



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Ciências Sociais  
Instituto de Estudos Sociais e Políticos

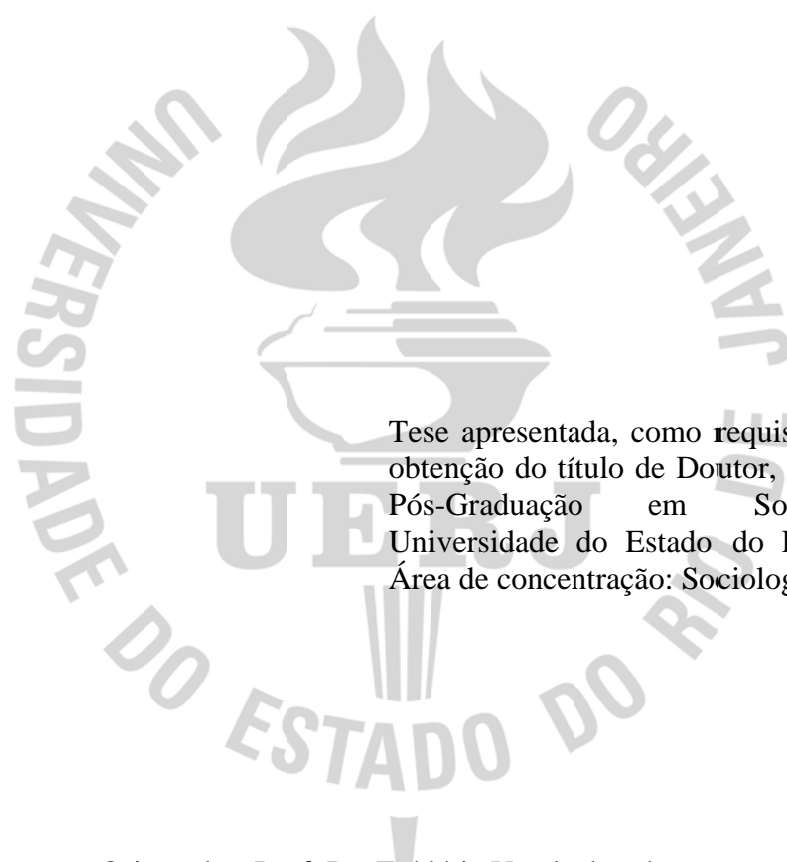
Eleandro de Carvalho Gomes Cavalcante

**Conspirando música: uma etnografia macrossociologicamente informada  
do conceito goffmaniano de equipe**

Rio de Janeiro  
2015

Eleandro de Carvalho Gomes Cavalcante

**Conspirando música: uma etnografia macrossociologicamente informada do conceito  
goffmaniano de equipe**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Frédéric Vandenberghe

Rio de Janeiro  
2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA IESP

C376 Cavalcante, Eleandro de Carvalho Gomes.  
Conspirando música: uma etnografia macrossociologicamente informada com conceito goffmaniano de equipe / Eleandro de Carvalho Gomes Cavalcante. - 2015.  
195 f.

Orientador: Frédéric Vandenberghe.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos.

1. Etnologia - Teses. 2. Canto coral - Teses. 3. Sociologia – Teses.  
I. Vandenberghe, Frédéric. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Estudos Sociais e Políticos. III. Título.

CDU 378.245

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Eleandro de Carvalho Gomes Cavalcante

**Conspirando música: uma etnografia macrossociologicamente informada do conceito  
goffmaniano de equipe**

Tese apresentada, como requisito parcial para  
obtenção do título de Doutor, ao Programa de  
Pós-Graduação em Sociologia, da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Sociologia.

Aprovada em 11 de março de 2015.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Frédéric Vandenberghe (Orientador)  
Instituto de Estudos Sociais e Políticos - UERJ

---

Prof. Dr. Adalberto Cardoso Moreira  
Instituto de Estudos Sociais e Políticos - UERJ

---

Prof. Dr. Valter Sinder  
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sonia Maria Giacomini  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Édison Gastaldo  
Universidade Federal Rural Fluminense

Rio de Janeiro  
2015

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, Ana e Mag.

## AGRADECIMENTOS

A Frédéric Vandenberghe, pela paciência medieval com um sociólogo claudicante e com um homem tanto ou mais. Obrigado por acreditar em mim desde o início até o fim.

A Martín Sanchez-Jankowski, por me fazer ter uma certeza que não tinha há décadas - que existem anjos por aí, olhando carinhosamente por nós com um sorriso amável no canto dos lábios. E também com um Cohiba. *Thanks, man.*

A Leonardo do Amaral Pedrete, pela amizade e pelo companheirismo que a distância só parece ter tornado mais fortes e necessários. Tenho orgulho de ser seu amigo.

A Cecília Soares, pela boia – “pela boia”, que nada! –, pelo bote salva-vidas, motorizado. Obrigado, obrigado, obrigado.

A Igor Peres, por me ter estendido a mão assim que as coisas ficaram difíceis a ponto de parecerem impossíveis. Ah, sim! E pelo terno!

A todos os colegas do Sociofilo, com quem aprendi muito nestes últimos cinco anos, mas especialmente a Priscila Coutinho, Eduardo Nazareth, Gabriel Peters, Rodrigo Assis e Kaio Felipe.

A Tomas Garcia, pela companhia atlética.

Aos membros da banca, Sonia Giacomini, Édison Gastaldo, Valter Sinder e Adalberto Moreira, pela atenção dada a este trabalho.

Ao IESP e à Capes, que me ofereceram condições acadêmicas e infraestruturais de realizar este trabalho. Agradecimento especial à Cris, da Secretaria Acadêmica. Obrigado, Cris!

A José D'Assumpção Júnior, com quem aprendi a me afundar em uma sexta menor. Só quem já foi lá dentro consegue imaginar o tamanho da minha gratidão.

À galera do Coro de Câmara, especialmente a Átila Soares, que é um músico quase tão espetacular quanto o homem que tive a sorte de conhecer; a Adriana Muniz, pelo trampo – que salvou e mudou a minha vida para sempre – e pela confiança; a Pedro Beraldi, pela peculiaridade de seu senso de humor e por perguntar como andava a tese de um jeito único, que não me dava vontade de mudar de assunto; a Thiago Macedo, por arrumar a casa ali nos

tenores. A Sid Ferreira, pela constância.

A Bruno Baião e Patricia Danon, que me ensinaram muito sobre ensinar, neste ano que passou.

A todos os estudantes com quem compartilhei sala de aula, pela enorme generosidade de me permitir apresentar a sociologia enquanto eu mesmo a aprendo.

A Carlos Bezerra, meu irmão, por tanta coisa que nem sei exatamente pelo quê. Obrigado por ter sido e vir sendo desde sempre. A Joana Rangel, minha cunhada, que amo muito, pelo carinho e pela amizade; e às suas crias, o Moe e a Nikita, pela feline exacerbadada.

A Ana Beatriz Gomes e a Magdiel da Silva Cavalcante, meus pais, pela oportunidade.

A Ana Carla, Jaime, Andre Luis, Rosana, Marcos, Zuzu, pelos laços.

À rede JX, por me ter permitido realizar trabalho de campo em suas instalações.

A Karen, aos cantores e instrumentistas do coral da Escola JXa, pela acolhida e pela confiança.

Desata o nó das entranhas  
Se estica a musculatura  
O pulmão força e sustenta  
O ar na goela se apura  
A língua recebe a carga  
Larga depois que tritura

Desfeita a trava nos dentes  
A boca escancara e canta  
O rosto inteiro estremece  
Em vez de sorrir, se espanta  
Como um canhão que ribomba  
Com ferrugem na garganta

Da mesma forma que o bafo  
Precede o ronco da fera  
Ou como a noite é parida  
Da gravidez da cratera  
A voz se esparrama aonde  
Até então não coubera [...]

*Siba, Avante*

E eis que chega o momento sempre igual e estranho em que a necessidade do segundo que passa triunfa sobre todos os sentimentos poderosos e permanentes do ser. É o momento em que um alpinista, ao sentir os dedos doendo, abre voluntariamente as mãos; o momento em que alguém, perdido, deita-se na neve como uma criança; o momento em que um perseguido pára, com os flancos a lhe arder.

*Robert Musil, O papel mata-moscas*



## RESUMO

CAVALCANTE, E. de C. G. *Conspirando música: uma etnografia macrossociologicamente informada do conceito goffmaniano de equipe*. 2015. 191 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Este trabalho é um estudo sociológico sobre o dia a dia de um grupo de indivíduos envolvidos na e pela realização conjunta e simultânea de um processo coletivo de produção, isto é, pela coordenação de ações a um só tempo com vistas a um objetivo coletivo comum. Quando se entende o coral da Escola JXa como uma equipe goffmaniana, este objetivo coletivo comum passa a ser a manutenção de uma impressão diante de um público através da produção musical. Assim, busca-se descrever aqui como os integrantes daquele coral conjugavam seus esforços para parecerem músicos apresentando músicas para uma audiência. Necessariamente, isso implica na mobilização proficiente de parâmetros culturais já estabelecidos como “musicais” em determinada sociedade. Deste modo, para que aquela equipe pudesse almejar a manutenção de uma impressão, seus integrantes precisariam ter aprendido a entender e a reproduzir convenções musicais. Daí a importância para a análise de se considerar a longa duração de um campo bourdieusiano. No caso do coral da Escola JXa, as convenções de produção musical eram sintetizadas pela formação SATBar, através da qual se dividia funcionalmente o coral em quatro tipos de cantores – soprano, contralto, tenor e barítono. Além desta categorização, de origem europeia e renascentista, a presença de uma regente e de um conjunto de instrumentistas também se apresentava como condicionamento histórico da produção musical daquela equipe. Assim, tenta-se entender como se construíam identidades individuais – de músicos - e coletiva – de um coral – através da atualização situacional de um cânone secular. Além disso, busca-se caracterizar as dinâmicas entre o dia a dia daquele coral e instituições macrossociais mais amplas - como a classificação heteronormativa dos gêneros –, mediadas pelas convenções musicais. Finalmente, descreve-se como se manifestava o imperativo categórico situacional dos integrantes do coral – manter-se leal à manutenção da identidade da equipe – imediatamente antes, durante e imediatamente depois das apresentações em público.

Palavras-chave: Equipe. *Self*. Campo. Canto coral. Etnografia.

## ABSTRACT

CAVALCANTE, E. de C. G. *Conspiring music: a macrosociologically informed ethnography of the goffmanian concept of team*. 2015. 191 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

This work is a sociological study of the daily lives of a group of individuals involved in and through the joint and simultaneous performance of a collective production process, that is, the coordination of actions at once with a view to a common collective goal. When you understand the JXa School's chorus as a Goffmanian team, this common collective goal becomes the maintenance of an impression before an audience through musical production. Thus, we seek to describe how the members of that chorus joined their efforts to look musicians presenting music to an audience. Necessarily, this implies proficient mobilization of cultural parameters already established as “musical” in a given society. Thus, for that team to aim at maintaining an impression, its members needed to understand and have learned to play musical conventions. Hence the importance for the analysis of considering the long duration of a Bourdieusian field. In the case of JXa School's chorus, the music production agreements were synthesized by the SATBar formation through which the chorus was functionally divided into four types of singers - soprano, alto, tenor and baritone. Beyond this categorization, European and from the Renaissance in origin, the presence of a conductor and a group of musicians were also a historical conditioning of the music production of that team. Thus, we attempt to understand how individual identities - that of musicians - as well as a collective identity - that of a chorus - were constructed through situational updates from a secular canon. In addition, we seek to characterize the dynamics between the daily life of that chorus and broader macrosocial institutions - such as the heteronormative classification of genres - mediated by musical conventions. Finally, we describe how the situational categorical imperative of the chorus members - remain loyal to the maintenance of the team's identity - manifested itself immediately before, during and immediately after the presentations in public.

**Keywords:** Team. Self. Field. Choral singing. Ethnography.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O contínuo vocal humano transposto para um instrumento de teclas. O “dó central” indicado pelas setas equivale a uma frequência de cerca de 261 Hz e, aproximadamente, marca o centro do teclado de um piano.....	61
Figura 2 - A “Faixa de Gaza” do coral da JXa.....	64
Figura 3- O uníssono pouco antes do refrão de <i>Twist and Bamba</i> .....	73
Figura 4 - A preparação para o refrão de <i>Twist and Bamba</i> . Aos poucos, cada naipe começa a se diferenciar dos demais em uma sucessão de divisis.....	74
Figura 5 - A divisi problemática em <i>Desde que o Samba é Samba</i> , tal como deveria ser executada.....	75
Figura 6 - A execução desafinada da divisi, com os tenores pendendo ao grave.....	76
Figura 7 - A execução satisfatória da divisi, depois de exercícios e com o improviso de uma nova linha para os tenores.....	76

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1 O CORAL DA ESCOLA JXA.....</b>	<b>56</b>
1.1 <b>Introdução.....</b>	<b>56</b>
1.2 <b>O que constitui uma equipe?.....</b>	<b>57</b>
1.3 <b>Como as partes de uma equipe funcionam juntas?.....</b>	<b>63</b>
1.4 <b>Que fatores tornam o trabalho em equipe difícil para os indivíduos?.....</b>	<b>69</b>
1.5 <b>Conclusão.....</b>	<b>81</b>
<b>2 KAREN, A REGENTE.....</b>	<b>86</b>
2.1 <b>Introdução.....</b>	<b>86</b>
2.2 <b>Escolhendo o repertório: música “brasileira” x música “americana”.....</b>	<b>88</b>
2.3 <b>Controlando a ordem: ensaiar música x ensaiar-se músico.....</b>	<b>97</b>
2.4 <b>Conclusão.....</b>	<b>107</b>
<b>3 OS CANTORES.....</b>	<b>112</b>
3.1 <b>Introdução.....</b>	<b>112</b>
3.2 <b>Barítonos, uma panelinha: alcance vocal e jocosidade.....</b>	<b>114</b>
3.3 <b>“Menos um veado!”: “muda vocal” e masculinidade.....</b>	<b>121</b>
3.4 <b>Conclusão.....</b>	<b>131</b>
<b>4 AS APRESENTAÇÕES.....</b>	<b>137</b>
4.1 <b>Introdução.....</b>	<b>137</b>
4.2 <b>Lealdade, substantivo abstrato?: os uniformes do coral.....</b>	<b>138</b>
4.3 <b>A lealdade em ação: sacrifício individual e malabarismo coletivo.....</b>	<b>146</b>
4.4 <b>Supernova de lealdade: Guns 'n' Roses e dispersão ativa.....</b>	<b>157</b>
4.5 <b>Conclusão.....</b>	<b>162</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>164</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>186</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é um estudo sociológico sobre o cotidiano de um coral, ou seja, trata-se de um estudo sobre o cotidiano de indivíduos que faziam música. De acordo com Wilson A. Ribeiro Jr. (2010), que organizou uma edição em português dos *Hinos Homéricos*,

[a] palavra grega *xopós*, da qual derivam as palavras portuguesas “coro” e “coral”, refere-se originalmente às danças efetuadas por um conjunto de pessoas, acompanhadas de música e/ou de cantos. *Em nossos dias, essa palavra é usada apenas em relação aos cantos coletivos*. Se um grego antigo assistisse, por exemplo, a um moderno espetáculo de ballet, certamente o chamaria de *xopós* (RIBEIRO JR., 2010, p. 42, nota 6, meu grifo).

Mais precisamente, então, trata-se de um estudo sobre o dia a dia de um grupo de indivíduos envolvidos *na* e *pela* realização conjunta e simultânea de um processo coletivo de produção, isto é, pela coordenação de ações a um só tempo com vistas a um objetivo coletivo comum. Assim, este coral, entendido como uma equipe, foi o *objeto* de estudos sobre o qual se debruçou para realizar esta pesquisa. Contudo, de certa forma também se trata aqui de um estudo sobre o produto desse processo coletivo particular, isto é, sobre o canto coletivo. Portanto, este canto, esta música, entendida como uma estrutura de sons criada coletivamente por seres humanos, foi meu *tema* de estudos.

Considerando-se a distinção metodológica entre o objeto e o tema da investigação, não é exagerado afirmar que este poderia ter sido um trabalho sobre objetos a que, espontaneamente, se pode atribuir alguma correlação com um coral, por exemplo, um corpo de baile, uma companhia teatral e mesmo uma equipe esportiva. Tampouco é exagerado afirmar que poderia ter sido um trabalho sobre outros tantos objetos em que se pode deparar com seres humanos envolvidos na realização coordenada e sincrônica de ações, mas objetos estes que dificilmente poderiam ser associados à música sem algum esforço mediador. Por exemplo, como é possível ver no trabalho de Edwin Hutchins (1995), o atracamento de navios no porto de San Diego, nos EUA. Comentando o livro de Hutchins, Keith Sawyer (2003), um psicólogo que se dedica ao estudo da criatividade em grupo e, sobretudo, da improvisação coletiva, nos informa que

Estes são navios incrivelmente grandes e a [sua] navegação requer um complexo

conjunto de instrumentos. Muitos desses instrumentos requerem a atenção dedicada de um único navegador, de tal maneira que a tarefa de navegação envolve uma equipe de trabalho de 5 a 10 profissionais treinados. Ao estudar de perto equipes de navegação enquanto pilotavam navios para dentro e para fora do cais, Hutchins descobriu que a equipe funcionava como uma unidade para resolver uma tarefa cognitiva. [...] Hutchins documentou as comunicações e a sincronia interacional entre os membros da equipe, o que lhes permitia realizar essa tarefa colaborativa (SAWYER, 2003, p. 22, tradução modificada)<sup>1</sup>.

Inegavelmente, um coral poderia ser estudado sob a mesma ótica com que Hutchins estudou equipes de navegação, isto é, poderia ser entendido como uma unidade que soluciona problemas cognitivos através da colaboração entre suas partes constituintes. Este, contudo, não é o enfoque do presente estudo. Ainda que, formalmente, seja possível dizer que um coral, entendido como uma equipe, não é tão diferente da tripulação responsável pela chegada exitosa de um navio ao cais do porto de San Diego, substantivamente, não é possível dizer que sejam tão próximos assim. Em poucas palavras, as diferenças de tema - a arte, de um lado, e o conhecimento, de outro - podem não determinar diferenças de abordagem de maneira fatal, mas certamente as estimulam. Ao passo que uma tripulação é pautada por um objetivo prático, em que, espera-se, a ponderação racional acerca da economia entre meios e fins é rigorosamente levada às últimas consequências, o coral é pautado por um objetivo artístico, em que, também se espera, tal ponderação é mais frouxa, senão deliberada e até criticamente frouxa. Estas expectativas em relação aos objetivos de cada uma dessas práticas - *grosso modo*, a utilidade e a função de um lado e, do outro, a beleza e a forma - são indissociáveis de suas histórias.

Certamente, seria ingenuidade afirmar que o atracamento de um navio é absolutamente desprovido de quaisquer considerações de cunho estético pela parte daqueles que o navegam. Afinal, não é improvável que os membros da tripulação ou profissionais como eles tenham alguma ideia - e mesmo uma ideia bastante precisa - do que seja um “belo atracamento!”. Da mesma forma, seria ingenuidade afirmar que a música apresentada por um coral é apresentada única e exclusivamente a partir de considerações expressivas, sem que jamais se cogite, por exemplo, sobre política - internacional, nacional, organizacional ou do dia a dia. Contudo, seria derradeiramente ingênuo ignorar que a história de muitos conteúdos

---

<sup>1</sup> These are incredibly large ships, and navigation requires a complex array of instruments. Many of the instruments require the dedicated attention of a single navigator, so that the navigation task involves a work team of 5 to 10 trained individuals. By closely studying navigation teams as they piloted ships into and out of the harbor, Hutchins discovered that the team functioned as a unit to solve a collective cognitive task. [...] Hutchins documented the communications and the interactional synchrony among team members that allowed them to accomplish this collaborative task.

cruciais, sem os quais não se coordenariam as ações dos integrantes da tripulação ou do coral, sugere limites específicos ao estudo dessas coletividades. Ainda que o século XX tenha apresentado uma série de inovações e experimentações de vanguarda no que diz respeito à notação musical, corais não lançam mão de cartas náuticas para cantar. Foi a partir desta tensão entre a proximidade formal de grupos de indivíduos que colaboram para realizar tarefas coletivas e a distância substantiva entre como e com o quê se faz tudo aquilo que se faz para poder realizá-las em diferentes tipos de atividades que surgiu a problemática deste trabalho: como uma equipe goffmaniana opera em um campo bourdieusiano?

### I. Goffman e a autonomia normativa das interações face a face

Se uma equipe pode ser entendida de maneira um tanto casual como um grupo de indivíduos que fazem algo conjunta e simultaneamente - música, no caso de um coral -, o conceito de *equipe* (*team*) que Erving Goffman (1959) apresenta é bem mais preciso, especialmente porque extrai implicações propriamente sociológicas dessa forma de organização social:

Indivíduos podem estar unidos formal ou informalmente em um grupo de ação para promover fins semelhantes ou coletivos através de quaisquer meios que lhes estejam disponíveis. Na medida em que eles cooperam para manter uma determinada impressão, usando esse dispositivo [isto é, esse grupo de ação] como um meio para alcançar seus fins, eles constituem o que aqui se tem chamado de equipe (1959, p. 84, tradução modificada)<sup>2</sup>.

Em uma equipe goffmaniana, portanto, há realmente indivíduos colaborando para a realização de um objetivo que só pode ser atingido através da coordenação sincrônica de uma série de esforços individuais. Contudo, além disso, tal objetivo depende da manutenção, diante de um público, de uma impressão, de uma identidade ou, mais tecnicamente, daquilo que Goffman chama de *eu* (*self*) ou, neste caso, chamaria de *nós*. Como veremos, levando o raciocínio interacionista do autor às últimas consequências, pode-se dizer que o objetivo da equipe não exatamente *depende* da impressão que ela mantém, mas que ambos são indissociáveis durante as suas performances. Assim, conjugada a toda equipe goffmaniana, existe sempre uma audiência (*audience*). Em outras palavras, há uma relação de dependência mútua entre um

---

<sup>2</sup> Individuals may be bound together formally or informally into an action group in order to further like or collective ends by any means available to them. In so far as they co-operate in maintaining a given impression, using this device as a means of achieving their ends, they constitute what has been here called a team.

grupo de indivíduos que produz algo, por um lado, e, por outro, um grupo de indivíduos que recebe este algo, ambos condicionando reciprocamente o *self* do outro. Como se pode argumentar a partir do comentário de Édison Gastaldo (2004, p. 111), isso reflete um interesse persistente desse autor pela comunicação em interações face a face e, mais amplamente, conforme Anthony Giddens (1988, p. 255), pelas situações de copresença.

De acordo com Goffman (1972), é possível distinguir dois tipos de interação em que há indivíduos em situação de copresença, isto é, em que há indivíduos imediata, física, *corporalmente* uns diante dos outros: *interações não focadas* e *interações focadas* (*ibid.*:7)<sup>3</sup>. As interações não focadas são aquelas em que duas ou mais pessoas estão na presença umas das outras, condicionando-se mutuamente naquilo que fazem de fato, mas de maneira relativamente dispersa. Por exemplo, todos os convivas da festa de aniversário de uma criança que estão em um salão de festas participam de uma interação não focada, já que todos “verificam as roupas, a postura e modos gerais um do outro, enquanto cada um modifica sua própria atitude porque ele próprio está sob observação” (*ibid.*, *loc. cit.*)<sup>4</sup>. Já as interações focadas são aquelas em que duas ou mais pessoas estão como que temporariamente absorvidas pela mesma atividade da qual participam. Por exemplo, nas diversas rodas de conversa diferentes que se armam e desarmam durante aquela mesma festa de aniversário, “por um período, as pessoas efetivamente concordam em sustentar um único foco de atenção cognitiva e visual” (*ibid.*, *loc. cit.*)<sup>5</sup>. Em Goffman, essas interações focadas também são chamadas de *reuniões focadas*, *encontros*, *sistemas situados de atividade* (*ibid.*, p. 8)<sup>6</sup> ou, ainda, *ocasiões* (*id.*, 1967, p. 2)<sup>7</sup>. Aliás, o autor chegou a resumir sua sociologia como uma “sociologia das ocasiões” (*ibid.*, *loc. cit.*)<sup>8</sup>. Desse modo, subentende-se que tanto os indivíduos que integram uma equipe quanto aqueles que integram sua audiência mantêm “atenção contínua no foco oficial de atividade” (*id.*, 1972, p. 10-1)<sup>9</sup> daquela interação focada<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> [...] *unfocused interaction* and *focused interaction*.

<sup>4</sup> [...] check up on each other's clothing, posture, and general manner, while each modifies his own demeanor because he himself is under observation.

<sup>5</sup> [...] people effectively agree to sustain for a time a single focus of cognitive and visual attention [...].

<sup>6</sup> [...] *focused gathering*, or an *encounter*, or a *situated activity system*.

<sup>7</sup> [...] occasions [...].

<sup>8</sup> [...] sociology of occasions.

<sup>9</sup> [...] continuous engrossment in the official focus of activity [...].

<sup>10</sup> Podemos apontar para uma das dimensões do presente estudo a partir da perspectiva de Eduardo F. Nazareth (2013:258) em seu trabalho sobre a constituição da experiência da prática de jogos esportivos coletivos. Para ele, “[s]e pretendemos fazer a análise sobre a constituição viva de qualquer atividade coletiva focada, seja ela tocar uma música [...], jogar um jogo ou conversar [...], devemos compreender como as experiências individuais prosseguem juntas no tempo e no espaço dessa prática viva, referindo-se mutuamente em ações sob certa



Para que se vislumbre o tamanho e a duração das interações focadas, é necessário entender que Goffman (1971) advogava uma perspectiva ao mesmo tempo *naturalística* e *etológica* para abordá-las. A parcela naturalística é incorporação de uma proposição metodológica de inspiração darwiniana do interacionismo simbólico. De acordo com Hebert Blumer (1986), uma pesquisa assim é “dirigida a um certo mundo empírico em seu próprio caráter natural, atual [*ongoing*], ao invés de a uma simulação de tal mundo” (*ibid.*, p. 46)<sup>11</sup>. Daí a justificativa de Goffman para ter realizado trabalho de campo durante três anos em um hospital psiquiátrico: “qualquer grupo de pessoas [...] desenvolve uma vida própria que se torna significativa, razoável e normal uma vez que você se aproxima dela” (*id.*, 1961, p. ix)<sup>12</sup>. Já aquela parcela etológica é um empréstimo metodológico original, tomado a etólogos, que, segundo Goffman, ao observarem o comportamento social de espécies de animais, “desenvolveram a habilidade de penetrar, durante sua articulação, o fluxo de atividade animal aparentemente caótica e de isolar padrões naturais” (*id.*, 1971, p. xvii)<sup>13</sup>. Certa vez, Goffman perguntou metaforicamente: “Que tipos de animais serão encontrados no zoológico interacional?” (*id.*, 1983, p. 6)<sup>14</sup>.

É a partir desse ponto de vista etológico que, de acordo com Isaac Joseph (2000), Goffman postularia uma “superposição” entre a vida social e a vida pública (JOSEPH, *ibid.*, p. 14). Daí a recomendação para que se observem grupos de indivíduos em espaços bastante

---

organização com o sentido de uma atividade nossa, e de tal modo que as ações ou as expressões de intenções nelas presentes sejam perceptíveis e minimamente inteligíveis entre os participantes, concorrendo no sentido de sua realização, permitindo que eles atualizem a própria ação na mesma corrente de eventos vivenciados por nós – ou seja, devo voltar a atenção à constituição da experiência dos envolvidos no modo como se coordenam nesse mesmo espaço de experiência delimitado pela atividade. [...] Devemos olhar, entretanto, para o núcleo prático gerador dessa realização, núcleo esse localizado no aqui e no agora, ao qual os participantes estão voltados em ações logicamente inter-relacionadas, com sentidos mais ou menos transparentes e intercambiáveis, conformando experiências originárias simultâneas. Devemos partir, portanto, do pressuposto de que as durações dessas experiências se organizam segundo uma mesma lógica básica de ação individual que é geradora de uma só atividade que envolve a todos no curso de certo tipo de realização coletiva. Essa lógica da prática corresponde a esquemas cognitivos básicos previamente conformados, compatíveis com a percepção e a ação necessárias para tocar a atividade. O que só pode ocorrer com base no fato de que os eventos são produzidos enquanto são também imediatamente reconhecidos em sua suposta objetividade, pressupondo-se que são evidentemente testemunhados em comum pelos demais como produto dessa nossa atividade, e com um sentido capaz de atualizar fluentemente a sua realização até sua conclusão.

<sup>11</sup> [...] directed to a given empirical world in its natural, ongoing character instead of to a simulation of such a world [...].

<sup>12</sup> [...] any group of persons [...] develop a life of their own that becomes meaningful, reasonable, and normal once you get close to it, and that a good way to learn about any of these worlds is to submit oneself in the company of the members to the daily round of petty contingencies to which they are subject.

<sup>13</sup> [...] developed the ability to cut into the flow of apparently haphazard animal activity at its articulations and to isolate natural patterns.

<sup>14</sup> What sorts of animals are to be found in the interactional zoo?

reduzidos, como os “limites físicos de um prédio ou usina” (*id.*, 1959, p. xi)<sup>15</sup>, e de que mesmo em espaços mais amplos, como as ruas de uma metrópole, restrinja-se ao “domínio de atividade que é gerado pela interação face a face” (*id.*, 1971, p. ix)<sup>16</sup>. Dessa perspectiva naturalística e etológica resulta que interações focadas podem ser menores ou maiores, mas todas têm um princípio, um meio e um fim presencialmente observáveis pelo sociólogo. Em outras palavras, que a íntegra das interações é-lhe acessível. Portanto, como é possível perceber, as dimensões espaço-temporais das interações observadas neste trabalho são bem pequenas.

Contudo, por mais que o olhar goffmaniano lance luz sobre um universo de fenômenos que, no geral, podem ser classificados como microsociais, é possível estabelecer diferenças entre interações focadas ainda no que diz respeito aos seus tamanhos e durações distintos. Como exemplo dos extremos, Goffman (1967, p. 1) cita, de um lado, um movimento facial passageiro com que um indivíduo pode “expressar seu alinhamento ao que está acontecendo”<sup>17</sup> e, de outro, verdadeiros “mastodontes”<sup>18</sup> interacionais como “conferências que durem uma semana”. Em outro momento, Goffman (1983) é mais explícito quanto às categorias que constituem este gradiente:

- A menor delas é a *unidade ambulatória humana* (*id.*, *ibid.*, p. 6)<sup>19</sup>: um grupo de indivíduos que, deslocando-se pelas vias de uma metrópole, participa do “fluxo da vida social pedestre” (*id.*, *ibid.*, *loc. cit.*)<sup>20</sup>. Estes grupos podem ser formados por apenas um indivíduo ou por indivíduos que se acompanham, como procissões, e, no extremo, filas.
- Em seguida, há o *contato* (*id.*, *ibid.*, *loc. cit.*)<sup>21</sup>, constituído por indivíduos em condição de responder um ao outro durante a interação: as trocas de olhares entre dois integrantes do pelotão da frente de uma procissão, por exemplo.
- Logo depois, há os *encontros coloquiais* (*id.*, *ibid.*, p. 7)<sup>22</sup>: pequenas rodas de indivíduos que estão envolvidos na realização de uma mesma atividade que, baseada

<sup>15</sup> [...] physical confines of a building or plant.

<sup>16</sup> The realm of activity that is generated by face-to-face interaction.

<sup>17</sup> [...] expressing his alignment to what is happening [...].

<sup>18</sup> [...] mastodons [...].

<sup>19</sup> [...] human ambulatory unit [...].

<sup>20</sup> [...] the flow of pedestrian social life.

<sup>21</sup> [...] contact [...].

<sup>22</sup> [...] conversational encounters [...].

na fala, seja “conscientemente compartilhada e claramente interdependente” (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>23</sup>. A participação nesta roda é igualitária, isto é, pelo menos inicialmente, todos têm ali as mesmas prerrogativas. Além disso, tal participação é simbolicamente firmada durante a própria ocasião, cujo início e fim dependem de protocolos como, por exemplo, “Olá! Como vai?” e “Adeus!”.

- As *reuniões formais* (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>24</sup> estão praticamente no mesmo nível dos encontros coloquiais. Diferenciam-se deles e aproximam-se mais do polo “mastodôntico” das interações focadas somente porque, nessas interações, há uma autoridade que decide sobre “alternância de turnos e relevância” (GOFFMAN, 1983, p. 7)<sup>25</sup>, ou seja, que controla o momento em que cada um dos participantes irá falar e a importância relativa disso que será falado para a ocasião, por exemplo, audiências, julgamentos etc.
- Ainda maiores, as *performances de plataforma* (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>26</sup> são aquelas interações em que uma atividade é apresentada por um grupo de indivíduos para outro grupo, que, por sua vez, o observa em vias de realizar aquela apresentação. O grupo que apresenta se destaca espacialmente do grupo que observa, estando localizado em um ponto mais alto *que* ou circundado *por* este último. O grupo que observa tem como principal obrigação, conforme Goffman, “apreciar, não fazer” e limita-se a “entrar apenas indiretamente naquilo que é apresentado” (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>27</sup>, por exemplo, uma peça de teatro, um filme no cinema e, bem entendido, uma apresentação musical.
- Finalmente, o mastodonte a que Goffman se referia, a *ocasião social de celebração* (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>28</sup>: uma reunião de indivíduos cuja participação é controlada e que se desenrola, do início ao fim, “sob os auspícios de, e em honra a, circunstâncias conjuntamente apreciadas” (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>29</sup>. Normalmente, as chegadas dos participantes são coordenadas, assim como suas saídas. A celebração pode ser constituída de diferentes ambientes e mesmo de diferentes dias, uma vez que a fronteira determinante é um “clima ou tom comum [que] provavelmente se

---

<sup>23</sup> [...] consciously shared, clearly interdependent [...].

