

MOZART EM TRÊS ATOS COMPARADOS: UM ESTUDO ACERCA DA ‘GENIALIDADE’ NA TEORIA SOCIAL

Veridiana Domingos Cordeiro¹

Hugo Neri Munhoz²

RESUMO

Possuindo como eixo central a trabalho de Norbert Elias: “Mozart: Sociologia de um Gênio”, o presente artigo pretende fazer uma leitura a partir de três grandes autores da Sociologia tendo como foco a questão da *genialidade*. Tentamos, com isso, evidenciar as formulações construídas por cada um dos autores sobre os efeitos da genialidade sobre a estrutura social e da estrutura social sobre a genialidade, de uma maneira mais ampla. Isto é, a tentativa é a de tentar identifica em uma situação limite a relação existente entre individuo, que é altamente individualizado, e a sociedade.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria Social. Norbert Elias. Max Weber. Pierre Bourdieu.

¹ Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo.

² Pesquisador de Pós-doutorado do Departamento de Engenharia Mecatrônica e Sistemas Mecânicos da Universidade de São Paulo. Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo.

1. INTRODUÇÃO

A questão da genialidade, que se presta ao exame nas linhas que decorrerão, é um esforço de retorno à relação entre indivíduo e sociedade, tão central à Sociologia. A capacidade *decisiva* de um único ser humano influenciar de maneira igualmente *decisiva* toda uma organização social vislumbrou um mundo de mentes que foram capazes de converter homens em figuras que iam muito além de qualquer figura comum; criou-se figuras irreduzíveis, excepcionalmente singulares. Tal é o fascínio causado por personalidades desse porte que o peso das decisões que levaram para este ou aquele rumo da “História” parece gravitar intensamente ao redor de suas ações. Também não deixa de ser um efeito desse mesmo fascínio as percepções de pensadores que tentaram, por outro lado, minimizar as influências das ações desses excepcionais personagens. Acerca dessa problemática, a Sociologia não chega a um consenso, assumindo seu papel de ciência não paradigmática, abrindo a questão para debates constantes e sempre frutíferos.

Em face ao que foi dito, o objetivo do nosso trabalho é tentar evidenciar, a partir da leitura de três grandes autores da sociologia, os limites da influência da ação da genialidade (do puro talento, das capacidades inatas) no interior de suas próprias teorias sociais. Há no nosso exame um ponto de referência: o livro do sociólogo alemão Norbert Elias, *Mozart: a sociologia de um gênio*. Sendo assim, nosso referencial e ponto de partida se torna uma exposição analítica interpretativa de seu conteúdo. Os dois momentos subsequentes são marcados pela exposição das teorias do clássico sociólogo alemão Max Weber e do sociólogo francês Pierre Bourdieu. Tentaremos verificar ao fim do texto o grau de distanciamento entre as diferentes proposições e, tentaremos esboçar os limites da genialidade para esses autores.

2. O caso exemplar de Mozart como gênio, sob a perspectiva de Norbert Elias

Debruçado sobre a vida do próprio músico e compositor, não foram poucas as vezes em que Elias destacou em seu texto a suposta autoconsciência que Mozart possuía de seu talento, que a nosso ver, era único e, assim, extraordinário. A frequência dessa afirmação está presente em vários momentos do texto: “Mozart tinha plena consciência de seu raro dom” (ELIAS, 1997, p. 10); “a clara noção que tinha de seu extraordinário talento musical” (ELIAS, 1997, p. 23); “Desde cedo, ele estava consciente do alto valor de sua música, e, portanto, de si próprio” (ELIAS, 1997, p. 38). Mas tomando Mozart apenas como um ponto de apoio elucidativo, o que afinal entende Elias por genialidade? O que é o gênio, quais são seus limites? Ou mesmo, qual seria a fonte e o que conformaria os “poderes mágicos da criatividade? (ELIAS, 1997, p. 9).

Para tanto, deve-se partir, como Elias fez, da concepção usual que se tem de genialidade. O talento identificado na genialidade seria encarado frequentemente como um processo que diz respeito apenas a um único indivíduo, descolado do meio no qual está inserido. É como se a genialidade fosse um elemento transcendental e puramente inovador – que não se sabe de onde vem. A criação dos produtos da genialidade parece não ser desse mundo e no que diz respeito às grandes obras de arte, elas parecem ser percebidas como sendo “independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos” (ELIAS, 1997, p. 53).

Essa pura abstração que estamos acostumados a fazer, insere-se na crítica desenvolvida por Elias em suas formulações sobre a concepção da vida em sociedade

como sendo uma *rede humana*³. Por nascimento, o indivíduo está inserido num complexo funcional de estrutura bem definida (uma teia humana) e acaba moldando-se a ela. Com isso, a própria liberdade de escolha entre as funções pré existentes é bastante limitada. Em outras palavras, a ordem invisível dessa forma de vida em comum, que não pode ser diretamente percebida, oferece ao indivíduo uma gama mais ou menos restrita de funções e modos de comportamento possíveis.

Tudo para o indivíduo dependerá largamente do ponto em que ele nasce e cresce nessa teia humana, das funções e da situação de seus pais e, em consonância com isso, da educação que recebe. Tudo depende da(s) configuração(ões) social(is) na(s) qual(is) o indivíduo está inserido ao longo do seu percurso. A ideia de configuração *social* de Elias coloca as ações sociais interdependentes como preponderantes de cada situação. Pensando analogamente na ideia de jogo, Elias diz:

Se quatro pessoas se sentarem à volta de uma mesa e jogarem cartas, formam uma configuração. As suas ações são interdependentes. Neste caso, ainda é possível curvarmo-nos perante a tradição e falarmos do jogo como se este tivesse uma existência própria [...]. Porém, apesar de todas as expressões que tendem a objetivá-lo, neste caso, o decurso tomado pelo jogo será obviamente o resultado das ações de um grupo e indivíduos interdependentes. Mostramos que o decurso do jogo é relativamente autônomo de cada um dos jogadores individuais, dado que todos os jogadores têm aproximadamente mesma força. Mas este decurso não tem substância, não tem ser, não tem uma existência independente dos jogadores, como poderia ser sugerido pelo termo jogo (ELIAS, 1999, p. 141-2).

