

AS DETERMINAÇÕES DO PODER NO CAMPO ARTÍSTICO – MOZART, UM *OUTSIDER*

Anna Caroline Klamas de Lucas¹

RESUMO: Este trabalho apresenta uma caracterização histórico-sociológica da trajetória profissional de Mozart a partir do diálogo entre Norbert Elias e Pierre Bourdieu. Busca-se compreender, por meio de uma análise crítica de suas obras, o posicionamento de Mozart como *outsider* no interior do campo artístico de sua época, a música de Corte. Tal posicionamento do artista reflete as determinações do poder neste campo, desveladas pela Sociologia Figuracional de Elias e pela noção de *habitus* e campo de Bourdieu.

PALAVRAS-CHAVE: Mozart; configuração estabelecidos-*outsiders*; música de corte.

POWER DETERMINATIONS IN THE FIELD OF ART – MOZART AS AN OUTSIDER

ABSTRACT: *This study presents a historical-sociological characterization of Mozart's career, from the stance of theories by Norbert Elias and Pierre Bourdieu. By means of a critical analysis of Mozart's works, research has sought to understand his position as an outsider in the field of art and Court music during his period. Such positioning reflects the determinations of power in the field of art, which are unveiled by Elias' Figurational Sociology and by Bourdieu's notions of habitus and field.*

KEYWORDS: *Mozart; established-outsiders configuration; court music.*

INTRODUÇÃO

Este trabalho versa sobre as determinações do poder no campo artístico e tem como objeto de análise a figura de Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) inserida na configuração sociológica *estabelecidos-outsiders*², de Norbert Elias, passando pela noção de

¹ Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. Pesquisadora e Professora da Faculdade Internacional de Curitiba – FACINTER.

² Um *establishment* é um grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma 'boa sociedade' (...) Os ingleses utilizam os termos *establishment* e *established* para designar a 'minoridade dos melhores' nos mundos sociais mais diversos: os guardiões do bom gosto no campo das artes, da excelência científica, das boas maneiras cortesãs, dos distintos hábitos burgueses (...). Na língua inglesa, o termo que completa a relação é *outsiders*, os não membros da 'boa sociedade', os que estão fora dela" (ELIAS, 2000, p. 7).

*campo e habitus*³ de Bourdieu. Tal problemática aborda a experiência individual de um artista que extrapolou as expectativas do campo da produção e consumo de arte de seu tempo. O que, por um lado, garantiu-lhe deixar seu legado para a posteridade, por outro, decretou sua tragédia pessoal, social e profissional, em um tempo em que não havia condições sociais, simbólicas e culturais para a imagem do gênio, personificada na pessoa e expressada na obra de Mozart.

Analisou-se à luz dos conceitos de Elias e Bourdieu o papel de Mozart como aspirante à figura de músico autônomo, que corresponderia à produção da “arte pela arte”, num tempo em que o artista no interior da sociedade de corte tinha como função garantir a diversão da nobreza. Para tanto, realizou-se uma caracterização histórico-sociológica do período no qual Mozart viveu e compôs suas obras, demonstrando como funcionavam as condições de expressão, produção e consumo do campo artístico no interior da estrutura social da sociedade de corte.

Essa caracterização mostrou-se esclarecedora no que se refere à apreensão do conflito individual vivido pelo músico, das razões da incompreensão da sua música e do seu posicionamento enquanto artista em relação à sociedade de corte.

A presente análise se justifica por contribuir com as discussões sociológicas e artísticas vigentes sobre as determinações do poder no campo artístico nas perspectivas de Bourdieu e Norbert Elias. E, ainda, discutir as ambivalências ideológicas das relações de poder às quais os sujeitos de um determinado campo se submetem e se posicionam, neste caso, Mozart e seu público (a nobreza cortesã). Sendo assim, espera-se poder contribuir com a discussão de que a produção artística pode ser pensada por meio da sua interdependência entre o campo da produção e o campo do consumo da arte. Pensando nas relações mencionadas, era a sociedade de corte o campo consumidor que, na geração de Mozart, possuía um diferencial de poder em relação aos artistas? Era no interior de seus círculos que o campo artístico se desenvolvia e existia socialmente? Foi contra esta estrutura que Mozart lutou individualmente ao longo de sua curta vida.

³ Conforme Bourdieu (1999) a ideia de campo se constitui como uma configuração de relações socialmente distribuídas em que as posições dos sujeitos são definidas em relação aos grupos dominantes, essas relações se dão em condições objetivas ideológicas e de poder tornando os indivíduos concorrentes entre si. O conceito de *habitus* está intimamente relacionado ao conceito de campo, visto que se configura como o próprio “sistema das disposições socialmente construídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”.

