

NORBERT ELIAS: CRIAÇÃO ARTÍSTICA, AURA E CARISMA EM MOZART

PAULA GUERRA



Mozart, na infância, sendo recebido em Versalhes por Jeanne-Antoinette Czernichovscki Poisson (1721-1764), mais conhecida como Madame de Pompadour, considerada uma das figuras mais emblemáticas do século XVIII.

Fonte: <http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/a-humanidade-do-divino-mozart>



Beethoven encontra Mozart. Imagem de um encontro nunca comprovado.

Fonte: <http://www.musicaesociedade.com.br/mozart-beethoven-e-a-importancia-da-economia-simbolica/>

**Norbert Elias: criação artística,
aura e carisma em Mozart**
© Paula Guerra, 2017

Projeto Pedagógico da Unidade Curricular
Correntes Atuais da Sociologia II
2012-2017

Faculdade de Letras da
Universidade do Porto
ISBN 978-989-99966-1-8

1. Norbert Elias: criação artística, carisma e genialidade

É por demais conhecido o interesse das biografias musicais. Para além de serem o móbil para o desenvolvimento de muitos trabalhos de investigação, são fundamentais para a consolidação dos consumos musicais e para a própria sedimentação dos pilares da indústria musical. De facto, o campo da *pop* vê-se cada vez mais dependente das biografias musicais, pois a *pop music* faz-se não só pela música em si, mas também por tudo o que a envolve (histórias, artefactos, memorabilia). Neste registo, uma biografia é uma forma de ficção, pois pressupõe um sentido de vida completa. Também como registo de ficção, as biografias tendem a descrever as vidas como arquétipos ideais ou, ainda, a transmitir as imagens que outros possuem acerca dos biografados; ao invés de retratarem as estrelas, retratam aqueles que as criam, que as produzem, como os jornalistas, os críticos e os fãs (Guerra, 2015). É neste âmbito que o campo musical é dotado de significado, avaliado e delimitado. Nem todas as biografias musicais têm somente um alcance de ficção. Recentemente, têm vindo a proliferar esforços no campo da própria crítica e jornalismo para a concretização de biografias que possibilitem uma análise reflexiva acerca do que em sociologia costumamos designar por trajetórias sociais. Ora, no domínio científico que aqui nos ocupa, as biografias elaboradas são de outra natureza, pois interessou-nos a heurística de trajetórias de atores sociais específicos na medida em que são tradutoras e incorporadoras de valores partilhados, de sentidos existentes face a um conjunto de práticas (Guerra, 2015). As biografias situam-se na obtenção e ampliação do conhecimento acerca dos sentimentos de pertença e das emoções, mas também nos conceitos e ideias enquanto reguladores de práticas sociais: a biografia é trajetória construída.

O mundo da arte é um mundo na crença no “dom” e no “criador incriado” (Bourdieu, 2004) ou no *gift for art* (Becker, 1982). A própria sociologia durante muito tempo conferiu à obra de arte e ao criador um espaço de análise diferente da sociologia dos consumidores e dos consumos culturais. Este tipo de abordagem sociológica também veio legitimar a própria distinção entre produção de valor e de crença, ligado ao espaço dos produtores, e o de consumo, ligado ao espaço dos consumidores. As consequências desta proclamação têm-se feito sentir no próprio afunilamento da criação artística, não permitindo distinguir os sentidos e representações sociais das diferentes obras, contribuindo inclusivamente para acentuar um deslocamento do artista face ao contexto, colocando a ênfase na sua criação “incriada” (Bourdieu, 2004: 219). Deste modo, o objeto de estudo da sociologia não é o artista singular nem a relação entre o artista e a sua escola, mas a tomada como objeto supremo de análise o conjunto das relações objetivas e interacionais entre o agente cultural e outros agentes culturais e também todos aqueles agentes que estão envolvidos na produção do valor social da obra.