³ Ou *teia humana*. Como expõe Elias em um de seus últimos trabalhos publicados, *Teoria Simbólica*: “As relações das pessoas entre si não são aditivas. A sociedade não é um amontoado de ações individuais comparável a um monte de areia, nem é um formigueiro de indivíduos programados no sentido de uma cooperação mecânica. Ela se assemelha antes a uma teia de pessoas vivas que, sob uma diversidade de formas, são interdependentes. Os impulsos e os sentimentos, os padrões e as ações de uma pessoa podem reforçar os de outras ou desviá-los do seu objetivo inicial. Elas podem partilhar o mesmo código de comportamento e ser, no entanto, adversárias” (ELIAS, 1994b, p. 51)

A configuração é entendida como um “padrão” criado pelos jogadores, padrão este mutável que compreende o conjunto criado pelos jogadores através de suas mentes, suas ações nas relações com os outros. O jogo é um sistema de interdependência complexo que serve para pensar relacionalmente os grupos humanos.

Isto quer dizer que não há um *destino* de caráter dado a uma pessoa desde o seu nascimento, elas são antes moldadas de acordo com as relações sociais existentes entre a pessoa em sua idade de formação e as outras ao seu redor, será moldado ao passo que o indivíduo percorra diferentes configurações sociais. Ainda de acordo com Elias:

(...) a constituição característica de uma criança recém-nascida dá margem a uma grande profusão de individualidades possíveis (...). O modo como essa forma realmente se desenvolve, como as características maleáveis da criança recém-nascida se cristalizam, gradativamente, nos contornos mais nítidos do adulto, nunca depende exclusivamente de sua constituição, mas sempre da natureza das relações entre ela e as outras pessoas (ELIAS, 1994 a, p. 28).

Dito isso, pensado no caso de Mozart, Elias argumenta que, quando falarmos dele com expressões como “gênio inato” ou alguém com uma “capacidade congênita de compor”, estaríamos dizendo que Mozart tinha um “dom” para a música clássica, que seria biologicamente dado ou condicionado. A contra argumentação de Elias a esse tipo de argumento afirma que seria impossível alguém ter nascido com uma forte tendência de compor algo tão artificial, quanto a música ouvida pela aristocracia europeia do século XVIII, tal qual fez Mozart. Isso porque ele tocava e depois compunha uma música muito específica para um público específico, um tipo de música surgida precisamente naquela época e naquela sociedade de corte. Portanto, se voltando para a música de Mozart e para o grupo social no qual estava localizada e era apreciada, pode-

se perceber menos inventividade pura, criatividade pura, arte pura, e mais domínio de um conhecimento e técnicas específicos – o desenvolvimento de certo *ethos* musical. Examinemos mais a fundo a questão.

Mozart teve uma educação fornecida rigidamente por seu pai que havia percebido a “extraordinária velocidade de compreensão do filho” e sua “raríssima acuidade e memória auditiva” (ELIAS, 1997, p. 80). Não obstante, Mozart fora educado musicalmente desde muito cedo por seu pai que era também, em certa altura da vida, músico da corte, embora sem muito prestígio. Seu pai, empenhou esforços, na educação musical de Mozart, o qual foi treinado para ser um *virtuose* em sua juventude. Em outras palavras, pode-se dizer que a educação de Mozart pode ser traduzida como uma especialização artística bastante prematura conduzida pelo pai. Conforme Elias,

O pai [de Mozart] primeiro buscou educar seu entendimento musical segundo as tradições da época. [...] O público não queria que lhe fosse servido nada de exótico, não desejava combinações de notas a que o ouvido tivesse de se acostumar. [...] Podia ser difícil apenas no tocante à técnica, mas não quanto à sua estrutura (ELIAS, 1997, p. 80).

Pelo o que vimos, ainda não havia nada que o singularizasse. É de grande importância notar que tantos outros prodígios aparecem esporadicamente em alguns grupos sociais, mas assemelhavam-se a fogos de artifício: súbita e brilhantemente sobem, queimam e assim extinguem-se sem deixar vestígios. Contudo, Mozart deixou essa sua condição de *virtuose* substituindo-a com a condição de compositor, que o consagrou como um “gênio” para as gerações futuras. Essa passagem só foi possível, na medida em que foi crescendo, tornando-se possível a ele, uma síntese dos padrões sonoros que absorvera durante seu exaustivo aprendizado de *virtuose* e convertendo-os numa linguagem musical que tornaria possível a criação de produtos nunca antes ouvidos. Independente da singularidade da linguagem sintetizada em sua mente, a obra

de Mozart era inevitável e profundamente influenciada pela música que se produzia nas cortes de seu tempo. Assim, o que procuramos compreender neste trabalho é, sobretudo, o viés da limitação que o conjunto das relações sociais exerce sobre os indivíduos, mesmo os mais individualizados deles, como seria o caso do gênio.