CAMPO ARTÍSTICO, PODER E *HABITUS*: OS ESTABELECIDOS E OS *OUTSIDERS*

Conforme Bourdieu (1999), um estudo sociológico que pretenda tomar uma produção artística ou intelectual em sua singularidade, deve ser capaz de inseri-la no interior de um sistema de relações que se desenvolvem segundo as determinações de seu campo específico. Tais relações passam pelas instâncias de poder, pelas instâncias ideológicas e pelo *habitus* inerente a este campo, que por sua vez, orientam e legitimam, em certa medida, as práticas e os posicionamentos dos indivíduos.

Cada indivíduo possui uma determinada posição social no interior do seu campo. Tal posição é estabelecida em relação às posições ali dominantes. O capital simbólico, bem como a capacidade de mobilização de recursos implicados na rede de interdependência destas relações, vão determinar a dinâmica social do poder próprio de cada campo. Assim pode-se dizer que uma obra de arte e aquilo que ela representa, mesmo apreendida na sua singularidade, se inserem no interior de um contexto ideológico e perpassa tais relações de poder e interdependência, porque é dotada de um caráter simbólico, com funções sociais específicas, e que, portanto, não se encerra em si mesma.

O que não significa dizer por outro lado, que uma criação artística possa ser reduzida ao produto das suas condições sociais, e, nem, reduzida a uma espécie de leitura biográfica romântica do seu autor. Isso o que inspiraria seu reducionismo a um criador único e acabado em si mesmo. Ela pode ser entendida como expressão de uma relação interdependente e ambivalente de sujeitos pertencentes a um determinado campo, com interesses próprios, inseridos, portanto, num conjunto de relações conflitantes entre poder, posição e legitimação.

Essa estrutura ideológica inerente ao campo artístico e também intelectual pressupõe o gerenciamento de recursos necessários por parte dos seus sujeitos para que melhor se posicionem. Tal gerenciamento é aqui entendido como o capital simbólico (como, por exemplo, a propriedade do discurso legítimo, modos de conduta, titulação), implicado numa distribuição de poder que corresponde a certa equivalência das relações que determinam seus estabelecidos e *outsiders*. Ou seja, aqueles capazes de mobilizar um maior grau de recursos corresponderão aos sujeitos com maior capital simbólico, conquistando, portanto, legitimação, posicionamento e reconhecimento, Estes serão, por assim dizer, os estabelecidos.

No campo artístico há que se considerar também, além do campo da produção, o campo do consumo da arte. A legitimação de um artista também depende, em certa medida, da existência de um público consumidor capaz de legitimar e significar sua obra. Bourdieu

chama a atenção para o fato de que a questão da autonomia na produção e criação de uma obra de arte se constitui no interior das mesmas relações sociais, ideológicas de poder e de interesses que pressupõem sua dependência em relação ao campo tanto da produção quanto do consumo. Isto quer dizer que a autonomia em arte, também deve ser pensada em relação à sua dependência do autor em relação aos outros e ao público consumidor. A vida e obra de Mozart constituem um exemplo disso.

Conforme Elias (1995), Mozart morreu com um sentimento de fracasso tanto pessoal quanto social, porque não conseguiu realizar suas conquistas, como ganhar o reconhecimento da sociedade vienense de seu tempo, ao passo que produziu uma obra muito superior e genuinamente original em relação à música da época.

O trabalho de Mozart era especial, mas não correspondia aos padrões sociais exigidos pela sociedade de corte, assim, a falta de reconhecimento de seu público, mais especificamente a corte de Viena, somados ao endividamento, ao estado de pobreza que se encontrava ao final de sua vida, bem como a perda do reconhecimento e amor de sua esposa, contribuíram para com o sentimento de vazio e fracasso que, conforme Elias, tomou conta de Mozart. Esses aspectos teriam potencializado e agravado seu estado de saúde já debilitado, colaborando para sua morte prematura aos 35 anos de idade.

Tendo como norte a estrutura social a qual Mozart pertencia, a sociedade de corte, pode-se depreender que o músico teve sua auto-imagem abalada pela decadência profissional pela qual passou diante da recusa de seu público a apreciação de sua arte. Essa relação demonstra a interdependência da legitimação de um artista em relação aos padrões sociais estabelecidos e em relação ao seu posicionamento no interior do campo no qual está inserido. Mozart foi um *outsider*.

A noção de Bourdieu (1999) de que um campo artístico é constituído pelas determinações ideológicas que orientam as posições dos sujeitos e suas distribuições de poder é fundamental para entender a caracterização estabelecidos-*outsiders* de Elias. Uma vez que do ponto de vista da produção artística, as práticas, as tomadas de posição estéticas, os estilos, gostos e preferências expressos nas composições, só existem em relação ao contexto no qual estão inseridos seus criadores. Por outro lado, o *habitus* socialmente constituído e determinado, que orienta e significa o valor das mesmas obras, consagradas ou não pelo público consumidor, é capaz tanto de immortalizar quanto de reduzir um artista e sua obra à marginalização, senão ao total esquecimento em determinadas épocas. Isso porque os processos ou movimentos de consagração, ou marginalização, não se dão por força do acaso,

mas relacionam-se àquele conjunto de ideologias e luta pelo poder, bem como às condições objetivas do posicionamento dos sujeitos no interior de seu campo.

