista. Fustigando noções correntes de “genialidade”, “dom” ou “vocação”, geralmente associadas a uma idéia de predestinação, Elias enraíza a “genialidade” (ele não abandona a palavra, mas retrabalha seu sentido) de Mozart numa trajetória particular marcada pela tragédia.

Esta última poderia ser caracterizada pelos conflitos de diferentes registros e escalas que entrecortaram a vida do compositor. A tensão que ganha maior espaço na análise de Elias é aquela presente na configuração social então formada pela aristocracia de corte e a pequena burguesia. Conforme o autor, todo músico da época vivia em maior ou menor grau as contradições de experimentar as dificuldades da vida burguesa e se apresentar com frequência para os círculos da aristocracia. No caso de Mozart, entretanto, seu talento e, mais ainda, a consciência de sua grandeza, teriam tido um efeito multiplicador sobre essa experiência de cisão, transformando-a numa revolta particular, numa insubordinação que se fundava na negação da superioridade daqueles que o viam como inferior<sup>5</sup>. Suas capacidades musicais faziam com que se enxergasse como igual ou superior aos nobres para quem trabalhava, e que assim tivesse dificuldade em cumprir os rituais de subordinação e bajulação requisitados em apresentações nas cortes. Entretanto, por outro lado, Mozart

---

<sup>5</sup> “Não conseguia esconder o que sentia, nem mostrá-lo de forma insinuante, e detestava qualquer forma de relação humana que o forçasse a usar de circunlóquios e eufemismos, a fazer rodeios” (Elias, 1995, p. 23).

também expressava certo desejo de obter o reconhecimento daqueles que o tratavam como inferior, de provar “que era um cavaleiro, um *honnête homme*, um homem de honra” (*idem*, 1995, p. 23). Seu pai, Leopold Mozart, havia direcionado toda sua criação para impressionar as cortes com sua música, e, nesse sentido, incutiu em sua imagem pessoal uma cultura musical tradicional, aos moldes da música que agradava aos ouvidos aristocráticos, e também as maneiras de sentir, pensar e agir que faziam parte desse estilo de vida<sup>6</sup>. Dividido desde sua infância entre dois espaços contrastantes de sociabilidade, Mozart também se vê cindido internamente, incerto quanto a seus desejos de reconhecimento.

Conforme Elias, essa revolta de Mozart, que desemboca em sua turbulenta saída da corte de Salzburgo, poderia também estar associada ao momento histórico particular que se desenrolava na Europa de meados do século XVIII, com os cada vez mais fortes protestos burgueses contra os direitos de dominação da nobreza da corte, dos quais Mozart provavelmente havia sentido os ventos (*idem*, 1995, p. 48). Presenciando a contestação ao estabelecimento cortesão em suas *tournées* pela Europa, ele pôde ter contato com a possibilidade de um regime menos rígido, no qual aqueles que o subjugavam não tinham todas as garantias de suas condições. No entanto, tal visão apenas pôde alimentar esperanças vazias em Mozart, que vivenciava um inabalado equilíbrio de forças na corte de Salzburgo.

Essa relação, sentida por Mozart em meados do século XVIII como a subordinação dos músicos (vistos como meros “artesãos”) aos gostos de seu público aristocrático, ganhou novos contornos nas últimas décadas do mesmo século, quando os músicos, sob o impulso da democratização e da ampliação do mercado de arte, passam a ter maior liberdade em relação a demandas exteriores para arriscar experimentações e respeitar suas energias criativas; “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” (*idem*, 1995, p. 50). Tendo nascido quinze anos após Mozart, Beethoven é capaz de aproveitar o novo

---

<sup>6</sup> “Os grupos estabelecidos costumam encontrar um aliado numa voz interior de seus inferiores sociais” (Elias, 2000, p. 27).

momento pós-*deslocamento civilizador* (*idem*, 1995, p. 136), liberto do patronato da corte e livre para tentar “impor seu gosto ao público musical”, numa relação inversa à que encontrou o protagonista do estudo de Elias.