A maioria das pessoas que seguia uma carreira musical era de origem burguesa. A situação da música na época em que Mozart vivia, tinha fronteiras muito bem estabelecidas. Nos séculos XVII e XVIII, a música tinha ainda o caráter de ofício; era marcada por uma aguda desigualdade social entre produtor da arte e patrono. Assim, Elias trata de formular uma conceitualização que diferencia a arte produzida pelo artesão (*arte de artesão*) e a arte produzida por artistas (*arte de artistas*). No primeiro caso, a imaginação era canalizada de acordo com o gosto da classe dos patronos. Já no segundo, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra a sua arte. “A arte foi ‘arte utilitária’ antes de se tornar ‘arte’ ” (ELIAS, 1997, p. 50). As composições mais particulares e exóticas não tinham espaço econômico, pois ainda não se havia constituído um mercado musical autônomo, ou nas palavras de Elias: “a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres” (ELIAS, 1997, p. 32). Em todo caso, Mozart antecipou uma conduta de vida de um tipo posterior de artista, o artista autônomo⁴ - que possui sua melhor representação histórica na figura seguinte de Beethoven. É de se entender então que a música que Mozart compunha estava, fortemente, em consonância com os padrões musicais da época, contudo, algumas inovações, obviamente, foram feitas por ele. Externamente à obra musical, Mozart tentou se desvencilhar dos poderes sociais dominantes que o prendiam, embora ele não tenha sido bem-sucedido como fora Beethoven poucas décadas depois. Internamente à

⁴ Embora o próprio Elias reconheça que tal atitude teria suas origens em Bach.

obra musical, de acordo com Elias, ele inova, trazendo para dentro da composição musical elementos que marcarão o desenvolvimento da música clássica subsequente:

Nas óperas de corte ao estilo antigo, os cantores é que mandavam. A música instrumental era subserviente; estava ali apenas para acompanhá-los. Mas, no *Seraglio*, Mozart mudou um pouco este equilíbrio de poder; algumas vezes gostava de intercalar as vozes humanas com as dos instrumentos, numa espécie de diálogo (ELIAS, 1997, p. 129).

É justamente dessa maneira que podemos notar com a influência que um indivíduo pode exercer sobre a teia humana. Contudo, mesmo considerando que a música de Mozart pertencia a uma época e a um lugar específico no mundo, isso não anula o fato de que ele, tanto como *virtuose*, quanto como compositor, era excepcional no que fazia. É aqui o ponto exato onde se pode tentar traçar as fronteiras entre seu talento (sua genialidade, seu *carisma*) que seria inato e a educação (conjuntamente com a influência do meio que seriam adquiridos). A pergunta que lançamos, então, é a seguinte: para Elias o que era constitutivo do talento de Mozart: algo dado ou fruto da esmerada educação recebida pelo pai?

Não só a sua trajetória de vida o tornava único, parece, de fato, haver para Elias algo que singularize Mozart, que seja uma característica distintiva. Para ilustrar ainda essa percepção de Elias, nota-se claramente na afirmação subsequente, como há alguma singularidade em Mozart, no gênio, que transcende a contingente socialização ao longo de sua vida: “Como qualquer ‘gênio’, Mozart era um *desvio da norma* em sua sociedade, uma anomalia, e uma anomalia com um senso de justiça um tanto inflamável” (ELIAS, 1997, p 120, *grifos nossos*).

Não propomos uma defesa da genialidade transcendental, mas apenas verificar os seus limites. O talento, sempre específico em dada área e, assim, enquanto

manifestação de uma genialidade, como vimos, é moldado. O produto do talento é contingencial, é algo específico e não necessário – no caso de Mozart foi o estilo de música produzido na aristocracia de corte na Europa do século XVIII. Nessa relação entre indivíduo e sociedade, uma forte argumentação de Elias, feita em seu ensaio *Sociedade dos Indivíduos* corre nas argumentações subsequentes.

Seria um engano afirmar que o indivíduo não exerce papel de relevância no desenvolvimento histórico. No curso dos acontecimentos históricos, podemos notar com clareza que muitas coisas dependem efetivamente de pessoas específicas e de situações – ou melhor, na acepção de Elias, de *configurações sociais* específicas- ainda que haja uma estrutura social, mais ou menos, imóvel que condiciona situações e indivíduos. Mesmo assim, entretanto, seria um duplo engano imaginar que uma pessoa pode ser maior que o seu meio. “Nenhuma pessoa isolada, por maior que seja sua estatura, poderosa sua vontade, penetrante sua inteligência, consegue transgredir as leis autônomas da rede humana da qual provêm seus atos e para a qual ele são dirigidos” (ELIAS, 1994b, p. 48 b).

Mozart produzia uma música típica, característica de seu tempo, mas produzia-a muito bem. Teve uma capacidade inventiva que nunca poderia ser reduzida a uma qualidade meramente reprodutiva, copista. O que torna Mozart, Mozart? O que o torna um gênio?

Um dos caminhos para a resposta para tal questionamento parece se encontrar na ideia de um processo de sublimação de Freud, que possivelmente pode ter influenciado a análise de Elias. No texto de 1908, Freud (1997) estabelece o conceito de *sublimação* como algo que, a um só tempo, inscreve-se no registro da pulsão sexual e se contrapõe a ela. Mais do que isso, ele se refere à sublimação como um processo

ligado ao campo da cultura e que pode ser definido a partir do processo civilizatório e também como promovedor da civilidade. No texto de 1901/1905, Freud (1997b) afirma que a sublimação é uma das fontes da atividade artística, na medida em que é através da *sublimação* que se adquirem poderosos componentes para todas as realizações culturais. Situa-se o momento inicial do processo sublimativo no período de latência sexual da infância. Cabe aqui mencionar o trabalho de Freud (1997c) para pensar o caso de Mozart, dado que aqui, Freud constrói a hipótese de que Da Vinci conseguiu sublimar a maior parte da sua libido em sua ânsia pela pesquisa. Grosso modo então, a *sublimação* seria um modo como o sujeito encontraria para lidar com as pulsões libinais, desviando assim as energias sexuais para outros objetos, que, de um modo geral, são objetos culturais. E Mozart mostrou uma capacidade particularmente forte de transformar as energias instintivas por meio da sublimação.