Tais posições, seja no campo artístico ou no campo intelectual, sempre correspondem, numa análise relacional, à determinadas funções e ao status social conquistados por eles, por estarem relacionados, ou melhor posicionados, em relação à classe dominante por um lado, e ao seu público por outro.

Em determinados momentos históricos, foi da relação pendular entre produtores e consumidores que constituíram-se diversos mercados singulares, que tinham gostos e exigências específicos, aos quais determinadas obras corresponderam ou não.

SOCIEDADE DE CORTE: MÚSICA, *HABITUS* E PODER

Elias, ao pensar sobre a experiência social e individual de Mozart segundo a configuração social de seu tempo, em Elias, significa considerá-la sob dois aspectos: *i* diz respeito ao conflito de padrões entre a corte “estabelecida” e os burgueses “*outsiders*”, bem como suas respectivas instâncias de poder; *ii* consiste em pensar as condições individuais implicadas nas tensões socialmente vividas entre os dois grupos por seus sujeitos. O autor ressalta a necessidade de se delinear um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo, ou seja, a necessidade de se construir um modelo teórico capaz de traçar-lhe tal quadro, uma vez que a experiência individual é vivida de maneira articulada com a experiência social de cada sujeito.

Neste caso, o pensar sobre as condições pelas quais se desenvolveram a obra e a experiência individual de Mozart passa pela necessidade de interá-las nas estruturas sociais e de poder de seu tempo. Nestas, a distribuição de poder favorecia a aristocracia de corte, os músicos dependiam dos círculos aristocráticos para sobreviverem e eram, em sua maioria, burgueses tão empregados como quaisquer outros nas cortes, e dependiam, em certa medida, do apadrinhamento de alguns burgueses que também se orientavam segundo o gosto e as tendências musicais aristocráticos. Ainda tinham a opção de exercerem suas profissões como regentes e organistas em igrejas. Em suma, eram estas as reais possibilidades de um músico daquele tempo alcançar reconhecimento social.

Conforme Elias, a tragédia pessoal de Mozart se deu pela maneira como este optou em relacionar-se com esta conjuntura social, pois tendo consciência do valor de sua música,

tentou emancipar-se socialmente dos padrões estabelecidos, em prol da livre expressão de sua arte e também da defesa de sua dignidade pessoal.

No tempo Mozart os músicos tinham que se adaptar aos seus padrões de conduta, de sentimento e de gosto, devido ao fato de dependerem dos círculos aristocráticos de corte. Tais padrões eram representados no conjunto de sua música e de suas características pessoais como formas de comportamento e indumentária, por exemplo. As relações entre empregados e empregadores caracterizavam-se pela aproximação espacial entre ambos, embora, a dinâmica social permanecesse intacta segundo as funções que representavam. A subordinação dos empregados de corte era muito mais evidenciada enquanto que a superioridade dos governantes era naturalizada segundo tais relações. Alguns músicos tinham seu talento reconhecido para além das fronteiras de suas cortes, o que lhes garantia alguns privilégios em relação aos demais, tanto que chegavam a ser tratados quase como iguais pelos nobres, mas ainda assim, considerados inferiores. Desta forma, construíam uma auto-imagem de inferioridade em relação aos nobres.

Mozart teve seus privilégios por algum tempo, enquanto sua música correspondeu aos padrões exigidos. Ele hospedou-se em palácios e casas de nobres admiradores e conheceu intimamente o gosto e o estilo de vida da nobreza. Embora fosse um músico representante da “burguesia de corte”, um empregado de nível médio como seu pai também o fora, Mozart frequentou e circulou pela vida aristocrática cortesã, de maneira que pôde assimilar seus padrões musicais, o que lhe permitiu identificar-se com a nobreza. Porém o abismo social que os separava se evidenciava com a crescente espontaneidade do músico no que diz respeito à sua música e na peculiaridade de seu comportamento por vezes arredo, o que pode ser interpretado como uma forma de expressão de sua revolta contra a posição subordinada. Recusava-se tanto a ser diplomático e polido, quanto a bajular a nobreza que ele considerava inferior, devido ao seu talento.

Conforme Elias, Mozart manteve, por toda a vida, a caracterização de um burguês de classe média, mas sentia-se igual, ou muitas vezes superior, à nobreza porque tinha consciência de seu talento e de sua genialidade em “uma sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio, e cujo padrão social não permitia que houvesse qualquer lugar legítimo para um artista de gênio altamente individualizado” (ELIAS, 1995, p. 24).