Aqui, antes de tudo, é necessário referir alguns pontos-chave da sociologia de Norbert Elias, nomeadamente a sua tentativa de ultrapassar a dicotomia indivíduo/sociedade, isto é, a ideia que os indivíduos eram exteriores à sociedade (sendo o caso do *homo economicus* um bom exemplo desta ideia) e, no outro extremo, as teorias que despiam o indivíduo de qualquer importância no decurso da história, sendo que neste caso Elias opunha-se a todas as teorias que postulavam uma evolução constante das sociedades num determinado sentido (podendo aqui referir os exemplos das teorias de evolução social de A. Comte e de Karl Marx). Critica, portanto, a visão que alguns autores clássicos que apenas analisavam a perspetiva social do “eles” em detrimento da perspetiva do “eu e nós”, isto é, o estudo de “[a]s valências emocionais que unem as pessoas, quer diretamente por meio de relações face a face, quer indiretamente pela sua ligação a símbolos comuns” (Elias, 2008: 150).

Para dar resposta a estas preocupações, o autor postula o conceito de figuração (ou configuração) que refere que apenas se pode analisar os indivíduos e, por conseguinte, a sociedade através das inter-relações que estes desenvolvem ao longo das suas vidas. Ora, é de clara importância na análise da noção de genialidade, pois para compreender este fenómeno, e para nos afastarmos de todos os sentidos comuns que estão a isto ligados é necessário compreender todas as inter-relações que o indivíduo estabeleceu ao longo da sua vida para entendermos as diversas tomadas de decisões. Isto é um dos pontos-chave da teoria da configuração, já que nos ensina “a dar novamente importância ao simples facto de que um todo é algo de diferente da soma das suas partes



Quadro inacabado de Mozart pintado por Joseph Lange.

Fonte: <http://www.musicaesociedade.com.br/mozart-beethoven-e-a-importancia-da-economia-simbolica/>

constituintes, e que possui uma regularidade própria que nunca poderá ser decodificada ao levar em consideração os seus constituintes” (Elias, 2004: 25).

Assim, uma análise biográfica sociológica deve se encontrar alicerçada nos espaços e nos tempos porque as coordenadas espaço-temporais estruturam e balizam os pontos de ancoragem pessoais, culturais e estruturais nos quais se estabelecem as vidas concretas, dado que são elas que constituem o ambiente da interação operando sobre o universo de possíveis (Marcus, 2000). A análise da produção cultural feita com recurso à noção de campo lembra a relevância do questionamento de tudo o que, na obra cultural, se fica a dever ao próprio campo, à sua história e estruturação. A originalidade artística é conseguida - nota Wacquant - “não por um dom carismático do artista, mas através desta ‘transcendência de instituição’ coletiva, tornada possível pelos mecanismos sociais do campo” (2005: 119). Uma teoria do campo não pode, entretanto, ser dissociada de uma correspondente teoria do *habitus*. Na verdade, a compreensão de uma dada realidade em termos de “campo” implica necessariamente uma operação analítica fundamental, que é a de reconstituir as trajetórias sociais dos indivíduos que entram em concorrência no interior do campo (Bourdieu, 2004; Bohman, 1999). O que Bourdieu propõe é, portanto, a existência de uma forte correspondência, ou homologia, entre o lugar do artista no campo e as suas tomadas de posição propriamente artísticas, homologia que se deve ao trabalho mediador do *habitus*.

Através do conceito de *habitus* é possível desmistificar a “ilusão do dom” que, por vezes, parece estar subjacente a boa parte dos discursos dos agentes nele envolvidos (“sempre senti o apelo da música”, “sempre tive jeito”, “faço o que sempre quis fazer”, “faço aquilo para que tenho vocação”, “nasci para isto”, etc.) e, por outro lado, superar as análises que se limitam a interligar uma dada prática artística a um dado posicionamento estrutural (familiar, de classe).