Ele era dotado de muitas fantasias, que por sua vez se traduziam em música, ou melhor, em padrões sonoros típicos compostos no século e no ambiente cultural em que ele vivia. Em outras palavras, é como se Mozart, dotado de um “fluxo de fantasias instintivas” amplas e singulares conseguisse traduzi-las para o tipo de música que ele conhecia. Uma espécie de concentração temporal singular que permitia tal feito. E aí que reside os limites que queríamos encontrar com mais clareza em nossa argumentação. Há certamente algo de natural e inato nessa relação do gênio com a sua música, contudo essa força (quase) natural necessariamente se expressa de uma maneira determinada, com método, técnica e aprendizagem. No caso de Mozart, expressou-se na música de sua época que tanto se fez presente em sua educação, desde muito jovem. Não se está dizendo então, que a arte do gênio artístico seja a expressão de energias naturais, inatas *per se*, mas sim que é o resultado da “transformação sublimadora de

energias naturais” em um “objeto cultural” – neste caso, a música aristocrática que Mozart conhecia⁵. Novamente, vale argumentar que a expressão das fantasias de Mozart em um tipo específico de música equivale a dizer que essa mesma expressão deveria se dar de maneira já muito limitada, dispondo de elementos já conhecidos e formas já dadas. Assim, seria preciso uma completa intimidade com as regularidades intrínsecas do material, um treinamento abrangente em sua manipulação e um amplo conhecimento de suas propriedades.

O que é decisivo, no entanto, é que embora Mozart tivesse que traduzir suas fantasias em combinações de formas que faziam parte do padrão de música do estrato dominante da época (as quais ele assimilou e incorporou durante todos seus anos de aprendizagem) sua composição ia além das combinações de formas conhecidas. Ou seja, Mozart *criava*, não apenas reproduzia.

Esta *capacidade de criar inovações* no campo do som que comunicam uma mensagem real ou potencial aos outros, produzindo neles uma ressonância, é o que tentamos classificar em conceitos como ‘criatividade’ quando aplicados à música e, *mutatis mutandis*, à arte em geral (ELIAS, 1997, p. 60- *grifos nossos*).

Pode-se dizer assim que o limite da genialidade dentro da escrita de Elias segue à fusão de dois elementos ou caminhos ou caminhos distintos que, analiticamente parecem ser conflituosos. Por um lado, tem-se um elemento amorfo, que parece ser singular: é o *fluxo de fantasias*. Por outro lado, esse fluxo de fantasias só pode ser comunicado de uma maneira específica, quase como a relação das ideias e sentimentos com a linguagem. Para que a comunicação seja possível, uma ponte entre as fantasias e algum objeto cultural (e isso significa intersubjetivamente compartilhado) deve ser

⁵ “Se uma predisposição biológica desempenhou qualquer papel em seu talento especial, só pode ter sido uma predisposição muito geral e inespecífica, para qual, no momento, não temos sequer um termo adequado” (ELIAS, 1997, p. 59).

construída. Isso exige do portador das fantasias que as traduza a partir de elementos já dados, re combinando-os conforme sua necessidade e conforme a possibilidade dos limites de reorganização dos elementos, isto é, a criação. O portador das fantasias impõe as suas fantasias e a si mesmo uma auto restrição que tem seus limites nos padrões fornecidos pela teia humana.

O fluxo de fantasias e de sonhos [...] libera sua energia em harmonia com o padrão social, sem perder a espontaneidade. Sem uma purificação pela consciência artística, a corrente de sonhos e fantasias se mostra anárquica e caótica para toda as pessoas, exceto para quem sonha. O fluxo-fantasia libidinal só se torna significativa para outras pessoas, (...) se for socializado através da fusão com o padrão, ao mesmo tempo em que energiza e individualiza o padrão ou a consciência (ELIAS, 1997, p. 136-137).

3. Carisma como genialidade, sob a perspectiva de Max Weber

Ao longo da sociologia desenvolvida pelo sociólogo alemão Max Weber não veremos menções à questão da genialidade sob esses termos. Há em suas proposições sociológicas outro termo, de maior amplitude: o *carisma*. A genialidade é, portanto, de faceta do *carisma*. Há tanto na genialidade, quanto no *carisma* um referimento à crença de ambos serem “dons”, dados por natureza.

O carisma não pode ser adquirido, mas apenas vinculado à pessoa pela natureza. Ou pode ser e precisa ser proporcionado ao objeto ou à pessoa de modo artificial, por certos meios extraordinários (WEBER, 2009, p. 280). O fato é que há uma singularidade naquele que porta o *carisma*: “O carisma pode ser, e naturalmente é, em regra, qualitativamente singular, e por isso determinar-se por fatores internos e não por ordens externas o limite qualitativo da missão e do poder de seu portador” (WEBER, 1999, p. 324). Assim, o domínio do carisma é o domínio que escapa das considerações sociológicas e sociologizantes.

Além desse caráter de “natural”, o carisma também carrega outros aspectos. O portador do carisma crê em seu dom e crê no reconhecimento do público frente as suas qualidades carismáticas⁶. Ter ou não ter carisma depende, exclusivamente, da existência da crença - do indivíduo que o porta e dos outros ao seu redor – de que há em um determinado indivíduo porta alguma habilidade extraordinária. Um indivíduo terá carisma enquanto essa crença for mantida. Weber diz abertamente que “o carisma conhece apenas determinações e limites imanentes” (WEBER, 1999, p. 324). Certamente essa colocação está na contramão das proposições de Elias, assim como as de Bourdieu, pois o carisma não é limitado em sua forma pela estrutura social, a configuração, o espaço social, mas tem seus limites internamente. Assim, continua Weber,

O portador do carisma assume as tarefas que considera adequadas e exige obediência e adesão em virtude de sua missão. Se as encontra, ou não, depende do *êxito*. Se aqueles aos quais ele se sente enviado não reconhecem sua missão, sua exigência fracassa. Se o reconhecem, é o senhor deles enquanto sabe manter seu reconhecimento mediante ‘provas’ (WEBER, 1999, p. 324).