Mozart se ressentia da humilhação de ser um subordinado, pois era obrigado a visitar nobres que o tratavam como um serviçal para conseguir favores e recomendações; pessoas que desprezava porque não tinham a mínima noção da qualidade de sua música, incapazes de reconhecer seu talento. Constrangido, passou então a lutar individualmente contra esta

estrutura, numa revolução interior que, segundo Elias, aos pouco tomou forma. O clímax desta revolta insipiente se deu quando, em 1781, Mozart rompeu com o arcebispo de Salzburgo, seu patrono, e foi tentar a vida em outras cortes, pois muitas delas concorriam pelo prestígio de possuírem bons músicos, o que foi importante para o desenvolvimento da música, tanto na Alemanha quanto em outras regiões da Europa. Mozart tinha esperanças de que em Viena seria recompensado por seu talento com um cargo permanente.

Neste mesmo período, Mozart rompe também com o pai, e "só foi capaz de resistir ao poder dobrado da autoridade de seu senhor e empregador e do pai porque estava fortalecido pela consciência do valor de sua obra artística e, portanto de seu próprio valor" (Ibidem, p. 123), sentia que em Salzburgo não haveria possibilidades de auto-realização, apenas o confinamento.

De qualquer forma é importante ressaltar que tanto o seu rompimento com Salzburgo, quanto os anos de formação do prodígio, por meio das muitas viagens que realizou com o pai e do seu contato com várias escolas e músicos, certamente contribuíram para potencializar seu talento especial, sua capacidade de assimilação da estrutura musical vigente, para depois estendê-la às suas criações mais livres e espontâneas, de maneira a tornar sua música uma das mais extraordinárias, capaz de ultrapassar as fronteiras de seu próprio tempo.

Mozart, antes de ser reconhecido como "gênio", deve ser reconhecido como um dos mais competentes especialistas em sua arte. Antes de extrapolar os padrões musicais caracteristicamente frívolos de corte, já os dominava com perfeição.

A música da época tinha apenas a função de agradar ao público, era vista pelos nobres como um entretenimento, de maneira que expressava e adaptava-se aos estilos de vida dos grupos representantes da nobreza dominante estabelecida. Ligava-se mais ao padrão social do que aos aspectos individuais de criação do artista. Mesmo que existissem apreciadores da boa música nos círculos da corte, ainda assim, uma obra só era reconhecida se cumprisse sua função: divertir e representar a auto-imagem do grupo de consumidores da época, ou seja, a aristocracia cortesã. Devido ao seu comportamento e à espontaneidade de suas composições, o jovem Mozart foi perdendo prestígio, de forma que não podia mais ajustar-se aos padrões e funções que lhe cabiam na sociedade de corte. Faltava-lhe diplomacia, era franco naquilo que sentia e pensava, o autocontrole não fazia parte de sua personalidade, por vezes ironizou os gestos que constrangiam e ridicularizavam os nobres, não aceitava o papel e lugar de subordinação no interior da sociedade aristocrática cortesã. Crescia-lhe, então, uma espécie de revolta interior que, se por um lado, proporcionou-lhe a livre expressão de sua genialidade, por outro, decretou sua tragédia pessoal.

Ainda deve ser considerado, o conjunto, que tal contexto denota um claro conflito social singular à condição de um músico *outsider*, um indivíduo que transitava por dois mundos sociais diferentes. Tal conflito ressoa de certa forma numa espécie de “relação paradoxal com sua obra”, reconhecida quando correspondia às expectativas do gosto cortesão e ignorada, quando as desafiava. Conforme Elias, não fosse a estrutura da personalidade de Mozart, que optou pela decisão de romper com tais barreiras e ousar sonhar constituir-se num artista autônomo, sua música não teria passado à posteridade.

MOZART: SONHO, REVOLTA, EMANCIPAÇÃO E ESTIGMA

Quando decidiu não ser mais um empregado, Mozart almejava se estabelecer como artista autônomo em Viena, mas tal decisão se deu num momento precoce em que a estrutura social de seu tempo ainda não oferecia lugar para músicos autônomos. A organização de concertos para um público pagante ainda estava num estágio muito inicial. Na Áustria, por exemplo, concertos e óperas ainda eram financiados apenas pela aristocracia de corte.

Mozart se antecipou ao acreditar que sua inspiração individual e seu talento se sobreporiam a uma sociedade que valorizava os músicos permanentes, aprovados, promovidos e financiados pelas cortes.

Inicialmente Mozart conseguiu se estabelecer em Viena dando aulas de piano em casas de nobres, atingindo o sucesso almejado, mas à medida que conquistava reconhecimento, seus desejos e aspirações também se transformavam. Ele desejava poder dar-se ao luxo de compor a música que mais lhe agradava, independentemente do gosto daquele pequeno grupo aristocrático que o promovia.

Elias chama a atenção para o que considerou um momento crucial na carreira do jovem compositor, marcado pela estreia de *As Bodas de Figaro*, ópera considerada politicamente suspeita para uma corte de regime absolutista por ridicularizar os nobres. O que desagradou o público foi o fato desta “caricaturar os defeitos de aristocratas e plebeus” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 539). Nesta ocasião, ao tomar conhecimento de que Mozart não agradara ao rei, seu público o abandonou.