O conhecimento acerca da história desta inserção diferenciada no campo e do que ela significará em termos de trajetória futura no seu interior será fundamental para uma

compreensão das atitudes artísticas, também elas diferenciadas, dos dois agentes em causa. A ideia de um “encontro” entre o *habitus* e o campo levanta, porém, alguns problemas. Há um sujeito que pré-existe ao encontro com o campo ou é este sujeito formado como um ser incorporado precisamente através da sua participação no jogo social que se desenrola dentro dos limites do campo social? Desta forma, a perspectiva bourdeusiana quando cruzada com outras perspectivas permite uma maior amplitude heurística, pois no âmbito da criação artística a justeza das asserções bourdeusianas é assinalável. Durante os anos de 1980, a sociologia da arte e da música sofreu grandes mudanças, especialmente devido aos trabalhos de Becker (1982), Peterson (Peterson & Anand, 2004; Peterson & Berger, 1975) e Crane (1992) que levaram ao afastamento do foco estruturalista que vigorava na altura e que defendia a ideia da música como sendo uma espécie de espelho da estrutura social. Especificamente, focalizaram-se na forma como a música era socialmente moldada, e como a sua produção, distribuição e consumo eram mediados pelo *milieux* onde sobreviviam (Danto, 1999). No que tange à interpretação da criação artística, estes posicionamentos continuavam a ser perspectivas *one-way*, ou seja, explicavam como a música era influenciada por uma grande variedade de fatores sociais. DeNora assinala precisamente essa unidirecionalidade, pois esses autores olvidavam como a “vida social pode ser entendida como constituída através da música” (DeNora, 2003: 167).

No entanto, e no específico da criação musical, DeNora (2003) percorre o mesmo caminho que Elias (1993) no seu estudo sobre Beethoven (DeNora, 1995) na medida em que defende que o “valor musical é moldado socialmente, como resultado de batalhas ganhas ou perdidas”, e que se falharem em compreender isso estarão a “defender valores que foram construídos pelo que tomam como uma forma de excelência ‘dada’, como por exemplo a noção, profundamente enraizada no cânone musical, que os grandes compositores são todos homens” (DeNora, 2003: 169). Com efeito, e retomando os trabalhos de DeNora, De La Fuente refere que a noção de sociologia da música tende a tratar a música como um mero “objeto” em vez de uma força ativa na vida social dos indivíduos (Fuente, 2007:417).



Mozart exibindo a comenda recebida do papa, que lhe deu o título de Cavaleiro.

Fonte: <http://euterpe.blog.br/historia-da-musica/a-humanidade-do-divino-mozart>

2. Mozart: destino, fatalidade, utopia e génio

Wolfgang Amadeus Mozart nasceu em 1756, em Salzburgo, tendo uma infância muito característica. Aos quatro anos era capaz de tocar peças musicais bastante complexas. Aos cinco começou a compor e aos 12 anos escreveu a primeira ópera. Antes de completar seis anos, seu pai, Leopold Mozart, levou-o, com sua irmã, a uma primeira tour de concertos, em Munique. Um ano depois, foram para Viena, onde tocaram para a corte imperial. Onde quer que as crianças aparecessem, causavam sensação, especialmente Mozart. Em cada

cidade, o pai organizava tantas apresentações quantas fossem possíveis com o objetivo de ter maiores dividendos económicos - que dependiam da boa vontade dos nobres (De Souza, 2013; Elias, 1995: 67). Esta infância, porém, não deixou de levar a consequências que se mantiveram ao longo de toda a vida de Mozart: uma enorme necessidade de amor. Mozart procurou afincadamente eliminar todas as lacunas criadas na sua infância através da sua música e do reconhecimento que dela esperava, na relação amorosa com a sua mulher, Constanze, e recorrendo a um humor sombrio e rude.

Leopold Mozart, o pai de Mozart, serviçal de príncipe e burguês da corte em Salzburgo, não apenas educou musicalmente o jovem Wolfgang nos termos do gosto cortesão, como também procurou moldar o seu comportamento e os seus sentimentos ao padrão da corte. No que se refere à tradição musical, foi muito bem-sucedido. Mas, quanto ao comportamento e aos sentimentos, sua tentativa de fazer dele um *homem do mundo* fracassou. Tentou ensinar a arte da diplomacia de corte, a bajulação, conseguiu o oposto. Mozart continuou a optar por comportamento totalmente franco e direto; assim como mostrava uma imensa espontaneidade de sentimento e era extraordinariamente rude na sua conduta pessoal (De Souza, 2013).