É certo que a excerto citado se refere a condições políticas de dominação que parecem passarem longe do domínio da estética. De qualquer maneira, há uma série de pontos que devem ser melhor desdobrados. No caso estético, a música de Mozart, poderíamos tomar “a obediência e a adesão em virtude da missão” sem seu viés político de dominação para o fascínio da apreciação estética sobre as pessoas. Assim, Mozart teve o público de Viena em suas mãos tão quanto durou o fascínio que sua música exercia sobre eles – embora saibamos que segundo a argumentação de Elias, esse fascínio declina quando Mozart resolve tornar-se mais independente dos padrões de

⁶ Usualmente, a crença nos poderes carismáticos nos leva à sociologia da dominação de Weber, embora no caso específico tratado, o elemento da dominação tem uma presença pouco viçosa na análise de Mozart.

música existentes. De toda forma, quando sua música deixa de ser exitosa, seu próprio talento tido como “inato” sucumbe. Mozart continua a ter seu reconhecimento do público enquanto ele consegue “provar” para eles o seu talento; em determinado momento ele já não é mais capaz de tal feito.

O herói carismático não deriva sua autoridade de ordens e estatutos, como o faz a ‘competência’ burocrática, nem de costumes tradicionais ou promessas de fidelidade feudais, como o poder patrimonial, mas sim consegue e a conserva apenas por provas de seus poderes em vida (WEBER, 1999, p. 326).

Insistindo ainda um pouco mais, como argumenta Weber:

A existência da autoridade carismática, de acordo com a sua natureza, é especificamente *lábil*. O portador pode perder o carisma, sentir-se ‘abandonado de seu deus’, como Jesus na cruz, mostrar-se a seus sequazes como ‘privado de força’: neste caso, sua missão está extinta, e a esperança aguarda e procura um novo portador (WEBER, 1999, p. 326).

Ora, mas se o portador pode então perder o carisma, a naturalidade do talento que era identificado conjuntamente a esse *carisma* também se vai. Por que isso aconteceria? Há aqui um forte domínio das crenças. Ora, dizer que o *carisma* está no domínio das crenças equivale em dizer que ele é uma questão de *fé*. É dessa maneira que se instaura uma relação social cuja a crença reside na probabilidade em que aquele que detém o carisma consiga prová-lo mediante feitos, seja no domínio político, religioso ou artístico. Nos dizeres de Weber, o poder do carisma,

fundamenta-se na fé em revelações e heróis, na convicção emocional da importância e do valor de uma manifestação de natureza religiosa, ética, artística, científica, política ou de outra qualquer, no heroísmo da ascese, da guerra da sabedoria judicial, do dom mágico ou de outro tipo (WEBER, 1999, p. 327).

E isso está longe de ser uma constatação sem relevância. Na verdade, a crença no carisma, no dom extraordinário, que é propriedade de um homem singular, e assim

parece ser natural, ou uma vontade de Deus, ou mesmo uma imposição genética, funciona como a principal força de mudança das estruturas de padrões sociais. É a força revolucionária *par excellence*. “Esta fé revoluciona os homens ‘de dentro para fora’ e procura transformar as coisas e as ordens segundo seu querer revolucionário” (WEBER, 1999, p. 327). Em uma afirmação ainda mais extremada de Weber, mas que nos serve com maestria para medir com mais clareza os limites do talento, da genialidade, temos que:

O carisma, em suas formas de manifestação supremas, rompe todas as regras e toda a tradição e mesmo inverte todos os conceitos de santidade. Em vez de piedade diante dos costumes antiquíssimos e por isso sagrados, exige o carisma a sujeição íntima ao nunca visto, absolutamente singular, e, portanto, divino. Neste sentido puramente empírico e não-valorativo, é o carisma, de fato, o poder revolucionário especificamente ‘criador’ da história. (WEBER, 1999, p. 328).

O portador do carisma desfruta em virtude de uma missão supostamente encarnada em sua pessoa, missão que, ainda que nem sempre e necessariamente, tem sido, em suas manifestações supremas, de caráter revolucionário, invertendo todas as escalas de valores e derrubando os costumes, as leis e a tradição (WEBER, 1999, p. 328).

Em resumo, o carisma é a mola da história, é o que rompe o *status quo*, na esfera da vida em que ele esteja presente.

Visto o poder que o carisma tem dentro do desenvolvimento das ideias de Weber acerca de um desenvolvimento sócio histórico, bem como de sua natureza pautada nas crenças (portanto, nunca natural por si próprio, mas sempre em “estado de talento inato”) falta agora imputarmos o seu limite, já que da maneira como foi colocado, poderíamos passar a ideia de que as forças carismáticas poderiam romper o *status quo* arbitrariamente – o que não acontece.

Identificando uma espécie de natureza do carisma, Weber discorre também sobre seus limites:

Apesar de todas as diferenças fundamentais da esfera em que circulam, as 'ideias' religiosas, artísticas, éticas, científicas e todas as demais, particularmente também as organizatórias políticas ou sociais, surgiram, do ponto de vista psicológico, de uma maneira essencialmente idêntica. Trata-se de um 'avaliar' subjetivo, 'a serviço da época', o qual quer atribuir algumas ideias ao 'intelecto' e outras à 'imaginação' (ou seja, como for a distinção): a 'imaginação' matemática de um Weierstrass, por exemplo, é 'intuição' exatamente no mesmo sentido que aquela de qualquer artista, profeta ou demagogo; não é aqui que se encontra a diferença. Não se encontra, e isto cabe enfatizar para se compreender a significação do 'racionalismo', na pessoa ou nas 'vivências' anímicas do *criador* das ideias ou das 'obras'. Encontra-se, ao contrário, na forma em que são internamente apropriadas e 'vivenciadas' pelos dominados ou liderados (WEBER, 1999, p. 327-8).