Mais uma vez, Mozart deparava-se com a condição de subalterno, preso à estrutura da sociedade de corte, seus hábitos, valores, gostos, modos de vida. O comportamento e a posição de Mozart não correspondiam às propriedades ideológicas inerentes à “fração dominante” do campo ao qual pertencia e dependia. Parafraseando os conceitos de Bourdieu

(1999), pode-se dizer que seu posicionamento em relação a tal grupo, era de marginalização na medida em que não agregava em sua música e conduta pessoal, os recursos simbólicos necessários à manutenção de sua existência no interior do seu campo.

Mozart, como um *outsider* exemplar, embora sofresse com as humilhações impostas pelos nobres, almejava ser reconhecido por eles, desejava ser um homem de valor igual tal como um nobre, por meio do reconhecimento de sua música pelo público. Foi justamente este sucesso que lhe foi negado, não porque lhe faltava o capital singular inerente a seu campo, mas porque recusou-se a fazer uso dele nos moldes da época, numa tentativa de auto-afirmação de seu valor, bem como de extrapolar a sua condição. Embora no final de sua vida tenha obtido sucesso em outras cortes fora de Viena, o fato de sua música não ter sido compreendida pela sociedade vienense, significou para ele a perda de sentidos de sua vida. É importante ressaltar que Viena era a sede da corte imperial e possuía uma posição de destaque entre as demais cortes da época. Era uma capital reconhecida pela sua tradição musical.

Mozart “fracassou” socialmente no ápice de sua carreira por falta de “traquejo” social, porque deixara de preocupar-se com os consumidores de sua música em suas composições. Por desejar que o reconhecessem pelo seu valor individual e singular, sentia crescente necessidade de compor para si mesmo segundo seus próprios valores e critérios críticos de auto-representação artística. A ideia de simplificar sua música para agradar aos nobres não lhe interessava mais.

Na época de Mozart, a imaginação individual do artista era canalizada e filtrada de acordo como o gosto dos patronos, numa relação hierarquizada que favorecia aos últimos. A música não tinha a função de proporcionar uma experiência subjetiva ao público, não possuía nenhum caráter de sublimação, apenas o de representar e promover a coesão dos grupos nas festas e eventos sociais, constituindo assim, uma arte em certa medida utilitária.

Elias chama a atenção para o fato de que apenas quinze anos após a morte de Mozart, a partir de Ludwig van Beethoven (1770-1827), surgia socialmente, segundo as mudanças ocorridas na estrutura social, a possibilidade de um músico alcançar os anseios que Mozart tinha e compor livremente para um público pagante cada vez mais consumidor das produções artísticas livres. Surgia também a possibilidade de libertação do patronato, o que permitia aos músicos apresentar seus próprios padrões musicais ao público, estabelecendo-se como artistas autônomos.

Se Mozart não tivesse se entregado à morte, talvez pudesse ter testemunhado como agente, juntamente com Beethoven, uma configuração social do artista resultante de uma transformação estrutural da sociedade do final do século XVIII. O artista ganhou um

diferencial de poder em relação ao seu público e a expressão da arte tornava-se cada vez mais individualizada.

Aos poucos as obras de arte deixavam de depender do patronato de corte e passaram a depender do autoquestionamento dos indivíduos sobre seus gostos, sendo eles artistas ou consumidores. A aceitação ou rejeição de uma obra de arte passara, então, a depender da capacidade do artista de comunicar-se com os indivíduos e suas exigências estéticas cada vez mais particularizadas. Portanto, era uma relação articulada de auto-identificação entre os dois campos, de um lado, produtores e de outro, consumidores. Cabe aqui lembrar que se trata de um período concomitante à própria decadência da sociedade de corte e do nascimento da sociedade burguesa liberal agora não mais como *outsider*, mas enquanto *establishment*.

Bourdieu (1996) afirma que as identidades estéticas, tanto da produção quanto do consumo de obras de arte, são orientadas por um lado pelas instâncias ideológicas de poder no interior do campo, e por outro, segundo a posição dos sujeitos que dependem por sua vez dos recursos simbólicos de que dispõem, rompendo ou reproduzindo a ordem estabelecida. Disso pode-se depreender que os processos de inovação, rompimento ou reprodução dos estilos estabelecidos que cada momento histórico assistiu no campo artístico, estiveram o tempo todo relacionados ao desenvolvimento das condições sociais concomitantes que lhes proporcionaram o respectivo ambiente social favorável ou desfavorável que por vezes os tolheu ou alimentou.

Ao opor-se a ordem estabelecida, Mozart constitui exemplo do que Bourdieu (1999) chama de “reivindicação do monopólio absoluto da competência propriamente artística” (p. 196), como uma espécie de resistência simbólica em favor de sua autonomia, recusando-se a cumprir sua função social previamente estabelecida, e por isso foi estigmatizado e marginalizado.