Mozart tentou um cargo como músico permanente nas principais cortes da Europa por onde passou, não conseguiu. Serviu, por pouco tempo, como organista na pequena corte de Salzburgo, a mesma que seu pai servia. A relação, entre Mozart com o arcebispo de Salzburgo, desde o início foi tensa, o conflito era fatal. O que havia em jogo era mais que simplesmente duas pessoas: suas concepções diferentes da função social do músico, uma delas firmemente estabelecida, outra que até então ainda não tivera seu devido lugar. Era, portanto, também um conflito entre dois tipos de música, um dos quais, a música artesanal da corte, correspondia à ordem social predominante, enquanto o outro, a do artista autônomo, entrava em paradoxo com ela.



Wolfgang, Leopold e Nannerl

Fonte: <http://www.musicaesociedade.com.br/uma-introducao-a-vida-e-obra-de-mozart/>

Como referido, não é possível analisar a trajetória de Mozart sem levar em consideração as articulações entre indivíduo e sociedade. E esta trajetória tem de ser enquadrada nos valores dominante de então, nomeadamente os valores da sociedade de corte que via com desconfiança a subida social da burguesia. Ao nível musical, nesta época deparamo-nos com uma divisão entre, por um lado, a *arte de artesão*, isto é, a arte oficial da corte e grosso modo feita sob encomenda para um patrono, já que a música “era um veículo (e em Viena talvez o mais importante dos veículos, especialmente dada a sua natureza conspícua e social) com qual cada um pudesse demonstrar, ganhar e também, possivelmente, perder status” (DeNora, 1991: 328). E, por outro lado, a *arte de artista*, com uma maior individualidade e autonomia do artista, criada para um público anónimo e uma arte onde existe uma mudança na relação de poder em favor dos criadores de arte, estando diretamente relacionados com o público (Elias, 1993). É um conceito que apenas surgirá plenamente após a morte de Mozart, na época de Beethoven, nos finais do séc. XVIII. Ocorre nesta época uma mudança e os artistas tornaram-se indivíduos com um potencial criativo ilimitado e, por conseguinte, formam elevados a um estatuto de elite intelectual. Tais mudanças deram-se, pois, “os aristocratas que, a certa altura tinham sido os exclusivos patronos musicais, encontravam-se agora numa posição onde podiam partilhar (ou, e isto pode ter sido igualmente importante, arriscavam-se a partilhar) direitos de mecenato sobre músicos não só com a baixa aristocracia e novos aristocratas mas também como membros da classe média” (DeNora, 1991: 334). O artista começou a ser visto como alguém afastado da sociedade, sendo isto visto como uma qualidade essencial para qualquer artista; isto remete-nos para a ideia da era romântica do artista como alguém “esfomeado, vivendo num sótão” (Bain, 2005:28), ou seja, alguém que sacrificou tudo - dinheiro, *status*, conforto, etc. - pela arte.

Nesta sociedade, os músicos eram tão indispensáveis quanto os pasteleiros, os cozinheiros e os criados, e normalmente tinham o mesmo *status* na hierarquia da corte. A maior parte das pessoas que seguia uma carreira musical era de origem não nobre. Se quisessem ter êxito na sociedade de corte, e encontrar oportunidade para desenvolver seus talentos como músicos ou compositores, eram obrigados, por sua posição inferior, adotar os padrões cortesãos de comportamento e de sentimento, não apenas no gosto musical, mas no vestuário e em toda a sua caracterização enquanto pessoas (Guerra, 2015). Não havia, portanto, apenas uma nobreza de corte, mas também uma burguesia de corte.