<sup>24</sup> [...] formal meetings [...].

<sup>25</sup> [...] turn taking and relevance [...].

<sup>26</sup> [...] platform performances [...].

<sup>27</sup> [...] to appreciate, not to do. [...]to enter merely vicariously into what is staged.

<sup>28</sup> [...]celebrative social occasion [...].

<sup>29</sup> [...] under the auspices of, and in honor of, some jointly appreciated circumstances.

desenvolverá, traçando um contorno de envolvimento” (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>30</sup>. Do mesmo modo, uma ocasião como essa pode englobar todos os outros tipos de interação e, frequentemente, “destacar [...] uma atividade de plataforma” (*id., ibid., loc. cit.*) como<sup>31</sup>,

- por exemplo, um festival de música como Woodstock, um *potlatch* etc.

A partir do comentário de Greg Smith (2004), é possível argumentar que esse pormenor da categorização goffmaniana das interações focadas reflete as raízes simmelianas de sua sociologia<sup>32</sup>. Para Smith, Goffman e Simmel compartilhavam “concepções largamente congruentes do mundo social” (SMITH, *ibid.*, p. 57), cada um a sua maneira realizando uma *sociologia formal*. Isso significa que os dois buscavam abstrair *formas de sociação* ou, mais especificamente, os “princípios estruturantes que fornecem ordem em meio ao fluxo” da vida cotidiana (*id., ibid.*, p. 59). Assim, os conteúdos históricos que dariam substância a tais princípios seriam analiticamente colocados entre parênteses em prol da inteligibilidade, ainda que reconhecidamente tímida, dos contornos mais grosseiros da sociedade. Nas palavras de Goffman, “uma abordagem especulativa frouxa para uma área fundamental de conduta é melhor que uma cegueira rigorosa sobre ela” (GOFFMAN, 1963a, p. 4)<sup>33</sup>. Sendo assim, isola-se o que está emergindo da ação recíproca dos indivíduos entre si e abstrai-se um único conceito a partir de diferentes instâncias empíricas. Como resume Smith,

[a] força da sociologia formal está em agrupar situações e relacionamentos que, embora encontrados em diferentes partes do mundo social [...] compartilham propriedades formais idênticas. Subsumindo algumas partes da atividade social sob um conceito formal, sua “função” ou “resultado” subjacente se torna claro (SMITH, 2004, p. 51).

Ainda de acordo com Smith, esta seria uma preocupação de inspiração neokantiana compartilhada por Goffman e Simmel. Postula-se um desajuste irremediável entre a realidade e o conhecimento sobre a realidade: “A realidade social, em sua totalidade e complexidade, é incognoscível, e não está aberta à descrição científica direta” (SMITH, *ibid.*, p. 65). Em outras

<sup>30</sup> A common mood or tone is likely to develop, tracing a contour of involvement.

<sup>31</sup> [...] highlight [...] a platform activity.

<sup>32</sup> Vale a pena destacar essa “herança” aqui, pois, como o próprio Smith justifica, “a principal relevância de [Georg] Simmel para um entendimento da sociologia de Goffman é metodológica” (SMITH, *ibid.*, p. 75). Dessa forma, as próprias bases metodológicas deste trabalho ficarão mais claras.

<sup>33</sup> I assume that a loose speculative approach to a fundamental area of conduct is better than a rigorous blindness to it.

palavras, embora todo o desenrolar das interações focadas esteja realmente disponível ao observador, não lhe é possível registrar tudo o que se desenrola nestas ocasiões. Por menores que elas sejam, sempre é necessário escolher um enfoque empírico a partir do qual coletar dados. Efetivamente, ao elencar diferentes formas de interação focada, Goffman estava chamando a atenção para determinados aspectos da realidade social. Conforme Smith, ele estava fazendo “proposições existenciais” (*id., ibid.*, p. 69). Não é que, antes de serem incluídas por Goffman sob a rubrica “encontros coloquiais”, não se soubesse da existência de rodas de conversas, por exemplo, mas que, a partir dali, elas tivessem se tornado cientificamente perceptíveis. Portanto, por si só, é importante que se explicita ponto por ponto da classificação de interações proposta por Goffman, pois, como argumenta Lewis Coser, elas “são ferramentas projetadas para capturar aspectos relevantes da realidade e, portanto, 'constituem as definições (ou prescrições) do que deve ser observado’” (COSER, 1956 *apud* SMITH, 2004, p. 70) e, de acordo com Philip Manning, “Goffman nos deu palavras, definições e classificações novas com as quais descrever a interação face a face” (MANNING, 1992, p. 148)<sup>34</sup>. Em suma, a lista de Goffman apresenta a classe de fenômenos que foram observados durante os 13 meses de observação participante realizada como parte da confecção deste trabalho, entre o fim de 2011 e o início de 2013.

Porém, mais do que servirem como ferramentas de recorte empírico, todas essas formas goffmanianas - inclusive a da equipe - apontam para uma questão metodológica mais central desta tese. Isso ficará claro ao se insitir na comparação entre Goffman e Simmel. De acordo com Smith, o próprio modo como os dois autores expunham as formas que investigavam distinguia-os entre si. O primeiro estava mais interessado em classificar essas formas - díade, tríade, cooperação, conflito etc. Ainda que um tanto caricaturalmente, parece-me razoável dizer, parafraseando uma crítica de Edmund Leach (1961, p. 2-3) à obra de Alfred Radcliffe-Brown, que Simmel era um colecionador de formas. Por sua vez, Goffman subordinava quaisquer interesses taxonômicos como os de Simmel a uma “intenção sistemática” (SMITH, 2004, p. 78), ou seja, à formulação de uma problemática interacional central, a saber: “descobrir a ordem normativa dentro destas unidades e entre elas” (*id., ibid.*, p. 69). Isto significa que qualquer trabalho de inspiração goffmaniana terá que empreender algum tipo de reconstituição narrativa de normas que vão surgindo aos poucos, à medida que indivíduos agem reciprocamente em um encontro. Provavelmente, esta é a maior contribuição que Goffman quis oferecer para a sociologia, isto é, a ideia de que a mais diminuta interação

---

<sup>34</sup> Goffman gave us new words, definitions, and classifications with which to describe face-to-face interaction.

focada é regulada por uma moralidade que lhe é absolutamente particular. Em suas palavras, cada uma dessas ocasiões é uma *ordem social* (*social order*) à parte, isto é,

a consequência de qualquer conjunto de normas morais que regula a maneira como as pessoas buscam objetivos. O conjunto de normas não especifica os objetivos que os participantes deverão buscar nem o padrão formado pela e através da coordenação ou integração desses fins, mas apenas os modos de buscá-los (GOFFMAN, 1963a, p. 8)<sup>35</sup>.

É bem verdade que, à primeira vista, a caracterização oferecida por Goffman para esses conjuntos de normas sobre os quais assentam as interações é abstrata e mesmo um tanto tautológica: “as regras de uma ordem *são* necessariamente tais que impossibilitam o tipo de atividade que perturbaria as relações mútuas [da ordem], tornando pouco prático continuar com elas” (GOFFMAN, 1971, p. xi, grifo no original)<sup>36</sup>. Tem-se a impressão de que os participantes da interação apenas interagem por interagir. Contudo, se é pouco prático prosseguir com uma interação cujas bases normativas foram estremecidas, por que é interessante que isso não ocorra? Resumidamente, porque, assim, preservam-se aquela impressão, aquela identidade, aquele *self* e, mais precisamente, aqueles *selves* que correm o risco de se desintegrar a cada instante que se passa sem que essas regras tenham sido problematizadas.

De acordo com Jean Nizet e Natalie Rigaux (2005), Goffman entendia essas normas - que também chamava de *regras* (cf., por exemplo, GOFFMAN, 1966)<sup>37</sup>, *regras fundamentais* (cf., por exemplo, *id.*, 1971 e 1983)<sup>38</sup> ou *convenções* (cf., por exemplo, GOFFMAN, 1983)<sup>39</sup> - a partir de uma distinção entre *regras substanciais* e *regras cerimoniais* elaboradas por Durkheim (NIZET; RIGAUX, 2005, p. 34)<sup>40</sup>. “Não matarás”, por exemplo, é uma regra substancial, já que seu conteúdo não é analiticamente desprezível quando comparado a “não roubarás” ou “não cobiçarás a mulher do próximo”. Por outro lado, a etiqueta é um exemplo de regra cerimonial, uma vez que seu resultado pode se manifestar de diversas formas. No município do Rio de Janeiro, é comum que mulheres beijem um indivíduo adulto duas vezes

<sup>35</sup> [...] the consequence of any set of moral norms that regulates the way in which persons pursue objectives. The set of norms does not specify the objectives the participants are to seek, nor the pattern formed by and through the coordination or integration of these ends, but merely the modes of seeking them.

<sup>36</sup> [...] the rules of an order *are* necessarily such as to preclude the kind of activity that would have disrupted the mutual dealings, making it impractical to continue with them.

<sup>37</sup> [...] rules [...].

<sup>38</sup> [...] ground rules [...].

<sup>39</sup> [...] conventions [...].

<sup>40</sup> [...] “règles substantielles” [...] “règles cérémonielles” [...].

sobre o rosto como uma forma de cumprimento, ao passo que, no de São Paulo, esse número cai para uma vez e, no de Porto Alegre, sobe para três vezes. Conforme Nizet e Rigaux, ao se dedicar ao estudo dessas regras cerimoniais, Goffman encarava cada interação focada como um pequenino e quase insignificante ritual,

[u]m ato mecânico e convencionado através do qual um indivíduo manifesta seu respeito e consideração por algum objeto de valor máximo, a este objeto ou ao seu representante (GOFFMAN, 1971, p. 62)<sup>41</sup>.

Invariavelmente, portanto, as normas “permitem a um indivíduo exprimir o valor que ele reconhece a outrem e a si mesmo” (NIZET; RIGAUX, 2005, p. 34)<sup>42</sup>. Conforme Joseph, é precisamente através da valorização mútua implicada nestes rituais, desta minúscula “reciprocidade das perspectivas” (JOSEPH, 2000, p. 36), que se efetivam vínculos sociais nas sociedades modernas, inclusive entre alguns dos milhões de estranhos que se cruzam cotidianamente em uma metrópole. Nas palavras de Nizet e Rigaux, as regras cerimoniais devem ser seguidas pelos indivíduos “se eles querem aparecer como pessoas normais” (NIZET; RIGAUX, 2005, p. 33)<sup>43</sup>. Isso não quer dizer que os indivíduos se pautem integralmente pelos cálculos de seus interesses. Aliás, Goffman sempre levou em consideração tais interesses, derivados de jogos “de soma zero” (GOFFMAN, 1963a, p. 7)<sup>44</sup>, mas apenas como *mais um* elemento constituinte do seu quadro de análise, subordinado à problemática mais ampla da ordenação cerimonial da vida social: “[e]m uma sociedade complexa, a desorganização de uma ordem social é o colapso de apenas um componente do todo, e o todo não é tão cerradamente integrado a ponto de entrar em colapso por isso” (*id.*, 1971, p. xi)<sup>45</sup>. Goffman é enfático: “a participação em *qualquer* contato com outros é um compromisso” (*id.*, 1967, p. 6, meu grifo)<sup>46</sup>.

Assim, mesmo em uma fila em um ponto de ônibus de uma grande cidade, muito provavelmente constituída por uma enorme maioria de indivíduos que jamais se viu e que sequer trocam olhares, trata-se de aparecer como anônimo ou, mais precisamente, de simbolizar o anonimato em conjunto, cada um ensimesmado naquela espécie de indiferença

<sup>41</sup> [...] perfunctory, conventionalized act through which an individual portrays his respect and regard for some object of ultimate value to that object of ultimate value or to its stand-in.

<sup>42</sup> [...] permettent à un individu d'exprimer la valeur qu'il reconnaît à autrui et à lui-même [...].

<sup>43</sup> [...] s'ils veulent apparaître comme des gens normaux.

<sup>44</sup> [...] “zero-sum” type [...].

<sup>45</sup> [...] in a complex society the disorganization of a social order is a breakdown in but one component of the whole, and the whole is not so closely integrated as to break down because of this.

<sup>46</sup> [...] participation in any contact with others is a commitment.

condicional que Goffman chamava de *desatenção civil* (GOFFMAN, 1977, p. 301)<sup>47</sup>: basta um gesto inesperado - um grito de “socorro!”, “fogo!” ou “pega ladrão!”, por exemplo -, distante da rotina que permite a cada um se distrair, para que se desloque a atenção para aquilo. Desse modo, até o anonimato depende de um tipo específico de interação entre indivíduos para poder existir, e não de uma ausência de interação. Definindo seu universo empírico, Goffman diz-se limitar

[à]quela classe de eventos que ocorrem durante a copresença e devido à copresença. Os materiais comportamentais definitivos são os olhares, gestos, posicionamentos e proposições verbais com que as pessoas continuamente preenchem a situação, *intencionais ou não*. Estes são os sinais externos de orientação e envolvimento (*id.*, p. 1967:1, meu grifo)<sup>48</sup>.

Goffman está interessado em certos fenômenos morais que somente se manifestam de maneira fugaz quando seres humanos estão fisicamente uns diante dos outros. Isso não quer dizer que, para ele, somente exista sociedade quando há homens, mulheres e crianças no mesmo recinto, mas que alguns comportamentos humanos apenas se manifestem em interações focadas. O embaraço é um bom exemplo disso. Em uma via pública de uma cidade como o Rio de Janeiro, envergonham-se tanto o homem que teve a careca exposta quando sua peruca caiu quanto a mulher que, ao tropeçar no desnível da calçada, lhe deu o encontrão. Para usar uma expressão cara a Goffman (1963b), os dois tiveram suas identidades “estragadas”<sup>49</sup>: a mulher, por ter participado da revelação de um aspecto da vida do homem cuidadosamente mantido em segredo por ele; e o homem, tanto por ter sido descoberto - literalmente, aliás - quanto, em um provável “duplo embaraço” (GOFFMAN, *ibid.*, p. 82)<sup>50</sup>, por ter participado do eventual embaraço daquela que participou de seu embaraço. Caiu por terra a identidade que ambos queriam manter em público, que, neste caso, poderia ser resumida como a de anônimos na metrópole.

Portanto, como sintetiza Rawls, os *selves* apresentados são *os* objetos de culto dos indivíduos que participam da interação em que se os apresenta, a despeito das intenções de cada um deles. Toda interação é um ritual e, por mais que indivíduos cheguem a adentrá-lo munidos de um calculismo egoísta, esse ritual tem uma ordem que lhe é própria e não pode

<sup>47</sup> [...] civil inattention [...].

<sup>48</sup> [...] that class of events which occurs during copresence and by virtue of copresence. The ultimate behavioral materials are the glances, gestures, positionings, and verbal statements that people continuously feed into the situation, whether intended or not. These are the external signs of orientation and involvement [...].

<sup>49</sup> [...] spoiled [...].

<sup>50</sup> [...] double embarrassment [...].



ser manipulada e moldada conforme os desígnios e caprichos de ninguém. Pelo contrário, são *i)* a própria interação, isto é, as convenções e os requisitos que viabilizam as relações ordenadas entre indivíduos e, enfim, *ii)* os próprios *selves* apresentados que impõem balizas morais a qualquer apetite particular. Trata-se, na paráfrase que Rawls faz de Durkheim, de uma ordem social “*sui generis*” (RAWLS, 1987, *passim*)<sup>51</sup>. Todas as formas de interação indicadas por Goffman apoiam-se sobre um compromisso moral dos indivíduos para com as normas que as viabilizam: “Não há, para Goffman, nenhuma arena de interação humana que seja desprovida de significado” (*id.*, *ibid.*, p. 142)<sup>52</sup>. E, como Joseph comenta a respeito da suposta amoralidade da sociologia goffmaniana, as interações são regidas por “tolerância, [...] consenso, [...] acordos para todos os fins úteis” (JOSEPH, 2000, p. 36). Desse modo, todos esses constrangimentos da interação seriam constrangimentos morais porque, em nome da integridade dos *selves*, eles refratariam interesses estratégicos dos indivíduos. A partir do argumento de Nizet e Rigaux, e a se seguir a sugestão do próprio Goffman, de que se pode mesmo falar em um “determinismo situacional” (GOFFMAN, 1963a, p. 12)<sup>53</sup>, seria possível extrair o seguinte imperativo categórico para os indivíduos em interação: “*preservar a sua face e a de seus parceiros*” (NIZET; RIGAUX, 2005, p. 35, grifo no original)<sup>54</sup>. Assim, apesar de não definirem positiva nem distintamente os objetivos a serem alcançados pelos indivíduos em uma interação - se o atracamento de um navio, se a apresentação de uma música etc. -, tais regras e, mais precisamente, a realização performativa dessas regras garante a possibilidade de subsistência dos próprios *selves* que surgem em circunstâncias de copresença.

Com a parcela goffmaniana de minha problemática, busquei me debruçar sobre o coral que foi o objeto de estudo deste trabalho, o coral da Escola JXa<sup>55</sup>: quatro dezenas de cantores, meia dúzia de instrumentistas e Karen, a regente. Como estes indivíduos coordenavam seus esforços para se manterem coesos como uma unidade e, assim, manterem uma impressão, uma identidade, um *self* diante de audiências? Efetivamente, a música produzida por aquela equipe como que convidava a uma reflexão sociológica inspirada na obra de Goffman. Ali, cantava-se a quatro “vozes”, isto é, o coral era internamente dividido em quatro subgrupos ou

---

<sup>51</sup> The interaction order *sui generis* [...].

<sup>52</sup> There is, for Goffman, no arena of human interaction that is meaningless.

<sup>53</sup> [...] “situational determinism” [...].

<sup>54</sup> [...] *préservar sa face et celles des ces partenaires* [...].

<sup>55</sup> O nome da instituição, assim como o de todos os indivíduos observados durante o trabalho de campo foram trocados para que se lhes preservasse o anonimato.

“naipes” de cantores. Isso significa que, pelo menos naquele contexto, entre aquelas pessoas, a estrutura sonora que se pretendia produzir e da qual dependia a própria unidade da equipe diante de audiências era constituída por partes diferentes que precisavam ser realizadas ao mesmo tempo. Mais especificamente, conforme a categorização de Bruno Latour para interações, aquela estrutura dependia de interações *complexas*, em que há “a presença simultânea, em cada interação, de um grande número de variáveis que não se pode distinguir discretamente” (LATOURE, 2007, p. 43)<sup>56</sup>. Contudo, essa característica do canto coletivo daquela equipe não era uma exclusividade, tampouco uma novidade que o coral da JXa criou do zero. Como informa José Miguel Wisnik (1989), o canto a quatro vozes, que é apenas uma espécie de canto polifônico, é uma prática que, há muito tempo, existiu e existe em diversos povos e épocas. Portanto, quando me debrucei goffmanianamente sobre o coral da JXa, também foi necessário que, complementarmente, eu considerasse a história daquela prática, sob pena de negligenciar a eficácia concreta com que condicionamentos macroestruturais balizavam as ações dos indivíduos que eu observava.

Apesar de Goffman nunca ter ignorado a existência, muito menos ter negado a importância que a dimensão macrosocial tem como condicionante de situações de copresença, era como se ele reconhecesse essa existência e importância de passagem, quase que burocraticamente, para, então, voltar rapidamente suas atenções ao que realmente lhe interessava, as interações focadas e, sobretudo, as interações face a face. É bem verdade que, até certa altura de sua trajetória intelectual, essa ênfase de Goffman nessas interações pode ser mais bem compreendida como parte do esforço desbravador que ele realizou dentro da própria disciplina da sociologia, especialmente se consideramos os EUA do pós-Segunda Guerra Mundial. Durante aquele período, como apontam, por exemplo, Herbert Blumer (1986: Introdução), Pierre Bourdieu (2004, p. 11) e Anthony Giddens (1988, p. 250), a sociologia estadunidense se caracterizava por uma produção estrutural-funcionalista absolutamente refratária às miudezas sociológicas que passaram a ganhar destaque com a contribuição decisiva que Goffman apresentou a partir da segunda metade da década de 1950. Analogamente ao gesto fundador de Durkheim em fins do século XIX, através do qual se distanciou a sociologia das outras ciências humanas por um viés macrosocial, foi como se Goffman tivesse refundado a sociologia 60 anos depois, tentando distanciar-la dela mesma, agora por um viés microssocial. Como comenta Smith, “Goffman conseguiu mostrar uma

---

<sup>56</sup> [...] la présence simultanée dans chaque interaction d'un grand nombre de variables que l'on ne peut distinguer discrètement [...].

nova direção produtiva para uma disciplina já bem estabelecida” (SMITH, 2004, p. 52). Contudo, esse primeiro ímpeto bandeirante de Goffman como que se rotinizou até a sua morte prematura no início da década de 1980. Ele jamais desviou sua atenção da copresença.

Devido a essa predileção de Goffman, precisei me debruçar preliminarmente sobre alguns problemas teórico-metodológicos para poder realizar este estudo. De acordo com Giddens (1988), apesar de suas indiscutíveis vantagens para a oxigenação da sociologia na segunda metade do século XX, a vitalícia obsessão de Goffman pelos encontros cotidianos resultou em duas carências teóricas. Em primeiro lugar, os textos de Goffman seriam “vazios” (GIDDENS, *ibid.*, p. 278)<sup>57</sup>, isto é, para todos os efeitos, desconsiderariam as motivações psicológicas que levam os indivíduos a se comportar deste ou daquele jeito em suas rotinas. Com isso, Giddens não estava se referindo a motivações particulares de indivíduos históricos, mas a “mecanismos genéricos de um tipo psicológico” (*loc. cit.*). De passagem, e a despeito do que diz Giddens, é muito importante destacar que esta não era uma preocupação absolutamente alheia ao próprio Goffman. Em *Interaction Ritual*, Goffman fala sobre “propriedades gerais” (GOFFMAN, 1967, p. 2)<sup>58</sup> que qualquer indivíduo precisa ter para poder interagir:

Qual modelo mínimo de ator é necessário para incitá-lo, colocá-lo entre seus semelhantes e fazer com que [dali] emergja um tráfego ordenado de comportamento? [...] Uma psicologia está necessariamente envolvida, mas uma que seja reduzida e contraída para se adequar ao estudo sociológico de conversação, competições de atletismo, banquetes, julgamentos e vagabundagem (GOFFMAN, 1967, p. 3)<sup>59</sup>.

Apesar disso, ainda que Goffman se mostrasse claramente cômico de que aspectos psicológicos presidiam os encontros fugidios que destacava, a sugestão de que constituíssem uma psicologia “vazia” não deveria ser prontamente descartada. Na verdade, isso passa a fazer sentido quando se consideram as raízes neokantianas de sua abordagem à realidade. De acordo com Smith (2004, p. 55-56), Goffman pressupunha três apriorismos sociológicos, ou seja, três disposições cognitivas inatas a qualquer ser humano e sem as quais não haveria nenhuma possibilidade de se realizar a mais diminuta interação face a face, a saber: monitorar os outros, captar a atitude dos outros e controlar as informações sobre si mesmo. Estas seriam

---

<sup>57</sup> [...] 'empty' [...].

<sup>58</sup> [...] general properties [...].

<sup>59</sup> What minimal model of the actor is need if we are to wind him up, stick him in amongst his fellows, and have an orderly traffic of behavior emerge? [...] A psychology is necessarily involved, but one stripped and cramped to suit the sociological study of conversation, track meets, banquets, jury trials, and street loitering.

capacidades individuais universais e que, portanto, existiriam independentemente de qualquer processo histórico. Assim, quando classifica a sociologia de Goffman como “vazia”, Giddens está sublinhando criticamente esse vácuo que separa a psicologia dos indivíduos em interação da própria interação de que participam. Isso preservaria inalteradas essas faculdades intelectuais, imunes que seriam não apenas ao que está em vias de acontecer entre os integrantes de uma situação, mas, também, aos eventuais desdobramentos dessa e de todas as outras situações de que são pré-requisito. Essa característica da visada sociológica mais geral de Goffman fica ainda mais evidente quando se considera uma segunda fragilidade teórica decorrente daquela obsessão pela copresença.

Além de “vazios”, Giddens continua em sua crítica, os textos de Goffman seriam “achatados” (GIDDENS, 1988, p. 278)<sup>60</sup>, isto é, não dariam um tratamento adequado à verticalidade das estruturas sociais, das instituições sociais em sua relação com as conjunturas, no caso, com as interações copresenciais. Mais uma vez, é necessário detalhar a crítica de Giddens. Como já se afirmou acima, Goffman não ignorava nem negava a existência e a importância da dimensão macrossocial para a sociologia, inclusive para a sua sociologia. Na verdade, como argumenta Smith (2004, p. 62), as estruturas sociais são um “tema submerso” em praticamente toda a sua obra, mas não elas mesmas, e sim seus efeitos durante a copresença. Em *Behavior in Public Places*, por exemplo, ainda que apenas retoricamente, Goffman se indaga explicitamente sobre quais seriam os motivos históricos que levariam alguém a adotar um determinado comportamento em uma determinada ocasião para além das próprias pressões que emergiram durante aquela situação: “Ainda não sabemos *por que* essa forma particular de conduta é aquela aprovada - a saber, como a regulação surgiu historicamente e qual a sua atual função social” (1963a, p. 12, grifo no original)<sup>61</sup>. E detém-se aí. Em outro momento, no discurso presidencial que redigiu para proferir diante da Associação Americana de Sociologia em 1982, Goffman afirma existir um “casamento frouxo” (GOFFMAN, 1983, p. 11)<sup>62</sup> entre estruturas sociais e circunstâncias de copresença: ao mesmo tempo em que as interações evidenciariam atributos macrossociais dos indivíduos nela envolvidos, esses mesmos atributos não se manifestariam inexoravelmente a cada interação. Assim, idade, gênero, classe e raça (*id.*, *ibid.*, p. 14) são estruturas que existem, inegavelmente, mas que, por um lado, são impessoal e seletivamente atualizadas apenas por e

---

<sup>60</sup> [...] ‘flat’ [...].

<sup>61</sup> We still do not know *why* this particular form of conduct is the one here approved—namely, how the ruling arose historically, and what its current social function is.

<sup>62</sup> [...] loose coupling [...].

através das exigências que emergem durante as interações e que, por outro, podem simplesmente passar ao largo delas.

Assim, não é que Goffman anule a eficácia das estruturas, mas que, sem se aprofundar em seus conteúdos históricos, apenas a presuma. Isso fica bastante claro em *Relations in Public*, por exemplo, quando, buscando chamar a atenção para a autonomia da ordem social que se estabelece durante a interação, ele afirma que suas “regras fundamentais podem regular trocas quando aqueles que participam *mal compartilham qualquer organização adicional*” (GOFFMAN, 1971, p. xi, meu grifo)<sup>63</sup>. Em outras palavras, ainda que mínimo, Goffman admitia um pré-requisito organizacional estrutural para que as regras exclusivas da interação pudessem operar e, assim, regular os comportamentos individuais naquela situação específica. Contudo, seu interesse por essa dimensão macrossocial estava sempre subordinado ao seu interesse pela dimensão micro, já que somente se interessava pela manifestação de seus aspectos “quando as pessoas estão na presença imediata uma da outra” (*id., ibid.*, p. x). Desse modo, pode-se argumentar que, junto com a psicologia dos indivíduos em interação, este é um outro extremo da vida em sociedade que, de certa forma, acaba insondado pela perspectiva, digamos, “transcendental” de Goffman.

Ao esvaziar e achatar seu escopo de estudos, Goffman deflaciona sua efetiva contribuição teórica para problemas mais tradicionais da disciplina, isto é, perde uma oportunidade promissora de articular, por um lado, aquilo que Bourdieu (2004, p. 11), referindo-se postumamente a Goffman, chamou de o “infinitamente pequeno” do dia a dia; e, por outro lado, o sobre-humanamente gigante da história. Para Giddens, que discorda frontalmente de Goffman sob este aspecto, a interação copresencial e a interação mediada (contatos por telefone, carta, e-mail etc.), apesar de distintas, não são formas de conexão social opostas (1988, p. 276). Assim, ao evitar deliberada e persistentemente lidar com questões de grande escala e de longo prazo, Goffman acabaria por adotar uma visão episódica da vida social e, ao fazê-lo, abdicaria prematuramente de se debruçar sobre a questão de como tais encontros se costumam uns aos outros tanto através de sua recorrência quanto através de sua expansão:

As técnicas, estratégias e modos de comportamento seguidos por atores em circunstâncias de co-presença, mesmo nos aspectos mais aparentemente triviais da vida do dia a dia, são fundamentais para a continuidade de instituições através do

---

<sup>63</sup> [...] ground rules can regulate dealings when those who participate share hardly any additional organization at all.

tempo e do espaço (GIDDENS, 1988: p. 275)<sup>64</sup>.

Se, por um lado, Goffman oferece um quadro sólido para que compreendamos os instantes precisos em que os cantores, os instrumentistas e a regente do coral da JXa coordenavam seus esforços para que pudessem manter uma impressão diante de audiências, por outro, ele não nos brinda com ferramentas apropriadas para compreender de onde vinham as capacidades de improvisação sem as quais, como ele mesmo destaca, dificilmente haveria qualquer interação copresencial:

A regra de comportamento que parece ser comum a todas as situações e exclusiva a elas é a regra que obriga os participantes a se “adequarem”. Provavelmente, as palavras dirigidas a uma criança em seu primeiro passeio ao restaurante servem para todos a qualquer momento: o indivíduo precisa ser “bonzinho” e não causar uma cena ou perturbação; ele não deve atrair atenção indevida para si próprio, seja ao se esparramar sobre os presentes, seja ao tentar se afastar da presença deles demasiadamente (GOFFMAN, 1963a, p. 11)<sup>65</sup>.

Em suma, meu argumento é o de que o que é adequado não é um apriori sociológico. Aliás, não o era nem para o próprio Goffman, para quem “o que é adequado em uma situação certamente pode não sê-lo em outra” (*id., ibid.*, p. 12)<sup>66</sup>. Desse modo, para que alguém se adeque enquanto canta em conjunto é necessário que, antes, tenha aprendido a cantar em conjunto. Penso que isso exige uma sociologia da musicalização, no caso, uma sociologia dos processos de tutela embutidos na capacidade de se manter “bonzinho” enquanto se participa da produção de um canto coletivo. Daí a parcela bourdieusiana de minha problemática. Recorri ao conceito de *campo* (*champ*) de Bourdieu porque, através dele, e também do seu conceito “siamês” de *habitus*, é possível entender, para além da conjuntura da interação copresencial que se desenrola, o porquê da psicologia dos seus participantes - kantianamente pressuposta por Goffman - e, intimamente relacionado a isso, o porquê de sua própria fisiologia ou, mais precisamente, de seus estados fisiológicos - etologicamente registrados por

---

<sup>64</sup> The techniques, strategies, and modes of behavior followed by actors in circumstances of co-presence, even in the most seemingly trivial aspects of their day-to-day life, are fundamental to the continuity of institutions across time and space.

<sup>65</sup> The rule of behavior that seems to be common to all situations and exclusive to them is the rule obliging participants to “fit in.” The words one applies to a child on his first trip to a restaurant presumably hold for everyone all the time: the individual must be “good” and not cause a scene or a disturbance; he must not attract undue attention to himself, either by thrusting himself on the assembled company or by attempting to withdraw too much from their presence.

<sup>66</sup> [...] what is proper in one situation may certainly not be proper in another.

ele.

Ainda que uma perspectiva como a de Goffman tenha sido muito útil para que se entendesse formal e normativamente o desdobramento das interações copresenciais cotidianas do coral da JXa, fosse enquanto seus integrantes ensaiavam, fosse nos momentos mesmos em que se apresentavam, dificilmente se poderia deixar de chamar a atenção para fatores mais abrangentes que incidiam sobre esses ensaios e apresentações. Se aquele grupo de indivíduos produzia um canto coletivo e, assim, tornava-se habilitado a administrar uma impressão diante de suas audiências, isso não se dava apenas devido à boa ou à má vontade das partes envolvidas, mas também porque existiam procedimentos consolidados que o tornavam possível. Por mais que as interações, a partir do momento em que se iniciavam, sempre abrissem margem para o imponderável e, literalmente, para o inaudito, era improvável que se pudesse chegar a tais extremos senão porque se trilharam caminhos já conhecidos para a coordenação de ações individuais. Justamente, imprevistos - e eles aconteciam com frequência - colocavam em cheque uma série de expectativas que, embora tivessem emergido atualizadas durante aquelas interações, baseavam-se em convenções extrasituacionais estabelecidas, menos ou mais explícitas, sem as quais não haveria nem porquê ou como se preocupar com a administração de uma impressão. Em suma, dificilmente seria possível falar na produção e, também, na recepção de uma estrutura musical a quatro vozes sem se falar também na sua reprodução.