Embora Mozart desejasse ter sua música reconhecida pelos estabelecidos, ele constitui um exemplo dessa recusa de identificação e padronização ao recusar-se a transformar sua música num mero representante de um conteúdo estético socialmente marcado pela aristocracia de corte e ao preferir manter-se como *outsider*. Mozart optou por aquilo que Bourdieu (1999, p. 198) chamou de “arte pela arte”, o estilo por si mesmo, como recusa explícita de qualquer engajamento inerente as estruturas ideológicas e de poder de seu campo.

Por outro lado, tal asserção encerra o caráter utópico desta relação, uma vez que, mesmo as produções artísticas provenientes de uma posição de recusa, estarão, como afirma Bourdieu, relacionadas intimamente aos aspectos de legitimação inerentes ao campo. Nesse

sentido, não podemos atribuir significado às produções artísticas, senão pela sua articulação com os mesmos referenciais estabelecidos no campo da qual pertencem e recusam.

Observa-se aqui também a identificação da possibilidade de diálogo entre Elias e Bourdieu no sentido de que a sociologia Figuracional de Elias versa sobre o fato de que um estabelecido ou *outsider* só será assim reconhecido pela sua posição em relação ao outro, um só poderia existir em relação ao outro e não de outra forma.

A ARTE COMO LIVRE EXPRESSÃO

Abandonar Salzburgo foi um passo importante para a produção artística de Mozart, que possuía uma qualidade especial devido ao seu talento musical, mas foi ainda mais significativo o fato de ter tentado tornar-se um artista autônomo, mesmo que a estrutura social de sua época ainda não estivesse preparada para tal configuração. Elias mostra que a mudança social dos compositores, que competiam por um público pagante anônimo, mudou em certa medida os estilos das composições. Os músicos da época eram considerados artesãos, pelo caráter e função sociais de suas composições, dispostas a atender as encomendas dos patronos, em sua maioria, nobres. Produziam arte tal como os artesãos, só que para um público específico de origem social superior.

Para um público anônimo, a busca por tornar-se um compositor livre refletia a possibilidade de um músico passar da condição de artesão para a condição de artista. Este foi um processo que passou por vários estágios ao longo da geração de Mozart até alcançar a geração a partir de Beethoven.

Mozart caracterizou uma espécie de micro-processo, que viria a constituir-se em macro alguns anos mais tarde, da transformação do músico artesão à condição de artista autônomo, dado o caráter e função social dos músicos de sua época. Ao revoltar-se contra sua condição de artista empregado, Mozart mais uma vez antecipava-se ao curso do desenvolvimento social e histórico de seu tempo.

Os diferentes padrões que se verificam na composição do artista autônomo, não acarretam mudanças apenas na função e no estilo da música, mas como já mencionado, uma diferenciação no equilíbrio de forças entre consumidores e compositores. A produção artística adquiriu um diferencial de poder, o que para os artistas significou liberdade de expressão, e tal movimento permitiu que as próprias inovações reconstruíssem novos padrões e orientações do gosto dos próprios consumidores. Isto significa que também é preciso que o público de arte

possua os códigos necessários capazes de acolher uma obra, na medida das significações socialmente estabelecidas pelo *habitus*, e que seja capaz de aceitá-la ou rejeitá-la no interior de um mercado de bens simbólicos, bem como, deter as categorias necessárias de percepção e interpretação de seu significado. Isso foi tornando-se possível à medida em que a estrutura social desenvolveu-se em correspondência aos novos movimentos da arte. O público antes restrito aos círculos de corte expandiu-se aos profissionais burgueses, que aos poucos passam a tornar-se a classe superior.

À medida que o campo intelectual e artístico amplia sua autonomia, elevando-se, ao mesmo tempo, o estatuto social dos produtores de bens simbólicos, os intelectuais e os artistas tendem progressivamente a ingressar por sua própria conta, e não mais apenas por procuração, no jogo dos conflitos entre as frações da classe dominante. (BOURDIEU, 1999, p. 191)

Na trajetória de Mozart, esse processo foi realizado individualmente, não enquanto um estabelecido, mas na condição de *outsider*.

Tal processo não se restringe apenas ao caso da Europa cortesã, conforme ressalta Elias. As mudanças ocorridas nos padrões de criação artística, em determinados momentos históricos, constituem sempre um caso peculiar, porque estão intimamente relacionados às mudanças sociais decorrentes da atividade humana, vividas social e individualmente nas relações entre produtores e consumidores de arte. Tal processo pode ser pensado em termos do desenvolvimento do seu curso histórico, pois o fato de já surgirem, em algumas cidades alemães e francesas, alguns focos de protestos burgueses contra as cortes dominantes, mesmo que paulatinamente no tempo de Mozart, também deve ser levado em consideração.