Mas esta burguesia de corte não deixava de ser uma curiosidade exótica para a aristocracia. E Mozart, que além de ser um representante da burguesia, era um representante da pequena burguesia, classe social que Bourdieu definiu como particular crueldade como um *homem que se fez pequeno para ser burguês*. Tudo isto pode explicar, e explica para Elias, as contradições que marcaram a vida de Mozart, que como representante burguês desprezava a geriátrica classe aristocrática e se considerava representante da classe que tomaria, mais cedo ou mais tarde, as rédeas do poder, mas, por outro lado, além de ter de assumir os seus comportamentos e maneirismos, tinha de lhe solicitar atenção e condescendência, o que muito humilhava Mozart (Braga, 2009; Elias, 1995). Elias fala de uma “curiosa fixação dos desejos dos *outsiders* pelo reconhecimento e aceitação do *establishment* faz com que tal objetivo se transforme no foco de todos os seus atos e desejos, sua fonte de significado.” (Elias, 1995: 39). Porém, nem isto foi permitido a Mozart.



Norbert Elias homenageado pelo governo holandês em 1987.

Fonte:

<http://www.gahetna.nl/collectie/afbeeldingen/fotocollectie/zoeken/weergave/detail/q/id/ad61befc-d0b4-102d-bcf8-003048976d84>

Outro termo de grande relevância na sociologia de Elias é o conceito de margens de liberdade, já que as inter-relações não são necessariamente equilibradas e equitativas, pois em sociedade é mais que usual que as nossas inter-relações sejam marcadas por diferentes posições de poder, isto é, nós temos um poder tanto maior quanto mais os indivíduos com quem nos inter-relacionamos dependerem de nós. Elias refere mesmo que todos os atores do tabuleiro social têm uma determinada margem de liberdade, quer seja um rei ou um escravo.

As experiências que Mozart vivenciou influenciaram diretamente o seu desenvolvimento pessoal e, por isso, o seu desenvolvimento como músico e a sua obra musical. Mas estas experiências apenas podem ser completamente entendidas se as

enquadramos no equilíbrio de poderes da época, quer dizer, no modelo de estruturas sociais de então, que nos explicam as possibilidades e coerções a que Mozart foi sujeito ao longo da sua vida e, não menos importante, como aproveitou e reagiu a essas possibilidades.

Toda a rede de inter-relações individuais transforma-se, portanto, em *estruturas interiores da personalidade* (Corcuff, 2001: 34) do indivíduo, isto é, um *habitus* que irá moldar e predispor os indivíduos para determinados modos de agir e pensar. É também devido a isto que Norbert Elias dá uma clara importância ao papel da história no estudo da sociologia, pois só analisando o contexto histórico em que o indivíduo cresceu é possível analisar o porquê de determinadas ações e reações que estas ações possam ter provocado nas sociedades de então, pois como Elias refere a sociedade feudal da Idade Média é completamente diferente da sociedade burguesa, quer dizer, os indivíduos vão possuir todo um conjunto de diferentes estruturas interiores da sua personalidade. É por isso que para estudar a obra de Mozart é necessário analisar todo o contexto musical em Viena nos finais do século XVIII e inícios do século XIX, nomeadamente uma nova sensibilidade e ideologia musical construída por parte da velha aristocracia vienense à volta de um estilo musical mais erudito, distinto, que era personificado pelos três grandes compositores de então: Mozart, Haydn e Beethoven (DeNora, 1991). A forma como a aristocracia vienense do século XIX abraçou uma ideologia de seriedade musical para deste modo “conservar uma autoridade aristocrática face a alterações organizacionais” (DeNora, 1991: 326).

Isto, de igual modo, remete para como determinados gostos e consumos culturais são veículos que reproduzem as hierarquias sociais, como é o caso da oposição entre música popular/música erudita e para também a construção, nem sempre consciente, ao longo do tempo de hierarquias de gosto social, que servem para aumentar ou conservar determinados tipos de capital, que como vimos estão diretamente ligados à reprodução das hierarquias sociais (Bourdieu, 2010).

Portanto, para tal é necessário, na análise da noção de genialidade, abandonar todas as noções românticas como “génio inato”, pois mesmo não negando que existem

particularidades em determinados indivíduos, tal explicação não consegue dar uma resposta satisfatória aos problemas, e estas noções de senso comum são outro fator que Elias procura combater, e que está presente em grande parte das biografias de grandes artistas, que é a separação ilusória entre indivíduo e génio, pois esta ideia afirma ser possível analisar.

A criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos. De acordo com este enfoque, os biógrafos de Mozart muitas vezes supõem que compreender Mozart enquanto artista, e portanto sua arte, pode estar dissociado de compreender Mozart enquanto homem. (Elias, 1995: 53).

Contudo, e apesar de no caso de Mozart ser impossível negar que possuía capacidades que muitos indivíduos não possuem, temos de realçar que a música que o fez famoso em Viena e nos outros centros musicais do seu tempo era “exatamente o tipo de música que tinha surgido em sua sociedade, e somente nela, como resultado de um desenvolvimento peculiar – ou seja, sonatas, serenatas, sinfonias, missas etc.” (Elias, 1995: 58). Ou seja, como foi acima realçado, mesmo em grandes artistas como Mozart, é possível analisar a importância das *estruturas interiores da personalidade* no potenciar da capacidade do músico.

Mas o que podemos dizer para resumir a vida de Mozart? Ora, esta ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa economia dominada pela aristocracia de corte, um tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao estabelecimento cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura. Como um burguês outsider a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, dos seus patronos e dos seus senhores. Fez isto com os seus próprios recursos, em prol da sua dignidade pessoal e da sua obra musical. E perdeu a batalha (De Souza, 2013). A decisão de Mozart de se estabelecer como artista autónomo ocorreu numa época em que a estrutura social ainda não oferecia tal lugar para músicos ilustres. O mercado de música a suas instituições correspondentes estava apenas surgindo. Mozart morreu em 1791, aos 35 anos, e foi enterrado numa vala comum, a 6 de dezembro. A alta sociedade vienense virou-lhe as costas.

Estamos a falar de um indivíduo, Mozart, que procurou levar a cabo uma trajetória de músico autónomo numa sociedade, a vienense, que ainda não estava preparada para esse tipo de opções musicais. Estamos também a falar de um indivíduo contraditório, alguém com um virtuosismo incrível, mas incapaz de acreditar em si mesmo, um indivíduo que no fim da sua curta vida olhou em volta e constatou que estava só, que apesar da sua busca insaciável pelo amor e reconhecimento dos outros, sentiu a sua frieza, a horrível sensação que não lhes era necessário. Um homem fruto do Iluminismo, mas que rejeitava esse mesmo Iluminismo, especialmente a sua principal figura, Voltaire, cuja morte festejou, especialmente por este ter morrido “miseravelmente como um cão”. O que explica os sentimentos de depressão e desvalorização que atingiam Mozart e que marcaram a sua vida, já que

[U]m homem pode ser um grande artista, o que não o impede de ter algo de palhaço. O fato de ser realmente um vencedor, e de representar um inegável benefício para a humanidade, não impede que se veja como um perdedor, e portanto que se condene a ser um perdedor na realidade (Elias, 1995: 14).



Filme Amadeus.

Fonte: <http://issocompensa.com/cinema/wolfgang-amadeus-mozart-o-genio-e-a-incerteza-o-personagem-e-a-inveja>

3. Sugestão de leituras e outras fontes

Para uma análise mais fina de todas as preocupações acima mencionadas, é indispensável a leitura de DeNora (1997), em que a autora analisa a trajetória social e musical de Beethoven e a construção da noção de *génio* que lhe ficou associada. Uma obra em linha com o trabalho desenvolvido por Elias (1995). De igual modo, é de salientar o contributo inovador de Le Guin (2005), que analisa a trajetória do pouco conhecido Luigi Boccherini sob o prisma da relação entre música e incorporação. Situando-se no registo de música popular, a obra de Savage (2001) relativamente aos *Sex Pistols* é um marco. Reportando-se ao caso português, é de salientar as obras de Guerra (2013; 2015). Para aqueles mais interessados na história de Mozart, é aconselhada a visualização do filme Amadeus (1984).