Desse modo, notam-se mais algumas dolorosas cisões no espírito de Mozart: com uma voraz ânsia de liberdade criativa abastecida pelo seu talento, ele sente o peso de vislumbrar melhores condições para produzir sua obra e não conseguiu-las para si mesmo; um “gênio” com disposições de artista numa configuração “artesanal”, ele sofre por perceber em outros lugares e talvez antecipar outros momentos em que poderia realizar seu projeto em condições mais próximas do ideal. Segundo Elias, essas cisões que vão marcando o drama de Mozart não poderiam ser compreendidas a fundo, entretanto, se não se atentasse às implicações psicológicas dos traumas dessa existência.

Em *O processo civilizador*, Elias escreve sobre a complementaridade da sociogênese e da psicogênese em sua metodologia. À primeira, dotada de uma perspectiva de longo prazo, caberia o estudo da “estrutura total (...) do campo social formado por um grupo específico de sociedades interdependentes, e da ordem seqüencial de sua evolução” (*idem*, 1994, p. 239), enquanto à segunda, caberia “apreender todo o campo das energias psicológicas individuais, a estrutura e a forma tanto das funções mais elementares quanto as mais orientadoras da conduta do indivíduo” (*idem*, 1994, p. 238) - ou, como resumiu Roger Chartier, tentar discernir “a modelação e a economia do *habitus* psíquico engendrado por esta configuração [social]” (Chartier, 2005, p. XXVII). De fato, seu programa de pesquisa definido em 1939, “proceder ao exame simultâneo da mudança das estruturas psíquicas e das estruturas sociais em seu conjunto” (*idem*, 2005, p. XXVII), é posto em prática pelo autor até os últimos trabalhos de sua vida, entre eles, *Mozart*, no qual ele transita com fluência entre esferas (música, sociedade, política, psicologia) e escalas (obra, indivíduo, configurações sociais, processos históricos de longo prazo) para apresentar um drama particular que se decide pelo cruzamento de cisões na constituição de um indivíduo.

Elias localiza já nos primeiros anos de vida de Mozart duas questões entrelaçadas que teriam sido decisivas na formação do homem: sua insaciável sede de afeto (físico e emocional) e sua relação peculiar com o pai. Ele teria sido, desde a infância, extremamente inseguro quanto ao merecimento do

amor de outros, e, de certa forma, nunca teria sentido verdadeiro amor por si mesmo. Seu pai, Leopold, um ex-artesão que a muito custo tinha conseguido um posto de músico na corte, dedicava muito de seu tempo a fazer do filho o grande músico que nunca havia conseguido ser, colocando nas suas costas desde a tenra idade a responsabilidade de realizar as ambições de consagração da família. Com o passar dos anos, entretanto, a carência afetiva de Mozart começa a se encaixar num conjunto mais amplo de revezes na vida do compositor, que seriam, junto aos já mencionados confrontos com a aristocracia e seu gosto (inclusive a corte vienense, que não lhe teria dado o reconhecimento que esperava), a revolta com seu pai e as dificuldades com as mulheres (entre elas, a perda progressiva de afeto da parte de sua esposa).

No esquema apresentado por Elias, a tragédia de Mozart aparece como uma série de dramas emaranhados. A revolta com seu pai, uma questão de fundo psicológico que aparentemente lhe perturbava desde a infância, não teria se restringido tão-somente a um “basta” na pressão psicológica. Desgostoso com as limitações que vivia em Salzburgo, Mozart parte para Viena em busca de condições mais autônomas para sua criação, e, num só corte, impõe distância a seu pai e a seu príncipe empregador, rompendo simultaneamente com os jugos de ambos. Seu dilema com as mulheres, manifestação de uma perene busca por aceitação, teria sido também uma manifestação de sua relação ambígua com os diferentes círculos sociais, dividido que estava entre os intangíveis “membros femininos da nobreza da corte”, geralmente suas alunas, e a intimidade com mulheres de seu círculo social. Aqui, mais uma vez, Elias afasta de sua análise qualquer possibilidade de sobredeterminação absoluta ou de causalidade unívoca, dando preferência a uma relação “esparramada” (Miceli, 2001, p. 119) entre os diversos núcleos de constituição de sentido envolvidos na trajetória de Mozart.

Tal como afirmei logo acima, a caracterização em numerosos aspectos original que Elias faz do músico também lhe serviria como um meio de delimitar o espaço peculiar da gênese de uma produção vigorosa até os nossos dias. Ao interpretar a seu modo o quiasma psicológico e social que teria sido a existência de Mozart, Elias é renovador, mas só propõe alternativa à dicotomia aqui em questão quando trata dos intercâmbios entre artista, homem e obra.