Embora, Mozart represente nesta análise um caso particular, ainda assim ele não está completamente deslocado dos processos sociais que fomentavam tais condutas de recusa à ordem. Ao tomar o exemplo de Mozart sob uma ótica individual, pode-se pensar também a diferenciação da sua geração em relação à de seu pai por exemplo. No caso de Mozart já apareciam possibilidades, mesmo que mínimas, de se sonhar com a condição da figura do artista autônomo, impensável aos seus antecessores. Porém tal constituição caracterizava-se ainda, como um terreno extremamente movediço e arriscado que não oferecia quaisquer garantias de existência social associada à dignidade do indivíduo e a sua sobrevivência pessoal. Tais garantias eram possibilitadas apenas pela relação de dependência dos músicos, do patronato aristocrático-cortesão.

Bourdieu (1999, p. 198) chama a atenção para o diálogo necessário no interior da comunidade artística entre o campo da produção e do consumo de arte, do qual nem mesmo a

“arte pela arte” pode se desvincular. Mesmo que as diferentes posições entre os artistas concorram entre si pelo reconhecimento da originalidade de suas obras, este conflito escoar para além dos limites de seu campo, quando toda a produção de bens simbólicos depende de um mercado que lhe garanta existência e a sua significação. Quanto ao público consumidor, as instâncias que lhe orientam as tendências de consumo também estão inseridas no interior de uma gama de relações ideológicas que orientam suas práticas, as quais também dependem do capital específico ou dos recursos necessários mobilizados pelos agentes envolvidos. Ou seja, é preciso que o público de arte desenvolva e possua códigos necessários para acolher e – na medida das significações socialmente estabelecidas pelo *habitus* – aceitar ou rejeitar determinados produtos.

Se por um lado o artista precisa mobilizar os recursos necessários à manutenção de sua posição no interior do campo da produção, o que configura uma relação entre estabelecidos e *outsiders*, por outro lado a obra de arte necessita de um mercado que viabilize suas possibilidades de existência, com um público preparado para recebê-la. Portanto, as possibilidades e impossibilidades de existência da obra de arte vão depender de tais relações objetivas entre as frações dominantes e dominadas dos dois campos distintos e de sua distribuição de poder.

Para que uma obra de arte torne-se necessariamente reconhecida por seu valor, na medida em que se caracteriza como recusa à ordem estabelecida, é preciso que exista socialmente um mercado, um público consumidor, capaz de deter as categorias necessárias de percepção e interpretação de seu significado. Já em relação ao artista, de maneira ambivalente, faz-se necessário que este domine as tendências estabelecidas, segundo a relação das frações dominantes e dominadas do interior de seu próprio campo, enquanto detentor das propriedades necessárias a garantir-lhe sua correspondente posição, para então despontar como agente de recusa; como meio de exprimir e representar em suas obras, as contradições inerentes às relações ideológicas e de poder da configuração estabelecidos-*outsiders* de seu campo.

É esse *habitus* constituído socialmente (aprendido e cultivado através da interiorização de suas estruturas objetivas por parte dos sujeitos) que vai indicar as trajetórias de cada agente no interior dos campos, seja enquanto grupo ou individualmente, bem como definir suas práticas e projeções objetivas, suas esperanças subjetivas e seu futuro. Pois, como ressalta Bourdieu, tomando como exemplo Flaubert, para um burguês ser considerado “transviado”, como este o foi, deve ser antes de tudo um burguês característico, detentor do capital simbólico de sua classe, para então assumir uma tomada de posição de recusa. No caso de

Mozart, tal recusa se expressou desde sua relação com o pai quando jovem até os demais elementos da experiência de sua formação, passando pela recusa de sua classe de origem, refletindo posteriormente a sua relação com o campo artístico ao qual pertencia. Tal rejeição chega ao ponto de transformar-se em um completo desprezo pela classe que almejava pertencer por intermédio do reconhecimento de seu talento e genialidade. O que demonstra a experiência do conflito ambivalente vivido pelo artista.

Mozart viveu individualmente um duplo conflito e uma espécie de duplo isolamento, porque, se por um lado vivia à margem da sociedade de corte ainda que frequentando-a, por outro, recusava-se a assumir e incorporar o papel social que lhe cabia como músico burguês empregado de corte. Mesmo sendo de origem burguesa e tendo tido a oportunidade de circular nos dois espaços, assimilando seus códigos e valores, Mozart não pôde representá-los de maneira adequada. Enquanto reivindicava por sua emancipação no interior da sociedade como artista autônomo, o artista legitimava sua estigmatização como *outsider*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações e o status que uma obra de arte assume socialmente não podem ser interpretados separadamente das instâncias ideológicas e de poder vigentes no interior do campo no qual aquela se desenvolve. Assim como também não é possível desconsiderar a análise, as devidas relações com o campo consumidor de bens simbólicos que, como já foi dito, lhe conferem significado.

Bourdieu argumenta que no interior de um campo, seja artístico ou intelectual, as relações entre os sujeitos são potencialmente conflituosas, porque são permeadas pelos interesses pessoais individuais e comuns de manutenção do próprio campo, segundo os posicionamentos estabelecidos entre as frações dominantes e dominadas, ou, como nas palavras de Elias, estabelecidos-*outsiders*. As tomadas de posição são realizadas em função desses interesses e dependem da detenção do capital simbólico por parte dos agentes, que pode ser entendida como o diferencial de poder implicado nestas relações.