Lendo com atenção esse trecho, passamos a notar uma proximidade com as formulações de Elias muito mais fortes do que antes poderíamos imaginar, de um carisma "desregrado". Vemos o par "intelecto" e "imaginação" funcionarem da mesma maneira, ou ao menos de uma maneira muito parecida a ideia de "técnicas" ou "modos de fazer algo" (o *know-how*) com a "fantasia" ou "fluxo de fantasias". Um segundo ponto importante é a da ideia do "avaliar subjetivo" que está "a serviço da época". Isto implica necessariamente em dizer que as inovações propícias pelo carisma, pelo dom, pelos atributos reconhecidos como sendo inatos, estão vinculadas intrinsecamente a questões contingências, dadas pela ordem do dia, pela situação social que o indivíduo se depara. O indivíduo, dessa maneira, encara questões possíveis, questões que ele conhece ou que podem estar acessíveis a ele, e isso quer dizer que só podem ser questões que já tem alguma formulação, alguma objetivação cultural. E, finalmente, a "criação" não tem relação com algo de essencial do sujeito, mas sim com as vivências que são intersubjetivas, isto é, as vivências sociais; são criações circunstanciadas às relações sociais que foram internamente incorporadas, que foram tidas e mantidas pelo portador de um carisma.

Além disso, a distinção feita por Elias entre o artista autônomo e o artesão patrocinado se encaixa aqui, reforçando os limites da argumentação. O carisma, necessariamente, não pode se prestar aos ditames econômicos tradicionais. Mozart percebeu isso já no início de sua fase adulta, quando resolveu romper com o arcebispo de Salzburg e também com seu pai a fim de tornar-se um artista autônomo e, assim, produzir, guardadas as devidas proporções, sua própria música. Parece ser óbvio que a determinação da criação artística por um patrono sufoque sempre o carisma. Entretanto temo aqui um paradoxo: os meios de sobrevivência. Tendencialmente alienados do mundo econômico, o artista autônomo terá que buscar meios para sua própria sobrevivência, e isso só pode ser economicamente.

Mas todo carisma encontra-se neste caminho que conduz de uma vida emocional entusiasmada, alheada da economia, a uma morte lenta por asfixia sob o peso dos interesses materiais, e isto em cada hora de sua existência cada vez mais à medida que passam as horas (WEBER, 1999, p. 331).

Mozart morreu asfixiado por seu próprio carisma, já que não conseguiu também encontrar espaço para sobrevivência com suas próprias criações; como vimos o mercado autônomo de música ainda não estava consolidado como estaria algumas décadas depois. O fim da vida de Mozart nos demonstra que a força do carisma não é tão grande como aparentava. Aquela imagem, primeiramente construída, de uma inovação sem limites por parte do indivíduo é reduzida, aproximando-se de uma maneira muito mais considerável das proposições que encontramos em Elias - sem entremos, contudo, nos ditames psicológicos. Mas é claro que a margem de atuação do indivíduo aqui é, ainda, muito maior e mais considerável. A força da mudança ainda está na mente e no coração de poucos que, por obra do destino, conseguem reunir em si os elementos que devem

ser reorganizados a fim de produzir algo novo e, por vezes, algo de excepcionalmente novo.

4. Pierre Bourdieu

A questão dos limites da genialidade está inserida na relação entre “ação social” e “cultura” e é homóloga, na teoria de Bourdieu, à relação entre agência e estrutura, subjetividade e objetividade. Assim como Elias, Bourdieu tenta dar uma solução a essa relação ambígua. Vamos tentar, aqui, compreender Mozart aos olhares de Bourdieu, delineando os limites do gênio em sua teoria. É o conceito de *habitus*, na teoria bourdieusiana, que fará a ponte entre as estruturas objetivas e a estruturas subjetivas.

O *habitus* visa a entender o modo,

(...) como a sociedade torna-se depositada nas pessoas, sob a forma de disposições duráveis ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam em suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações de seu meio social existente. (WACQUANT, 2007, p 64-65).

Sobre a relação que o indivíduo tem com o espaço social, isto é, o movimento de percepção que o agente tem do mundo, Bourdieu diz que:

A percepção do mundo social é produto de uma dupla estruturação social: do lado 'objetivo', ela está socialmente estruturada porque as autoridades ligadas aos agentes ou às instituições não se oferecem à percepção de maneira independente, mas em combinações de probabilidade muito desiguais [...]); do lado 'subjetivo', ela está estruturada porque os esquemas de percepção e de apreciação susceptíveis de serem utilizados no momento considerado, e sobretudo os que estão sedimentados na linguagem, são produtos de lutas simbólicas anteriores e exprimem, de forma mais ou menos transformada, o estado das relações de forças simbólicas (BOURDIEU, 2006, p. 139-140).

Com isso, as categorias de percepção do mundo social seriam o produto da incorporação das estruturas objetivas do espaço social, levando, conseqüentemente, os agentes a tomarem o mundo social tal como ele é, ou seja, aceitarem-no como natural (BOURDIEU, 2006)

Dessa maneira o *habitus* se inscreveria no corpo social como um *senso prático*, uma "estrutura social tornada estrutura mental", aproximadamente da mesma maneira quando falamos em nossa língua materna, ou seja, falamos, compreensivelmente, muitas vezes com sentido, sem nos darmos conta disso. Da mesma maneira, Mozart conseguia organizar em sua mente um sem-número de formas sonoras distintas combinando-as em um padrão singular. Sob o ponto de vista fenomenológico-existencialista, o *habitus* seria, portanto, uma cumplicidade ontológica com o mundo.