## **II. Bourdieu e a historicidade da produção e da recepção artísticas**

Basicamente, então, minha opção por Bourdieu se justifica pela sua dívida para com o *insight* seminal apresentado por Durkheim (1965) para as categorias do conhecimento humano, de que “a unidade desses primeiros sistemas lógicos meramente reproduz a unidade da sociedade” (DURKHEIM, *ibid.*, p. 170); e, principalmente, para com seu desenvolvimento posterior por Marcel Mauss (2003), que, da mente, o estendeu ao corpo. De acordo com o comentário da etnomusicóloga Elizabeth Travassos (2008), “a idéia [maussiana] de que há modos de ser inscritos no corpo como automatismos inconscientes é crucial para os estudiosos de música. Ela abrange todo o domínio da vocalidade” (*ibid.*, p. 38). Para Mauss, praticamente todo movimento do corpo humano resulta da interação entre causas de três tipos: biológicas, psicológicas e sociológicas. Por exemplo, a maneira de andar varia conforme *i*) o

corpo de quem anda, *ii*) as capacidades de imitação, a memória e a confiança de quem anda e *iii*) a educação que se dispensou a quem anda. Em outras palavras, uma maneira de andar não é apenas uma idiossincrasia individual. Mais do que isso, é uma *técnica do corpo* ou *técnica corporal* imposta pela tradição e pela eficácia: “Chamo técnica um ato tradicional eficaz [...]. Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição” (MAUSS, *ibid.*, p. 407, grifos no original). Ainda que seja possível fazer uma distinção analítica entre esses três tipos de causas, fenomenalmente, eles se encontrariam “indissolivelmente misturados” (*ibid.*, p. 405).

Contudo, o autor é igualmente claro ao dizer que é apenas excepcionalmente que considera como causas os elementos psicológicos envolvidos nos movimentos do corpo humano. Considera-os assim somente em circunstâncias de mudança ou, mais rigorosamente, “momentos de *criação* ou de *reforma*” e “casos de *invenção*, de *posição de princípios*” (*ibid.*, p. 420, meus grifos). Mauss afirma que a própria modulação individual de uma técnica corporal é subordinada à regulação externa da sociedade: “Os casos de adaptação são de natureza psicológica individual. *Mas geralmente são comandados pela educação, e no mínimo pelas circunstâncias da vida em comum, do convívio*” (*ibid.*, p. 420-421, meu grifo). É assim que ele chega à formulação mais genérica de que os elementos psicológicos mediarão as causas biológicas - o corpo - e as causas sociológicas - a tradição -, funcionando como uma “roda de engrenagem” entre elas (*ibid.*, p. 420). Ora, o cantor não nasceu sabendo cantar como canta. Foi-lhe necessário aprender isso com alguém. Para Mauss, então, uma das questões mais importantes a levantar diante desse dado é: como o cantor aprendeu a cantar assim? Mais especificamente, como se lhe transmitiu a forma dessa técnica corporal? De que modo ela foi incorporada?

Para Mauss, as possíveis respostas a essas perguntas baseiam-se em uma distinção conceitual entre uma *memória misteriosa* e uma outra, *prestigiosa* (*ibid.*, p. 404). De acordo com seu argumento, a não ser que se esteja disposto a aventurar no terreno da “metafísica” (*ibid.*, *loc. cit.*), presumir o processo de aprendizado de técnicas corporais é presumir uma memória misteriosa, isto é, causas psicológicas que não se sabe ao certo de onde vieram. Ao contrário, Mauss diria, quando se considera o convívio e, mais especificamente, quando se considera *i*) o prestígio de que se revestem determinados membros de um grupo e *ii*) o prestígio de que se revestem determinados movimentos naquele grupo, torna-se possível investigar empiricamente as diferentes maneiras com que um indivíduo se serve de seu corpo. Em resumo, aprende-se a cantar e, valha a redundância, aprende-se com alguém, mas não se



aprende a cantar qualquer coisa com qualquer um: “A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela” (*ibid.*, p. 405). Como afirmou Claude Lévi-Strauss (2003) a propósito dos apontamentos de Mauss sobre as técnicas do corpo,

Era preciso muita coragem e clarividência a um homem, oriundo de uma formação intelectual e moral tão pudica quanto a do neokantismo reinante em nossas universidades [francesas] no final do século passado, para partir, como ele o faz aqui, à descoberta “de estados psíquicos desaparecidos de nossas infâncias” [...] (*ibid.*, p. 13).

Não seria exagerado afirmar que este é um resumo do plano de trabalho de Bourdieu: o estudo do intrincado enredamento “bio-psicossocial” (TRAVASSOS, 2008, p. 16) que existe entre um corpo em vias de desempenhar movimentos aprendidos e a sucessão de eventos de que se constitui uma tradição, ambos “engrenados” por uma psicologia, ela também aprendida. Em poucas palavras, para Bourdieu, toda atitude estética é o produto de uma aprendizagem específica. Daí, deste caráter aprendido da produção e da recepção artísticas, não se poder falar de uma essência da obra de arte. Por um lado, a produção de qualquer obra de arte obedece ao campo, que lhe impõe uma “fórmula formadora, [um] princípio gerador, [uma] razão de ser” (BOURDIEU, 2000, p. 15) que lhe é externa e, mais precisamente, que tem uma história:

Procurar na lógica [...] do campo artístico [...] o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma (BORDIEU, 2000, p. 15-16).

Por outro lado, mas da mesma forma, isto é, obedecendo ao campo, a percepção e a apreciação de uma obra de arte não são as mesmas em qualquer lugar e em qualquer tempo, já que “não há nada menos natural que a atitude a adotar perante uma obra de arte” (BORDIEU, 2002a, p. 295). É apenas com o tempo e conforme uma grande variedade de fatores sociais que se desenvolverá uma atitude perante determinados objetos que os revestirá de um sentido e de um valor artísticos. Assim, não há obras de arte em si mesmas, mas apenas objetos que são assim classificados por indivíduos que, desde pequenos, aprenderam a classificá-los como tais, relacionando-se diretamente com eles e, sobretudo, indiretamente com uma série de atores sociais que gravitam ao seu redor. Em suma, há uma correlação específica entre sujeitos e objetos, ou melhor, entre *habitus* e campo - no caso, um campo artístico - cujos

resultados mais aparentes são as obras de arte:

Quando as coisas e os cérebros (ou as consciências) são concordantes, quer dizer, quando o olhar é produto do campo a que ele se refere, este, com todos os produtos que propõe, aparece-lhe de imediato dotado de sentido e de valor (*id., ibid., loc. cit.*).

De acordo com Bourdieu (1998, p. 7), um campo, isso que é tanto a razão de ser de uma obra de arte quanto do olhar e, no caso do canto coletivo, do ouvir que permitirá produzi-lo e recebê-lo, é um subconjunto relativamente autônomo de um espaço social mais abrangente de *posições (positions)* que se definem mutuamente em relações de proximidade - mais perto ou mais longe - e de ordem - acima, entre e abaixo. Esse espaço social é um modelo teórico estatisticamente construído pelo analista. O modelo constitui-se de três eixos coordenados: *i)* o volume total daquilo que está em jogo disponível para cada uma das posições, mais decisivamente, o volume de *capital econômico* - sobretudo dinheiro - e *capital cultural* - instrução formal, leituras, viagens etc.; *ii)* a estrutura do capital disponível para uma posição, ou seja, como esses capitais se distribuem internamente em cada uma das posições; e *iii)* a evolução no tempo desses volume total e estrutura. Em suma, esse espaço social não é constituído por indivíduos concretos, mas por posições teoricamente mapeadas a partir do cruzamento entre *i*, *ii* e *iii*. Como resume o próprio Bourdieu, “distâncias espaciais no papel são equivalentes a distâncias sociais” (*id., ibid., p. 6*). Tais posições não determinarão de maneira cabal as ações de ninguém, mas indicam probabilidades sociológicas: “o modelo [...] define distâncias que são *predictivas* de encontros, afinidades, simpatias e mesmo de desejos” (*id., ibid., p. 10*, grifo no original). Assim, como partes integrantes do espaço social, campos são

espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem da sua posição [relativa] nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características dos seus ocupantes (em parte determinadas por elas). Há *leis gerais dos campos*: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião têm leis de funcionamento invariantes [...]. [...] em qualquer campo descobriremos uma luta, cujas formas específicas terão de ser investigadas em cada caso, entre o novo que entra e tenta arrombar os ferrolhos do direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência (BOURDIEU, 2003a, p. 119-120, grifo no original).

E, mais concretamente, um campo musical é

toda a rede de relações de concorrência e de complementaridade, de cumplicidade na concorrência, que unem o conjunto dos agentes implicados, compositores ou

intérpretes, célebres ou desconhecidos, produtores de discos, críticos, animadores de rádio, professores etc., em suma todos os que têm interesse pela música, interesses na música, investimentos - no sentido econômico ou psicológico - na música, que são tomados pelo jogo, tomados dentro do jogo (*id.*, 2003b, p. 168).

Via de regra, então, as relações entre as posições que constituem um campo musical são conflituosas. Em espaços como esse, como Bourdieu costumava dizer metaforicamente, os indivíduos “jogam” pela prerrogativa de atribuir sentidos e, mais importante, valores - positivos ou negativos - a comportamentos e objetos, de classificá-los e, assim, de hierarquizá-los. Desse modo, o campo musical é um espaço social dinâmico e, mais precisamente, disputado. Sua estrutura decorre diretamente dos resultados das disputas ocorridas dentro dele, no caso, da distribuição dos capitais ali dentro, principalmente do *capital específico* daquele campo. Isso quer dizer que a história da estrutura do campo musical condiciona os futuros desenlaces do jogo, movimentos estratégicos a que Bourdieu dava o nome de *tomadas de posição* (BOURDIEU, 1998, p. 6)<sup>67</sup> e que, *grosso modo*, podem ser entendidas como escolhas individuais, inclusive aquelas que se dão durante interações copresenciais. Em outras palavras, a distribuição de capitais por entre as posições é o que configurará o eventual monopólio da violência simbólica legítima dentro do campo musical e, daí, a sua manifestação no cotidiano. Voltando à imagem de Goffman sobre a criança no restaurante, isso significa poder dizer o que é ser “bonzinho” ou “malcriado” cantando em conjunto. Na prática, isso significa poder definir uma nota musical como “afinada” ou “desafinada”, a apresentação de uma música como “bem” ou “mal” realizada, um gênero musical como “nobre” ou “vulgar”, um compositor como “clássico” ou “datado” etc.

Conforme Bourdieu (2003a), duas tendências estratégicas básicas são adotadas no campo musical: quanto maior o capital específico acumulado, maior a tendência à ortodoxia, à reprodução; quanto menor esse capital, maior a tendência à heterodoxia, à revolução. Normalmente, quando indivíduos heterodoxos constestam a *doxa*, isto é, os atuais acúmulo e estrutura de capitais em tais e quais posições, em suma, quando contestam o presente estado de coisas dentro de um campo, indivíduos ortodoxos mobilizam-se para restabelecer uma anuência silenciosa àquele estado de coisas. É por isso que Bourdieu (2003c, p. 179) afirma que compositores como Gustav Mahler e Igor Stravinsky “brincavam com o fogo” ao associarem música “erudita” - sinfonia - a música “popular” - *music hall* - em suas composições, ou seja, ao forçarem uma aproximação social através de uma criação estética -

---

<sup>67</sup> [...] *prises de position* [...].

bem entendido, uma aproximação entre posições bastante díspares no campo musical. Contudo, apesar de eventuais sobressaltos, existe uma tendência mais geral para a reprodução do campo, já que mesmo os heterodoxos não promovem revoluções totais, apenas parciais. De acordo com Bourdieu, isso se justifica pelo seu investimento inicial em tempo, esforços etc. para entrar no campo musical, o que tornaria improvável uma revolução total. Daí sua ideia de “cumplicidade na concorrência”: os indivíduos heterodoxos não pretendem liquidar o jogo, mas apenas modificá-lo a seu favor.

Comparativamente, percebe-se como o campo musical bourdieusiano abrange realidades muito diferentes daquelas que se pode acessar através de uma equipe goffmaniana. Por um lado, no que diz respeito a dimensões espaciais, é algo gigantesco. Tomando-se como referência uma perspectiva como a de Goffman, que é fundada na contiguidade imediata de indivíduos sob observação, existe um hiato geográfico que não é analiticamente desprezível entre produtores de discos e professores de música que estejam em vias de realizar seus afazeres cotidianos, por exemplo, em um estúdio de uma gravadora ou em uma sala de aulas de um conservatório. Por outro lado, no que diz respeito a dimensões temporais, o campo musical é algo perene. Se, como argumenta Goffman, uma infinidade de minúsculos rituais de interação, com princípio, meio e fim e, sobretudo, com uma normatividade interna, pode-se dar - e efetivamente se dá - entre indivíduos que jamais se viram e jamais se verão novamente para além de um encontro casual em uma via pública, o campo musical se sedimenta no curso dos anos e mesmo dos séculos. Para Bourdieu (2002a), a história do campo artístico, tal como ele existe nos dias de hoje e do qual o campo musical é um subcampo, pode ser remontada pelo menos até o século XV, quando, na Europa, se começa a consolidar o mito do “gênio”, ou seja, de que há indivíduos capazes de, sozinhos, atribuir um valor extraordinário a formas normalmente vistas como ordinárias: “Podemos [...] supor que o interesse manifestado, desde o *Quattrocento*, por certos colecionadores em relação aos esboços e aos desenhos, tenha contribuído para elevar o sentimento que o artista podia ter de sua dignidade” (*id.*, *ibid.*, p. 290, grifo no original). Contudo, mais do que um tempo longo e um espaço extenso, o conceito bourdieusiano de campo musical permite lançar um olhar alternativo para a própria dinâmica entre as mentes e os corpos humanos em copresença.

Ocorre que, ao atual estado de distribuição de capitais dentro de um campo musical, corresponde um *habitus*, isto é, uma *disposição* (BOURDIEU, 1998: p. 6)<sup>68</sup> com a qual

---

<sup>68</sup> [...] *dispositions* [...].

indivíduos decifram os sentidos e os valores estruturalmente investidos em sons ao longo da ação concorrencial que ali se desenrolou. É isso que, em primeiro lugar, permitirá a um indivíduo perceber esses sons como sons musicais, não como fenômenos sônicos genéricos; e, em segundo lugar, como sons musicais de que goste ou não. Portanto, de maneira bastante parecida com que Mauss afirmava sobre as “causas psicológicas”, um *habitus* musical articula as posições do campo musical com as tomadas de posição de indivíduos que nele estejam inseridos, marginal ou centralmente. Conforme a caracterização de Bourdieu,

[o]s condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, quer dizer, enquanto princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor [i] a visada consciente a fins e [ii] o controle expresso das operações necessárias para atingi-los; [os *habitus* são] objetivamente “regulados” e “regulares” sem serem minimamente o produto da obediência a regras, e, por isso, sendo coletivamente orquestrados sem ser o produto da ação organizadora de um regente (1980, p. 88-89, grifos no original, tradução modificada)<sup>69</sup>.

Efetivamente, um indivíduo cujas experiências sociais particulares - a ocupação dos pais, o bairro onde nasceu e cresceu, a escola onde estudou etc. - mantiveram-no alheio, durante toda a sua vida, a determinado tipo de som musical, este indivíduo pode ouvi-lo e mesmo *pôr-se* a ouvi-lo e, ainda assim, ser absolutamente insensível àquilo como algo diferente de ruído, ou seja, como algo dotado de um sentido socialmente compartilhado. Desse modo, levando-se em conta o teor preditivo das propostas de Bourdieu, só seria razoável estimar probabilidades de se cantar desta ou daquela maneira quando se considera a história mais longa das capacidades cognitivas e motoras que foram aprendidas por indivíduos que cantam e, também, a história mais curta do próprio processo de aprendizado de tais capacidades por um indivíduo. Assim, entre uma conjuntura transitória de ação e de interação e uma estrutura estável que a condiciona, existem balizas subjetivas institucionalizadas adquiridas pela exposição de um indivíduo a esse espaço social de disputas simbólicas que é o campo musical. Tanto a produção musical - uma oferta de estruturas sonoras socialmente classificadas, por exemplo, como “eruditas” ou “populares” - quanto o gosto de se apreciá-la -

---

<sup>69</sup> Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement “régliées” et “régulières” sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre.

uma demanda, isto é, sistemas de classificação de músicas aprendidos através do tempo - não são capacidades idiossincráticas, singulares e íntimas, mas duas instâncias profundamente integradas na realização de uma probabilidade sociológica, de uma “harmonia preestabelecida” (BOURDIEU, 2003b, p. 170) entre as disposições de quem produz e de quem consome e suas respectivas posições no campo musical. Desse modo, as próprias capacidades sem as quais não se poderá iniciar ou tentar manter a apresentação de um canto coletivo são capacidades objetivas anteriores a, e portanto, um pré-requisito da própria apresentação.

Com isso, através do *habitus*, indivíduos traduzem em seus atos as condições características da posição que ocupam no campo musical: traduzem-nas eles próprios, de fato, mas sem a advertência reflexiva subentendida em uma *rational choice*. Diferentemente do que pode parecer à primeira vista e de modo a guardar algumas semelhanças com Goffman sob este aspecto, Bourdieu procura se afastar criticamente de um finalismo calculista quando, por exemplo, afirma que a exibição do gosto musical é uma “estratégia de apresentação de si” (2003b, p. 163). É por isso que, para ele, toda transformação estrutural do campo musical se dá de maneira “automática” (BOURDIEU, 2003a, p. 125), isto é, a despeito de qualquer voluntarismo, bastando para isso que haja indivíduos cognitivamente e sentimentalmente educados para perceber e, ato contínuo, desejar os capitais em disputa naquele campo, ou seja, bastando que se atualize a relação entre o *habitus* musical e o campo musical. É como se aquele indivíduo que se põe a ouvir uma estrutura sonora que lhe é estranha ouvisse alguém “falar grego”, pois, para Bourdieu, as práticas e os modos associados às posições de um campo musical são analogicamente muito semelhantes ao conjunto de fonemas de uma língua, isto é, operam como “signos distintivos” (BOURDIEU, 1998, p. 9)<sup>70</sup>. Assim, quanto à margem de manobra dos produtores e dos consumidores de um campo musical, Bourdieu enfatiza a prevalência dos condicionamentos do espaço social sobre o arbítrio individual: “existir em um espaço social, ocupar um ponto ou ser um indivíduo em um espaço social é diferir, é ser diferente” (BOURDIEU, *ibid.*, *loc. cit.*). Fundamentalmente, isso significa que as lutas travadas dentro daquele campo são lutas inadvertidas por distinção social:

*Compete à arte exatamente certificar a diferença entre homens e não-homens: [...] submetida unicamente às leis de construção do gênio criador [...], a experiência artística é o que mais se aproxima da experiência divina do intuitus originarius, percepção criadora que, sem reconhecer outras regras ou obrigações além das próprias [...], engendra livremente seu próprio objeto. O mundo produzido pela*

---

<sup>70</sup> [...] *distinctive signs*.

“criação” artística não é somente “outra natureza”, mas uma “contra-natureza”, um mundo produzido à maneira da natureza, mas contra as leis comuns da natureza - as da gravidade na dança, as do desejo e do prazer na pintura ou escultura etc. - por *um ato de sublimação artística que está predisposto a desempenhar uma função de legitimação social*: a negação da fruição inferior, grosseira, vulgar, mercenária, venal, servil, em suma, natural, contém a afirmação da sublimidade daqueles que sabem se satisfazer com prazeres sublimados, requintados, distintos, desinteressados, gratuitos, livres (BOURDIEU, 2008, p. 453, latim no original, meus grifos).

Efetivamente, no quadro bourdieusiano, é-se diferente, transforma-se não conforme uma escolha pessoal cartesianamente autodeterminada, mas de acordo com a atual situação do campo e a posição nele ocupada. É por isso que as estratégias adotadas por um indivíduo em um campo são objetivas, isto é, apesar de realizadas por ele, não são *suas*, ainda que, indiscutivelmente, ele tenha em mente determinados fins a alcançar. A liberdade dos produtores e dos consumidores de um campo musical será sempre delimitada pelos condicionamentos do campo musical: “pessoas, no que elas têm de mais pessoal, são, essencialmente, a *personificação* das exigências atual ou potencialmente inscritas na estrutura do campo ou, mais precisamente, na posição ocupada dentro deste campo” (BOURDIEU, 1989 *apud* WACQUANT, 1992, p. 44, grifo no original)<sup>71</sup>. Desse modo, ainda que o autor não descarte a escolha racional individual como um fator presente na produção e na recepção musical, ela não é o único, tampouco o mais importante dentre tais fatores. Assim, por um lado, Bourdieu afirma que um músico é “comandado na sua produção pela posição que ocupa no espaço de produção” (*id.*, 2003b, p. 174) e, por outro, que, dentre outros tipos de capital cultural, o nível de instrução formal de um indivíduo da audiência “determina [...] a realizar práticas que se encontram inscritas na sua definição social, poderíamos dizer na sua 'essência social'“ (*id.*, 2003b, p. 177). No máximo, então, as decisões de uma subjetividade consciente cumprem o papel de amplificar, de ratificar as diferenças objetivamente dadas pelo campo musical.

Certamente, através de seus conceitos de campo e *habitus*, Bourdieu avançou interessantes contribuições metodológicas. Para esta tese, a mais importante delas é a de que se atente para a história social das práticas de produção e recepção das formas artísticas. Contudo, ao mesmo tempo em que amplia o horizonte analítico, esta recomendação de Bourdieu também tem o potencial de limitá-lo, uma vez que se baseia em concepções particulares sobre o que sejam a arte e o artista, a saber, concepções estabelecidas dentro do

---

<sup>71</sup> [...]persons, at their most personal, are essentially the *personification* of exigencies actually or potentially inscribed in the structure of the field or, more precisely, in the position occupied within this field.

que ele próprio entendia como o campo artístico - a arte “desinteressada” produzida por “gênios”. Em outras palavras, como seu conceito de campo artístico estava intimamente vinculado a uma história específica, Bourdieu já sabia de antemão o que era a arte e quem era o artista a investigar, apesar de, justamente, lhes negar uma essência que flutuasse fora do tempo. Trata-se da história de um universo social que, como já se afirmou, há séculos vir-se-ia emancipando do restante dos campos constituintes do espaço social, desenvolvendo uma lógica interna própria animada por símbolos e práticas sociais que, a princípio, só têm valor ali dentro: a assinatura do artista, a arbitragem de pares para definir o estatuto estético de um objeto, os museus, as academias de arte, as escolas de Belas-Artes, os conservatórios etc., mas, sobretudo, uma linguagem artística, isto é, uma maneira de falar da arte e do artista. Para Bourdieu, tudo isso compunha um “lugar em que se produz e reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio do artista” (BOURDIEU, 2002a, p. 289). Para ele, então, era *isso*, era apenas *essa* conjugação de indivíduos e de organizações que era o campo artístico do qual o campo musical era um subcampo. Levando o raciocínio às últimas consequências, as interações focadas apontadas por Goffman tornar-se-iam analiticamente desprezíveis e, por fim, diminuir-se-ia brutalmente a importância que eventos singulares poderiam ter na caracterização do que é ou deixa de ser arte para os indivíduos nelas envolvidos. De acordo com Salette Nery (2007),

[u]ma crítica possível e contundente a Bourdieu é ter pouco efetivado o retorno às interações concretas, como, segundo ele, esse espaço de interseção entre os campos, objetivo último de sua teoria da ação. Suas análises se ativeram, em grande medida, a campos determinados, explicitando sua estrutura e mecanismos de funcionamento [...] (NERY, 2007, p. 156).

Com isso, não quero sugerir que se repudie integralmente a representação de Bourdieu para o que sejam a arte e o artista, mas, pelo contrário, que se a trate como mais uma representação possível. Penso mesmo que ela pode ser metodologicamente mobilizada como uma perspectiva a confrontar em pesquisas comparativas. Foi assim que procedi em meu período de observação participante no coral da JXa. Antes de me tornar cantor ali, eu já cantava em dois corais semelhantes àquele em uma escola de música da região central do Município do Rio de Janeiro. Logo, dois anos antes de acompanhar o cotidiano de meninos e meninas que aprendiam a cantar coletivamente e que, portanto, se reposicionavam em um campo musical, eu já participava regularmente de apresentações de música como aquelas. A partir do argumento de Howard S. Becker (1977), é possível sugerir que algo assim tenha



acontecido espontaneamente com Peggy Golde, uma antropóloga que investigava os valores estéticos dos moradores da aldeia de Oaxaca, nos EUA. Não foi sem choque que Golde descobriu que ali reinava uma grande indiferença em relação à autoria das panelas de barro entre as mulheres que as produziam: “[a] idéia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia” (BECKER, 1977, p. 23). Se Golde estranhou a situação foi porque ela mesma atribuiu um valor excepcional àquelas peças e, mais especificamente, um valor que aquelas mulheres não compartilhavam com ela:

O que se percebe [...] é que embora estas mulheres fizessem uma linda cerâmica, não estavam orientadas para a nossa noção convencional de que quem faz alguma coisa bonita gosta de ser elogiado e assume a responsabilidade da autoria (BECKER, 1977, *loc. cit.*).

Desse modo, a arte e o artista tais como caracterizados por Bourdieu podem servir como um termo de comparação entre diferentes circunstâncias de produção e de recepção de obras de arte. Afinal, uma pessoa como Golde parece ter saído direto de dentro do campo artístico a que ele faz referência.

Complementarmente, uma outra importante crítica a Bourdieu diz respeito à maneira como ele emprega o conceito de *habitus*. De acordo com Bernard Lahire (2002), Bourdieu não evidencia como alguém chega a incorporar estruturas sociais objetivas. Por um lado, Lahire argumenta, essa lacuna teórica existe porque, em suma, é impossível que alguém chegue a incorporar tais estruturas literalmente. O que se incorpora são, isso sim, “hábitos” e, mais especificamente, “esquemas de ação”: “maneiras de fazer, de pensar, de sentir e de dizer *adaptadas (e às vezes limitadas) a contextos sociais específicos*” (LAHIRE, 2002, p. 173, meu grifo). Isto quer dizer que, seja-se criança, adolescente ou adulto, somente se incorporam tais esquemas através da mediação de outros indivíduos, isto é, somente se os incorporam em interações e, no caso específico de crianças, a tendência é que somente se os incorporem em interações face a face (LAHIRE, 2002, p. 178, nota 5). Desatento a isso, Bourdieu acaba por atribuir uma enorme primazia analítica ao campo e, mais precisamente, a um campo rigorosamente estratificado em detrimento das ações dos indivíduos que dele fazem parte, isto apesar de sua intenção declarada de superar a alternativa dicotômica entre uma sociologia fenomenológica - interacionismo e etnometodologia - e uma outra, objetivista - estruturalismo -, através de uma terceira, praxiológica (BOURDIEU, 1983, p. 46-47). Como argumenta Luc Boltanski (2005), este é o uso “intenso” que Bourdieu fazia do conceito de *habitus*, ou seja, quando deixava de prestar atenção às tomadas de posição individuais para se concentrar

apenas nas posições ocupadas pelos indivíduos enquanto integrantes de um campo:

O analista considera então que foi até o fim de sua tarefa [...] quando consegue mostrar que, mergulhado em situações diferentes, o autor [*sic*] agiu atualizando os esquemas inscritos em seu *habitus*, ou seja, de certo modo, de maneira previsível (BOLTANSKI, *ibid.*, p. 162).

De acordo com Frédéric Vandenberghe (2006), este viés pendendo ao campo se deve parcialmente a uma desmesura normativa presente na sociologia de Bourdieu. Para ele, o autor poderia ter evitado esta aguda tensão entre liberdade individual e determinação social se “no lugar de sublimar sua indignação moral em uma hiperviolência teórica e científica, ele tivesse acentuado mais as capacidades reflexivas de que dispõem os atores, em uma situação de ação ou de interação” (VANDENBERGHE, *ibid.*, p. 324). Desse modo, uma preocupação como a de Lahire, de tornar explícita a passagem do “intersíquico para o intrapsíquico” (LAHIRE, 2002, p. 174), aponta para como essa maneira algo vaga de empregar o conceito de *habitus* pode servir a propósitos meramente argumentativos e acadêmicos de pensadores como Bourdieu, e não propriamente sociológicos:

[O]s pesquisadores que falam a linguagem da “interiorização da exterioridade” (ou da “incorporação das estruturas objetivas”) e da “exteriorização da interioridade”, de fato nunca deram corpo (pela descrição antropológica e pela análise teórica) a esta dialética que hoje desempenha mais um papel *retórico* na economia conceitual das teorias do social e *estratégico* na oposição a outras teorias do social do que um verdadeiro papel *teórico* que visa construir objetos científicos (LAHIRE, 2002, p.172, grifos no original).

A se seguir esse raciocínio, é praticamente mandatário que uma sociologia da produção e do consumo de obras de arte de inspiração bourdieusiana se reequilibre naquela polarização fenomenológico-objetivista, já que seu próprio proponente normalmente pendia ao objetivismo.

Penso que tanto a restrição aos mitos do “gênio” e da arte “desinteressada” quanto a falta de clareza no emprego do conceito de *habitus* são manifestações de uma característica mais profunda da sociologia de Bourdieu, a saber, a sua ambição teórica generalista. Para ele, a despeito de quaisquer peculiaridades internas, todos os campos seriam governados pelas mesmas leis. Recorde-se com o próprio autor que “é isso que faz [...] com que [...] possamos servir-nos do que aprendemos sobre o funcionamento de cada campo particular para interrogarmos e interpretarmos outros campos” (BOURDIEU, 2003a, p. 119). Talvez seja um pouco exagerado afirmá-lo assim, mas, basicamente, o que Bourdieu está dizendo é que,

conhecendo-se um campo, conhecem-se todos os demais. Mas isso não deveria ser assim.

Conforme outra crítica avançada por Lahire (2012), a partir do momento em que se debruça sobre um universo social, não se pode ignorar que suas particularidades têm um caráter conseqüente significativo e não meramente residual, tanto para a natureza do que é ali produzido quanto para as próprias condições de existência dos indivíduos e das organizações que ali se relacionam. É por isso que ele advoga não o completo abandono, mas uma “especificação da teoria dos campos” (LAHIRE; AMANDIO, 2012, p. 202). Para ilustrar a importância dessa manobra teórica, Lahire cita o caso do universo literário. Ali, é bastante irregular a participação dos indivíduos mais centrais - os escritores, segundo sua opinião -, já que raramente alguém consegue se sustentar materialmente apenas através do exercício da criação literária, precisando recorrer a outras atividades para poder “ganhar a vida” (*id., ibid., loc. cit.*):

Tratar os artistas como seres definidos pelas suas propriedades artísticas é como cometer um erro de abstração e de intensificação das práticas, pois não se é, na maior parte das vezes, 'escritor' como se é “médico” ou “advogado”, e isto tem conseqüências sobre a natureza das obras produzidas (*id., ibid., loc. cit.*).

Isto é uma injunção a um exame detalhado dos conteúdos cotidianos das vidas dos indivíduos a serem estudados. Dificilmente se teria acesso às oscilações entre “escritor” e “não escritor” de outra maneira. Evidentemente, seria ingênuo sugerir que Bourdieu ignorasse a importância de tais pormenores. Como se sabe, ele mesmo lançava mão de metodologias que apontavam para sua preocupação com dados “soft”. A *distinção* talvez seja um bom exemplo disso. Para além de gráficos e tabelas, é permeado por entrevistas, histórias de vida, fotografias etc. Contudo, a singularidade desses dados é sempre subsumida na presunção de uma homologia estrutural entre as posições que seus informantes ocupam em seus respectivos campos. Assim, é como se Bourdieu planificasse ou, digamos, “chapasse” a complexa topologia das sociedades modernas para a qual ele mesmo chamava a atenção, constituída por diversos campos interdependentes entrelaçados por indivíduos e suas práticas. Como argumenta Nery,

Flaubert comparece em *As regras da arte* [...] mais propriamente como um exemplo interessante à caracterização da arte, e suas tensões com o campo econômico no século XIX, do que propriamente como um indivíduo cuja trajetória é passível de interpretação por recurso à busca de seus diferentes posicionamentos ao interior de variados campos (NERY, 2007, p. 157).

Na verdade, é possível sugerir que o generalismo teórico de Bourdieu aponta para uma espécie de flanco “apriorístico” do seu conceito de campo, aberto pelas dívidas filosóficas do autor para com o neokantismo. Como Vandenberghe (2010) argumenta, essa herança, devida sobretudo à apropriação do racionalismo de Gaston Bachelard e o relacionismo de Ernst Cassirer em que se baseia a sociologia bourdieusiana, resultava em um idealismo epistemológico através do qual Bourdieu tornava-se propenso a “inverte[r] a natureza real da dependência entre ciência e ser” (VANDENBERGHE, 2010, p. 51), ou seja, a postular a própria realidade que investigava a partir do conceito que criara para investigá-la. Desse modo, quando afirma que o campo é um modelo estatístico constituído por posições relacionadas entre si e não por indivíduos históricos, Bourdieu estaria lançando mão de um “ficcionalismo analítico” (*id., ibid.*, p. 53), de um artifício retórico emergencial, já que suas proposições sociológicas, especialmente as mais contundentes, de cunho normativo, referiam-se patentemente a realidades históricas, e não a um estado de coisas que provavelmente existiria. Assim, de acordo com Vandenberghe,

[d]e maneira a evitar a “falácia epistêmica” que reduz questões ontológicas a questões epistemológicas, ele deveria ter afastado todos os equívocos em torno de interpretações racionalistas e realistas de seu trabalho, abandonando o estratagema convencionalista do “como se” [...]. O mundo social não é um reflexo analógico das relações que a teoria descreve (racionalismo), mas o inverso é que é verdadeiro. Se Bourdieu quisesse que sua teoria crítica do social fosse criticamente avaliada [...], então ele tinha de ter pressuposto, em última instância, que o mundo social era mais do que um efeito epistêmico da sua teoria (*id., ibid.*, p. 83).