Numa passagem em particular, Elias esclareceu o que entendia estar envolvido nos processos de produção artística: “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” (Elias, 1995, p. 63). Os três elementos por mim sublinhados constituiriam, no que leio como a interpretação de Elias, os fundamentos da criação de uma obra de arte, e cada um deles corresponderia a uma esfera diferente envolvida na formação dos artistas. O denominado “fluxo-fantasia”, elemento propriamente psicológico, seria composto das “energias instintivas” (*idem*, 1995, p. 59) que borbulham em todas as psiques humanas. Elias dá o exemplo dos sonhos, que seriam feitos da mesma matéria, só que se apresentariam de maneira caótica, desordenada, ao passo que a obra de arte demandaria maior controle dessa “corrente de libido” (*idem*, 1995, p. 61) em favor da comunicabilidade. Mas a transformação do fluxo-fantasia em música sem a perda da espontaneidade exigiria também a completa intimidade com as técnicas de composição e execução musical. Avesso às idéias de “gênio inato” ou “capacidade congênita de compor” (*idem*, 1995, p. 58), encontradas em biografias de Mozart, Elias ressalta as funções cumpridas pela familiaridade absoluta com o padrão social da música (cultivada desde sua primeira infância) e com a técnica instrumental na formação da inventividade do artista: “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” (*idem*, 1995, p. 64). O amplo treinamento na técnica teria permitido a Mozart expressar na integridade a espontaneidade de seu fluxo-fantasia, explorando com profundidade as potencialidades da composição para conseguir dar vazão aos jatos de criatividade que ferviam na sua psique.

A consciência artística de Mozart, caracterizada pela familiaridade com as tradições e demandas musicais de seu momento, teria sido o pilar

eminentemente social da criatividade do compositor<sup>7</sup>, e também a via principal de expressão das cisões que entrecortavam seu espírito. Dividido entre as sociabilidades aristocrática e burguesa, entre momentos históricos distintos, entre patronos, entre lugares, entre mulheres, ele transfundia suas vacilações às obras que compunha. Sua aflição reaparecerá em suas obras sob a forma de variações entre convencionalismo e experimentalismo, entre movimentos alegres ou tristes, galhofeiros ou trágicos. É por meio das breves e não-sistemáticas observações que faz sobre as variações compositivas e suas origens sociais e psicológicas que Elias leva a cabo a proposta de superar a dicotomia entre análises internas e externas, passando o laço entre “as formas sociais, os *habitus* psíquicos, as produções estéticas” (Chartier, 2005. p. 28).

Apesar de apenas salpicadas, todas as interpretações arriscadas por Elias seguem nessa direção, desembocando na interpretação do *Réquiem* como o ápice do sofrimento, uma obra dedicada por Mozart a si mesmo, que, extremamente abalado pelas contradições, então se abandonava à morte (Elias, 1995, p. 11). Tratando do período vienense, Elias indica uma série de concertos de características bastante diferentes que Mozart havia composto. O primeiro deles, um concerto em fá maior (K459) completado a 11 de dezembro de 1784 e apresentado seis anos mais tarde numa cerimônia de coroação, seria uma obra laudatória, feita para agradar ao público, “com tambores e trombetas tocando tutti (...) com *bravado* e virtudes ostentatórias” (*idem*, 1995, p. 42). Dois meses adiante, ele conclui um concerto para piano, o concerto em ré menor (K 466), completamente diferente: dramático, apaixonado, indiferente ou até intencionalmente rebelde em relação ao gosto estabelecido. Como era de se esperar, Mozart não conseguiu o dinheiro que precisava com a obra. Suas próximas composições, três novos concertos no inverno e primavera de 1785/6, já teriam a marca da regressão temporária ao gosto do público vienense, tal como comenta Alfred Einstein: “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

---

<sup>7</sup> “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” (*idem*, 1995, p. 66).

limites da música ‘social’ – ou, dizendo-o de maneira mais simples, que ele viu que a estima do público minguara, e buscava conquistá-la de volta com obras que, com certeza, fariam sucesso” (*idem*, 1995, pp. 42-43). Logo na seqüência, entretanto, Elias aponta para o retorno da insubordinação de Mozart, quando este, em 1789, em Berlim, deparando-se com uma encomenda que via como excessivamente simples, recusa-se a cumpri-la por completo, mais preocupado em seguir suas vontades criativas particulares.