Amadeus

Género: Drama

Duração: 161 m

Ano: 1984

Realização: Miloš Forman

Produção: Saul Zaentz

Sinopse: Na Viena de 1781, o músico da corte austríaca Antonio Salieri (Abraham) admira e inveja o talento do jovem compositor e músico Wolfgang Amadeus Mozart (Tom Hulce), ao mesmo tempo que despreza sua vida libertina e obscena, seu comportamento grosseiro e pueril. Salieri se pergunta por quê Deus deu tamanho talento a alguém tão vulgar, enquanto ele, esforçado e devoto, está tão aquém de tal genialidade. A única maneira de ter paz é destruir o jovem Mozart, sejam quais forem os meios necessários. O nome Amadeus era o nome do meio de Mozart. Também significa o amado por Deus, como Salieri temia que fosse verdade: talvez por isso seu rival tivesse sido agraciado por Deus com tamanho talento.

Fonte: http://www.interfilmes.com/filme_12566_Amadeus.html

4. Proposta de atividade

Com base no filme referido e desenvolvimentos teóricos das seções 1 e 2 deste documento, sugere-se uma abordagem similar à de Elias em relação a Mozart mas reportada a um compositor, um escritor, um músico, um artista ou banda à escolha dos estudantes. Uma sugestão seria abordar consentaneamente a Mozart António Variações. Assim, esta atividade pretende constituir um teste prático, e ulteriormente replicável, da pertinência

e relevância de uma metodologia de estudos de caso alargada de recorte multidimensional, diacrónico e sincrónico a propósito de Variações e seus impactos. Subjaz-lhe uma dupla hermenêutica atestada pela caracterização concomitante das obras/representações/práticas de e sobre António, num esforço heurístico de abordar todas as narrativas que intervêm direta ou indiretamente no objeto. Neste intento, as principais linhas de desenvolvimento seriam: A música – as palavras e os sons – de Variações, entre o rock português, o pop, o fado e o folclore; a corporalidade, o queer, o glam e o camp; a moda, o futurismo, o kitsch e o cosmopolitismo estético; as sociabilidades, a noite, os lazeres e o dualismo urbano-rural; o *do-it-yourself*, a pop e a indústria cultural, criativa e musical emergente; a retromania, o legado, a nostalgia e o *heritage* em torno de Variações.

António Variações marcou uma diferença musical, estética e social numa transição para a (pós)modernidade. Como o próprio salientou: “venho de uma altura em que me chamavam todos os nomes, as pessoas abriam alas para me verem passar e, ou achavam piada, ou massacravam-me com comentários. Sentia-me perfeitamente só, ao ponto de não ter amigos porque se recusavam a estar ao pé de mim. No entanto, nunca abdiquei de ser quem sou e só comecei a ser recompensado por essa atitude quando, há sete anos comecei a cantar” (António Variações In Gonzaga, 2006: 135). Já Gonzaga adianta: “Meio pequeno, provinciano, deslumbrado. Como entender este ser extraordinário que desce a Avenida da Liberdade com um chapéu colonial branco, a barba em bico, o queixo bem erguido, e um papagaio de madeira em cores berrantes, empoleirado nos ombros? Lisboa ainda é demasiado periférica na primeira movida dos anos 80. Aqui, Ana Salazar é ‘aquela maluca que faz roupa e sapatos para as mulheres ficarem feias’ e, de forma geral, e por puro atavismo, o diferente assusta, irrita, perturba, mexe com emoções ao nível mais primário” (Gonzaga, 2006: 223). Neste contexto, António Variações surge como um dos nomes mais importantes na história da música portuguesa, não tanto em termos de sonoridade, mas pelos caminhos que forjou em termos de aceitação da irreverência no mundo musical.



Mozart, pintado em 1819, por Barbara Kraft.