É indiscutível que, pelo menos em princípio, a sociologia de Bourdieu se caracterizava por uma enfática preocupação com o desenrolar de eventos singulares. Como ele afirmava, “a história da arte é realmente irreversível e [...] ela apresenta uma forma de *cumulatividade*” (BOURDIEU, 2002a, p. 297, grifo no original). Em outras palavras, a história de uma música, por exemplo, assim como a história das regras em que se basearam as suas produção e recepção, são realidades sedimentadas aos poucos, com o passar do tempo, e que se vão tornando cada vez mais independentes e cada vez menos negociáveis. Contudo, sua inversão idealista tende a “anestesiá-la”, por assim dizer, novos dados empíricos em seu quadro teórico. Assim, um dos possíveis problemas em se adotar o conceito de campo sem se atentar para isso é exagerar a importância relativa da reprodução, o que faria com que, como advertiu Renato Ortiz (1983), “a análise se encerr[asse] num círculo vicioso, o que implica renunciar-se à problemática da construção da História” (ORTIZ, *ibid.*, p. 26). E, pela mesma razão, como Gabriel Peters (2013) ponderou criticamente, deixar de lado a própria inventividade cotidiana

dos indivíduos:

Se Bourdieu pensava os quadros teórico-metodológicos de análise da vida social como instrumentos heurísticos [...] sensíveis à variabilidade empírica dos processos sócio-históricos (incluindo-se aí os motores subjetivos da conduta), ele deveria ter reconhecido de modo mais consequente no seu repertório conceitual a possibilidade de ações determinadas, ao menos em parte, pela consciência reflexiva, mesmo que estas fossem tomadas como variedades empíricas raras de comportamento (PETERS, 2013, p. 56).

Ironicamente, então, da maneira como chama a atenção para o caráter histórico da obra de arte, isto é, para o seu caráter construído, Bourdieu acaba por nos levar para uma espécie de beco sem saída da história em que o *já* construído não deixaria mais nada *por* construir.

### **III. Mediando o tempo dos indivíduos e o tempo das estruturas para se chegar à etnografia de um conceito**

As propostas de Norbert Elias para o emprego de conceitos em sociologia oferecem uma rota alternativa. O nome de Elias não é fortuito e se torna especialmente interessante por algumas razões. Minha única intenção ao reconstituí-las aqui é caracterizar o tipo de etnografia que tentei produzir. Mais remotamente, cabe reconhecer que a obra de Elias começou a me parecer uma mediação possível devido à sugestão, avançada por Giddens, de que seria razoável conceber uma interface entre as obras de Goffman e Fernand Braudel. Para ele, se pensamos

em termos da interseção de diversos contextos de copresença, costurados pelos caminhos que indivíduos traçam através dos locais em que vivem suas vidas cotidianas, podemos ver que não é exagerado perceber uma semelhança entre o trabalho de Goffman e o de Braudel (GIDDENS, 1988, p. 279)<sup>72</sup>.

E, de fato, Elias guarda afinidades metodológicas com Braudel. Conforme Enrique Manzo (2005), “ambos autores convergem na ideia de que se ocupar do tempo largo não exclui se ocupar também dos tempos dos indivíduos” (MANZO, 2005, p. 146)<sup>73</sup>. Como já vimos, pelo menos teoricamente, o próprio Bourdieu não descuidava dessas duas dimensões analíticas - a

<sup>72</sup> [...] in terms of the intersection of varying contexts of co-presence, knit together by the paths that individuals trace out through the locales in which they live their day-to-day lives, we can see that it is not far-fetched to see a resemblance between the work of Goffman and that of Braudel.

<sup>73</sup> [...] ambos autores convergen en la idea de que ocuparse del tiempo largo no excluye ocuparse también de los tiempos de los individuos.

longa duração e o instante presente. Ecoando o Durkheim e o Mauss de *Algumas Formas Primitivas de Classificação*, ele argumentava que “a experiência do tempo se engendra na relação entre o *habitus* e o mundo social, entre disposições de ser e de fazer e as regularidades de um cosmos natural ou social (ou de um campo)” (BOURDIEU, 2001b, p. 155). Por sua vez, este é um raciocínio construtivista que também está presente em Elias. Recordando-se do período de elaboração de sua tese de doutorado, passado sob orientação de um professor com rígida formação neokantiana, ele afirmou que

[n]ão me era mais possível ignorar que o que Kant considerava como atemporal e como dado antes de qualquer experiência - fosse o conceito do vínculo de causalidade, o do tempo ou das leis naturais e/ou morais - deve ser aprendido, ao mesmo tempo que os termos correspondentes, por intermédio de outros homens para poder estar presente na consciência de cada indivíduo. Isso é um saber adquirido, que, como tal, pertence portanto ao patrimônio de experiências do homem (ELIAS, 2001, p. 101).

Contudo, se essa crítica aos aprioris aproxima bastante as perspectivas de Bourdieu e Elias, a autonomia analítica concedida pelo último às interações cotidianas distancia-os tanto ou mais. De acordo com Leopoldo Waizbort (2001), para quem “a concepção do social” eliasiana guarda intensas semelhanças com a simmeliana (WAIZBORT, *ibid.*, p. 91), ao invés de encarar a sociedade como uma substância estática que existe independentemente dos indivíduos e, mais ainda, que os determina linearmente, Elias propunha uma abordagem desprovida de uma tal causalidade sequencial e diacrônica. Para ele, então, a sociedade seria um todo funcional cujas diferentes e incontáveis partes se condicionariam umas às outras, tanto direta - caso de uma interação face a face - quanto indiretamente - caso dos cidadãos de diferentes regiões de um mesmo Estado-nação. Desse modo, dando destaque à dimensão simultânea e sincrônica da vida em conjunto, Elias tentava mostrar como as mais insignificantes interações entre indivíduos sintetizariam as diferentes estruturas macrossociais características das sociedades modernas:

Como a interação é sempre e principalmente uma relação mútua e múltipla, e que se estende infinitamente, o resultado disso é que o todo está sempre em processo, móvel, é um tecido que se tece continuamente (WAIZBORT, 2001, p. 99).

Isso estabeleceria uma circularidade tendencialmente inacabável entre causas e efeitos através da qual a sociedade engataria como um processo dinâmico. Como Sergio Miceli

(2001) a descreve de maneira muito feliz, a causalidade em Elias é “esparramada, invasiva e ubíqua” (MICELI, 2001, p. 119). Assim, a sociedade não *é*, mas *acontece* reiteradamente naquilo que os indivíduos fazem e sofrem em suas rotinas, que variariam a cada instante conforme variam as relações entre todas as suas partes ou, em termos eliasianos, conforme variam as tendências *centrífugas* e *centrípetas* de uma sociedade:

Nenhuma pessoa individual, não importa quão grande a sua estatura, quão poderosa a sua vontade, quão penetrante a sua inteligência, pode quebrar as leis autônomas da rede humana da qual suas ações surgem e para dentro da qual elas são dirigidas. Nenhuma personalidade, por mais forte que seja, como o imperador de um domínio feudal puramente agrário - para dar um exemplo ao acaso -, pode deter mais do que temporariamente as tendências centrífugas cuja força corresponde ao tamanho do território. Ele não pode, de uma vez só, transformar a sua sociedade em absolutista ou industrial. Ele não pode, por um ato de vontade, trazer à tona a divisão de trabalho mais complexa, o tipo de exército, a monetarização e a transformação total das relações de propriedade que são necessárias para que instituições centrais duradouras evoluam. Ele está atado às leis das tensões entre servos e senhores feudais, de um lado, e, de outro, entre senhores feudais concorrentes e o governante central (ELIAS, 1991, p. 50)<sup>74</sup>.

Percebe-se que, em Elias, os indivíduos têm uma margem de manobra bastante reduzida. Para ele, como argumenta Manzo, “os homens são arrastados por diferentes correntes temporais ante as quais podem fazer muito pouco” (MANZO, 2005, p. 145)<sup>75</sup>. Ainda assim, em comparação com Bourdieu, para quem a própria reflexividade e inventividade individuais traduziriam os atributos de uma posição em um campo, esse “muito pouco”, isto é, a ideia de que um único ser humano chegaria a manipular provisoriamente o fluxo histórico de toda uma sociedade é uma hipérbole sociológica. É a partir desse tipo de raciocínio que Elias sugere um refluxo do cotidiano para os conceitos. O exemplo talvez seja um pouco exagerado quanto à eficácia transformadora da autodeterminação individual, mas serve ao propósito retórico de não se descartar analiticamente qualquer autodeterminação nem, portanto, a importância do âmbito microsocial para o próprio desenvolvimento do conhecimento sociológico. Para Elias, então, todos os conceitos têm uma *sociogênese*

---

<sup>74</sup> No individual person, no matter how great his stature, how powerful his will, how penetrating his intelligence, can breach the autonomous laws of the human network from which his actions arise and into which they are directed. No personality, however strong, can, as the emperor of a purely agrarian feudal domain - to give an example at random - more than temporarily arrest the centrifugal tendencies the strength of which corresponds to the size of the territory. He cannot turn his society at one stroke into an absolutist or an industrial one. He cannot by an act of will bring about the more complex division of labour, the kind of army, the monetarization and the total transformation of property relations that are needed if lasting central institutions are to evolve. He is tied to the laws of the tensions between bondsmen and feudal lords on one hand and between competing feudal lords and the central ruler on the other.

<sup>75</sup> [...] los hombres son arrastrados por diferentes corrientes temporales, ante las cuales muy poco pueden hacer.

(ELIAS, 1994: Parte I), ou seja, têm seu sentido definido de acordo com o atual estado de coisas em que se encontra uma coletividade humana. Como resume Tatiana Landini (2006),

A crítica do autor tanto à sociologia como à filosofia do conhecimento é de que são estáticas. Dessa forma, devem ser transformadas em análises processuais por meio do estudo do desenvolvimento dos próprios conceitos. [...] o conhecimento não é algo separado da sociedade - uma mudança no primeiro é também um dos aspectos de uma mudança no segundo (LANDINI, 2006, p. 102).

Parafraçando o comentário de Manning (1992, p. 154) a propósito dos métodos de observação sistemática de Goffman, sugiro que a etnografia que segue não é a etnografia de um lugar, mas de um conceito formal - o de *equipe*. O meu interesse pela cultura dos integrantes do coral da JXa decorreu do meu interesse em entender *como um grupo de indivíduos coordenavam suas ações para manter uma impressão diante de um outro grupo de indivíduos*. Foi assim que Goffman procedeu no caso das instituições totais: “O grosso de *Manicômios* desenvolve um conjunto de ideias - um vocabulário - com o qual descrever as experiências de *qualquer* grupo de pessoas cujos tempo e espaço são constantemente monitorados” (MANNING, *ibid.*, p. 155, grifo no original)<sup>76</sup>. Assim, a ordem dos fatores da problemática que atravessa minha etnografia traduz as suas prioridades: “como uma *equipe* goffmania opera em um campo bourdieusiano?” e não, por exemplo, “como um *campo* bourdieusiano determina uma equipe goffmaniana?”. Não cheguei ao coral com isso em mente. Na verdade, foi apenas um ano depois de ter saído de lá que passei a filtrar meus dados através deste conceito: minhas memórias, meu diário de campo, uma entrevista em profundidade com Karen e minha participação no grupo do coral na rede social Facebook. Isto não é a mesma coisa que proceder a uma inversão idealista e postular uma realidade empírica a partir de um conceito. Pelo contrário, trata-se de comparar o conceito com uma realidade que guarde uma “semelhança esquemática” (MANNING, *ibid.*, p. 155)<sup>77</sup> com seus parâmetros mais gerais. As consequências dessa comparação para o próprio conceito são tanto possíveis quanto imprevisíveis.

Goffman pretendia que seus conceitos fossem “gerais (no sentido de sempre aplicáveis) e dignos de *experimentação*” (GOFFMAN, 1981, p. 1, meu grifo)<sup>78 79</sup>. O original

<sup>76</sup> The bulk of *Asylums* develops a set of ideas - a vocabulary - with which to describe the experiences of *any* group of people whose time and space are constantly monitored.

<sup>77</sup> [...] schematic resemblance [...].

<sup>78</sup> [...] general (in the sense of always applicable), and worth testing out.



em inglês para “experimentação” é “*testing out*”. É possível que com um pouco mais de liciosidade, e mesmo de informalidade, se pudesse traduzir a expressão como “ver qual é”, como se costuma dizer no linguajar de rua do Município do Rio de Janeiro, no sentido de se realizar a exploração preliminar de um objeto, um lugar, uma pessoa etc. Como Smith argumenta, a experimentação com um conceito formal é um processo muito mais casual do que o teste de uma hipótese:

Os pesquisadores que empregam os conceitos formais de Goffman fazem experimentos mostrando seu âmbito, ubiqüidade, necessidade empírica e precisão com referência a áreas particulares da investigação empírica [...]. É a estes trabalhos que devemos nos voltar para descobrir o quão proveitosos ou não os conceitos de Goffman podem ser: como ele disse certa vez, “nenhum dos conceitos elaborados [aqui] pode ter futuro” (SMITH, 2004, p. 72-73).

O que fiz, então, foi experimentar com ou “ver qual era” a do conceito goffmaniano de equipe. Com isso, minha intenção foi a de tentar refinar tal conceito. Aliás, conforme o argumento de Manning sobre o trato dispensado por Goffman à sua teoria, é mais preciso dizer que, ao invés de “refiná-lo”, tentei *redefini-lo*, não teórica, mas empiricamente. De acordo com este autor, Goffman trabalhava com a ideia de que os dados que não se adequassem aos parâmetros conceituais poderiam fortalecê-los, não como uma explicação falsificável, mas como um “modelo que nos pudesse informar sobre a organização do mundo social” (MANNING, 1992, p. 16)<sup>80</sup>. Desse modo, Manning argumenta, eventuais instâncias negativas não apenas alimentariam como também tonificarariam aquilo que chamou de *Espiral de Goffman* (MANNING, *ibid.*, p. 55)<sup>81</sup>:

[T]odos os seus livros contêm conjuntos elaborados e encadeados de definições, classificações e muitos exemplos que tentam descrever o mundo social em termos formais. É como se, ocasionalmente, ele pensasse que uma descrição de comportamento cotidiano arrumada, ainda que demasiadamente simplificada, fosse preferível a uma bagunçada, mas verdadeira. [...] A solução de Goffman para este dilema envolveu uma atitude singular em relação a dados discrepantes. Ao invés de parar com um conjunto de definições, classificações e exemplos, ele presumiu que podia melhorar a análise usando observações discrepantes tanto para debilitar definições existentes quanto para sugerir novas (MANNING, *ibid.*, p. 149)<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Minha tradução baseou-se no confronto com a tradução de uma parte do mesmo trecho presente no artigo de Smith (2004:72).

<sup>80</sup> [...] model could tell us about the organization of the social world.

<sup>81</sup> Goffman's spiral.

<sup>82</sup> [...] all of his books contain elaborate, interlocking sets of definitions, classifications, and many examples that attempt to describe the social world in formal terms. It is as if he occasionally thought that a neat but oversimplified description of everyday behavior were preferable to a messy but true one. [...] Goffman's remedy to this dilemma involved a distinctive attitude to discrepant data. Instead of stopping with a set of definitions,

Na verdade, este caráter aparentemente frágil dos conceitos de Goffman é o anverso de sua obstinada “lealdade ao detalhe empírico” (MANNING, *ibid.*, p. 16)<sup>83</sup> e, portanto, é coerente com sua ênfase sobre os aspectos passageiros da vida social: “[u]ma vez que - por qualquer razão - indivíduos chegam a estar na presença imediata um do outro, uma condição fundamental da vida social se torna enormemente pronunciada, a saber, seu caráter promissório, probatório” (GOFFMAN, 1983, p. 3)<sup>84</sup>. É por isso que as propostas de Elias para o emprego de conceitos em sociologia me parecem um corretivo interessante para o ferrolho, digamos, “anti-empírico” que se tranca através do manejo que Bourdieu faz de seu conceito de campo. Como argumenta Landini a propósito da conceituação eliasiana,

[p]ara Elias, os conceitos sociológicos não devem, de forma alguma, ser meramente teóricos, mas constituem o resultado da pesquisa empírica. Ou seja, para ir a campo, ele não parte de conceitos pré-formulados, mas de algumas concepções mais gerais [...] para, no processo de pesquisa e análise de seu material, chegar a conclusões [...] (LANDINI, 2006, p. 95).

Ainda assim, o campo e o *habitus* bourdieusianos cumprem um importante papel analítico neste trabalho, especialmente porque, em si mesmos, não padecem de uma inconsistência que permeia a sociologia dos processos eliasiana.

De acordo com Benjo Maso (1995), apesar de toda a sua preocupação com o caráter adquirido das categorias do pensamento, Elias postulava uma “substância animal” (ELIAS, 1991, p. 32)<sup>85</sup> para os seres humanos. Em boa medida, continua, isso se devia à sua aderência à teoria de Sigmund Freud para a personalidade. Mesmo que Elias tenha adaptado criticamente as ideias freudianas, deflacionando o *id* em suas relações de dependência mútua com o *ego* e o *superego*, Elias jamais teria deixado de afirmar características inatas à espécie humana: “[a]té o fim de sua carreira, ele sempre endossou a noção freudiana de que as pessoas nascem com 'pulsões selvagens, indomadas' que elas têm que aprender a controlar e restringir” (MASO, 1995, p. 71)<sup>86</sup>. Contudo, Maso argumenta, este elemento central do processo civilizador tal como concebido por Elias não tem comprovação empírica alguma:

---

classifications, and examples, he assumed that he could improve analysis by using discrepant observations both to undermine existing definitions and then to suggest new ones.

<sup>83</sup> [...] loyalty to empirical detail [...].

<sup>84</sup> Once individuals - for whatever reason - come into one another's immediate presence, a fundamental condition of social life becomes enormously pronounced, namely, its promissory, evidential character.

<sup>85</sup> [...] animal substance [...].

<sup>86</sup> Till the very end of his career, he always endorsed the Freudian notion that people are born with 'wild, untamed drives' they have to learn to control and restrict.

por um lado, a antropologia demonstra que, mesmo em sociedades em que se não encontram os menores vestígios de uma instituição como o Estado moderno, as pessoas podem se comportar com uma disciplina rigorosa; por outro, a própria história evidencia que a imagem eliasiana do homem medieval, especialmente suscetível a arroubos de afeto e violência, é imprecisa. Como Maso conclui, o modelo de personalidade humana freudiano adotado criticamente por Elias tem uma “inconfundível inclinação metafísica” (MASO, 1995, p. 71)<sup>87</sup>. De certa forma, isso é presumir aquilo que Mauss chamou de “memória misteriosa”. Por isso Bourdieu. Penso que o problema não estava em seus conceitos, mas na ênfase “reprodutivis[ta]” (PETERS, 2013, p. 54) que ele mesmo lhes dava. Como Maso sugere em uma comparação entre Elias e Bourdieu,

[c]onceitos como “pulsões” ou “afetos” deveriam ser substituídos por noções mais neutras como “disposições” para enfatizar que tendências precisam se desenvolver antes que tomem forma. Assim, comportamento, emoções e pensamentos humanos - dentro de limitações biológicas - podem ser inteiramente concebidos como funções de condições sociais [...] (MASO, 1995, p. 73)<sup>88</sup>.

Parece fora de dúvida que Goffman e Bourdieu lidavam com a mesma problemática sociológica de fundo, que é a da organização social. Goffman fala sobre isso quando caracteriza as normas morais subjacentes às interações focadas: “O estudo da ordem social [da interação] é parte do estudo da organização social” (GOFFMAN, 1971, p. x)<sup>89</sup>. Bourdieu, por sua vez, quando reconhece sua perplexidade diante daquilo que chama de *paradoxo da doxa*: “o fato de que a ordem do mundo tal como a encontramos, com [...] obrigações e penalidades, é amplamente respeitada” (BOURDIEU, 2001a, p. 1)<sup>90</sup>. Contudo, as maneiras como cada um encarava a organização social eram bastantes distintas. Para Goffman, tratava-se de uma “noção enfraquecida de organização” (GOFFMAN, 1971, p. x)<sup>91</sup>. Com esta modelização “enfraquecida”, Goffman se afastava de objetivos analíticos semelhantes aos de Bourdieu *ponto por ponto*, já que o enfoque sociológico recairia apenas sobre as normas interacionais que dão forma aos comportamentos de indivíduos que buscam alcançar um fim coletivo em circunstâncias de copresença.

<sup>87</sup> [...] an unmistakable metaphysical bent.

<sup>88</sup> Such concepts as 'drives' or 'affects' should be replaced by more neutral notions like 'dispositions' to emphasize that tendencies have to develop before they can take shape.

<sup>89</sup> The study of social order is part of the study of social organization [...].

<sup>90</sup> [...] the fact that the order of the world as we find it, with its [...] its obligations and its penalties, is broadly respected [...].

<sup>91</sup> [...] weakened notion of organization [...].

Goffman é explícito ao dizer que não se interessa pela “*escolha de fins* ou a maneira como esses fins podem ser integrados em um *único sistema de atividade*” (*id., ibid.*, p. xi, meus grifos). Portanto, preocupações macrosociológicas como aquelas contidas nos conceitos de campo e de *habitus* - resumidamente, a institucionalização estrutural de disposições subjetivas e, portanto, de parâmetros de escolha individual através do tempo - não são desenvolvidas no quadro goffmaniano. E isso é uma pena. Como Blumer adverte em sua caracterização do método do interacionismo simbólico do qual Goffman é um herdeiro bastante singular:

[a]póia-se em bases traiçoeiras e empiricamente inválidas quem pensa que uma forma qualquer de ação conjunta pode ser recortada de seu vínculo histórico, como se sua constituição e caráter surgissem do nada através de geração espontânea ao invés de crescer a partir do que veio antes (BLUMER, 1986, p. 20)<sup>92</sup>.

Porém, como Goffman argumenta, seu “interesse está nas normas e práticas empregadas por qualquer participante particular de um canal de transações mútuas e não na *diferenciação e integração dos participantes*” (GOFFMAN, 1971, p. x, meu grifo)<sup>93</sup>. Isso significa que, se “o interesse está nas normas e práticas”, ele não *deveria* estar necessária e exclusivamente aí. Em outras palavras, o interesse também *podia* estar na estruturas. Como Goffman destaca, mesmo assassinos se pautam por algumas convenções para fazerem vítimas e tomarem uma rota de fuga, devendo “confiar no e se beneficiar do fluxo do tráfego e do entendimento convencional acerca de aparências normais” (GOFFMAN, 1983, p. 5)<sup>94</sup>. Portanto, a noção “enfraquecida” de organização social de Goffman era compatível com condicionantes extrainteracionais da ação.

Já para Bourdieu, com sua forte ênfase analítica recaindo sobre o campo, eram apenas as estruturas que interessavam em última instância: “O campo artístico, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar” (BOURDIEU, 2002a, p. 286). Mesmo em momentos explicitamente goffmanianos, Bourdieu não deixava essa ênfase de lado. Em meados da década de 1990, o sociólogo francês estava bastante preocupado com a televisão. Seu temor era o de que, pautada apenas por cálculos

<sup>92</sup> One is on treacherous and empirically invalid grounds if he thinks that any given form of joint action can be sliced off from its historical linkage, as if its makeup and character arose out of the air through spontaneous generation instead of growing out of what went before.

<sup>93</sup> [...] interest is in the norms and practices employed by any particular participant in the channel of mutual dealings and not in the differentiation and integration of participants.

<sup>94</sup> [...] rely on and profit from conventional traffic flow and conventional understanding regarding normal appearances [...].

comerciais, a busca pela audiência a qualquer custo convertesse “um extraordinário instrumento de democracia direta [...] em um instrumento de opressão simbólica” (BOURDIEU, 1997, p. 13). Portanto, de acordo com Bourdieu, era uma questão urgente, de política e de democracia, amortecer o impacto da produção dos conteúdos televisivos sobre o conjunto do campo jornalístico que, por sua vez, impactava sobre os demais campos da vida em sociedade, especialmente sobre os campos de produção cultural, como o da arte, da literatura, da filosofia, do Direito, da ciência etc. Uma de suas inúmeras denúncias quanto ao caráter potencialmente pernicioso de uma aparência democrática mantida televisivamente dizia respeito aos debates políticos. Supostamente uma arena para o franco conflito ideológico, os debates políticos se estavam transformando em uma exibição agonística entre companheiros. Visivelmente, sua demonstração do caráter “falsamente verdadeiro” dos debates políticos tem inspiração na sociologia de Goffman ou, pelo menos, uma notável convergência com ela. Em uma passagem de um de seus textos sobre a televisão, Bourdieu elenca figuras da vida política francesa que teriam uma relação promíscua longe das câmeras - “são pessoas que se conhecem, que almoçam juntas, que jantam juntas” (*id., ibid.*, p. 42). E exemplifica:

[E]m um programa de Durand sobre as elites [...], todas essas pessoas estavam presentes. Havia [Jacques] Attali, [Nicolas] Sarkozy, [Alain] Minc... Em dado momento, Attali, falando a Sarkozy, disse “Nicolas... Sarkozy”. *Houve um silêncio entre o nome e o sobrenome*: caso houvesse se detido no nome, teríamos visto que eram comparsas, que se conheciam intimamente, quando são, aparentemente, de dois partidos opostos (*id., ibid., loc. cit.*, meu grifo).

De certa forma, ao destacar esse tipo de dado - uma pausa minúscula entre duas palavras em meio a uma conversa acalorada -, o próprio Bourdieu chama a atenção para uma equipe goffmaniana: um grupo de indivíduos que, juntos e simultaneamente, mantêm uma impressão, um *self* em público. No caso dos “comparsas” do programa de televisão francês, tratava-se de parecer rivais políticos produzindo um vívido debate em uma democracia supostamente efervescente. Derradeiramente, contudo, o silêncio entre “Nicolas” e “Sarkozy” separava, para Bourdieu, a formalidade da intimidade e, assim, era necessariamente o índice mudo de uma enorme estrutura social em que interesses políticos e econômicos estavam em jogo: partidos políticos, grandes empresas, os meios de comunicação de massa etc. Em uma palavra, aquela pausa era unilateralmente determinada por todos esses campos. Já para Goffman, aquela mesma pausa tratar-se-ia de uma manifestação intrínseca àquele encontro e àquele encontro apenas: “Pares de pessoas que se permitem cumprimentar e falar uma com a

outra pela troca recíproca de primeiros nomes não podem ser vistos, pela evidência desse fato isolado, como estando em uma mesma relação estrutural” (GOFFMAN, 1983, p. 11)<sup>95</sup>. Levando o seu raciocínio ao extremo, chegamos à conclusão de que, para cada situação em que há um encontro face a face, sempre existirá uma dose de suspense, por menor que seja. É muito difícil saber de antemão o que vai acontecer. Para Goffman, então, todo programa ao vivo, toda fila de ônibus tem um quê de improviso, assim como todos os ensaios e as apresentações de um coral.

Portanto, uma descrição do cotidiano do coral da JXa a partir do conceito formal de equipe, para além da redefinição e, na melhor das hipóteses, do aperfeiçoamento do próprio conceito, pode contribuir para o entendimento das dinâmicas possíveis entre interações focadas e estruturas sociais mais duradouras. A observação participante possibilitou o acompanhamento filigranar do aprendizado da percepção e da produção de uma relação especializada entre sons musicais por indivíduos que ainda não a conheciam. Mais ainda, o trabalho de campo possibilitou entender como essas capacidades adquiridas estavam intimamente relacionadas com a projeção situacional de impressões, de *selves* individuais e coletivos que, por sua vez, colocavam problematizações a instituições duradouras. Para compreender essa interface, adotei a seguinte estrutura:

- No capítulo 1, apresento uma panorâmica goffmaniana do coral da JXa como uma equipe moldada por regras de produção de canto coletivo consolidadas há vários séculos, notadamente a classificação das vozes em soprano, contralto, tenor e baixo. Além disso, mostro como se coordenavam as ações das partes daquela equipe - os cantores, certamente, mas também a regente Karen e um grupo de instrumentistas. Finalmente, caracterizo a afinação como o principal pré-requisito objetivo para a manutenção de uma impressão.
- No capítulo 2, analiso em detalhe a construção dos *selves* daquele conjunto e de seus integrantes. Para tanto, coloco a figura de Karen em destaque. Por meio de sua diretividade, todos os integrantes da equipe se coordenavam para parecer músicos apresentando músicas para uma audiência - isto era o coral da JXa, pelo menos em termos goffmanianos. Tento mostrar como esses *selves* emergiam aos poucos, principalmente através de duas circunstâncias frequentes no dia a dia daquele coral: os

---

<sup>95</sup> Pairs of persons licensed to greet and talk to each other through reciprocal first name can't be taken by evidence of this fact alone to be in a particular structural relation.

debates sobre o repertório e a busca pela ordem. Através da relação de Karen com os cantores e instrumentistas, é possível vislumbrar como, afinal, instituições longevas vão sendo incorporadas e atualizadas.

- No capítulo 3, discorro sobre a negociação de identidades de gênero em torno da classificação especializada das vozes dos integrantes do coral da JXa. Ali, havia vozes consideradas “femininas” - sopranos e contraltos - e vozes consideradas “masculinas” - tenores e barítonos. Ocorre que alguns meninos tinham vozes consideradas “femininas” ou menos “masculinas” e, frequentemente, isso era motivo de brincadeiras entre todos. O que estava em jogo aqui era justamente a fricção entre o dia a dia do coral, por um lado, e, por outro, duas instituições mais amplas, uma estética - a classificação das vozes - e outra, moral - a distinção heteronormativa entre gêneros.
- No capítulo 4, trato do imperativo categórico situacional do coral da JXa antes, durante e depois das apresentações da equipe. Acima de tudo, tratava-se de preservar o *self* do coral. Três circunstâncias ilustram a manifestação dessa regra básica. Em primeiro lugar, as discussões em torno dos uniformes do coral apontavam para uma subordinação generalizada a normas impessoais necessária em momentos de apresentação. Já as dificuldades que surgiam durante as próprias apresentações mostravam como os integrantes procediam para manter a equipe intacta. Naqueles momentos, era necessário chegar subitamente a um novo acordo para que se mantivesse a impressão de que eram músicos apresentando músicas. Finalmente, os momentos de descontração logo depois das apresentações intensificavam os vínculos sobre os quais a equipe se mantinha, ainda que formal e substantivamente subvertidos.

Para concluir, faço um último comentário sobre os dois autores que serviram de base para a redação deste trabalho. Pode-se dizer que Bourdieu colonizou conceitualmente um vasto continente da realidade social - as macroestruturas -, área apressadamente deixada de lado por Goffman, que, por sua vez, se concentrou apenas em prospectar observacionalmente uma única e estreitíssima península daquela porção maior de terra - as microinterações. Penso que o que liga uma parte à outra é um fino e longo istmo, densamente florestado por uma mata praticamente virgem - o cotidiano. A etnografia que segue é um relato sobre a exploração que empreendi no interior dessa floresta.

#### IV. Nota sobre a responsabilidade do escrito

Embora eu tenha proposto uma etnografia de um conceito, também insisti que estava interessado na cultura dos integrantes do coral da JXa, não como uma ilustração confirmatória do conceito, mas como uma realidade com que testar seus limites. Se aquela realidade chegasse a ilustrar as características do conceito, tratar-se-ia de um desdobramento fortuito da análise, tão eventual quanto uma total discrepância entre as duas instâncias. Assim, em termos meramente pragmáticos e longe de pretender adentrar discussões acadêmicas sobre onde começa a sociologia e onde termina a antropologia ou, ainda, se existe uma superposição entre esta última e a etnografia, aproximo-me bastante da caracterização que Nancy Scheper-Hughes (2000)<sup>96</sup> fez dos antropólogos como “uma tribo desassossegada e nômade, caçadores e coletores de valores humanos” (SCHEPER-HUGHES, *ibid.*, p. 133)<sup>97</sup>. Portanto, mesmo que indireto, meu interesse pela cultura daquelas pessoas me recomenda a caracterizar a responsabilidade pela etnografia que redigi.

Por se tratar do estudo descritivo da cultura de uma coletividade humana, uma etnografia é uma representação muito diminuta de uma realidade incrivelmente complexa e, sobretudo, singular. Isso significa que, indubitavelmente, a maior parte daquilo que observei e das experiências que vivi durante os 13 meses em que lá estive ficou de fora. O que “entrou”, “entrou” devido a um filtro compósito, teórico-metodológico ao mesmo tempo em que simplesmente subjetivo. Como Scheper-Hughes argumenta, “como podemos saber o que sabemos senão filtrando a experiência através de categorias de pensamento e sentimento altamente subjetivas que representam nossas próprias maneiras particulares de ser[?]” (SCHEPER-HUGHES, *ibid.*, p. 127)<sup>98</sup>. Portanto, isso significa que, menos ou mais, as pessoas aqui representadas terão algum tipo de dificuldade em se identificar com a representação que produzi sobre seus valores e, em última instância, sobre si mesmas, seja porque, através do meu inevitável viés, posso ter interpretado algo ou mesmo muitas coisas de maneira completamente equivocada - sim, isso realmente pode ter acontecido -, seja porque, digamos, “acertei na mosca” - isso também pode ter acontecido.

Independentemente dessa importantíssima variável subjetiva e, ademais, independentemente da imensa e eterna gratidão que nutrirei para com todos os integrantes do

---

<sup>96</sup> Agradeço a Cecília Soares por me ter indicado este texto.

<sup>97</sup> [...] a restless and nomadic tribe, hunters and gatherers of human values.

<sup>98</sup> How can we know what we know other than by filtering experience through the highly subjective categories of thinking and feeling that represent our own particular ways of being [...].



coral da JXa, não me eximo da responsabilidade pelo escrito que segue, que é óbvia, única e exclusivamente minha.