O ponto é que o *habitus* é adquirido por conta de um processo de socialização. No caso de Mozart, a sua "genialidade" foi construída por conta de um longo processo de socialização, ao qual ele foi submetido desde muito jovem. Como vimos com Elias, desde muito cedo ele foi ensinado a ser um *virtuose* por seu pai, também músico e que tinha fortes inclinações pedagógicas. Mozart teve a música como no centro de sua vida; ele teve uma infância que se desenvolveu no palco de apresentações. Ele só poderia conceber para si, como um mundo possível, um mundo que estivesse voltado para a música, pois era o que ele conhecia. E não qualquer música, mas sim aquela música específica de sua época. Como dissemos sobre a cumplicidade ontológica com o mundo, igualmente Mozart era dotado de uma cumplicidade ontológica com seu mundo conhecido, o mundo da música de corte aristocrática do século XVIII⁷.

⁷ Não podemos afirmar que Mozart conseguiu incorporar com sucesso o *habitus* da corte vienense, isto é, um *ethos* da vida de corte, como era de se esperar. Na verdade, como argumenta Elias, ele fracassou tremendamente nisso, o que fazia dele um eterno *outsider*. Contudo, as disposições para músicas como um *virtuose* foram incorporadas de maneira extraordinária.

A ideia bourdieusiana de “trajetória social” nos permite compreender que um agente poderá, ao longo de sua trajetória social, incorporar diferentes *habitus*. Isso é o que torna possível uma singularização ímpar do indivíduo, de modo que só podemos explicar Mozart e, conseqüentemente, a sua genialidade, explicando a trajetória de sua vida e seus diferentes processos de socialização, ou melhor, seu processo pedagógico e a incorporação de *habitus* diferentes. Como dito no livro de Elias, Mozart era de origem burguesa, mas não qualquer burguesia, ele era de uma “burguesia de corte”. Geralmente, quase todos os músicos da corte eram provenientes dessa burguesia. Isso implica também no fato de que eles não passavam de empregados na corte, indispensáveis, assim como o cozinheiro ou o jardineiro - obviamente, o músico conquistava os corações e fascinava o público. Mozart nunca conseguiu sair dessa estrutura social que, em sob o ponto de vista bourdieusiano, parece ser ainda mais rígida. Com isso, no início, em seu período de aprendizagem, Mozart foi um grande reproduzidor de obras de outros artistas e mesmo quando começou a compor suas próprias obras, elas ainda eram muito ligadas ao modelo tradicional. Quando na maturidade, Mozart procurou expandir seu conceito de música e a sociedade da época não se mostrou simpática as suas inovações. Assim, sua música passou a escapar do gosto legítimo. Novamente, podemos afirmar que o tipo de música que ele compunha era propício em sua sociedade e somente nela; o que nos indica que Mozart não teve uma propensão natural, geneticamente enraizada para a criação de tais obras, mas sim uma educação focada no desenvolvimento de suas habilidades musicais.

Sendo então a limitação do gênio uma limitação que tange os diferentes meios de socialização que o tal indivíduo passa ao decorrer de sua vida, a situação de Mozart, ou melhor, o conflito existente entre Mozart e seu público (a sociedade de corte) se

torna fundamental para a sua compreensão. Esse conflito pode ser melhor entendido se nos valermos da ideia de espaço social enquanto sendo um espaço dividido em diferentes campos que obedecem a uma lógica própria. Tal lógica própria se refere antes às diferentes espécies de capital que aparecem nos diferentes campos. Nas palavras de Bourdieu:

Na medida em que as propriedades tidas em consideração para se construir este espaço são propriedades atuantes, ele pode ser descrito também como campo de forças que são como um conjunto de relações de forças objetivas impostas a todos os que entrem nesse campo e irredutíveis às intenções dos agentes individuais ou mesmo às interações diretas entre os agentes (BOURDIEU, 2006, p. 142).

Propriedades atuantes são, nada mais do que ele chama de *capital*, o qual representa um poder no campo, nos indicando as probabilidades de ganho ou perda no mesmo. Cada campo tem uma espécie de capital particular, ou seja, um poder, uma coisa em jogo. No caso de Mozart o que estava em jogo era o prestígio, a reputação, o reconhecimento, bourdieusamente falando, o *capital simbólico*.

O campo musical da época implicava na dependência dos círculos aristocráticos para assegurar a sobrevivência e o capital simbólico dos músicos. Nesse sentido, podemos dizer que a vocação, de certa forma, era limitada pela possibilidade de um cargo permanente na corte. Como vimos, os músicos eram uma espécie de criados e a obrigação de agradar a corte limitava o talento individual. Diante disto, a criatividade de Mozart fugia às expectativas de um padrão musical limitado. Nesse ponto, as ideias de Elias a respeito da inexistência de uma arte capaz de produzir seus próprios parâmetros de avaliação podem ser comparadas à discussão de Pierre Bourdieu sobre o surgimento do campo artístico. A emergência do campo artístico acontece no momento em que os padrões estéticos, o mercado de consumo e os artistas se tornam independentes do

controle aristocrático. Na argumentação de Elias, o campo artístico autônomo ainda não havia sido estabelecido.