Fonte: <http://issocompensa.com/cinema/wolfgang-amadeus-mozart-o-genio-e-a-incerteza-o-personagem-e-a-inveja>

Referências bibliográficas

- BAIN, Alison (2005) - Constructing an artistic identity. *Work Employment & Society*. Vol. 19, n.º 1, p. 25-46.
- BECKER, Howard S. (1982) - *Art worlds*. EUA: California Press.
- BOHMAN, James (1999) - Practical Reason and Cultural Constraint: Agency in Bourdieu's Theory of Practice. In AHUSTERMAN, Richard (ed.) - *Bourdieu: a critical reader*. Oxford: Blackwell Publishers. p. 129-152.
- BOURDIEU, Pierre (2004) - *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- BOURDIEU, Pierre (2010) - *A Distinção: Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1577-2.
- Braga, Francisco José dos Santos (2009) - Gênio Mozart, segundo Norbert Elias. *Revista da Academia de Letras de São João del-Rei*. N.º 3, p. 235-240.
- CORCUFF, Philippe (2001) - *As Novas Sociologias: construções da realidade social*. 2ª edição. Sintra: VRAL. ISBN 972-96014-4-5.
- CRANE, Diana (1992) - *The production of culture - media and the urban arts*. Londres: SAGE.
- DANTO, Arthur. C. (1999) - Bourdieu on art: field and Individual. In SHUSTERMAN, Richard (ed.) - *Bourdieu: a critical reader*. Oxford: Blackwell Publishers. p. 214-219.
- DE SOUZA, Emilson Ferreira (2013) - Resenha Mozart: sociologia de um gênio, de Norbert Elias. *Littera Online*. N.º 6.
- DENORA, Tia (1991) - Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology*. Vol. 97, n.º 2, p. 310-346.
- DENORA, Tia (1991) - Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology*. Vol. 97, n.º 2. p. 310-346.
- DENORA, Tia (1995) - *Beethoven and the construction of genius: Musical Politics in Viena, 1792 - 1803*. Berkeley: University of California Press.
- DENORA, Tia (2003) - Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*. Vol. 20. N.º 2, p. 165-177. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/action/displayA>.
- ELIAS, Norbert (1995) - *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar Editores. ISBN 978-85-7110-302-3.
- ELIAS, Norbert (2004) - *A Sociedade dos Indivíduos*. 2ª edição. Lisboa: Dom Quixote. ISBN 972-20-2703-4.
- ELIAS, Norbert (2008) - *Introdução à Sociologia*. 3ª edição. Lisboa: Edições 70. ISBN 978-972-44-1486-7.
- FUENTE, Eduardo de la (2007) - The "new sociology of art": putting art back into social science approaches to the arts. *Cultural Sociology*. Vol. 1, n.º 3, p. 409-425.
- GUERRA, Paula (2015) - Sonhos Pop: criação, aura e carisma na música moderna portuguesa. *E-Compós*. Vol. 18, n.º 1, p. 1-22. ISSN 1808-2599.
- GUERRA, Paula (2016a) - Um espelho é mais do que um espelho: as novas formas e linguagens da canção que protesta na contemporaneidade portuguesa. Ficha de Formação 3. In *Portugal ao Espelho*. Disponível em < <https://portugaloespelho.wordpress.com/2016/06/08/um-espelho-e-mais-do-que-um-espelho-as-novas-formas-e-linguagens-da-cancao-que-protesta-na-contemporaneidade-portuguesa/>>.
- GUERRA, Paula; JANUÁRIO, Susana (2016) - Um espelho é mais do que um espelho. *REVISTA NAVA. Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora*. Vol. 1, n.º 2, p. 202-239.
- GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro (2016) - Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais, Fortaleza*. Vol. 47, n.º 1, p. 193-217.
- GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos (2014) - Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*. Vol. 18, n.º 2, p. 201-223.
- MARCUS, Greil (2000) - *Mystery train: images of America in rock'n'roll music*. Londres: Faber and Faber Limited.
- PETERSON, Richard A.; BERGER, David G. (1975) - Cycles in symbol production: the case of popular music author. *American Sociological Review*. Vol. 40, n.º 2, p. 158-173.
- PETERSON, Richard. A.; ANAND, N. (2004) - The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology*. N.º 30, p. 311-334.
- WACQUANT, Loic (2005) - Mapear o campo artístico. *Sociologia - Problemas e Práticas*. N.º 48, p. 115-119.