## 1 O CORAL DA ESCOLA JXA

### 1.1 Introdução

O coral da Escola JXa produzia sons musicais. Não existem sons intrinsecamente musicais. Dentre tantas outras coisas, uma frequência de 440 Hz pode ser uma nota Lá ou o sinal de linha de um telefone que foi retirado do gancho. É apenas através de filtros culturais que se revestem alguns fenômenos sônicos de um caráter “musical”. Da mesma maneira, os próprios filtros culturais com que um som genérico é transformado em um som musical não são dados. Eles chegam a existir apenas através do convívio entre seres humanos, seja imediato - uma interação face a face - ou mediado - através das gerações. Como John Blacking (1974) argumenta, “a música não pode ser transmitida ou ter significado sem associações entre pessoas” (BLACKING, *ibid.*, p. x)<sup>99</sup>. Alan P. Merriam (1964) se estende um pouco mais em argumento bastante parecido:

O som de música não pode ser produzido senão por pessoas para outras pessoas e, apesar de podermos separar os dois aspectos conceitualmente, um não estará completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas o processo é contínuo; o próprio comportamento é moldado para produzir música e, portanto, o estudo de um flui para dentro [do estudo] do outro (MERRIAM, *ibid.*, p. 6)<sup>100</sup>.

Neste capítulo, tentaremos dissecar analiticamente esse contínuo entre o comportamento humano moldado para produzir música e a música através do conceito goffmaniano de equipe. Através dele, vamos nos debruçar sobre o cotidiano do coral da JXa para entender alguns dos elementos mais fundamentais e distintivos da produção musical daquela associação entre pessoas. Que seres humanos tomavam parte naquilo? Como coordenavam suas ações para mobilizar filtros culturais historicamente estabelecidos e, assim, produzir sons musicais específicos? Que fatores internos àqueles comportamentos mútuos realizados com vistas à produção de determinados sons musicais poderiam impedir que, afinal, tais sons viessem à tona? Em outras palavras, vamos descrever como indivíduos se organizavam socialmente para tentar manter uma impressão diante de uma audiência através

<sup>99</sup> [...] music cannot be transmitted or have meaning without associations between people.

<sup>100</sup> Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is not really complete without the other. Human behavior produces music, but the process is one of continuity; the behavior itself is shaped to produce music sound, and thus the study of one flows into the other.

da produção de sons musicais e, é claro, como poderiam chegar a se desorganizar justamente porque estavam em vias de tentá-lo.

## 1.2 O que constitui uma equipe?

Para que se entenda um coral como uma equipe goffmaniana é necessário conhecer suas partes e, mais precisamente, é necessário entender como cada uma delas opera sozinha em cooperação. Um coral é formado por indivíduos que cantam simultaneamente. Essa talvez seja sua característica mais básica. Mas, de tão básica, chega a ser geral demais, o que pode fazer com que se confunda um coral com uma torcida organizada que entoia um cântico em uma partida de futebol no Maracanã, por exemplo, ou, ainda, com as pessoas que cantam *Parabéns p'ra você* em uma festa de aniversário. O que diferencia o coral dos outros casos é que seus componentes entoam sequências de sons musicais diferentes daquelas entoadas por seus companheiros. A não ser em casos excepcionais e, normalmente, experimentais, isso *não* significa cantar músicas diferentes simultaneamente. Antes, significa cantar partes diferentes de uma mesma música simultaneamente, ou melhor, significa cantar diferentes melodias que, soando sincronicamente, soam como uma única música. Tecnicamente falando, esta combinação de melodias simultâneas constitui uma harmonia. É algo semelhante ao que o filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz (2000) diz que se passa com o bramido do mar:

Para ouvir este ruído como se costuma fazer, é necessário que ouçamos as partes que compõem este todo, isto é, os ruídos de cada onda, embora cada um desses pequenos ruídos só se faça ouvir no conjunto confuso de todos os outros conjugados, isto é, no próprio bramir, que não se ouviria se esta onda que o produz estivesse sozinha (LEIBNIZ, 2000, p. 27).

É bem verdade que os indivíduos que entoam o cântico no Maracanã dificilmente estarão cantando exatamente a mesma coisa, já que é bastante difícil coordenar os esforços simultâneos de dezenas de milhares de anônimos, embora não seja impossível, tampouco historicamente inédito. Provavelmente haverá diferenças de letra, de ritmo e, sobretudo, de afinação. Guardadas as devidas proporções, algo parecido também poderia ser afirmado sobre o *Parabéns*. Já os indivíduos que formam um coral cantam partes diferentes das que cantam os seus companheiros de maneira especializada. Aqui, o critério que separa o joio e o trigo é a impressão que cada equipe espera criar e manter diante de seu público, real ou imaginado. A

eventualidade de que o canto coletivo deixe de ser produzido conforme parâmetros especializados ou simplesmente deixe de acontecer provavelmente abalará a impressão que se buscava manter a princípio. Desde que começam a cantar e, normalmente, desde muito antes disso, não é absolutamente irrelevante para os componentes de um coral - tampouco para suas audiências - que seus companheiros cantem um pouco diferentemente daquilo que cantam, assim como geralmente é irrelevante para o torcedor que os demais torcedores de seu time cantem em tons ligeiramente diferentes daquele em que está cantando ou como é praticamente irrelevante para os convivas cariocas que o amigo paulista de um deles, a quem acabaram de ser apresentados, cante “é pique, é pique!...” ao invés de “é bigue, é bigue!...”.

Certamente, pode-se levantar a objeção histórica e musicológica de que os indivíduos que formam um coral cantem sim a mesma coisa, isto é, de que cantam música homofônica ou, para empregar um termo um pouco menos técnico, de que cantam em uníssono. E é verdade. De acordo com James G. Smith e Percy M. Young (2001), foi apenas por volta de 1430 que corais religiosos católicos passaram a cantar música polifônica. Antes disso, o canto simultâneo de partes diferentes da mesma música cabia exclusivamente a conjuntos de solistas aos quais os corais respondiam em uníssono durante um culto. Bem antes disso, da Israel do Antigo Testamento até o Império Romano do século IV d.C., quando a Igreja Católica começou a criar escolas de canto coral para fins litúrgicos, nem sempre era clara a diferença entre um conjunto de cantores especializados - solistas ou coristas - e a congregação, que também cantava em uníssono. Durante a Renascença, porém, o número de notas musicais graves e agudas a serem cantadas por um coral religioso católico aumentou paulatinamente.

Essa ampliação das capacidades acústicas de um coral condicionou a complexificação de procedimentos expressivos. Foi a partir daí que a polifonia a quatro partes ou vozes - soprano, contralto, tenor e baixo ou, simplesmente, SATB - se consolidou como paradigma para a composição de música coral sacra e também secular nos séculos seguintes. Mesmo nos últimos 100 anos, quando praticamente todo cânone estético cristalizado até fins do século XIX tornou-se objeto de crítica ou de destruição por parte de vanguardas (HOBBSAWM, 2013), a formação SATB continuou sendo a referência para a constituição de corais. Portanto, não é pela frequência, mas apenas pela relevância histórica recente dessa distribuição de vozes em relação ao tempo presente que afirmo que um coral é formado por indivíduos que cantam, de maneira simultânea e especializada, partes diferentes de uma mesma música.

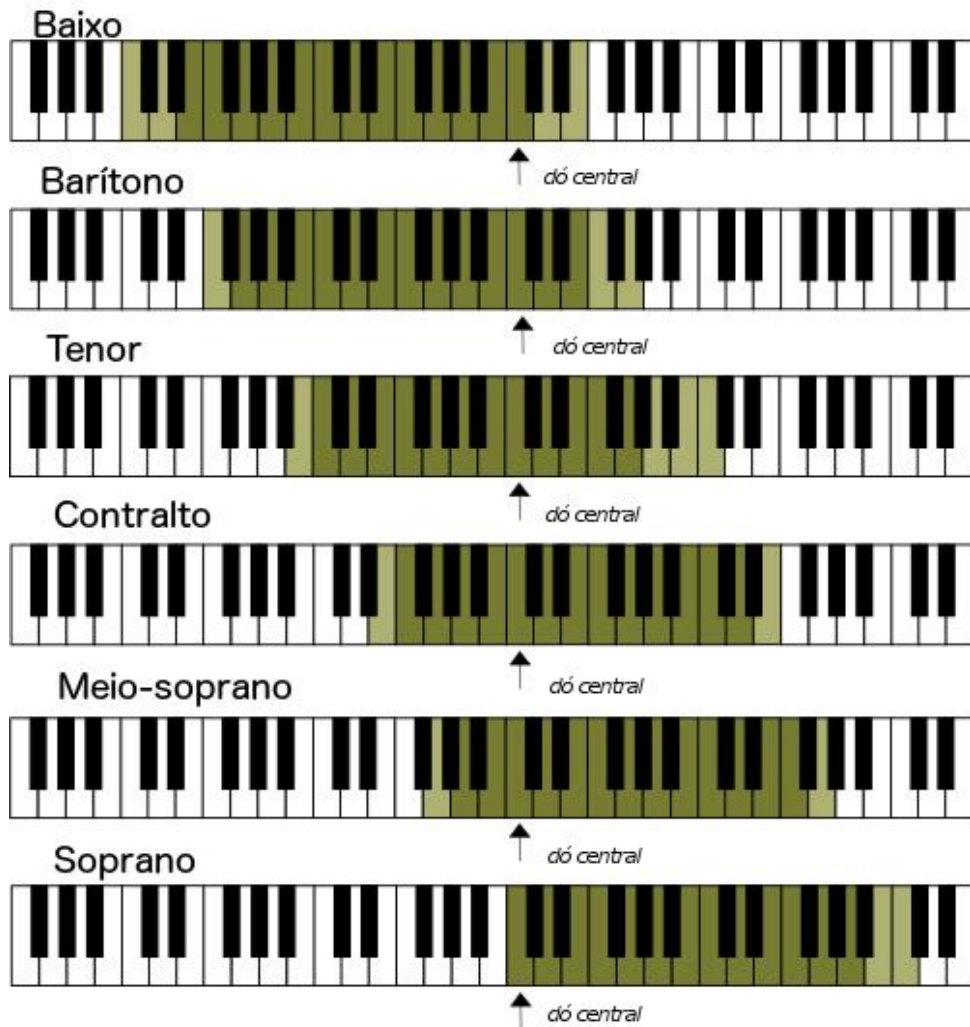
Outra razão para insistir nessa característica dos corais é a sua relevância empírica no

âmbito deste estudo. Como já foi mencionado na Introdução, o coral da JXa também era dividido internamente em quatro partes ou, sendo um pouco mais preciso, em quatro naipes de vozes em que se cantavam uma das quatro partes em que se compôs a maioria das músicas ali cantadas - SATBar. O “Bar” aí se refere a barítono. Essa ausência de uma parte de baixo é ensejo para caracterizar a demografia do coral ou, mais precisamente, o sexo e a faixa etária dos indivíduos que o integravam. Na verdade, entender essa última afirmativa significa se aprofundar um pouco mais no entendimento de como cada uma das partes daquela equipe operava sozinha em cooperação.

Inicialmente, deve-se ter em mente que as partes de uma música cantada por um coral como o da JXa somente eram cantadas através da emissão de um número limitado de notas que se ordenavam em um gradiente que variava do grave ao agudo. Se, como vimos há pouco, mais notas foram sendo acrescentadas aos corais durante a Renascença, quando passaram a dispor de quase 50 delas - um piano, por exemplo, dispõe de mais ou menos 100 -, isso não significa que cada um dos componentes de um coral consiga cantá-las todas. O mais provável é que isso não aconteça, já que existe uma limitação que os impede de fazê-lo. E não se trata apenas de uma limitação estética. Ainda que haja indivíduos que consigam realmente emitir todas ou praticamente todas essas notas, eles são excepcionais. Normalmente, está-se fisiologicamente limitado a emitir apenas uma parcela dessas notas, o que, na prática, significa conseguir cantar cerca de duas dúzias delas.

Também é importante notar que todas essas partes estão encadeadas entre si através de interseções, maiores ou menores de acordo com a proximidade das partes no contínuo de notas que se forma a partir daí. Por exemplo, a interseção entre a parte de baixo e a de tenor, as duas mais graves na formação SATB, é muito maior do que a interseção entre a parte de baixo e a de soprano, respectivamente a mais grave e a mais aguda da mesma formação. Já a parte de barítono se encontra entre as partes de baixo e de tenor - nem tão grave quanto a primeira, nem tão aguda quanto a segunda. Portanto, no caso do coral por mim estudado, a parte de barítono era a mais grave das quatro, seguida no sentido do agudo pelas de tenor, de contralto e de soprano, respectivamente.

Figura 1 - O contínuo vocal humano transposto para um instrumento de teclas. O “dó central” indicado pelas setas equivale a uma frequência de cerca de 261 Hz e, aproximadamente, marca o centro do teclado de um piano



Adaptado de: <<http://www.singwise.com/cgi-in/main.pl?section=articles&doc=UnderstandingVocalRangeRegistersAndType>>. Acesso: 05/02/2015.

Além disso, raramente indivíduos do sexo feminino conseguem emitir notas tão graves como as que indivíduos do sexo masculino emitem quando cantam as partes de tenor, barítono ou baixo. Pelo menos em termos comparativos<sup>101</sup>. E mesmo que as emitam, é ainda mais raro

<sup>101</sup> Atualmente, por exemplo, o conjunto inglês Schola Pietatis Antonio Vivaldi ou Vivaldi's Women busca reproduzir a sonoridade de alguns corais femininos que existiram em *ospedali*, abrigos para meninas e mulheres pobres na Veneza dos séculos XVII e XVIII. De acordo com Smith e Young (2001, p. 773), nesses

em termos históricos que essas partes lhes sejam atribuídas, embora a recíproca não seja verdadeira. Resumidamente, durante uma boa parte da história dos corais, a participação foi uma prerrogativa de indivíduos de sexo masculino - meninos e, sobretudo, homens adultos. Seguindo o argumento de Smith e Young (2001, p. 782), pode-se dizer que foi apenas a partir do século XVIII que a participação de mulheres deixou de ser uma raridade para, aos poucos, começar a se tornar algo comum. Desse modo, as partes de tenor, barítono e baixo costumam ser atribuídas a indivíduos de sexo masculino, enquanto as de soprano, meio-soprano - outro intermediário, semelhante ao barítono - e contralto, a indivíduos de sexo feminino. As exceções a essa regra são: homens adultos com vozes excepcionalmente agudas; falsetistas, homens adultos que cantam encurtando suas pregas ou “cordas” vocais através da contração dos músculos da laringe (NEGUS et al., 2001); de meados do século XVI até o início do século XX, os *castrati*, homens adultos que foram castrados antes que tivessem ingressado na puberdade; e meninos que ainda não passaram ou, já tendo ingressado na puberdade, ainda não terminaram de passar pelo processo fisiológico conhecido como “muda vocal”. No coral da Escola JXa, havia sempre pelo menos dois deles no naipe de contraltos, estivessem com a voz estabilizada para cantá-la, estivessem em plena “muda vocal”. Isso nos leva à questão da faixa etária.

De acordo com o antropólogo Martin Ashley (2008), que se dedica ao estudo das negociações identitárias de meninos que participam de corais juvenis no Reino Unido, a “muda vocal” é um período prolongado em que a voz dos meninos começa a soar diferente da voz das meninas, depois de ambas terem permanecido basicamente andróginas desde o nascimento. *Grosso modo*, esse período se inicia aos 10 anos de idade. É mais ou menos por aí que pessoas que não possuem a percepção auditiva treinada como a de um regente ou a de um fonoaudiólogo começam a detectar elementos culturalmente associados à maturidade adulta na voz falada dos meninos: um tom inicialmente instável mas cada vez mais grave, maiores rouquidão e aspereza etc. De acordo com os estudos técnicos citados por Ashley e de

---

estabelecimentos, compositores afamados ensinavam música polifônica coral e instrumental de ponta às abrigadas. Como se afirma no sítio do Vivaldi's Women na Internet, em um desses *ospedale* teria havido pelo menos cinco mulheres cantando a parte de tenor e uma, a de baixo. E o próprio Vivaldi's Women conta com uma mulher que canta a parte de baixo. Dentro de uma tendência que se iniciou na década de 1940, esse é um conjunto que lança mão de métodos acadêmicos de reconstrução histórica e musicológica de práticas de apresentação (SPITZER et al., 2001, p. 784). Nesse contexto, em 2007, os integrantes do grupo fizeram um levantamento sobre o alcance vocal das mulheres através da Internet. Demonstrou-se que, em um universo de 132 indivíduos do sexo feminino com idades variando entre 14 e 80 anos, cerca de 20% conseguiam cantar a parte de tenor, e 2%, a de baixo. Contudo, esses dados devem ser tomados com cautela, já que, a julgar pelo formulário disponibilizado para download, eram as próprias informantes que se submetiam a um teste de alcance vocal (<http://www.spav.co.uk/SPAVwomenb.html#FVRS>. Acesso: 12/04/2014.).

acordo com suas próprias medições, essa mudança costuma se estender até os 14 anos e 2 meses de idade; mais precisamente, porém, pode terminar precocemente por volta dos 13 ou tardiamente até os 16 anos de idade.

Contudo, quando os meninos passam a alcançar notas mais graves, eles dificilmente alcançam imediatamente as notas que se cantam na parte de baixo. Na verdade, mal alcançam as notas da parte de barítono e, mesmo quando as alcançam, sua voz cantada “ainda não [está] estabilizada e soa frágil e adolescente quando comparada à voz [cantada] adulta” (ASHLEY, 2008, p. 32)<sup>102</sup>. É por isso que não havia ninguém cantando a parte de baixo no coral da JXa. Em 2012<sup>103</sup>, a maioria dos cantores do naipe em que se cantava a parte de barítono tinha entre 15 e 16 anos de idade, aliás, como também tinha a maioria dos cerca de 50 integrantes do coral, que nasceu entre os anos de 1996 e 1997.

Além dos meninos em “muda vocal”, pelo menos mais um dado de campo ilustra a persistência da divisão do coral em quatro naipes de vozes. As duas colunas centrais de cantores do coral formavam uma área que, jocosamente, era chamada de “Faixa de Gaza”. Nessas colunas, um cantor encontrava-se imediatamente ladeado por um companheiro que cantava uma parte diferente da sua, ao invés de cercado por dois companheiros que cantavam a mesma coisa que ele ou, ainda, ao invés de cercado por um desses companheiros e por uma parede. Independentemente da referência empírica em que se baseia a metáfora - a região mundialmente conhecida pelos seus conflitos armados no Oriente Médio ou aquela localmente conhecida por motivos semelhantes no bairro de Manguinhos, na cidade do Rio de Janeiro -, o fato é que ela indica quão problemática podia ser a tarefa de cantar partes diferentes de uma mesma música simultaneamente. A jocosidade com que todos ali se referiam à “Faixa de Gaza” indica o quão consolidada era essa convenção.

---

<sup>102</sup> [...] not yet settled and sounds weak and adolescent-like compared to adult voice.

<sup>103</sup> 2012 foi o ano em que realizei praticamente todas as observações de campo. Salvo exceções indicadas, todas as referências temporais desta narrativa dizem respeito àquele ano.



Figura 2 - A “Faixa de Gaza” do coral da JXa

"Faixa de Gaza"

PAREDE	A	A	A	A	S	S	S	S	PAREDE
	A	A	A	A	S	S	S	S	
	Bar	Bar	Bar	Bar	T	T	T	T	
	Bar	Bar	Bar	Bar	T	T	T	T	

Na verdade, a partir do que afirma Pierre Clastres (2012) sobre o riso dos índios Chulupi, do sul do Chaco paraguaio, é possível sugerir que isso apontava para o caráter verdadeiramente mítico de tal convenção, já que, normalmente, ela inspiraria o respeito, “mas nunca a vontade de rir” (CLASTRES, 2012, p. 160). Mantendo o teor da metáfora da “Faixa de Gaza”, pode-se dizer que, nesse setor da formação, eram maiores as probabilidades de que alguém desafinasse sua parte devido ao “fogo amigo” vindo dos demais naipes. Mais do que isso, como poderemos ver em breve, uma nota “perdida”, assim como uma “bala perdida”, podia ser fatal para a afinação do conjunto como um todo, e não apenas para um dos cantores individualmente. Esse fenômeno era mais comum entre os naipes que cantavam partes compostas com notas mais próximas no contínuo grave-agudo (normalmente, Bar contra T e S contra A). Apesar disso, vale destacar que o naipe de sopranos era o que mais gerava “baixas”, especialmente porque era o que cantava a parte mais aguda, portanto a mais audível e, frequentemente, a mais chamativa dentre as quatro.

### 1.3 Como as partes de uma equipe funcionam juntas?

Até aqui, tentei caracterizar um coral de maneira praticamente abstrata, restringindo-me apenas aos indivíduos que cantam as diferentes partes de uma mesma música constituindo uma harmonia. A partir de agora, essa caracterização se tornará mais complexa. Embora seja inegável que um coral se constitua de cantores, também é inegável que, frequentemente, esse conjunto se apresenta acompanhado de dois elementos que estão muito longe de oferecer uma contribuição meramente acessória e marginal para o resultado final da apresentação daquele

conjunto. Quase sempre há um regente, e é comum que haja um conjunto de instrumentistas (SMITH, YOUNG, 2001).

Se tomarmos uma das representações cotidianas mais comuns que existe em torno da figura do regente, é possível levantar a objeção de que, rigorosamente, ele não faz parte do coral: aquele indivíduo de pé sobre um pódio - isolado, portanto, dos demais músicos - e que gesticula apaixonadamente com uma das mãos enquanto que, com frieza cirúrgica, corta o ar com a batuta empunhada pela outra, muitas vezes quase dançando, tamanho o seu envolvimento emocional com a música; mais do que isso, aquele indivíduo que, sozinho, coordena de maneira normalmente eficaz e imediatamente perceptível as mais diversas ações de dezenas de outros indivíduos, por exemplo, acelerando ou retardando o andamento de uma música, aumentando ou diminuindo o seu volume etc. Assim, concluir-se-ia na objeção, afirmar que o regente faz parte do coral é o mesmo que afirmar que o pianista faz parte do piano. Embora haja uma meia-verdade aí, duas réplicas podem ser apresentadas.

Uma é histórica: nem sempre os regentes foram figuras tão destacadas assim. Como documentam John Spitzer e outros pesquisadores (2001), a ideia de um *regente de batuta* (SPITZER et al., 2001, p. 264)<sup>104</sup> isolado dos demais músicos foi-se consolidando apenas a partir da década de 1820, especialmente devido ao desafio que o grande número de variáveis de uma orquestra sinfônica passou a representar para a apresentação adequada de uma música. Diferentemente de um coral, que normalmente tem quatro partes, uma dessas orquestras tem quatro grupos de instrumentos (cordas, sopros de madeira, sopros de metais e percussão), quase todos eles podendo ser e, de fato, sendo divididos em partes<sup>105</sup>. Além disso, frequentemente, há um coral. Assim,

[a] necessidade de uma figura central visivelmente encarregada do conjunto tornou-se amplamente aceita. A codificação de sinais visuais como o único meio sistemático de guiar uma apresentação decorreu rapidamente daí (SPITZER et al., 2001, p. 264-265)<sup>106</sup>.

Foi nesse contexto que a batuta tornou-se um acessório padrão para o regente, já que

<sup>104</sup> [...] baton conductor [...].

<sup>105</sup> Em 2012, por exemplo, a Orquestra Sinfônica Brasileira, com sede no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, era formada pelos seguintes instrumentos: nas cordas, contrabaixo, harpa, piano, viola, violino e violoncelo; nos sopros de madeira, clarineta, fagote, flauta e oboé; nos sopros de metais, trombone, trompa, trompete e tuba; na percussão, dentre outros, bombo, caixa clara, guizos, pandeiro, pratos, tímpanos e triângulo (FUNDAÇÃO ORQUESTRASINFÔNICA BRASILEIRA, 2012).

<sup>106</sup> The need for a central figure visually in charge of the ensemble became widely accepted. The codification of visual signals as the sole systematic means of guiding a performance quickly followed.

“ela serve para clarificar e ampliar os gestos da mão” (SPITZER et al., 2001, p. 272)<sup>107</sup>. Intimamente associada a essa ideia de um regente especialista, passou-se a encontrar a ideia de um regente “virtuoso” (*id.*, *ibid.*, p. 265), isto é, a ideia de que conseguir lidar com tudo isso ao mesmo tempo individualmente importava mais que demonstrar excelência em qualquer instrumento em separado e, mais, que fazê-lo assentava necessariamente sobre alguma característica pessoal exclusiva, absolutamente idiossincrática, uma aura através da qual se capturaria a atenção dos músicos e da audiência, cognitiva e emocionalmente. Essa tendência intensificou-se com o tempo, especialmente com a difusão de técnicas de gravação e reprodução de som nas primeiras décadas do século XX, mas também com a expansão e consolidação de uma malha aeroviária mundial que tornou relativamente banal o fenômeno do “regente convidado” (*id.*, *ibid.*, p. 271): alguém que, em poucas horas de ensaio e falando o mínimo necessário, precisa aparar as arestas no repertório de uma orquestra com a qual teve pouco ou nenhum contato prévio para, logo após a apresentação, dirigir-se ao aeroporto e zarpar no próximo vôo. Sobretudo na segunda metade do século XX, isso favoreceu o culto de verdadeiras celebridades internacionais como o austríaco Herbert von Karajan, o norte-americano Leonard Bernstein, o italiano Claudio Abbado etc.

Antes disso, porém, era estranha a ideia de um regente que é uma celebridade absolutamente independente das diversas orquestras que conduz. Essa emancipação funcional se deu aos poucos. Sobretudo porque, até então, a figura do regente ou, mais genericamente, a figura de um líder de conjunto musical não estava *associada a* uma orquestra sinfônica, mas *fazia parte de* um coral, especialmente de corais religiosos cristãos em que se cantava música polifônica. Spitzer e seus colegas alcunharam essa figura de *cantor marcador de tempo* (SPITZER et al., 2001, p. 261)<sup>108</sup>. Do fim do século XV até o século XVIII, embora já houvesse líderes espacialmente apartados do restante dos demais músicos em apresentações policorais, isto é, em apresentações em que havia mais de um coral, também era bastante comum que um ou mais dos próprios integrantes de um coral marcassem o tempo da música com gestos manuais para orientar seus companheiros. Aliás, era essa a principal atribuição de qualquer líder de conjunto à época, seguida pela indicação das “deixas”, isto é, o momento em que, durante a apresentação de uma música, o grupo de indivíduos que cantava uma das partes deveria deixar de cantá-la, começar a cantá-la ou voltar a cantá-la.

A partir do século XVII, à medida que os instrumentos adquiriram independência em

---

<sup>107</sup> [...] serves to clarify and magnify the gestures of the hand.

<sup>108</sup> [...] singer-timebeater [...].

relação à voz cantada<sup>109</sup> e, portanto, à medida que o conjunto se foi tornando acusticamente mais complexo, um instrumentista desse conjunto passou a ser destacado como seu líder. Normalmente, esse *líder instrumentista* (SPITZER et al., 2001, p. 263)<sup>110</sup> era um tecladista ou um violinista. Suas atribuições passaram a ir bem além do controle do andamento da música e do fornecimento de entradas para os diferentes naipes. Especialmente quando os violinistas passaram a predominar nessa função, o regente tornou-se responsável por “selecionar músicos, dirigir ensaios, determinar a ordem dos assentos [dos músicos], estabelecer andamentos, compreender a intenção do compositor e realizá-la em apresentações” (SPITZER et al., 2001, *loc. cit.*)<sup>111</sup>, além de observar a afinação.

Do fim do século XVIII ao início do século XIX, músicos como J.-B. Rey deram contornos praticamente finais à figura do regente moderno, aquela em que comumente se pensa quando se pensa em um regente hoje em dia. Inicialmente apenas um marcador de tempo da Ópera de Paris, tornou-se *chef d'orchestre* em um lance napoleônico, tendo vencido o violinista principal da orquestra em uma disputa pela autoridade sobre as atribuições criativas do conjunto artístico daquele estabelecimento. Como a maioria dos regentes dali em diante viria a fazê-lo, Rey concentrou praticamente todas as decisões que diziam respeito às apresentações realizadas na casa, “assumindo responsabilidade não apenas pelo ritmo e tempo, mas também pelo carácter da música, pelo fraseado e pela coordenação de cantores [solistas], coral, dançarinos e orquestra” (SPITZER et al., 2001, p. 264)<sup>112</sup>.

Uma outra réplica que pode ser apresentada à objeção de que um regente não faz parte do coral que lidera é propriamente sociológica: um regente *é e não é* parte desse conjunto. De acordo com Goffman, é bastante comum que, durante as apresentações de uma equipe, um de seus integrantes se destaque como o diretor (*director*) das ações dos demais companheiros, alguém que “corrige aparições impróprias e distribui prerrogativas maiores ou menores” (GOFFMAN, 1959, p. 99)<sup>113</sup>. E ele continua: é praticamente fatal que, por fazê-lo, esse diretor seja percebido tanto pela audiência a quem se oferece a apresentação quanto pelos seus próprios companheiros de equipe como mais responsável pelo sucesso ou pelo fracasso da

<sup>109</sup> Até o Barroco, os instrumentos quase sempre se limitavam a “dobrar”, isto é, a copiar as partes cantadas pelo coral religioso ou, quando uma ou mais delas faltavam, a substituí-las. Isso quando não eram simplesmente proibidos pela Igreja Católica por uma associação simbólica com ritos pagãos (SMITH, YOUNG, 2001, p. 772).

<sup>110</sup> [...] instrumentalist leader [...].

<sup>111</sup> [...] selecting musicians, directing rehearsals, determining seating arrangements, setting tempos, understanding the composer's intent and realizing that intent in performance.

<sup>112</sup> [...] taking responsibility not only for rhythm and tempo but also for the character of the music, for phrasing and for the coordination of singers, chorus, dancers and orchestra.

<sup>113</sup> [...] corrects for improper appearances and allocates major and minor prerogatives [...].

manutenção de uma impressão. Desse modo, o diretor se encontraria pinçado em uma posição intermediária entre esses dois grupos:

Um diretor, que, por isso, inicia como um membro da equipe, pode se ver aos poucos cercado por um papel marginal entre a audiência e os atores [*performers*], metade dentro e metade fora de ambos campos, um tipo de intermediário sem a proteção que os intermediários têm normalmente (GOFFMAN, 1959, *loc. cit.*)<sup>114</sup>.

É por isso que afirmo haver uma meia-verdade em comparar o regente e os demais músicos de um coral com o pianista e o piano.

Penso que as transformações históricas pelas quais a figura do regente passou nos últimos séculos permitem interpretá-lo como um caso exemplar de diretor goffmaniano. Em primeiro lugar, deve-se destacar que o fato de os líderes de conjunto terem-se encontrado inicialmente imiscuídos em corais não os fazia menos diretores. Embora o destaque espacial seja importante para identificá-los, isso não é absolutamente necessário. Muitas vezes, as atribuições mais relevantes para a integridade de uma apresentação são exercidas secretamente, por indivíduos que, publicamente, não aparentam nada de especial. É o caso dos sargentos da infantaria britânica durante a Primeira Guerra Mundial citados por Goffman, que, reservadamente, ensinavam aos tenentes inexperientes - seus superiores hierárquicos, apesar disso - como morrer rápida e elegantemente diante do batalhão que comandavam no campo de luta.

Rigorosamente, então, o controle do andamento e a indicação das deixas, por mais discretos que tenham sido em comparação com o solo sobre pódio de um regente de orquestra sinfônica, já eram, pelo menos em termos goffmanianos, responsabilidades suficientemente distintas para transformar aquele que era apenas mais um dos cantores de um coral em seu diretor. Contudo, quando a essas atribuições, por mais imperceptíveis que pareçam imediatamente, somam-se não apenas cada vez mais delas mas também o relevo visual, é inegável que se acentua o caráter ambíguo desse integrante da equipe. E, hoje em dia, depois de praticamente dois séculos em que um regente precisou lidar com expectativas semelhantes às que se criam em torno de “monarcas, líderes políticos e oradores” (SPITZER et al., 2001, p. 269)<sup>115</sup>, é esse o caso de qualquer um que venha a desempenhar essa função em um coral, pelo menos em princípio. Ironicamente, por estar no centro das atenções, o regente é um

<sup>114</sup> A director, hence starting as a member of the team, may find himself slowly edged into a marginal role between audience and performers, half in and half out of both camps, a kind of go-between without the protection that go-betweens usually have.

<sup>115</sup> [...] monarchs, political leaders and orators [...].

marginal na apresentação que dirige. Sob esse aspecto, as coisas não eram muito diferentes no coral da JXa.

A começar pela distribuição espacial dos integrantes da equipe: cerca de 50 cantores de um lado, Karen, a regente, praticamente sozinha do outro, tanto nos ensaios quanto nas apresentações. Seus pedidos insistentes para que os cantores não se perfilassem diante dela, mas que se “virem para mim, por favor!” resultavam no arqueamento das fileiras de naipes ao seu redor, o que, por sua vez, sublinhava visualmente sua centralidade como diretora da equipe. É importante observar que Karen regia tanto com as mãos quanto ao piano elétrico ou teclado. A partir da classificação elaborada por Spitzer e seus colegas, e de maneira licenciosamente anacrônica e meramente descritiva, seria possível afirmar que Karen conjugava as características de um líder instrumentista às de um regente de batuta. Apesar de uma semelhança superficial - a falta de uma batuta -, parece-me que dois motivos tornariam imprecisa sua caracterização como uma cantora marcadora de tempo.