5. CONCLUSÃO

O que conseguimos notar nessa exposição é que há uma amarração que envolve os três autores e os mantém de uma maneira muito mais próxima do que fora suposto de antemão. Todavia, a argumentação dos três autores aparentemente é passível de ser transposta a um gradiente que, a grosso modo, teria como polos de um lado a “natureza”, e de outro a “sociedade”. O que queremos dizer com isso é o argumento de Max Weber tende mais ao polo que concede um estatuto extra social ao talento excepcional, que chega a se identificar como algo pré social, uma capacidade única dada pela natureza – sem esquecer dos limites consideráveis que foram expostos aqui a esse tipo de capacidade única que conformaria o carisma. Tendendo ao polo oposto, o da sociedade, desconstruindo o inatismo desses talentos excepcionais, da genialidade e do carisma, remetendo-os aos diversos processos de socialização que um indivíduo sofreria e fazendo dele um reflexo – ainda que mediado – de sua trajetória social, estaria Pierre Bourdieu. A meio caminho dessa diametral oposição, estaria Norbert Elias.

Por mais que a questão aqui discutida seja de cunho sociológico, veremos não sociólogos e não cientistas a formularem argumentos semelhantes aos expostos, muito antes do surgimento da sociologia. O poeta romano, Horácio, por exemplo, já formulava e solucionava tal questão de uma maneira muito similar aos sociólogos contemporâneos.

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, ele pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa. Muito suporta e faz desde a infância, suando, sofrendo o frio, abstando-se de amor e vinho, que almeja alcançar na pista a desejada meta; o flautista toca no concurso pítico estudou antes e temeu o mestre. (Odes, II, 10).

A ideia de Horácio em sua *Ars Poética* é de que a obra de arte é regida por leis, logo “os fatores estruturantes relativos à obra acabada, a razão, o trabalho, a disciplina são os meios com que o poeta realiza o seu objetivo” (BRANDÃO, 1981, p. 8) Ou seja, o artista usa de fatores que são obtidos por meio do aprendizado, e nunca por uma força interior pura, totalmente criativa. Existe aqui um princípio defendido por Horácio que é o “Princípio da mediania”. Segundo ele, um artista deve sempre tomar um tema no qual ele consiga dominar; este tema deve ser relativo ao próprio tamanho do artista. Dessa maneira, nota Brandão, “o artista clássico é inimigo da improvisação” (BRANDÃO, 1981, p. 8). Todo o processo da arte está sujeito ao *logos*. Embora, Horácio ainda defenda a opinião de que “arte e engenho se completam como instâncias específicas, mas mutuamente compromissadas” (BRANDÃO, 1981, p. 8).

Uma última vez, para Horácio, o trabalho do artista (e nesse momento do texto temos que pensar especialmente no poeta), não se restringe aquele momento único que é o da criação artística, o momento da inspiração. O trabalho do artista (do poeta) “representa o acúmulo da experiência criativa, entendida esta como disciplina interior e como domínio dos atos criativos” (BRANDÃO, 1981, p. 9). A própria obra, uma vez elaborada até o fim, está sujeita a correções. Com isso, um forte argumento de Horácio é o de dizer que toda atitude crítica (isto é, de revisão e de adequação às coisas, à verdade, à lógica interna da obra) está implícito no ato criativo. A obra, ainda por cima, não é a expressão à mercê do artista, o destinatário da obra funciona como coprodutor da

mesma “no sentido em que a sua expectativa determina as exigências estruturais que o poeta deve atender se quiser obter a aprovação do público (BRANDÃO, 1981, p. 8). A obra de arte é sempre um produto para alguém.

O fator de adesão nasce, portanto, do relacionamento que o público estabelece entre a lógica interna da obra e o que ocorre na sua experiência cotidiana onde ele aprendeu a ver um compromisso relativamente estável entre as formas do ser e do parecer como processo de significação do mundo natural. (BRANDÃO, 1981, p. 8).

Horácio foi capaz de formar uma concepção dos limites ou mesmo da natureza do gênio artístico tão sociológica quanto nossos melhores sociólogos. Talvez tenha se perdido no vocabulário da maioria de nossas línguas, as raízes do termo “arte” e com isso, “gênio artístico”. Arte ou Ars em latim tem seu correspondente em grego como sendo “tekhné”, o termo que origina técnica. E como bem sabemos, não reina no domínio da técnica a pura inspiração, mas sim um aprendizado sistemático. É isso que se teve em mente em Horácio, e é isso que nossos sociólogos quiseram em parte salientar, indo na contramão do entendimento generalizado sobre o “gênio” e, sobretudo o “gênio artístico”.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. São Paulo: Bertrand, 2006.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A Poética Clássica: Aristóteles e Longrino*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. São Paulo: Zahar, 1997.
- _____. *A Sociedade dos Indivíduos*. São Paulo: Zahar, 1994a.
- _____. *Introdução à Sociologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. *Teoria Simbólica*. Oeiras: Celta Editora, 1994b.
- FREUD, Sigmund. Volume IX: Die 'kulturelle' sexualmoral und die moderne nervosität. In.: *Edição Eletrônica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.
- _____. Volume VII: Drei abhandlungen zur sexual theorie. *Edição Eletrônica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1997b.
- _____. Volume XI: Eine kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci, texto de 1910. *Edição Eletrônica de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1997c).
- WACQUANT, Loïc. Esclarecer o *habitus*. In.: *Educação & Linguagem*, v.10. Nº16, 2007.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade v.I: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*. Brasília: Editora UNB, 2009.
- _____. *Economia e Sociedade v.II: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*. Brasília: Editora UNB, 1999.

MOZART IN THREE COMPARED ACTS: A STUDY ABOUT 'GENIALITY' IN SOCIAL THEORY

ABSTRACT

Relying on *Mozart: the sociology of a genius* from Nobert Elias's as the centerpiece, this article intends to do a new read from three great authors of sociology, focusing on the question of genius. We tried, therefore, show the formulations built by each author's genius about the relations of the effects on social structure and social structure on the genius. That is, the attempt is to try to identify in an extreme situation the relationship between individual, which is highly individualized, and society.

KEYWORDS

Social Theory. Norbert Elias. Max Weber. Pierre Bourdieu.