Ao comentar algumas óperas, a interpretação de Elias segue no mote da tragédia mozartiana. Segundo ele, a ópera era a obra musical mais prezada na escala de valores da sociedade de corte, e Mozart, em conformidade com a ambigüidade de sua relação com ela, assume a valorização social da composição de óperas como uma realização pessoal. Apesar da atração, o compositor sente a tensão entre as formas tradicionais operísticas e suas vontades criativas, e sofre suas conseqüências quando ela se converte em recepções negativas e falta de recursos. Ao tentar individualizar o padrão em obras como *O rapto do serralho* (primeira apresentação em 16 de julho de 1782), *As bodas de Fígaro* (1º de maio de 1786) e *Don Giovanni* (7 de maio de 1788), Mozart é bem-sucedido em termos de realização pessoal e artística, mas é recebido com frieza e críticas em todas as ocasiões, ouvindo do Imperador de Viena sobre seu excesso de notas n’*O rapto* e sobre o tema “politicamente suspeito” de *As bodas* (*idem*, 1995, pp. 35 e 138). A dificuldade de lidar com a vivência em diferentes círculos de sociabilidade e com a tradição musical dominante encontraria expressão privilegiada tanto no interior das óperas de Mozart como em seus tumultuados circuitos de recepção.

A grande dificuldade de se lidar com a perspectiva proposta por Elias em *Mozart* se dá pela brevidade do texto, que repercute sob a forma de pouca ênfase e sistematização de algumas discussões apresentadas ao longo do trabalho, como, por exemplo, sobre o contexto musical de seu tempo (abordado nas passagens sobre a “música de artesão”, mas sem fazer menção a outros compositores e às especificidades de suas obras – facilmente acessíveis pelo conceito bourdieusiano de *campo de produção*), ou as análises das obras de Mozart (seus protocolos de organização formal, suas temáticas), que são curtas e aparecem espalhadas ao longo do texto. Mas entendida como um programa analítico portador de uma proposta de superação da dicotomia entre análise

interna e análise externa, a obra tem pontos de destacados vigor e originalidade quando tenta enlaçar sociedade, psicologia e estética (produção e recepção) por meio da desarrumação dos moldes clássicos de delimitação do objeto e das disciplinas: ao tratar de composições musicais, psiques traumatizadas, vidas sociais cindidas e processos históricos, Elias se permite a liberdade de construir um objeto que não se contenta em ser somente micro ou macro, nem em ser somente sociológico, psicológico ou histórico, ao mesmo tempo em que se esforça em revezar lentes analíticas particulares para dar conta dessas diferentes facetas de seu problema - mas sem admitir que esferas, escalas ou perspectivas se sobreponham umas às outras, afastando-se das facilidades dos determinismos. Aparentemente menos preocupado em se envolver em discussões mais específicas ao campo da sociologia da arte, algo mais evidente no caso de Bourdieu, Elias, como uma espécie de observador afastado (mas não tanto, já que não se pode esquecer a importância das manifestações artísticas em suas obras anteriores), e, portanto, com uma visão diferenciada, estriba em seu modelo analítico então bastante amadurecido uma contribuição singular às tentativas de superação da histórica dicotomia tomada aqui como objeto de reflexão.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, Carlos e SARLO, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial S. A., 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- CHARTIER, Roger. "Formation sociale et économie psychique: la société de cour dans le procès de civilisation". In: ELIAS, Norbert. *La société de cour*. Manchecourt, França: Flammarion, 2005.
- ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 1994, 2 vols.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

LAHIRE, Bernard. “Champ, hors-champ, contrechamp”. In: \_\_\_\_\_. (org). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu: dettes e critiques*. Paris: La Découverte, 2001.

MICELI, Sergio. “Norbert Elias e a questão da determinação”. In: WAIZBORT, Leopoldo (org). *Dossiê Norbert Elias*. São Paulo, SP: Edusp, 2001.