Em primeiro lugar, durante as apresentações, ainda que articulasse palavras sem som com os lábios enquanto regia, Karen não cantava. E, mesmo em ensaios, Karen costumava cantar somente para fins didáticos, sobretudo quando apresentava uma música nova e fazia a “leitura” junto com os cantores, isto é, quando cantava cada uma das vozes da música, trecho por trecho, para que eles repetissem logo em seguida e, assim, aprendessem por imitação; mas também quando um ou mais cantores de um dos naipes apresentava insegurança mesmo depois que já tivessem aprendido a música; ou, ainda, em casos de emergência, por exemplo, quando essa insegurança persistia às vésperas de uma apresentação.

Em segundo lugar, apesar de Karen não usar uma batuta para reger, ela desempenhava muito mais funções do que as de marcar o tempo da música e de dar entradas para os naipes. Na verdade, é possível dizer que ela acumulava a maior parte das responsabilidades que os regentes de batuta acumularam desde o século XIX. Em termos goffmanianos (1959, p. 98-99), era a Karen quem cabia a maior responsabilidade de “amaciar” (*soothing*) e “sancionar” (*sanctioning*) os demais integrantes da equipe, além de lhes “distribuir as partes” (*allocating the parts*). Em outras palavras, era a ela que cabia a maior parcela da responsabilidade de supervisionar os cantores para que não deixassem de observar estritamente as prerrogativas que lhes foram previamente atribuídas: quase sempre era ela quem pedia silêncio e atenção às suas instruções durante os ensaios, quem pedia atenção aos seus gestos durante os ensaios ou apresentações; era ela quem buscava animar os cantores durante uma apresentação, caso

exibissem uma postura corporal ou uma expressão facial incoerentes com a intenção que gostaria que imprimissem à música etc. Por exemplo, em músicas mais agitadas e dançantes, Karen dançava ela mesma, além de fazer gestos discretos direcionados apenas aos cantores, como fingir ter ficado vesga para que rissem ou franzir o cenho de maneira caricatural para que atentassem às suas próprias carrancas e delas se livrassem imediatamente. E mais: era ela quem detinha a exclusividade de arbitrar sobre o ingresso e a dispensa de cantores, sobre uma eventual mudança de naipes - especialmente no caso dos meninos em “muda vocal” -, sobre mudanças na ordem dos assentos dentro de um mesmo naipe e, ainda, sobre a seleção de quem iria ou não participar de uma excursão.

#### **1.4 Que fatores tornam o trabalho em equipe difícil para os indivíduos?**

A diretividade desempenhada por Karen pode ser mais bem entendida se nos detivermos em suas instruções para os integrantes do coral. Ainda que ela dissesse fazer questão de que os cantores apresentassem sugestões de interpretação para as músicas, ainda que ela efetivamente os estimulasse a apresentá-las e, principalmente, ainda que isso acontecesse de fato, ainda assim, Karen era a principal responsável por avaliar globalmente a execução dessas músicas. Na prática, isso significava verificar a correspondência entre o que se cantava e o que se havia combinado de fazer. O que não era a mesma coisa que seguir estritamente as prescrições contidas em partituras. Embora quase todas as músicas estivessem escritas em notação musical convencional, havia um número significativo de acordos verbais que alteravam a composição original impressa em papel. Além disso, a maioria dos cantores não lia partituras. Lembro de ter visto apenas Enzo (T, 1ª série, EM)<sup>116</sup> fazendo-o em voz alta, e, mesmo assim, com hesitação. De qualquer maneira, ainda que houvesse essa flexibilidade em torno do que estava ou deixava de estar escrito em partituras, os parâmetros musicais a

---

<sup>116</sup> Estes parênteses informam, pela ordem, a classificação vocal - se soprano (S), contralto (A), tenor (T) ou barítono (Bar) -, a série escolar e a etapa do Ensino Básico - se Ensino Fundamental (EF) ou Ensino Médio (EM) - dos integrantes do coral.

serem avaliados por Karen eram relativamente objetivos: a afinação, o ritmo, o volume, o timbre<sup>117</sup> e a expressão corporal. Desses, a afinação era aquele mais frequentemente ajustado por Karen e, portanto, em torno do qual surgiam mais instruções. Como ela mesma disse quando a entrevistei:

Então, eu acho que a afinação é a coisa mais chata que tem. De um, p'ro trabalho do coro, acho que tecnicamente falando, eu acho que é a coisa mais delicada que tem porque é uma escuta de relação. E que incorpora junto uma consciência corporal. Incorpora a relação e incorpora a relação de você com você mesmo, com o seu corpo. Às vezes a desafinação é o ouvido e às vezes é a técnica, e às vezes os dois juntos. E cada um 'tá num momento. Então, às vezes você sabe que um aluno não 'tá afinando porque ele canta assim. [Faz gesto com a cabeça, apontando o queixo para o alto e, portanto, esticando o pescoço] Ele 'tá ouvindo, mas ele canta assim. Enquanto ele não deixar de cantar assim, [faz o mesmo gesto] enquanto ele canta assim [faz o mesmo gesto novamente], ele não vai afinar. Agora o outro não é... O outro canta assim, [coloca o queixo em posição paralela em relação ao solo] tal, 'tá legal, mas ele não consegue ouvir muito bem o que o outro 'tá fazendo. Então é uma magia mesmo.

Nos últimos dias de abril de 2012, por exemplo, o coral ensaiava *Twist and Bamba* (um *medley* a partir da canção *Twist and shout*, que ganhou fama através de uma interpretação pelo conjunto The Beatles; e do folclore *La Bamba*, que também ficou internacionalmente conhecida por uma adaptação pelo cantor Ritchie Valens). Faltava pouco mais de um mês para a apresentação em um encontro de corais em maio, todos escolares como o da JXa<sup>118</sup>. Apesar de os cantores apresentarem *Twist and Bamba* ali pelo menos desde dezembro de

---

<sup>117</sup> Existe uma longa discussão especializada sobre o que seja o timbre. Para uma introdução, remeto ao trabalho de Elizabeth Travassos (2008, p. 31-36). Para fins práticos e absolutamente limitados à descrição que estou realizando das atividades do coral da Escola JXa, refiro-me a timbre como a *uniformidade sonora* desse coral. Para que o leitor entenda como isso não é necessariamente simples, peço que se submeta à seguinte experiência. Em primeiro lugar, emita e sustente por alguns segundos um som regular com sua voz. Pare. Pince seu nariz com dois dedos. Agora, emita e sustente por alguns segundos o mesmo som de antes. Compare. (É recomendável que o faça em um banheiro pequeno cujas paredes são revestidas de azulejos.) Em cada uma dessas emissões, a frequência sonora é a mesma, mas os sons são bem diferentes. Trata-se de uma diferença de timbres. No caso do coral da Escola JXa, quando Karen dizia que não se estava “timbrando”, era como se uma parcela dos seus integrantes estivesse cantando uma nota pinçando o nariz ao mesmo tempo em que o restante deles estivesse cantando a mesma nota sem pinçá-lo.

<sup>118</sup> Durante o meu trabalho de campo, o coral da JXa se apresentou nas seguintes datas: 1) em 14/12/2011, por ocasião de um recital de Natal, na própria Escola JXa; 2) em 23/12/2011, por ocasião de um concerto de Natal, também na própria Escola JXa; 3) em 19/01/2012, por ocasião das formaturas de uma turma de 9ª série do Ensino Fundamental e de uma outra, da 3ª série do Ensino Médio, na Escola JXd, em um bairro da Zona Norte do município do Rio de Janeiro; 4) em 22/03/2012, na Biblioteca e no Auditório da Escola JXa; 5) em 31/05/2012, em outra unidade da rede JX, a Escola JXb, em outro bairro da Zona Norte do município do Rio de Janeiro, por ocasião de um encontro de corais escolares; 6) em 09/09/2012, no Parque Estadual do Grajaú; 7) nos dias 21 e 22/09/2012, por ocasião de um festival de corais em Ouro Preto-MG; 8) em 29/09/2012, por ocasião de um encontro de corais no Country Club de Nova Iguaçu; 9) em 24/11/2012, por ocasião de um encontro de corais em uma universidade na Zona Sul do município do Rio de Janeiro; 10) na última semana de dezembro, no Instituto Nacional do Câncer, no Grajaú. Não cantei nas apresentações do Country Club de Nova Iguaçu e da universidade.



2011, eles vinham ensaiando a música com bastante afinco ultimamente. E isso basicamente por dois motivos. Em primeiro lugar, havia novos integrantes no coral. Muitos. Em janeiro de 2012, quando se encerrou o calendário letivo de 2011 devido a uma greve de professores e funcionários que ocorrera em meados daquele ano, não se contavam nem 30. Mas, com a seleção feita por Karen após o recesso escolar, este número subiu para os cerca de 50 de que já se falou acima. Portanto, o coral praticamente dobrou de tamanho. É bem verdade que alguns desses novos integrantes já haviam cantado sob a regência de Karen, ali na JXa, desde que o coral havia sido criado cinco anos antes; voltavam agora, depois de terem estado afastados por algum tempo. Mas o mesmo não se dava com a imensa maioria deles. Realmente, era como começar de novo. Isso exigia ensaios mais detalhados, mesmo para uma música já bastante apresentada. A afinação, por sua vez, era o outro motivo que os estava levando a ensaiar com mais rigor àquela altura.

Havia ali uma preocupação geral e permanente com a afinação de cada um dos cantores, de cada um dos naipes e, enfim, de todo o coral. Se contássemos apenas o tempo reservado aos exercícios preparatórios de relaxamento e aquecimento do corpo (dos pés, dos joelhos, da cintura, dos braços, dos ombros, do pescoço, mas, principalmente, do diafragma, do trato vocal, da face e da boca), não se teria dificuldade em chegar a 15 ou 20 dos 60 ou 70 minutos que duravam as sessões de ensaio, que iam normalmente das 11:50h às 13:00h, às terças e sextas-feiras. Se a esse número ainda fosse somado o do tempo investido nas tentativas de correção de passagens onde se verificavam dificuldades de execução (rítmicas, melódicas e harmônicas, além de expressivas), tanto através de exercícios de percepção musical circunstanciais quanto da repetição mecânica de ritmos e intervalos entre notas que se mostravam problemáticos, não seria exagerado afirmar que cerca de metade do tempo das sessões de ensaio era consagrada à afinação. Como disse, esta era uma preocupação *geral*, isto é, compartilhada por Karen, a regente, e pelos cantores; e *permanente*, isto é, que não era casual, esporádica, tampouco frequente, mas constante e, levando-se em conta o calendário de ensaios, rigorosamente invariável.

De acordo com Karen, alguns problemas de afinação persistiam desde o fim de 2011. Na verdade, quando se retomaram os ensaios depois do recesso escolar, ela preveniu os cantores quanto à sua intenção de dar mais atenção ao ajuste da afinação a partir dali. Deixou claro que isso seria “chato mesmo”. Por outro lado, ela partilhou com eles a sua preocupação quanto a isso imediatamente e passou a sondá-los frequentemente a respeito de eventuais cansaço - dos integrantes do naipe que estava sendo afinado - ou tédio - dos integrantes dos

demais naipes, que ora observavam o meticuloso e quase sempre demorado processo de afinação, ora se punham a conversar entre si. Em um dos ensaios para a apresentação no encontro de corais em maio, uma dificuldade de afinação apareceu em uma divisi.

“Divisi” é um daqueles momentos em que uma a voz que vem sendo cantada em uníssono pelos integrantes de um naipe passa a ser cantada por eles de duas (ou mais) maneiras diferentes e ao mesmo tempo (FALLOWS, 2001). É como se uma parte desses integrantes abandonasse aquela voz que se vinha cantando por todos ali, mas trocando-a imediatamente por outra, ao invés de simplesmente se silenciar. Na divisi em questão, os integrantes dos quatro naipes começariam cantando uma mesma nota juntos. Assim:

Figura 3- O uníssono pouco antes do refrão de *Twist and Bamba*

agudo	<b>S</b>	Nota <sub>1</sub>
	<b>A</b>	Nota <sub>1</sub>
grave	<b>T</b>	Nota <sub>1</sub>
	<b>Bar</b>	Nota <sub>1</sub>

Na prática, portanto, deveria haver um único naipe agregado inicialmente: integrantes dos naipes de barítono, tenor, contralto e soprano cantando juntos uma mesma nota, ou seja, cantando em uníssono. Um pouco antes de se cantar o refrão, contudo, cada um dos naipes deveria sustentar uma nota diferente por alguns instantes, tendo vindo “empilhando-as” momentos antes, uma a uma, começando pela mais grave e subindo até a mais aguda (da Nota<sub>1</sub> até a Nota<sub>1</sub>, novamente, mas mais aguda agora, uma oitava ou 12 notas adjacentes acima). Isso se dava da seguinte forma:

1) O naipe de barítonos deveria manter sua nota (Nota<sub>1</sub>) até imediatamente antes do refrão;

2) Em seguida, o de tenores deveria começar a cantar uma outra nota (Nota<sub>2</sub>), um pouco mais aguda, e, a partir daí, mantê-la, também até imediatamente antes do refrão;

2.1) Uma parcela do naipe de contraltos deveria manter a mesma nota que a cantada pelo de barítonos (Nota<sub>1</sub>); simultaneamente, a outra parcela deveria começar a cantar e a sustentar a mesma nota mais aguda cantada pelo de tenores (Nota<sub>2</sub>). A partir daí, o naipe de

contraltos deveria manter as duas notas até imediatamente antes do refrão;

2.2) Por sua vez, o naipe de sopranos agora deveria cantar a mesma nota que passou a ser cantada por uma das parcelas do naipe de contraltos (Nota<sub>2</sub>);

3) O naipe de sopranos deveria passar a cantar uma outra nota (Nota<sub>3</sub>), um pouco mais aguda que a anterior;

4) Uma parcela do naipe de sopranos deveria manter a Nota<sub>3</sub> até imediatamente antes do refrão; simultaneamente, a outra parcela deveria cantar outra nota (Nota<sub>4</sub>), ainda mais aguda;

5) Finalmente, imediatamente antes do refrão, essa última parcela do naipe de sopranos deveria passar a cantar a Nota<sub>1</sub>, uma oitava acima.

Em resumo:

Figura 4 - A preparação para o refrão de *Twist and Bamba*. Aos poucos, cada naipe começa a se diferenciar dos demais em uma sucessão de divisões

		$T_1$	$T_2$	$T_3$	$T_4$	$T_5$	
...agudo	<b>S</b>				Nota <sub>4</sub>	Nota <sub>1</sub> (8va)	REFRÃO
		Nota <sub>1</sub>	Nota <sub>2</sub>	Nota <sub>3</sub>	Nota <sub>3</sub>		
grave....	<b>A</b>	Nota <sub>1</sub>	Nota <sub>2</sub>				
		Nota <sub>1</sub>	Nota <sub>1</sub>				
	<b>T</b>	Nota <sub>1</sub>	Nota <sub>2</sub>				
	<b>Bar</b>	Nota <sub>1</sub>					

Mas era em momentos assim que se costumava desafinar. E aqui, durante o ensaio, não foi diferente. A emissão e a sustentação da Nota<sub>1</sub> pelo naipe de barítonos foram satisfatórias. Afinal, Karen continuou a reger. No entanto, poucos momentos depois que o naipe de tenores entrou com a Nota<sub>2</sub>, ela parou. Isso indicava algum problema técnico. Quando alguém desafinava, Karen costumava descontraí-la, dizendo que “tem alguém aí perdido tentando se achar!”. Não me recordo se foi isso, exatamente, o que ela disse naquela ocasião, mas, sorrindo e bem-humorada, voltou-se para o naipe de barítonos e pediu a seus integrantes que mantivessem a sua nota ao invés de “subirem” para a do naipe de tenores, mais aguda. Ainda brincando, mas agora num tom claramente didático, Karen disse que eles

deveriam “segurá-la” porque, naquela passagem, eles é que eram a “base” do coral. Caso não conseguissem fazê-lo, todos os naipes poderiam acabar desafinando em cascata, já que, como ela dizia com frequência: “Para você não ir na voz do outro, você tem que saber como ela é”.

Algo semelhante aconteceu em setembro, quando o coral estava ensaiando um arranjo que a própria Karen criara para a música *Desde que o Samba é Samba* (Caetano Veloso). O naipe de tenores estava encontrando dificuldade em uma passagem em que deveriam cantar a mesma nota duas vezes seguidas por períodos longos de tempo (tanto em  $T_1$  quanto em  $T_2$ ); aliás, a mesma nota e a mesma sílaba - “Ah!”. Simultaneamente, o naipe de barítonos deveria variar no sentido do grave, com notas diferentes daquelas cantadas por tenores (Nota<sub>2</sub> em  $T_1$  e Nota<sub>3</sub> em  $T_2$ ), mas com a mesma sílaba e por períodos idênticos de tempo. Assim:

Figura 5 - A divisi problemática em *Desde que o Samba é Samba*, tal como deveria ser executada

		$T_1$	$T_2$
agudo	<b>T</b>	Ah! (Nota <sub>1</sub> )	Ah! (Nota <sub>1</sub> )
grave	<b>Bar</b>	Ah! (Nota <sub>2</sub> )	Ah! (Nota <sub>3</sub> )

Da primeira vez em que os dois naipes precisaram cantar duas notas diferentes (Nota<sub>1</sub> e Nota<sub>2</sub> em  $T_1$ ), o naipe de tenores não apresentou problemas. Contudo, quando deveria cantar aquela mesma nota pela segunda vez enquanto o naipe de barítonos deveria passar a cantar outra nota (Nota<sub>1</sub> e Nota<sub>3</sub> em  $T_2$ ), apenas ligeiramente mais grave do que a que vinham cantando até ali, nesse momento, alguns integrantes do naipe de tenores começaram a imitar a inflexão do naipe de barítonos, mas ficando a meio caminho entre uma coisa e outra: cantaram um pouco mais grave do que deveriam, mas não chegaram a cantar a mesma nota que barítonos cantaram. Pelo menos em termos teóricos, aquela nota não existia. Assim:

Figura 6 - A execução desafinada da divisi, com os tenores pendendo ao grave

		$T_1$	$T_2$
agudo	<b>T</b>	Ah! (Nota <sub>1</sub> )	Ah! (Nota <sub>1</sub> ) Ah! (Nota <sub>2</sub> )
	<b>Bar</b>	Ah! (Nota <sub>2</sub> )	Ah! (Nota <sub>3</sub> )
grave			

Diante disso, Karen fez alguns exercícios somente com o naipe de tenores, focando a emissão de notas agudas. Além disso, sugeriu uma pequena modificação ao que estava escrito na partitura. Na prática, era uma concessão: os integrantes daquele naipe que estivessem com dificuldade em cantar aquela mesma nota duas vezes seguidas - “Ah!” (Nota<sub>1</sub> em T<sub>1</sub>), “Ah!” (Nota<sub>1</sub> em T<sub>2</sub>) - poderiam passar a cantá-la uma única vez, ligando as duas - “Ah!” (Nota<sub>1</sub> em T<sub>1</sub> e em T<sub>2</sub>) -, como que para não “perder o embalo”. Logo em seguida, quando se voltou a cantar aquela passagem, a afinação passou a soar de maneira satisfatória. Assim:

Figura 7- A execução satisfatória da divisi, depois de exercícios e com o improviso de uma nova linha para os tenores

		$T_1$	$T_2$
Exercícios: agudos	<b>T</b>	Ah! (Nota <sub>1</sub> )	Ah! (Nota <sub>1</sub> )
		Ah! (Nota <sub>1</sub> )	
	<b>Bar</b>	Ah! (Nota <sub>2</sub> )	Ah! (Nota <sub>3</sub> )

Embora seja indiscutível que Karen concentrava responsabilidades como diretora da equipe, encarnando, portanto, esse aspecto “monárquico” da figura do regente, também é indiscutível que havia margem de manobra suficiente para que seja incorreto caracterizá-la como uma regente tirânica. Bem longe disso. Para começar, ela não fazia tudo isso *absolutamente* sozinha. Como é possível nuançar com o próprio Goffman, “os membros de uma equipe diferirão nas *maneiras* e no *grau* que lhes é permitido dirigir uma apresentação”

(GOFFMAN, 1959, p.97, meus grifos)<sup>119</sup>. Assim, se Karen era indiscutivelmente a diretora do coral da JXa, não é possível dizer que tenha sido sua única dirigente.

Os próprios cantores também se encarregavam espontaneamente de manter seus companheiros dentro dos limites de suas respectivas atribuições. Nos ensaios, era comum que uma parte deles se solidarizasse com Karen assim que percebesse sua insatisfação com a desordem que os impedia de trabalhar normalmente. Muitas vezes isso se dava quando, buscando chamar a atenção, Karen omitia sua voz ao falar, mas sem parar de articular as palavras com os lábios, como se tivesse emudecido repentinamente. Aos poucos, isso criava uma cascata de silêncio. Além disso, Samuel (T, ex-aluno da JXa, que já concluía o EM ali) e Xavier (T, 3ª série, EM), dois dos cantores do naipe de tenores, eventualmente tentavam sensibilizar os demais cantores quanto ao silêncio durante os ensaios. Mas não o faziam como Karen, isto é, abertamente. Faziam-no de modo discreto e seletivo, seja comentando entre si, como pude ouvir Xavier resmungar com Samuel em uma oportunidade: “Tem que botar ordem nesses moleques”; seja em momentos de burburinho, de dentro de seu próprio naipe em direção a outro, como em uma outra ocasião em que Xavier pediu a Samuel que exigisse silêncio aos companheiros do naipe de barítonos. Baixando a cabeça e pressionando o queixo contra o peito, Samuel conseguiu a estranha proeza vocal de sussurrar quase gritando: “Vamo' ficar quietinho, aí!”. E, quando chegaram a fazê-lo de modo aberto, fizeram-no à distância, trocando mensagens no grupo do coral no Facebook:

[24/04/2012, 23:07 horas, Samuel escreve:] [...] Todo mundo sabe que a Karen é capaz de nos guiar pelo caminho certo. Não falta dedicação, não falta conhecimento, não falta amor. Mas precisamos colaborar, chegar cedo, calar a boca (sim, não é fazer silêncio, é calar a boca, porque estamos extrapolando), treinar em casa, é necessário assim como a matemática, ou como uma guitarra, precisamos repassar em casa o que aprendemos. [...]

[24/04/2012, 23:10 horas, Xavier responde:] Tu pegou pesado numas coisas ae, mas no geral eu concordo. Principalmente com a parte de fechar a boquinha.

Essa mesma espontaneidade para trazer companheiros de volta à linha de atuação da equipe também podia ser percebida em apresentações. Certa vez, enquanto caminhavam pelo pátio da Escola JXa em direção à Sala de Ensaios do coral, logo depois de uma apresentação na Biblioteca em março, alguns meninos que cantavam a parte de tenor trocavam impressões sobre o que haviam acabado de fazer, bastante animados e, na verdade, visivelmente

---

<sup>119</sup> [...] members of the team will differ in the ways and the degree to which they are allowed to direct the performance.

satisfeitos. Conrado (T, 1ª série, EM) estava tão empolgado que, por um instante, deixou de lado sua usual parcimônia verbal para repreender um outro, Henrique (T, 1ª série, EM), assumida e reconhecidamente um dos “palhaços” do coral. Henrique fizera um discreto comentário jocoso *durante* a apresentação de *Twist and Bamba*, mais precisamente, no momento em que toda a amplificação de microfones e instrumentos parara de funcionar subitamente devido a um problema com a alimentação de energia elétrica. O solista na ocasião, Enzo (T, 1ª série, EM), o coral e Karen improvisaram praticamente sem nenhuma interrupção, o que não impediu que Conrado atentasse para a piada de Henrique. Ao fim dessa música, que, aliás, encerrou aquela e outras tantas apresentações do coral justamente porque “levantava” o público, o grupo foi intensamente ovacionado pelos presentes, o que, por sua vez, “levantou” os cantores. Portanto, era nesses termos que Conrado chamava a atenção de Henrique, ou seja, no mínimo empolgado, senão extasiado. Não havia animosidade em sua voz, mas incredulidade. Enfim, não era como se aquele comentário engraçadinho tivesse arruinado a apresentação, pelo contrário, era como se a tivesse impedido de ser impecável. E, de acordo com Goffman, caso Conrado tivesse perdido seu sangue-frio naquele brevíssimo instante em que toda a integridade da impressão mantida pelo coral ficou em xeque, teria sido ele, não Henrique, a ter dado o xeque-mate nas pretensões do grupo:

Quando um membro de uma equipe comete um erro na presença de uma audiência, os outros membros da equipe devem suprimir seu desejo imediato de punir e instruir o ofensor, isto é, até que audiência já não esteja mais presente (GOFFMAN, 1959, p. 89)<sup>120</sup>.

Além dessas manifestações de vigilância entre pares, a presença de instrumentistas nuançava as prerrogativas diretivas de Karen. Assim como praticamente todos os cantores, eles também eram estudantes regularmente matriculados na JXa. Além de tocar instrumentos, a maioria deles também integrava um naipe. Rigorosamente, não se pode falar de um único conjunto de instrumentistas, já que o acompanhamento instrumental variava conforme a música. Apesar disso, é possível delinear um núcleo instrumental praticamente invariável: duas guitarras, um baixo elétrico e um instrumento de percussão, normalmente um *cajón*.

As guitarras eram tocadas por Igor (T, 3ª série, EM) e por Kleber (T, 1ª série, EM), que não cantavam. Durante os ensaios, raramente se os podia ver realizando exercícios de

---

<sup>120</sup> When a member of the team makes a mistake in the presence of the audience, the other team members often must suppress their immediate desire to punish and instruct the offender until, that is, the audience is no longer present.

aquecimento junto com os demais cantores, apesar dos pedidos eventuais de Karen para que o fizessem a despeito de não cantarem. Quase sempre estavam ocupados com a instalação dos equipamentos de amplificação e com a afinação dos instrumentos, que oscilava bastante devido à forte climatização do ar da Sala de Ensaio do coral. Por sua vez, o baixo elétrico era tocado alternadamente por Euler (Bar, 3ª série, EM) e Téo (A e T, 1ª série, EM)<sup>121</sup>, conforme a música. Os dois cantavam e, portanto, também participavam dos exercícios de aquecimento. Já o *cajón* era tocado por Samuel, Dênis (1ª série, EM) e Dinorá (1ª série, EM), também conforme a música. Os três também cantavam e aqueciam. Em algumas ocasiões, outros instrumentos substituíram essa formação mais recorrente: violão de cordas de náilon, flauta sopranino, violoncelo, bateria e percussões diversas (pandeiro, surdo, tantã, ovo, pau-de-chuva, caxixi, triângulo etc.). Esses instrumentos ocasionais, especialmente as percussões, eram frequentemente tocados por cantores; alguns deles, contudo, eram tocados pelos instrumentistas de praxe, especialmente o violão e a bateria. Por último, não se pode deixar de recordar o piano elétrico ou o teclado tocados por Karen.

A autonomia das partes dos instrumentos era tanta que às vezes se tinha a impressão de que o coral estava associado àquele conjunto, não o contrário. Havia até seções instrumentais chamadas por Karen de “intermezzo”. Essa “questão de forças” (SMITH, YOUNG, 2001, p. 781)<sup>122</sup> não é inédita na história do canto coral. Na verdade, passou a ser uma questão a partir do século XVII, quando os conjuntos de instrumentos deixaram de apenas “dobrar” ou substituir uma ou mais vozes do coral e passaram a executar partes instrumentais independentes e complementares às partes cantadas. Mais tarde, no século XIX, com a renovação do interesse pela música polifônica composta durante o século XVI e, mais especificamente, com a renovação do interesse pela música composta pelo italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), essa questão começou a ganhar contornos mais nítidos. Em boa medida, tais contornos são resumidos em um mal-entendido musicológico em torno da expressão “à capela”. Hoje se sabe que, já no século XVII, *a cappella* designava o estilo de canto coral polifônico do qual Palestrina se tornara um modelo. Contudo, músicos do século XIX, deparando-se com partituras de composições do século XVI e vendo que nelas não havia nenhuma parte de instrumentos, presumiram - ou quiseram presumir - que a expressão indicava que o coral não deveria ser acompanhado por nenhum instrumento. Desde então, o

---

<sup>121</sup> Téo era um dos meninos que passavam pela “muda vocal” enquanto estive no coral da JXa, daí as duas classificações vocais. Seu caso será analisado em mais detalhe no capítulo 3.

<sup>122</sup> [...] question of forces [...].



termo “à capela” é comumente empregado como sinônimo de canto coral sem acompanhamento de instrumentos. No coral da JXa, debates sobre o equilíbrio de forças entre instrumentos e voz cantada eram frequentemente realizados nesses termos.

Em junho de 2012, por exemplo, depois do fim de um ensaio, formou-se uma roda de conversa em torno de Karen. Em determinado momento, o guitarrista Kleber disse que os instrumentos eram um “diferencial” que dava “destaque” ao coral da JXa em relação aos demais, que sempre fariam “a mesma coisa”. Reticamente, Karen levantou uma questão para todos os que estavam ali: se eles achavam que cantar à capela era “careta”. E emendou dizendo que ela mesma não achava ser esse o caso e que exibiria vídeos de grupos se apresentando dessa maneira. Disse também que os instrumentos encobriam “harmônicos” da voz e que muitos corais lançavam mão desse artifício para disfarçar problemas de afinação. Karen concluiu dizendo que assistia apresentações com isso em mente e que não queria que conhecedores de música pensassem que o coral da JXa usava instrumentos “como muletas”.

Alguns meses antes, em abril, uma discussão semelhante já acontecera durante um ensaio. Naquela ocasião, Karen disse que sentia os integrantes do coral divididos entre diferentes possibilidades de “identidade sonora” e, iniciando uma votação de sopetão, perguntou como eles preferiam apresentar as músicas: usando instrumentos o tempo todo e em todas as músicas; apenas cantando; ou usando instrumentos em algumas músicas e, em outras, apenas cantando, “assim, sequinho mesmo”. Essas opções foram apresentadas sucessivamente por Karen. À medida que cada uma delas era anunciada, votava-se. A primeira foi a que obteve menos votos, incluindo-se aí o voto de Kleber, o guitarrista; a segunda obteve um pouco mais de votos que a anterior; e a terceira, os da grande maioria dos presentes. Diante disso, Karen brincou com Kleber, cuja opção saíra derrotada do pleito. Apesar dessa votação, a grande maioria das músicas apresentadas pelo coral, que já vinha sendo apresentada com o acompanhamento de instrumentos, continuou a sê-lo. O mais próximo de canto à capela a que se chegou dali em diante foi nas apresentações de um arranjo para a canção *Sina* (Djavan), que, além do coral, contava com uma discreta parte de contrabaixo elétrico tocada por Téo.

Na verdade, os debates em torno do equilíbrio de forças nas músicas apresentadas pelo coral da JXa aponta novamente para aquela que talvez fosse a maior dificuldade na coordenação das ações da equipe: a afinação. Como foi mencionado acima, o coral passara subitamente a ter um grande contingente de cantores inexperientes. Por mais que alguns deles já pudessem ser tecnicamente competentes como solistas, a maioria não estava acostumada a

cantar em corais. Inicialmente, uma das medidas avultadas por Karen para lidar com essa dificuldade foi o canto em uníssono. O raciocínio era lógico. Se, como ela afirmou na entrevista, a afinação dependia de uma “escuta de relação”, as probabilidades de desafinar diminuía quando diminuía o número de relações. A rigor, contudo, o coral não cantou nenhuma música em uníssono. Sempre havia trechos cantados assim, é verdade, mas tanto ou mais em que se cantavam pelo menos duas vozes diferentes simultaneamente.

Penso que, em parte, essa escolha de Karen por um rápido incremento na complexidade das músicas está relacionada à presença de instrumentistas no conjunto. Por mais que ela levantasse ressalvas em relação ao emprego de instrumentos como “muletas” e, ao mesmo tempo, por mais que cultivasse o canto à capela como um valor, o som instrumental era um recurso bastante presente. Contudo, ao não dispensá-los, parece que Karen buscava se equilibrar entre as supostas expectativas estéticas de uma “audiência não-presente” (GOFFMAN, 1959, p. 81)<sup>123</sup>, como diz Goffman, formada por especialistas como ela, e as efetivas exigências pedagógicas e estéticas que se lhe impunham como professora e regente dos integrantes do coral daquele estabelecimento de ensino. O melhor exemplo dessa espécie de malabarismo normativo é o arranjo para *Sina*, indiscutivelmente o mais difícil de todos os que se cantaram ali, mas minuscilmente acompanhado por um baixo elétrico. Ironicamente mais uma vez, essa ambiguidade só reforça o caráter de Karen como diretora daquela equipe.

Ao mesmo tempo, penso que também é por isso, que também é devido a essa conjugação entre valores estéticos e pedagógicos que seria equivocado classificar como meramente acessório o papel desempenhado pelos instrumentistas nas atividades do coral. Caso se tratasse de uma equipe exclusivamente dedicada à produção de música, ou melhor, caso essa produção fosse o único ou, pelo menos, o principal objetivo a animar o trabalho dos integrantes daquela equipe, então, sim, seria possível argumentar que os instrumentos, tais como eram tocados naqueles arranjos, operariam como “muletas” para a afinação do coral. Contudo, precisamente porque não se tratava apenas disso, porque os instrumentistas eram estudantes participando de uma atividade extracurricular da mesma maneira que dela participavam os cantores, precisamente por isso eles eram membros integrais daquela equipe. E eles não eram apenas isso, especialmente no caso dos guitarristas e, ainda mais especialmente, no caso de Kleber, que era um dos novos integrantes da equipe. O fato de que eles participavam efetivamente, mas sem cantar, nem reger, revestia-os de uma ambiguidade

---

<sup>123</sup> [...] non-present audience [...].

que favorecia o exercício eventual de um tipo específico de diretividade, sobretudo como interlocutores técnicos privilegiados de Karen.