Quando se trata da produção artística, tanto sua criação quanto seu consumo vão estar intimamente relacionados aos elementos acima mencionados, mesmo no caso de uma reivindicação por autonomia e livre expressão como é o caso de Mozart. Bourdieu demonstra que tanto o artista quanto o público devem constituir-se detentores das propriedades e códigos

necessários à sua comunicação, porque, no bojo das relações sociais objetivas, os dois campos desenvolvem-se e coexistem de maneira interdependente.

É possível então dizer que, para se apreender as significações de uma obra artística na sua singularidade, é necessário entender que esta é reveladora das instâncias de poder e das determinações ideológicas inerentes ao seu campo.

As tomadas de posição que podem ser interpretadas como recusa a tais propriedades, não podem ser verificadas senão pela sua relação às tomadas de posição estabelecidas entre os sujeitos. Isso significa dizer que mesmo que uma obra artística constitua-se de elementos inovadores, caracterizados pelo rompimento com as instâncias de poder determinantes, esta só se desenvolve na medida em que é possibilitada por processos sociais concomitantes, que sustentem e signifiquem por meio do seu público, sua expressão e sua compreensão.

Mozart é aqui considerado um *outsider* caracterizado por suas tomadas de posição pessoais e estéticas que caracterizavam uma atitude de recusa, de insurgência, dado o contexto social em que estava inserido. Seu isolamento e conflito duplos explicam-se por este comportamento, pelo fato de seu papel social de um músico empregado mantê-lo à margem dos círculos de corte. Por mais que tivesse frequentado estes mesmos círculos desde a infância, graças a seu talento extraordinário, o jovem Mozart não pertencia a nenhum dos dois mundos.

Sendo um músico de um talento inestimável, a livre expressão ultrapassava os padrões musicais impostos pelos círculos de corte da época. À medida que Mozart buscava emancipar-se dos padrões estabelecidos, sua conduta intensificava sua estigmatização como *outsider*, uma vez que o papel da música na época não o reafirmava ou representava enquanto artista autônomo. Não havia lugar para a figura legítima do músico autônomo. Portanto sua recusa resultou na sua marginalização e o condicionou à deriva social e profissional, em certa altura de sua vida.

Não havia também um público consumidor capaz de entender esta música, ou seja, um público detentor do capital simbólico necessário que a sofisticação da música de Mozart exigia.

Mozart constitui um caso exemplar dos mecanismos de marginalização social no interior da configuração estabelecidos-*outsiders*, na medida em que se recusou a corresponder às expectativas estéticas e aos padrões musicais de seu tempo, tanto no que se refere ao campo da produção quanto ao campo do consumo de arte. Isso porque não havia na época as condições sociais, simbólicas e culturais necessárias à compreensão e assimilação da figura do

gênio e, portanto, um mercado favorável às inovações e à possibilidade de existência do artista autônomo.

Mozart reivindicou sua emancipação como compositor num momento em que o papel da música e do artista era o de dependência, entretenimento e subordinação aos gostos, expressões e representações da aristocracia cortesã.

Esta condição conflituosa não permitiu que Mozart, enquanto indivíduo, gerenciasse tal dicotomia de maneira recursiva nem os abismos sociais a que foi submetido como “preço” pela sua tomada de posição. Posição esta que pode ser interpretada como uma tentativa de autoafirmar seu valor, de resistir às opressões e libertar-se de um padrão de comportamento, sentimento e civilidade, que se recusou a representar ao longo de sua vida e de sua produção musical e artística.

Mozart sonhava com a possibilidade de tornar-se um inserido através de sua música, porém sem corresponder aos padrões musicais e de comportamento estabelecidos ou exigidos pela sociedade de corte. O artista recusou-se a fazer uso das propriedades necessárias concernentes ao seu campo, ou seja, a de representar o papel que sua origem social exigia, ou seja, o de um músico burguês em relação aos nobres. Sobrava-lhe a condição de *outsider* dentre os seu, *outsider* em relação ao campo da produção de sua arte, *outsider* enquanto artista em relação ao seu público consumidor.

Desta forma podemos considerar que as trajetórias artísticas e biográficas no campo da arte, devem ser analisadas à luz do contexto das estruturas ideológicas de poder e do *habitus* cultivado socialmente, inerentes às forças internas e externas dos dois campos interdependentes (produção e consumo de bens simbólicos). Tal análise não pode desprezar os processos sociais que suscitam e significam que a produção e o consumo no campo do artesão como representantes das funções que lhe cabem respectivamente, quer enquanto convencionais, quer enquanto inovadoras. Ou mesmo enquanto representantes de rupturas com as ordens simbólicas e sociais estabelecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

_____. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.