Por exemplo, naquele mesmo ensaio de abril em que se improvisou a votação a propósito da “identidade sonora” do coral, Karen se mostrou receosa diante da sugestão de Diana (A, 1ª série, EM) para que se compusessem arranjos em que o canto à capela fosse seguido de instrumentos, isto é, para que canto e instrumentos não soassem simultaneamente, apenas consecutivamente. Karen disse que era “perigoso” fazer isso. Argumentou que, se a afinação caísse “meio ou um tom” durante a parte do coral, essa diferença seria percebida tão logo ela desse a entrada para os instrumentos. Disse ainda que é bastante comum que a afinação caia em corais que estão iniciando um trabalho: “Aí, como é que faz? Eles [fazendo uma *air guitar* e apontando na direção de Kleber] vão ter que transpor ali na hora? [Os olhos esbugalhados por um terror hipotético:] 'Ih! Caiu a afinação!’”. Logo em seguida, Kleber ratificou, praticamente lamentando, por se solidarizar com Diana: “Dá para perceber”. E Karen sacramentou: “Dá para perceber!”.

Isso também ficou evidente em outro ensaio, enquanto Karen auxiliava um dos instrumentistas a afinar seu instrumento<sup>124</sup>. Normalmente, o procedimento era o seguinte: Karen tocava uma nota ao piano elétrico, correspondente à nota em que deveria estar afinada uma das cordas do instrumento; em seguida, o instrumentista deveria tocar aquela corda em seu instrumento e verificar, através da audição, se a nota era idêntica à que se ouvia amplificada pelo piano elétrico. Geralmente, era um som relativamente próximo àquela nota, mas não exatamente a mesma coisa. Então, repetia-se a nota ao piano e o instrumentista apertava ou afrouxava a corda enquanto a tocava. Desse modo, a afinação da corda seria ajustada aos poucos à do piano elétrico.

Especificamente naquele dia, nem o instrumentista em questão e nem Karen estavam conseguindo perceber uma identidade completa entre os dois sons. Diante desse impasse, Téo - um dos baixistas, mas que, naquela ocasião, estava aguardando para cantar a parte de tenor - perguntou para Karen qual era a afinação da nota que ela estava tocando ao piano elétrico. Ela respondeu que era um “lá”. Téo retrucou: queria confirmar qual era frequência para o “lá” que estava sendo utilizada naquele piano especificamente, se a de 440 Hz ou a de 444 Hz. Todos os presentes silenciaram incrédulos diante da preocupação filigranar de Téo para, logo em seguida, dando-se conta de que ele estava realmente falando sério, começar a gargalhar dela.

---

<sup>124</sup> Não me recordo exatamente se se tratava de uma das guitarras, do baixo elétrico ou mesmo do violão de cordas de náilon, mas isso é indiferente para ilustrar o argumento. Suponhamos que tenha sido uma das guitarras.

Depois disso, não importando qual fosse a tal frequência, afinou-se o instrumento como sempre, isto é, insistindo-se no procedimento de comparação entre a nota do piano elétrico e a nota da corda. Contudo, isso mostra que, se o coral estava acompanhado por instrumentistas, Karen também estava acompanhada por um corpo de especialistas.

## 1.5 Conclusão

Em seu romance histórico *Girl with a pearl earring*, Tracy Chevalier (1999) narra o período ficcional em que a jovem Griet trabalhou como criada na residência do pintor holandês Johannes Vermeer (1632-1675). Aos poucos, Griet deixa de realizar apenas afazeres domésticos e, desdobrando-se em uma atividade paralela e semiclandestina, passa a assistir Vermeer na produção de seus quadros. No começo de mais um dia de trabalho, Griet tomou a liberdade de colocar pigmento azul ultramarino à disposição de seu senhor, além dos outros pigmentos requisitados por ele. Na verdade, já era a segunda vez que ela o fazia. Estava intrigada: “Por que ele não usa logo o azul ultramarino, já que a blusa que a modelo está usando é manifestamente azul ultramarino?”. Naquela manhã, contudo, Vermeer não se omitiu. Recusou expressamente o pigmento e pediu que Griet não o trouxesse mais até segunda ordem. Pouco depois, abriu a janela do estúdio e lhe perguntou:

– De que cor são aquelas nuvens?

– Ora, branco, senhor.

Ele levantou as sobrancelhas levemente. – São mesmo?

Dei uma olhada nelas. E cinza. Talvez vá nevar.

– Vamos lá, Griet, você pode fazer melhor do que isso. Pense em seus vegetais.

– Meus vegetais, senhor?

–[...]

– Pense em como você separou os brancos. Seus nabos e suas cebolas - eles são branco igual?

De repente, eu entendi. – Não. O nabo tem um pouco de verde nele, a cebola, amarelo.

– Exatamente. Então, que cores você vê nas nuvens?

Tem um pouco de azul nelas eu disse depois de estudá-las por alguns minutos. -- E... amarelo também. E tem um pouco de verde! -- eu fiquei tão animada que até aponte. Olhei para nuvens a vida inteira, mas senti como se as tivesse visto pela primeira vez naquele momento.

Ele sorriu. -- Você vai ver que tem pouco branco puro nas nuvens e, ainda assim, as pessoas dizem que elas são brancas. Agora você entende por que eu não preciso do azul ainda? (CHEVALIER, 1999, p. 101)<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> “What color are those clouds?” [...] “Why, white, sir.” [...] He raised his eyebrows slightly. “Are they?” [...] I glanced at them. “And grey. Perhaps it will snow.” [...] “Come, Griet, you can do better than that. Think of your

Uma nuvem branca pintada por Vermeer parece com qualquer nuvem branca com que cotidianamente se depara ao olhar para o céu. Quando se poussa a vista sobre ela, digo, uma daquelas pintadas por Vermeer, dificilmente se julga estar diante de um incrível labirinto de pinceladas azuis, amarelas e verdes. E, estando-se perto o suficiente para ver isso tudo, não se está mais vendo uma nuvem branca pintada por Vermeer, mas as pinceladas de que é feita. Algo semelhante acontece com uma música apresentada por um coral. À primeira vista, ou melhor, à primeira escuta, pode-se jurar que se trata de um fenômeno sônico conhecido e até relativamente banal, ainda que potencialmente agradável ou mesmo belo: “Eis aí uma música!”, e não: “Eis aí quatro melodias bastante diferentes soando simultaneamente! Opa! A parte de contralto parou de soar e a de tenor só souu pela primeira vez agora!”. Mas essas semelhanças entre a composição na pintura e na música têm limites. A música apresentada por um coral não é como uma nuvem pintada por Vermeer por pelo menos duas razões.

Em primeiro lugar, depois que Vermeer terminou de pintar uma de suas nuvens, aquela nuvem continuou ali, estampada naquela tela. E lá se vão quase 400 anos! Já as músicas cantadas por corais somem assim que se acaba de cantá-las. Rigorosamente, a tragédia é ainda mais caprichosa, já que elas vão sumindo à medida que se as vai cantando. Aliás, como os gerúndios “sumindo” e “cantando” indicam muito bem, as músicas cantadas por corais são fenômenos sônicos ambíguos. Por mais estranho que seja afirmá-lo, elas não seriam se não deixassem de ser tão logo sejam. De modo bastante semelhante ao que Hans Ulrich Gumbrecht (2007, p. 134-135) afirma a propósito das belas jogadas nos esportes, as músicas apresentadas por corais são *formas temporalizadas*:

Isso significa que a jogada começa a desaparecer desde o momento em que começa a surgir. Assim que o *quarterback* lança a bola na direção do receptor, sabendo por intuição, no momento de soltar a bola, onde o receptor estará um ou dois segundos depois, a jogada, incluindo todos os trajetos complexos que vários jogadores têm de percorrer para torná-la possível, começa a desaparecer. Nenhuma fotografia congelada jamais será capaz de captar a beleza dessa realidade temporalizada<sup>126</sup>.

---

vegetables.” [...] “My vegetables, sir?” [...] “Think of how you separated the whites. Your turnips and your onions—are they the same white?” [...] Suddenly I understood. “No. The turnip has green in it, the onion yellow.” [...] “Exactly. Now, what colors do you see in the clouds?” [...] “There is some blue in them,” I said after studying them for a few minutes. “And—yellow as well. And there is some green!” I be- came so excited I actually pointed. I had been looking at clouds all my life, but I felt as if I saw them for the first time at that moment. [...] He smiled. “You will find there is little pure white in clouds, yet people say they are white. Now do you understand why I do not need the blue yet?”

<sup>126</sup> Embora seja indiscutível que as gravações das músicas apresentadas por corais captem boa parte do que se apresentou durante o registro, é igualmente indiscutível que, durante o registro, o que se apresentou foi uma

Em segundo lugar, ainda que possa ter havido criadas-assistentes e que, de fato, tenha havido mecenas, convenções estéticas e todo o capitalismo moderno por trás de uma daquelas nuvens pintadas por Vermeer, é inegável que ela foi pintada por Vermeer e por Vermeer apenas. Mais precisamente, o ato de pintá-la, pincelada por pincelada, foi realizado somente por ele. Pode-se levantar a suspeita de que a nuvem tenha sido pintada por um assistente de estúdio mal remunerado e para sempre anônimo, ou mesmo retocada e restaurada por especialistas com o passar dos anos, o que não importa. A quantidade de autores e a própria autoria são materialmente indiferentes para a apresentação daquela nuvem hoje. Além disso, dificilmente dois ou mais desses autores teriam intervindo ao mesmo tempo, *no mesmo instante*, sobre a nuvem. No caso de uma música cantada por um coral, não se dá o mesmo. Aliás, apenas se dá o contrário. Apresentá-la é um ato sincronicamente coletivo, necessariamente. É bem verdade que um indivíduo pode cantar duas notas ao mesmo tempo - o aparelho fonador humano o permite mediante muito treino e apenas de maneira limitada (uma das duas notas será sempre a mesma) -, mas, afora isso, não se pode cantar três, quatro, seis, oito, dezenas de notas diferentes simultaneamente. Em termos comparativos, os atos de gerações de possíveis autores embutidos em uma única nuvem branca de Vermeer é uma tímida metáfora sociológica quando comparados aos de 50 adolescentes ensaiando um trecho a quatro vozes em uma escola na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro.

Como tentei mostrar neste capítulo, é muito difícil entender a música produzida por um coral como algo que dependa apenas da ação isolada de um único indivíduo. A rigor, não se pode nem mesmo dizer que dependa apenas das ações simultâneas de diversos indivíduos, pois, além de simultâneas, elas também precisam ser especializadas. A música somente soará através da colaboração de indivíduos que, no dizer de Goffman, *conspiram* realizar tarefas especializadas coordenadas: “Uma vez que todos participamos de equipes, todos devemos carregar dentro de nós mesmos a doce culpa dos conspiradores” (GOFFMAN, 1959, p. 105)<sup>127</sup> <sup>128</sup>. Ainda que se tente frequentemente, isso não significa premeditar estrategicamente

---

forma temporalizada que desaparecia à medida que surgia. E, de todo modo, mesmo as reproduções dessas gravações também desaparecem à medida que surgem amplificadas.

<sup>127</sup> Since we all participate on teams we must all carry within ourselves something of the sweet guilt of conspirators.

<sup>128</sup> No caso do canto coral, a etimologia da palavra “conspirar” é fortuitamente reveladora. Em latim, *conspirare* é o mesmo que “respirar junto”. Como indica estudo da Universidade de Gotemburgo divulgado em julho de 2013, parece haver algo para além da metáfora nessa descrição. De acordo com Rebecca Morelle, repórter do sítio de notícias da BBC, “[p]esquisadores na Suécia monitoraram o ritmo das batidas [cardíacas] de cantores que apresentaram uma variedade de peças para coral. Eles descobriram que quando os membros do coral

tudo o que se fará em uma apresentação. Isso significa estar de acordo em que se faz parte de um coral que apresenta músicas diante de uma audiência. Muitos imprevistos podem decorrer daí. E, de fato, decorrem. Além do que já foi dito até aqui, cito dois exemplos, a partir de minha própria experiência como corista, de como a manutenção dessa impressão está acima de qualquer voluntarismo.

Realmente, não é raro que a afinação de corais cantando à capela caia durante apresentações, mesmo que apenas em alguns trechos da música. Contudo, é raro que se interrompa a apresentação de uma música por causa disso. Acontece, mas é raro. Às vezes, quando apenas um dos naipes desafina, os outros naipes “desafinam” também, em nome da integridade das relações entre as notas. Às vezes, ocorre justamente o contrário, isto é, os outros naipes continuam cantando no tom correto para que os desafinados eventualmente se encontrem. E, se todos desafinam ao mesmo tempo, torce-se apenas para que desafinem igual, isto é, mantendo intactas essas relações entre as notas. Algo semelhante se dá com outros parâmetros, como o andamento da música. Se os cantores não estão seguindo as orientações do regente, “arrastando” o tempo, por exemplo, é este quem terá que se adaptar à nova situação, sendo, de certa forma, coreografado por aqueles. Aliás, Karen era bastante insistente na prevenção a essa ameaça à impressão do corais, já que a todo momento exigia contato visual com os cantores: “Metade de vocês não está olhando para mim!”, o que significava estar atento ao corpo e, principalmente, às mãos de Karen e, portanto, ao andamento daquela música.

Aqui, busquei identificar quais eram as partes do coral da Escola JXa, entendendo-o como uma equipe goffmaniana. Isso significa enxergá-lo como algo diferente da tradicional conjunção de quatro naipes de vozes - soprano, contralto, tenor e barítono. Se uma equipe é constituída por todos aqueles indivíduos que se dedicam à manutenção de uma impressão diante de uma audiência, é necessário incluir aí Karen, a regente, e os instrumentistas que se apresentavam com o coral. Aliás, como também tentei apontar, ainda que tenha havido a importante exceção da valorização do canto à capela, essa formação - coral, regente e instrumentos - foi a regra na história, pelo menos desde o século XVI, quando a polifonia a quatro vozes se estabeleceu como paradigma de composição para o canto coral.

A relação entre essas partes do coral da JXa ficava explícita nas dificuldades

---

cantavam em uníssono - ou seja, repetiam juntos a mesma letra no mesmo tom -, as batidas de seus corações começavam a aumentar e diminuir na mesma frequência. No estudo, [...] os cientistas dizem acreditar que isso ocorre porque os cantores coordenam suas respirações, mesmo que de forma inconsciente” (MORELLE, 2013). ([http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/07/130709\\_coral\\_batida\\_coracao\\_gm.shtml](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/07/130709_coral_batida_coracao_gm.shtml). Acesso: 05/04/2014).

experimentadas na busca pelo resultado mais aparente de todo o trabalho dos integrantes daquela equipe: a afinação. Se utilizarmos o grau de diretividade exercido por cada um desses integrantes como um critério classificatório, poderemos perceber esquematicamente que Karen desempenhava mais responsabilidades sobre o êxito ou o fracasso da manutenção de uma impressão pela equipe, seguida pelos instrumentistas e pelos cantores, respectivamente. Contudo, embora todas as atribuições fossem imprescindíveis, as responsabilidades de Karen eram consideravelmente mais numerosas e mais decisivas para a própria constituição da equipe do que o agregado das responsabilidades dos demais integrantes. Finalmente, chamei a atenção para o fato de que, estando inserido em uma instituição de ensino, o coral da JXa não era animado apenas por preocupações estéticas, mas também pedagógicas.

Até aqui, tentei mostrar as grandes linhas do coral da JXa. Por um lado, identifiquei a tradição mais ampla de canto coletivo em que aquele conjunto se inseria - o cânone resumido na formação SATBar. Por outro, produzi uma espécie de planta baixa daquela equipe, mostrando quais eram as suas partes - cantores, instrumentistas e regente - e as principais relações entre elas - a cooperação simultânea na produção de sons musicais e a liderança. Agora, busco caracterizar o coral da JXa de maneira mais particular através de uma análise pormenorizada da liderança de Karen. Inicialmente, mostrarei categorias classificatórias que orientavam a escolha de repertório naquela equipe. Isso é interessante por dois motivos: por um lado, estabelece-se um vínculo com uma apropriação nacional daquela convenção renascentista de canto coletivo; por outro, evidencia-se como esse mesmo passado era problematizado nas interações cotidianas entre Karen e seus liderados. Em seguida, chamo a atenção para a relevância estética da relação pedagógica de Karen com seus companheiros, isto é, para o modo como preocupações aparentemente alheias à produção musical, mas caracteristicamente interacionais, eram simbólica e, em última instância, musicalmente eficazes, uma vez que ratificavam os limites daquele grupo como uma equipe.

## **2. KAREN, A REGENTE**

### **2.1. Introdução**

No capítulo anterior, chamei atenção para o caráter especial das atribuições de Karen



no interior do coral da Escola JXa. Em uma palavra, ela *liderava* aquela equipe. Neste capítulo, procurarei aprofundar a caracterização dessa liderança ao descrever como as responsabilidades de Karen se traduziam na prática. Vou me deter em duas pré-condições para liderar um coral de acordo com a concepção goffmaniana sobre o que é um diretor: a escolha de repertório, que pode ser entendida como uma maneira de “distribuir partes” entre os cantores e instrumentistas, mais ou menos como um diretor de teatro distribui papéis<sup>129</sup>; e, complementarmente, o controle da ordem, que pode ser entendida como uma maneira de “amaciar” e “sancionar” os integrantes daquela equipe para que observassem as atribuições inerentes às partes que lhes cabiam.

No caso da escolha do repertório, tentarei mostrar como se negociavam preferências musicais, isto é, as de Karen, por um lado, e as dos cantores e instrumentistas, por outro. Este é um tópico caro a Bourdieu que, através de suas considerações sobre o gosto, debruçava-se sobre as tomadas de posição, isto é, as escolhas realizadas por indivíduos em interação. Para Bourdieu, na França e, mais especificamente, na metrópole francesa, a música clássica ou, como dizia, “cultivada” (BOURDIEU, 2003b, p. 158), se revestiria tanto de *espiritualidade* quanto de *pureza*. Pelo lado da espiritualidade (BOURDIEU, 2003c, p. 163), estar não apenas individualmente inclinado, mas efetivamente apto a consumir esse tipo de música significa certificar-se como integrante de uma “elite” e, ao mesmo tempo, afastar-se negativamente de uma suposta barbárie das “massas”, ainda mais tendo-se adquirido essa capacidade de consumo através da produção musical, e não exclusivamente através de sua recepção:

No princípio dessa classificação, deste gosto, há duas maneiras de adquirir a cultura musical, associadas a dois modos de consumo da música: de um lado, a familiaridade originária com a música; do outro, o gosto passivo e escolar do amador de gravações (BOURDIEU, *ibid.*, p. 167).

Pelo lado da pureza, continua Bourdieu (2003c, p.164), é apenas raramente que a música “cultivada” corresponde a um mundo social dividido em estirpes de indivíduos. Diferentemente das outras formas de expressão artística e sobretudo do teatro, que se dividiria

---

<sup>129</sup> Em uma crítica à musicologia, disciplina em que, segundo ele, frequentemente se identificaria música a texto musical, o musicólogo Nicholas Cook (2001) sugere que se pense em músicas não como textos, mas como roteiros: “ao passo que pensar um quarteto [de cordas] de Mozart como um texto é interpretá-lo como um objeto - metade sônico, metade ideal - reproduzido em performance, pensá-lo como um roteiro é vê-lo coreografando uma série de interações sociais em tempo real entre músicos” (COOK, 2001 *apud* AUSLANDER, 2006, p.100). Como Philip Auslander (2006) argumenta, essa alternativa lexical proposta por Cook não muda em muita coisa a polarização metodológica entre texto musical e apresentação que existe na musicologia, já que o roteiro ainda teria primazia sobre os músicos, coreografando-os. Ainda assim, ela aponta para uma perspectiva mais dinâmica e prática sobre a música, aproximando-a da dança e do teatro.

tanto estética quanto politicamente em produções da *rive droite* (teatro burguês) e da *rive gauche* (teatro de vanguarda) naquele país e que, ao fazê-lo, dividiria também o próprio mundo social em ortodoxos e heterodoxos, a música “cultivada” simbolizaria um mundo social único e íntegro. Bourdieu atribui esse caráter mais conservador da música a suas características não verbais, notando ironicamente que “a mais 'mística', a mais 'espiritual' das artes talvez seja simplesmente a mais corporal” (*id.*, 2003c, p. 166).

Inspirado nessas considerações, debrucei-me sobre desacordos entre Karen e os seus companheiros a propósito do repertório do coral da JXa, que giravam em torno de duas categorias de música, “brasileiras” e “americanas”. Efetivamente, durante o século XX, a produção musical, em especial a produção de canto coletivo, desempenhou um importante papel político em âmbito nacional. Assim, com o campo musical brasileiro como um pano de fundo, busco entender o que significava classificar uma música de uma das duas formas e, principalmente, em que isso incidia sobre o funcionamento cotidiano da equipe. A desarmonia entre as preferências de Karen e as de muitos de seus companheiros era uma ameaça à manutenção da equipe?

No caso do controle da ordem, tento mostrar como práticas educacionais adotadas por Karen, à primeira vista desligadas de qualquer objetivo musical imediato, contribuíam para a consolidação daquele agregado de cantores e de instrumentistas como um conjunto coeso, enfim, como uma equipe. Como Goffman argumenta a propósito do exercício da liderança durante encontros,

uma forma de liderança que pode ser extremamente importante em reuniões é a manutenção das regras básicas de comunicação, isto é, “ordem” [...]. De maneira similar, a administração da tensão é um requisito tanto em grupos quanto em reuniões, mas o que é administrado em cada caso parece diferente. A tensão em encontros surge quando o foco oficial de atenção é ameaçado por distrações de vários tipos; esse estado de inquietude é administrado por atos cheios de tato, tais como a expressão aberta e, ao mesmo tempo, conveniente do que está distraindo a atenção (GOFFMAN, 1972, p. 12)<sup>130</sup>.

A partir da premissa goffmaniana de que uma equipe mantém uma impressão diante de uma audiência, busco entender que impressão era essa e, mais especificamente, tento reconstituir o processo pelo qual as interações face a face *durante* os ensaios do coral tinham

<sup>130</sup> [...] one form of leadership that can be extremely important in gatherings is the maintenance of communication ground rules, i. e., 'order' [...]. Similarly, tension-management is a requirement in both groups and gatherings, but what is managed in each case seems different. Tension in encounters arises when the official focus of attention is threatened by distractions of various kinds; this state of uneasiness is managed by tactful acts such as the open expression in a usable way of what is distracting attention.

um papel fundamental para o estabelecimento dessa impressão a ser apresentada posteriormente em público. Como o zelo situacional de Karen, como seu cuidado para com a ordem das interações cotidianas, se traduzia em uma impressão a ser promovida extraordinariamente pelo coral da JXa, nas apresentações que fazia?

## 2.2. Escolhendo o repertório: música “brasileira” x música “americana”

Uma das maiores fontes de desacordo aberto ou velado entre Karen e os demais integrantes do coral da JXa era a definição do repertório. Embora houvesse uma Comissão de Repertório, criada em conjunto por Karen, pelos cantores e pelos instrumentistas durante uma série de três reuniões de planejamento ocorridas entre o final de março e o início de abril; e embora essa Comissão fosse integrada apenas por cantores voluntários, na prática, Karen tinha mais voz do que qualquer outro integrante da equipe no que dizia respeito à escolha de músicas a apresentar. E isso não era tácito, mas explícito. Desde o início, Karen deixou claro que quaisquer sugestões eventualmente coletadas pela Comissão seriam objeto de análise e não necessariamente de ensaio e de apresentação. O mecanismo de sugestões era o seguinte: a título de apreciação, cantores e instrumentistas publicavam *links* para vídeos *online* das músicas de sua predileção no grupo do coral no Facebook; os vídeos que obtivessem mais “curtidas” subiam na listagem. Efetivamente, esse mecanismo era visto por todos os envolvidos como uma eleição, acompanhada e comentada no dia a dia das atividades do coral. Contudo, o “voto de Minerva” de Karen fica evidente nesta mensagem, publicada por Daniela (S, 3ª série/EM), uma dos integrantes da Comissão, no grupo do coral no Facebook:

[23/04/2012, 12:46 horas, Daniela escreve:] Ah, nós vamos pegar as 10 mais votadas e a Karen vai analisar pra ver se dá pra fazer um arranjo legal. Ou seja: não é porque a música foi a mais votada que nós vamos obrigatoriamente cantá-la, ok?

De um modo geral, Karen tinha atitudes ambíguas em relação à música popular “americana” ou “americanizada”. A única exceção a essa regra, ou seja, o único caso em que não havia nenhuma ambiguidade, mas um repúdio praticamente integral, eram as apresentações de corais representadas no seriado televisivo *Glee*, a respeito do qual, como me disse na entrevista, ela tinha uma “bronca”. Mais especificamente, Karen tinha ressalvas bastante duras quanto às características das apresentações de corais representadas naquele

seriado. A ação dos episódios de *Glee* girava em torno de uma escola de Ensino Médio nos EUA. Representando estudantes dessa escola, os atores cantavam arranjos corais para músicas de gêneros tradicionalmente associados à cultura musical daquele país, como *country*, *pop music*, *rock*, *rythm & blues* etc. Além disso, os personagens dançavam enquanto cantavam.

Tomando *Glee* como objeto de críticas negativas, Karen manifestava incômodo com uma suposta dissimetria entre Brasil e EUA no que diz respeito à recepção de gêneros musicais tradicionalmente associados a cada país. Em outras palavras, no Brasil, ouvir-se-ia muito mais daquilo que se consagrou produzir nos EUA sem que a recíproca fosse verdadeira. Por exemplo, em uma roda de conversas depois de um ensaio em janeiro de 2012, Karen comentava com alguns dos integrantes do coral sobre como havia sido sua participação, durante o final de semana imediatamente anterior, em uma oficina com um grupo de cantores que criava e cantava arranjos para *Glee*, os Tufts Beelzebubs. Apesar de destacar positivamente algumas das técnicas ensinadas pelos “Bubs”, Karen disse que estava decepcionada com o grupo, levando em conta os comentários elogiosos que costumava ouvir devido à série. De acordo com ela, embora a afinação não estivesse ruim, eles não a teriam “encaixado” em cinco dos sete arranjos que cantaram. Parcialmente, ela atribuiu esse problema à aparente falta de familiaridade dos cantores com os arranjos “difíceis” escolhidos por eles para apresentar naquela ocasião; para ela, parecia que o grupo lera as partituras no vôo que os trouxera dos EUA ao Rio de Janeiro. Além disso, e na verdade essa era uma de suas críticas mais recorrentes a grupos como aquele, ela atribuiu a qualidade discutível da afinação ao fato de que eles exagerariam no recurso a elementos cênicos, principalmente à dança. Argumentou que preferia cantar sem lançar mão disso, mas “afinado”. Um pouco adiante naquela mesma conversa, ela disse que “nós temos que valorizar a *nossa música*” (meu grifo) e, voltando-se para uma cantora, disse: “Até o Legião [Urbana]!”, e remendou-se imediatamente: “Até o Legião no bom sentido!”. Esse desliz de Karen permite compreender um pouco melhor a distinção categorial entre música “americana” e música “americanizada”, mencionada apenas de passagem acima.

Inicialmente, deve-se ter em mente que a banda brasileira Legião Urbana é reputadamente uma banda de *rock*. Então, naquele momento, como Karen estava advogando a valorização da “*nossa música*” frente à música “americana”, ela se viu constrangida a fazer uma retificação, provavelmente porque julgou que sua caracterização do gênero *rock* como um gênero “americano” e, digamos, “americanizante” se tivesse transformado em uma desqualificação global da banda e mesmo do *rock*. Além disso, também se deve ter em mente

que, àquela altura, o coral vinha ensaiando um arranjo para uma das músicas da Legião Urbana, *Tempo perdido*. Na verdade, os estudantes de uma das turmas de terceira série de Ensino Médio da JXa convidaram o coral para apresentar essa música com eles durante sua cerimônia de formatura e, ademais, dois desses estudantes estavam presentes àquela roda de conversa. Finalmente, depois que se retificou, Karen disse que seria mais válido fazer um “bom samba, uma capoeira, um baião”. Isso permitirá aprofundar ainda mais o entendimento sobre essa distinção entre “americano” e “americanizado” e, mais importante, o que isso indica a propósito da diretividade de Karen naquela equipe.

Antes de mais nada, porém, ainda é necessário fazer alguns comentários sobre o deslize de Karen ao emitir seu juízo sobre a Legião Urbana. Por um lado, tratou-se de uma desqualificação circunstancial. Embora tenha permitido ver com mais clareza os limites das classificações que orientavam as preferências musicais de Karen, dificilmente se poderia afirmar que, a partir daí, poderia-se vê-los com absoluta transparência. Em outras palavras, esse juízo de Karen estava muito mais atrelado àquela roda de conversa do que era exclusivamente determinado por uma antinomia radical e inegociável entre música “nossa” e música “americana” ou “americanizada”. Afinal, o coral já cantava um *rock*, *Twist and Bamba*, e, como já foi mencionado, essa era uma música que ocupava lugar privilegiado no repertório, encerrando boa parte das apresentações do coral. O que nos leva a um outro comentário. Além de circunstancial, tratava-se de uma desqualificação relativa. Pode-se dizer que, pelo menos no âmbito das atividades do coral, Karen não se incomodava com as músicas “americana” ou “americanizada” em si mesmas, mas com a subrepresentação daquilo que considerava música “nossa”. Isso fica claro quando se consideram as conversas sobre a definição do repertório para as apresentações do coral da JXa em um festival de corais que aconteceu em Ouro Preto-MG, em setembro de 2012. Pelo menos no que diz respeito ao tempo de preparação, esse festival foi o evento mais importante de que o coral participou naquele ano.

No final de um ensaio de junho, um mês depois que externara pela primeira vez o seu interesse em que o coral participasse daquele festival, Karen quis apresentar uma música para apreciação dos integrantes do coral - *17 e 700*, do compositor brasileiro Luiz Gonzaga (1912-1989), também conhecido como o “Rei do Baião”. Na verdade, eram duas as músicas que ela disse querer mostrar, mas, devido ao vozerio que começava a emanar da dispersão dos cantores que deixavam a Sala de Ensaio, não consegui ouvir qual era o nome da segunda. Como ela disse, seu objetivo era que se incorporasse uma das duas músicas ao repertório do

coral, que, a seu ver, parecia “muito americanizado”. Ilustrando seu argumento, mencionou *Twist and Bamba*. Uma das cantoras, não me recorde se estava sentada no naipe de contraltos ou de sopranos, argumentou em sentido contrário, citando o caso do arranjo para *Meu Erro*, da banda brasileira Paralamas do Sucesso. Karen fez uma concessão parcial, mas redarguiu que se tratava de uma música “pop”; disse que queria algo mais “brasileiro”. Da mesma maneira que sua colega sugeriu em relação a *Meu Erro*, Xavier disse que “com [o arranjo para] *Sina* [do compositor brasileiro Djavan], não estou sentindo isso”. Mais uma vez, Karen concordou em parte, mesmo porque, como ela disse em um outro ensaio, já em agosto, às vezes *Sina* lhe soava “como um *reggae*”. Finalmente, ainda se dirigindo a Xavier, Karen disse que estava sentindo falta de “algo...” e, sem dizer o que isso seria, cerrou o punho direito, ao que Xavier complementou: “Algo mais raiz”. E Karen concordou. Apesar disso, o vozerio se tornou ainda mais intenso e sequer se ouviu *17 e 700* naquele dia.

Só se decidiu o que era esse algo “mais raiz” cerca de dois meses mais tarde, no ensaio do último dia de agosto, a três semanas do festival. Não era um baião, mas um samba, um arranjo para *Desde que o Samba é Samba*, de Caetano Veloso. Àquela altura, além de *Twist and Bamba*, *Meu Erro* e *Sina*, o coral vinha criando e ensaiando um arranjo experimental de inspiração declaradamente concretista para o poema *Som*, do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), homenageado por ocasião do festival. Na verdade, durante esses dois meses, que coincidiram com uma longa greve de servidores da rede JX, as atividades do coral giraram ao redor da concepção coletiva desse arranjo e de meticulosos ajustes de afinação das outras músicas, sobretudo de *Sina*.

Especificamente naquele ensaio do último dia de agosto, Karen comunicou aos integrantes do coral que desistira da ideia de começar a ensaiar uma música institucional do festival. Poucos dias antes, ela tomara conhecimento de que a apresentação dessa música por todos os corais participantes não teria um caráter facultativo, como lhe parecera ser o caso a partir de seus contatos preliminares junto à organização do evento, mas que, ao contrário, apresentá-la seria recomendável. Diante dessa novidade e ainda na véspera desse ensaio, Karen estava determinada a ensaiá-la. Contudo, como justificava naquele momento diante de cantores visivelmente aliviados - Euler foi o único integrante do coral a estudar a música por conta própria e a cantá-la com outros corais durante o festival -, desistiu de ensaiá-la porque a “afinação deixaria a desejar”, considerando-se o curto período de tempo disponível para a preparação da música. Alguns minutos antes, enquanto nós dois conversávamos, Karen também me disse que ensaiar aquela música seria “demais” e que o “custo [seria] muito alto”;

concluiu que pretendia retomar uma outra música, de que eles já gostassem. Esse era um cálculo humanitário. Em sua fala para os cantores, ela resgatou o exemplo de todo o trabalho necessário para o acerto do repertório durante os meses anteriores.

Como alternativa àquela desistência, ela disse que gostaria de começar a ensaiar outros arranjos, mas que já haviam sido cantados antes por integrantes do coral: um para a música *Olhos coloridos*, do compositor brasileiro Macau, e o outro para *Desde que o Samba é Samba*. Apesar de alguns cantores já conhecerem aqueles arranjos, o que aceleraria o processo de aprendizado por imitação, Karen argumentou que não seria recomendável tentar aprontar ambas as músicas até o festival. Disse que, das duas, preferia *Desde que o Samba é Samba*, por ser “mais brasileira” (na verdade, como Kleber, um dos guitarristas, me contou recordando o ensaio subsequente ao qual não compareci, Karen disse que, com essa música, ela pretendia levar algo “mais carioca” para o evento). Segundo Karen, *Olhos coloridos* era “muito americana” e, lembrando de *Twist and Bamba* e de *Sina*, disse que o coral já tinha canções no repertório que cobriam esse tipo de música. Sorrindo para Douglas (Bar, 1ª série, EM), Karen disse que ele ficaria chateado com ela por isso. Também sorrindo, ele concordou. Douglas era um daqueles cantores que já apresentara essa música sob a regência de Karen em outra ocasião e provavelmente gostara de fazê-lo. Finalmente, Karen concedeu que, assim que se tivesse terminado de preparar *Desde que o Samba é Samba*, começar-se-ia a preparar *Olhos Coloridos* imediatamente. De qualquer modo, deve-se notar que tanto a desistência de se ensaiar a música institucional quanto a preferência por uma música “mais brasileira” e “mais carioca” foram, nesse caso específico, decisões exclusivas e não discutidas de Karen.

Penso que a super-representação de música “americana” ou “americanizada” no repertório do coral incomodava Karen de duas maneiras distintas e complementares. Uma era nitidamente pessoal e, mais especificamente, vocacional. A outra era difusamente corporativa e, mais especificamente, política. Do ponto de vista pessoal e vocacional, Karen não aceitava a ideia de reproduzir integralmente a maneira de um coral se apresentar. É bem verdade que, como a própria Karen reconhecia, ela não estava sozinha. Havia cantores que também se preocupavam abertamente com a construção ou com a manutenção de uma identidade singular para o coral. Por exemplo, Daniela, veterana que cantava no coral havia quase cinco anos, me disse certa vez, ligeiramente apreensiva, que os novos integrantes do coral poderiam tê-lo buscado tendo algo como *Glee* em mente, afinal, “é um coro numa escola”. Apesar disso, a manifestação dessa preocupação pelos cantores e instrumentistas era relativamente rara. Seja como for, em um ensaio de março, Karen chegou a colocar essa inquietação em

termos explícitos para os integrantes do coral: “Alguém aqui quer ser um *Glee*?”. E, com a aparente negativa de todos os presentes, ela exclamou aliviada: “Graças a Deus!”. Apesar disso, ao fim de um ensaio duas semanas mais tarde, um cantor veio lhe informar que uma das músicas sugeridas preliminarmente pelos integrantes do coral para que integrasse o repertório, *Dog days are over* (de Florence and the Machine), “é do *Glee*”. Não apenas a escolha coletiva dessa música, que realmente já foi apresentada em um dos episódios de *Glee*, mas também a própria menção ao nome do seriado indicam que Karen tinha fundamento concreto para se preocupar com a manutenção de uma margem de manobra para a manifestação de *suas* preferências estéticas, conforme disse na entrevista:

Eu tenho certeza que alguns [cantores] olham o *Glee* e falam: “Queria que o coral da escola [JXa] fosse isso!”. Eu não quero isso! Né? Isso é uma coisa que, que vai me ferir, vai me agredir. Se, se, se, rolar, entendeu? Eu não quero, assim, aquele grupo de adolescentes fazendo aquelas danças, aquelas coisas, aquela sonoridade *sempre*, aqueles arranjos *sempre* (meus grifos).

Do ponto de vista corporativo e político, Karen não aceitava a ideia de se apresentar música “americana” ou “americanizada” sem que também se apresentasse música “nossa”, “brasileira”, “carioca” etc. Como ela disse no mesmo ensaio em que perguntou para os cantores se eles queriam ser como os cantores de *Glee*: “Eles lá sabem divulgar a cultura deles. Aqui, a gente tem que continuar fazendo a nossa”; e, também, na sequência do trecho da entrevista citado logo acima:

Cara, aquilo é uma coisa da cultura deles [por oposição a “nossa”]! E acho que também é deles [dos cantores e dos instrumentistas], claro! Se não, não estaria dizendo. Mas, assim, ao mesmo tempo que eu acho que essa coisa canclíniana, né? Que a gente já é misturado, que a gente é, é, são culturas no plural, que a gente é uma sobreposição de coisas, que os gostos, eles se atravessam e ninguém é uma coisa só, né? Ao mesmo tempo, eu, e aí, aí você pode me chamar de villalobiana, se você quiser. Porque eu acho que a gente tem no Brasil uma diversidade tão grande e que eu acho um acinte a gente não, não dar espaço p’ra isso no coral, sabe?

De certa forma, quando se reconhece condicionalmente como “villalobiana”, Karen se insere como herdeira, senão como participante, de uma tradição relativamente longa de debates intelectuais em torno do papel da arte e da música na vida política da sociedade nacional brasileira.

De acordo com José Miguel Wisnik (1983), desde a década de 1920, mas sobretudo a partir da década de 1930 até o fim da década de 1960, estabeleceu-se uma espécie de conflito ideológico com amplas conotações de classe entre uma “boa música” - “resultante da aliança



da tradição erudita nacionalista com o folclore” - e uma “música má” - “a popular urbana comercial e a erudita europeizante” (WISNIK, 1983, p. 134). A valorização da música popular rural e do folclore nacional e, além disso, a divulgação dessas manifestações culturais através da sua adaptação a uma linguagem erudita eram encampadas por intelectuais nacionalistas como Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos. Especialmente a partir de 1932, quando o governo de Getúlio Vargas passa a dar apoio praticamente incondicional ao programa de Educação Musical de Villa-Lobos como uma política de Estado, a promoção da “boa música” passa a servir, declaradamente, a fins pedagógicos e civilizatórios, baseando-se em um elogio da disciplina e do trabalho. Mais do que isso, essa “boa música” era ponta de lança em um combate à preferência das massas urbanas por “música má”, ou seja, por música originalmente produzida por e para trabalhadores pobres ou, ainda, por e para marginais que não se enquadravam em categorias profissionais que se iam estabelecendo na expansão de uma sociedade de mercado. Os casos paradigmáticos desse tipo de música eram as festividades de Carnaval, que ganhavam cada vez mais espaço nas ruas da capital federal, e o samba, que ganhava cada vez mais espaço nos programas de rádio.

Para além de um aparente, mas efetivo, preconceito de classe, os intelectuais nacionalistas consideravam Carnaval e samba como “música má” porque, sendo contemporâneas e estando em constante processo de criação e atualização, elas não se prestariam à manipulação acadêmica e política de uma representação consolidada sobre um povo intelectual e moralmente amadurecido. Em poucas palavras, elas não se prestariam à construção e ao cultivo de utopias pretéritas e futuras, o que, pelo menos entre intelectuais e, mais pragmaticamente, entre dirigentes políticos daquele período, era considerado uma pré-condição simbólica para que se avançasse na corrida do progresso internacional. Mais concretamente, disso dependia a própria diluição das crescentes tensões entre classes no país. Nesse contexto, a música era foco de disputas ideológicas, tanto porque era então entendida quase que platonicamente como um vetor de éticas - “boas”, tratando-se de música popular rural e folcórica, “más”, tratando-se de Carnaval e samba - para os nacionais macunaímicos de uma sociedade em formação, isto é, uma sociedade supostamente sem caráter, quanto porque desfrutava da condição de símbolo da especificidade nacional brasileira. Como dizia o crítico musical Luiz Heitor à época, “é na música, entre todas as atividades artísticas, que o gênio brasileiro conseguiu realizar alguma coisa fortemente original e diferente dos moldes europeus” (AZEVEDO, 1950 *apud* WISNIK, 1983, p. 146).

É por isso que faz sentido Karen se reconhecer apenas condicionalmente como

“villalobiana”. Por um lado, como argumenta Wisnik, toda a formação de Villa-Lobos como músico desde a adolescência fora bastante diversa, com trânsitos intensos pela música popular urbana e pela música erudita; além disso, toda a obra de Villa-Lobos produzida entre os anos de 1920 e de 1940 evidenciou as contradições que havia entre utopia e realidade. Pelo menos no que diz respeito à forma musical, Villa-Lobos, ele próprio, não seguia à risca a plataforma civilizatória que subscrevia declaradamente. Como Wisnik recorda, dentre outros deslizes, Villa-Lobos “cometeu” um *Samba clássico*: “Na grandeza infinda / É feliz quem vive / Nesta terra santa / que não elege raça, / nem prefere crença / Oh! Minha gente! / Minha terra! / Meu país! Minha Pátria! / Para frente! A subir! A subir! A *sambar!*!” (*apud* WISNIK, *op. cit.*, p. 175, grifo no original). Por outro lado, contudo, como também argumenta Wisnik, dificilmente se poderia entender a música de Villa-Lobos apenas sob esse prisma da contradição social interna à forma musical. Inegavelmente, ele serviu a propósitos pedagógicos autoritários que, se não buscavam eliminar manifestações como o samba, buscavam pelo menos domesticá-las com vistas à valorização e à legitimação de uma ordem social que girava em torno da produção de mercadorias em grande quantidade.

Além disso, a própria prática musical que Villa-Lobos advogava publicamente e divulgava sobretudo através do canto coral orfeônico<sup>131</sup> adquiriu formas análogas e complementares às do compromisso populista que ligava Getúlio Vargas às massas urbanas. Baseada no tripé “disciplina, educação cívica e educação artística” (WISNIK, *op. cit.*, p. 179), toda a organização e formação de corais nas escolas era perpassada por um intenso culto da autoridade, sintetizado na figura do regente e na obediência dos cantores. Desse modo, embora Villa-Lobos se inclinasse em direção ao popular urbano porque, digamos, isso era mais forte do que ele, não se poderia dizer o mesmo sobre Karen quando, por exemplo, ela escolheu *Desde que o Samba é Samba* para fazer parte do repertório do coral da JXa em sua

---

<sup>131</sup> De acordo com Smith e Young (2001, p. 777), as origens do canto coral orfeônico remontam ao imediato pós-Revolução Francesa, na última década do século XVIII. Na esteira do nacionalismo que se foi consolidando durante o século XIX, surgiram movimentos de canto coral em que grandes contingentes de homens de classe trabalhadora cantavam em língua nacional em festivais. Na França, o movimento nacional se chamava *Orphéon*; na Alemanha e em cidades com grandes colônias alemãs nos EUA, *Liedertafel*. Intimamente associado a essa tendência, um ideal iluminista de educação geral revestia a música de um caráter instrumental e mesmo político, já que se a considerava universalmente pedagógica e, quando praticada em conjunto por muitas pessoas, democrática. Isso fez com que cada vez mais amadores integrassem corais, o que, por sua vez, atenuou a distinção entre apresentações cívicas e religiosas, estas últimas sendo normalmente realizadas apenas por músicos profissionais pelo menos desde o século IV d.C. Era a isso que eu me referia no primeiro capítulo quando disse que não era inédita a tentativa de se “coordenar os esforços simultâneos de dezenas de milhares de anônimos”. No Brasil, de acordo com Wisnik (1983), a primeira apresentação de canto orfeônico sob tutela estatal ocorreu em São Paulo, em 1931, “com um imponente conjunto de 12 000 vozes regidas por Villa-Lobos” (WISNIK, 1983, p. 180). Apresentações como essa se repetiram nos anos seguintes, como foi o caso daquela com 40 mil vozes em São Januário, o estádio do Clube de Regatas Vasco da Gama (*id.*, *ibid.*, p. 182-183).

principal apresentação de 2012. Ainda que não tenha sido amplamente deliberada, essa decisão foi justificada perante os cantores. Era algo “mais brasileiro”, “mais carioca”, que uma parte significativa deles já cantava e de que - concessão das concessões sob uma perspectiva como a do nacionalismo erudito que passava longe do dia a dia do coral da JXa - efetivamente gostava, o que poderia facilitar uma preparação adequada em um curto espaço de tempo. Isso aponta para uma autoridade incomparavelmente mais atenuada do que aquela subjacente ao verdadeiro “banho” de educação - na feliz imagem de Wisnik - a que intelectuais e dirigentes políticos pretendiam submeter as massas de trabalhadores e marginais dos grandes centros urbanos, de cima - de uma torre de marfim ou de uma hierarquia de poder - para baixo. Como Karen ponderou na entrevista:

O que eu acho legal é valorizar a brasi..., as brasi..., a brasilidade como uma diversidade. Né? Isso é legal! Né? [Pausa] Acho que o Villa começou isso, assim, mas ele, ele tinha um lado, assim, muito, muito moderno, no, no sentido ruim da palavra, né? Ele tinha um plano hegemônico de programa de Educação Musical, né? Ele tinha lá claramente o passo a passo. Né? Do que é primeiro, do que vem depois, do que vem depois. [...] Esse lado didático-pedagógico moderno, isso eu não gosto.

Obviamente, quando se debruça sobre a escolha de Karen por *Desde que o Samba é Samba*, não se pode deixar de levar em consideração toda a reelaboração pela qual o samba passou como gênero musical durante o restante do século XX, tampouco e especialmente sua valorização positiva como símbolo nacional com a Bossa Nova a partir da década de 1950 (TATIT, 2004, p. 78-89). Ainda assim, que Karen insista na representação de uma música “nossa”, “brasileira”, “de raiz” no repertório do coral parece sugerir que, por mais que varie substantivamente e não seja necessariamente radical, uma divisão formal entre músicas nacionais “boas”, por um lado, e estrangeiras “más”, por outro, persiste entre músicos com formação conservatorial no país que venham a se dedicar à Educação Musical.

Quanto a isso, não deixa de ser significativo que, durante sua adolescência, Karen tenha estudado piano em uma Academia Villa-Lobos; que tenha realizado sua Graduação em Licenciatura Plena em Música no Instituto Villa-Lobos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); que uma das músicas cantadas pelo coral da JXa em 2012, *O canto do pajé*, fosse uma das músicas compostas por Villa-Lobos para integrar um guia de canto coral redigido por ele e publicado, na década de 1940, sob os auspícios da Superintendência de Educação Musical e Artística das Escolas Públicas do Rio de Janeiro (FUCCI AMATO, 2007, p. 216); que, aliás, essa música tenha sido escolhida por Karen para integrar o repertório de duas apresentações do coral em 2012 dentro da própria JXa, uma por ocasião do

aniversário de 60 anos da Escola, outra por ocasião do lançamento do segundo volume de um livro sobre a história da JX; que, além disso, em um encontro de corais escolares durante o qual o coral da JXa também apresentou *O canto do pajé*, um outro coral tenha apresentado a música *O trenzinho do caipira*, também de autoria de Villa-Lobos e publicada no segundo volume daquele guia de canto coral, já na década de 1950 (FUCCI AMATO, *ibid.*, p. 217); e que, naquela ocasião, o regente do coral, apresentando *O trenzinho do caipira* à audiência e mencionando *O canto do pajé*, que fora apresentado alguns minutos antes, tenha se referido a Villa-Lobos como “quem começou isso tudo”. *Le mort saisit le vif*. Como a própria Karen afirmou durante a entrevista: “Villa-Lobos me persegue!”.

### **2.3. Controlando a ordem: ensaiar música x ensaiar-se músico**

Às vezes, a diretividade de Karen se manifestava em recomendações comportamentais aparentemente distantes daquelas diretamente relacionadas a parâmetros musicais tradicionais como a afinação, a expressividade dos cantores ou mesmo, como acabamos de ver, a escolha de repertório. Uma de suas maiores cobranças era em relação ao comprometimento individual dos cantores com as atividades do coral, especialmente com os ensaios. Não se tratava exatamente ou apenas de pontualidade e de assiduidade. À exceção dos três ou quatro ensaios imediatamente anteriores a apresentações, Karen era até bastante flexível quanto a horários e ausências, embora seja verdade que isso não lhe fosse completamente indiferente. Por exemplo, em um dos ensaios de abril, quando se deu por satisfeita com *Alguém cantando*, ela disse que queria que se ensaiasse *Sina*. Contudo, ao mesmo tempo em que o dizia, muitos dos cantores já se haviam levantado de seus lugares e começado a se encaminhar em retirada para a porta da Sala de Ensaios. De fato, estava-se nos últimos minutos daquela sessão. Mesmo assim, a atitude era bastante incomum, já que, à exceção de um ou de outro cantor, quase sempre todos ficavam até o fim, quando não ficavam de cinco a dez minutos além das 13:00h. Aquela debandada fez com que Karen quisesse saber o que estava acontecendo, ainda que não tenha feito mais do que perguntá-lo de maneira discreta, praticamente retórica, como que reconhecendo sua impotência naquele momento. Um pouco antes, Xavier me dissera que deveria se submeter a uma avaliação de História às 13:00h. É possível que os outros tivessem compromisso semelhante. Alguns cantores continuaram em seus lugares, provavelmente aguardando que ela retomasse o ensaio depois que os demais tivessem saído. Contudo, ela

resolveu encerrá-lo ali mesmo, em meio ao burburinho da saída, visivelmente contrariada, mas suficientemente calma para pedir com polidez para que todos fizessem o esforço de chegar na hora no próximo ensaio. E, voltando-se para mim, comentou bem humorada: “Quando o coro cresce é sempre assim! Só estou te falando para você registrar!”.

Ainda que o episódio ilustre a tolerância de Karen em relação a um índice mais quantitativo do comprometimento individual de um cantor, isto é, a disponibilidade de tempo, ele já permite entrever sua tolerância menos elástica em relação a um outro índice, mais qualitativo, desse comprometimento, isto é, a apresentação pessoal de justificativas para atrasos e ausências. Eventualmente, isso era tema de conversas. Ilustra-o bem um episódio de maio, que aparentemente contradiz o de abril. Dessa vez, os cantores *não* queriam deixar a Sala de Ensaio, apesar de já haver passado das 13:00h. Diante dessa resistência, Karen insistiu, pedindo que se concordasse com ela que, dali em diante, era preciso deixar o ensaio com a antecedência necessária para que se chegasse em sala de aula na hora: “É só pegar a mochila e me fazer um 'OK, professora' [fez o sinal com um polegar], que eu vou entender”. Argumentou ainda que os atrasos poderiam trazer problemas para cada um deles individualmente, além de problemas para o coral na JXa. Foi somente então que quase todos os cantores debandaram, em movimentação bastante parecida com a de abril, mas cujo significado era bastante diverso, já que estava amplamente justificada.

Sua tolerância tornava-se ainda mais restrita quando se tratava dos instrumentistas. Durante um ensaio em maio, Igor, um dos dois guitarristas e o instrumentista que tinha mais experiência em se apresentar com o coral da JXa, faltou a uma sessão de ensaio em que se passou *Alguém cantando*. No arranjo para essa música, depois de um dueto à capela em que Dênis e Rita (S, 1ª série, EM) a cantavam do início ao fim, os instrumentistas faziam uma introdução para que fosse então rerepresentada pelo coral acompanhado por solistas e instrumentistas. Naquela ocasião, depois do fim do dueto, somente Samuel entrou com o *cajón*; Kleber, o outro guitarrista, que substituíra Igor naquele momento, não. Karen pediu que se tentasse novamente, retomando-se do último verso do dueto, “onde não há pecado nem perdão”. Novamente, o mesmo problema. Ela ficou bastante irritada. Referindo-se à ausência de Igor, disse que isso não podia acontecer e que, quando alguém da “base [instrumental]” precisasse faltar, que se lhe avisasse com antecedência, pois todos - e aqui ela se referia a todos da base instrumental - deveriam estar “afinadinhos”, isto é, todos deveriam demonstrar segurança ao se apresentar, o que patentemente não estava acontecendo. Na verdade, o pito de Karen parecia a radicalização de uma insatisfação sua sobre a qual já se expressava

abertamente pelo menos desde um outro ensaio em abril. Diante de situação semelhante - ela tomou conhecimento da desistência de uma integrante do coral através de uma das cantoras -, Karen pediu que os próprios desistentes fossem até ela para comunicar sua decisão e que tampouco o fizessem através do Facebook. Resumiu aquilo como uma questão de “elegância”: “Você não vem pedir pessoalmente para entrar no coro?”.

Além de horários e de presença, uma das maiores preocupações de Karen em relação ao comportamento dos cantores era com sua disciplina. Não apenas no sentido mais restrito de se fazer silêncio e de se prestar atenção ao que ela dizia, mas também no sentido mais amplo de se manter a impressão de que aquele grupo de cantores e de instrumentistas era um conjunto. Algumas vezes, Karen parou ensaios para repreender um ou, mais frequentemente, todos os cantores por se terem distanciado de suas atribuições como integrantes do coral. Por exemplo, em um ensaio de janeiro, uma semana antes daquela apresentação do coral durante a cerimônia de formatura da 3ª série, Karen interrompeu *Twist and Bamba*. Pouco antes, ela pedira mais movimentação - “mais *swing*” - para o coral como um todo: que as meninas dançassem, que os meninos interagissem com as meninas do coral estilizando um flerte, e que Enzo, o solista, fizesse a mesma coisa, fosse com as meninas do coral ou, eventualmente, com meninas da audiência.

Quando voltou a cantar sob essas novas instruções, o coral realmente começou a exibir mais desenvoltura no que diz respeito à expressividade corporal. Margarida, uma professora de Inglês que ocasionalmente cantava como soprano com o coral, começou mesmo a dançar *twist*. Contudo, à medida que as meninas da primeira fileira do naipe de sopranos notavam os movimentos de Margarida, passavam a cochichar alguma coisa entre si. Isso gerou uma reação em cadeia de cochichos que chegou até Enzo, que estava realmente tentando interagir com as meninas daquele naipe. Nesse momento, ele pareceu perder a concentração, parou de cantar e começou a rir. Então, todos riram. De início, Karen tentou levar o episódio na esportiva, mas como os cantores não se acalmavam, foi até um dos microfones que, naquela ocasião em particular, estava ao lado do teclado de onde fazia o acompanhamento. Repetiu o que já havia dito durante um ensaio para a apresentação de Natal de 2011, mais especificamente, em um trecho do *Grito Olímpico do Alto Xingu* em que uma das cantoras não conseguia conter seu riso: que o coral não podia rir de si mesmo, pois isto era um “mico” e que existia uma maneira “íntima” de rir, em que os próprios integrantes do coral ririam entre si, mas sem tornar explícitos quaisquer problemas de execução.

Situações semelhantes a essa voltaram a ocorrer. Uma, em junho, quando boa parte

dos integrantes estava muito agitada durante o ensaio de *Sina*; mais especificamente, enquanto Karen se detinha em ajustar a afinação do naipe de contraltos, que vinha apresentando bastante dificuldade para afinar naquela música. Provavelmente referindo-se à situação específica do naipe de contraltos, Karen repreendeu todos e disse que se deveria desenvolver um “espírito de ajuda” entre os integrantes, já que se viajaria em grupo para Ouro Preto. Isso não surtiu muito efeito. Mesmo depois que se terminou de ensaiar *Sina*, Karen precisou chamar a atenção de todos diversas vezes para conseguir falar justamente sobre a viagem. Em tom de reprimenda, disse que todos tinham que pensar muito bem no que se queria com aquela viagem, afinal: “Vocês sabem muito bem do que eu estou falando!”, que “se for para namorar, se for para azarar, se for para zoar, é melhor não ir!”.

Aliás, um dia antes da viagem - 20 de setembro, uma quinta-feira -, Karen ainda passava recomendações de modos para os cantores. Pediu que “se comportem” durante o coquetel que seria servido após a apresentação da sexta-feira à noite. Disse que não queria “pagar mico”, mas que, necessário fosse, chamaria a atenção de algum cantor que estivesse “exagerando” e que pediria para que este “se retira[sse] da mesa”. Ainda fez comentários sobre a maneira de se pegar copos da travessa dos garçons e para onde colocá-los depois de consumida a bebida. Samuel, que estava sentado atrás de mim, falou alto e rindo, traduzindo aquelas instruções para que todos ouvissem: “Se controla!”. Em seguida, Karen também advertiu que não se poderia pegar muitos salgadinhos de uma só vez. Samuel pontuou mais uma vez, agora brincando com o apetite de Douglas: “Vai ter que botar uma coleira no Douglas!”. Finalmente, como se tivesse dado conta do pormenor de suas recomendações, Karen riu de si própria, um pouco constrangida: “Chega! Chega!”.

Outra situação em que o cultivo de uma disciplina interna do coral ganhou destaque ocorreu em um ensaio de agosto. Durante o aquecimento corporal daquela sessão, Karen queria que os cantores “trabalh[assem]” a região posterior da cintura em termos de respiração, aproximadamente à altura da coluna lombar. Para tanto, ela pediu que, de pé, cada um deles flexionasse os joelhos e inclinasse o tronco para frente e para baixo, colocando as duas mãos sobre a cintura, com os polegares pressionando a barriga e os demais dedos pressionando a coluna lombar. Assim, todos ficaram mais ou menos com a aparência de velhinhos cansados que “travaram”. Quando Karen pediu para que uma das sopranos a segurasse por trás enquanto expandia seus músculos das regiões abdominal e lombar para criar “apoio” respiratório, houve constrangimento entre os integrantes do coral - cochichos e risadinhas abafadas. Isso se intensificou quando ela pediu para que os cantores formassem duplas

também. No naipe de tenores, Henrique brincou com seu par: “‘Tá bom! ‘Tá bom! Já consegui!”, como se estivesse mentindo para poder acabar logo com aquilo. Muitos estavam achando graça, rindo e se desconcentrando. Então, Karen parou o exercício e pediu que eles tentassem desenvolver “aquele espírito de grupo”, já que, ela mesma reconheceu, a posição era “realmente engraçada”. Ela ainda teve que pedir a alguns cantores que olhassem apenas para baixo, e não para seus colegas, para evitar que perdessem o controle sobre o próprio riso. E, depois, quando já estavam em posição ereta novamente, mas ainda em duplas que se seguravam pela cintura, Karen repetiu o exercício algumas vezes. O objetivo pareceu ter mudado: da respiração para a concentração.

Finalmente, uma outra situação que ilustra bem os limites relativamente amplos da disciplina cultivada por Karen entre os integrantes do coral se deu durante o encontro de corais escolares a que já se fez menção. Naquela ocasião, enquanto o coral da JXa assistia à apresentação do coral da JXb, Daniela, que estava sentada ao meu lado na plateia, cantou a música que eles cantavam, um “folclore africano”. Mais precisamente, ela cantou a melodia principal da música, que *não* estava sendo cantada por aquele coral. Mais de uma vez, Karen, que estava sentada imediatamente à nossa frente, virou-se um pouco para trás e, discretamente, pediu silêncio, mas sem se referir a ninguém individualmente. No dia seguinte, durante a reunião de avaliação sobre a apresentação do coral da JXa, Karen recordou-se daquele episódio. Disse que o gesto de Daniela - que, aliás, não estava presente àquela reunião - poderia parecer uma “correção”, já que, ao que tudo indicava, o coral da JXb ainda não aprendera a melodia principal da música e a regente resolveu apresentá-la tal como vinha sendo ensaiada. Disse também que Daniela conhecia aquela melodia e que, por tê-la cantado juntamente com o outro coral, tê-la-ia “sol[a]do”. Karen concluiu dizendo que sabia que Daniela não tivera a intenção de destacar aquela ausência na apresentação do coral da JXb, mas que atitudes assim deveriam ser evitadas.

Evidentemente, essas precauções de Karen podem ser legitimamente interpretadas como pedagogicamente orientadas. Aliás, parece-me indiscutível que o tenham sido. Não apenas porque a relação de Karen com os cantores fosse, antes de mais nada, uma relação entre professora e estudantes ou, ainda, porque a relação entre regente e músicos guarda algumas semelhanças analógicas com a relação docente-discente. Na verdade, isso me parece indiscutível porque a própria Karen assumia manifestamente atribuições educacionais mais amplas e, principalmente, porque elas eram correspondidas pelos próprios cantores. Por exemplo, suas recomendações clínicas - se é que se pode usar esse termo para fazer referência



às alternativas terapêuticas apresentadas por Karen como possibilidades a serem consideradas por um cantor que enfrentasse alguma dificuldade ao cantar, mais precisamente, em respirar, em emitir notas bastante agudas etc. - estendiam-se para além daquilo que era estritamente relacionado à apresentação de músicas. Não foram poucas as vezes que presenciei Karen externando sua preocupação com um dos cantores, normalmente um dos meninos, que, a título de almoço, comia um salgadinho acompanhado de um copo de refresco de guaraná ou de uma lata de refrigerante, uma espécie de prato típico dos estudantes da JXa. Pouco antes de um ensaio de junho, Karen advertiu Dênis para o fato de que a gripe de que ele convalescera havia poucos dias se deveria a uma “baixa de imunidade” e que aquele tipo de alimentação, que ele estava em vias de comer, contribuiria para isso. Inicialmente brincando, mas depois mais sério, Dênis disse que passaria a se alimentar melhor.

Além disso, Karen era consultada por cantores em busca de conselhos vocacionais. Antes de se iniciarem as atividades de um ensaio em abril, Suzana (S, 2ª série, EM), espécie de produtora *de facto* do coral - buscava eventos de que o coral pudesse participar, cuidava da agenda, atualizava cadastros de integrantes, buscava ofertas de camisas para o uniforme etc. -, pediu para falar com Karen em particular. Enquanto a Sala de Ensaio ia sendo ocupada aos poucos pelos cantores que chegavam, as duas ficaram conversando detidamente. Quando terminaram, ouvi Suzana comentar - de passagem, enquanto se dirigia ao naipe de sopranos - algo sobre um curso de Produção Cultural e sobre a Universidade Federal Fluminense. Por curiosidade, intrometi-me: “Lá na UFF tem um curso de Produção Cultural!”. Suzana confirmou e Karen completou, insinuando uma afinidade vocacional entre ela e aquele curso: “Faz sim, Suzana”. Portanto, já que parece evidente que as atitudes de Karen para com os cantores fossem geralmente pautadas por uma preocupação pedagógica, resta saber como isso incidia sobre a apresentação do coral da JXa. Mais precisamente, como isso afetava o funcionamento daquele coral como uma equipe?

Penso que o cultivo de relações face a face e, de um modo geral, o aprofundamento das relações entre os integrantes do coral buscados por Karen favoreciam a manutenção cotidiana de uma identidade musical onde havia raras oportunidades para que se apresentasse. De acordo com Philip Auslander (2006), que se dedica ao estudo de apresentações musicais a partir da obra de Goffman, “o que os músicos apresentam em primeiro lugar não é a música, mas suas próprias identidades como músicos” (AUSLANDER,

2006, p. 102)<sup>132</sup>. E essas “identidades como músicos”, que ele chama *personae* musicais, não são a causa das apresentações musicais, ou seja, não emanam prévia e unilateralmente dos músicos, mas são justamente um efeito coletivo da interação entre as equipes envolvidas em qualquer apresentação musical: um músico ou um conjunto de músicos e uma audiência. Assim, para que um coral se apresente efetivamente, não basta que seus integrantes cantem a quatro vozes de maneira afinada, por exemplo, mas que aquele grupo de indivíduos tenha sua pretensão de ser um coral legitimada pela audiência para a qual se apresenta. É por isso que compreendo as atitudes pedagógicas de Karen como musicalmente eficazes. Normalmente, a duração das apresentações de qualquer coral profissional ou semiprofissional já são escassas em comparação com a quantidade de horas de ensaio necessárias para a sua realização. No coral da JXa, esse desequilíbrio entre o tempo de ensaios e o tempo de apresentações era muito mais radical. Portanto, eram infrequentes as ocasiões para que se atualizassem as *personae* musicais de cada um dos integrantes como cantores e/ou instrumentistas do coral e, também, para que se atualizasse a própria *persona* musical daquele conjunto como o “coral da Escola JXa”.

Nesse caso, boa parte, se não a maior parte da mobilização de Karen como diretora, isto é, como aquele integrante da equipe que concentra as responsabilidades de distribuir atribuições entre seus companheiros e, principalmente, de mantê-los concentrados na ou chamá-los de volta à realização satisfatória dessas atribuições, boa parte dessa mobilização servia ao propósito de que os integrantes do coral se apresentassem como músicos para si mesmos quando não podiam fazê-lo para outrem com frequência. Pode-se argumentar que Karen era a oficiante de uma espécie de rito cotidiano de autoilusão, fundamental para a preparação e, conseqüentemente, para as eventuais apresentações do coral diante de audiências outras. Como diz Goffman,

Em tais casos, o *performer* torna-se sua própria audiência; ele se torna *performer* e observador da mesma apresentação. Presumivelmente, ele internaliza ou incorpora os padrões que tenta manter na presença de outros de modo que sua consciência lhe exija agir de uma maneira socialmente adequada (GOFFMAN, 1959, p. 80-81)<sup>133</sup>.

Em poucas palavras, sob a direção de Karen, tanto ou mais do que ensaiar músicas, os

---

<sup>132</sup> What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical *personae*.

<sup>133</sup> In such cases the performer comes to be his own audience; he comes to be performer and observer of the same show. Presumably he intercepts or incorporates the standards he attempts to maintain in the presence of others so that his conscience requires him to act in a socially proper way.

cantores se ensaiavam músicos. Durante aproximadamente uma hora, duas vezes por semana, Karen mediava simbolicamente o dia-a-dia de estudantes espalhados por diversas turmas em uma escola e o dia-a-dia de um grupo coeso de cantores na Sala de Ensaios. Aliás, não apenas a marginalidade e, portanto, a liminaridade de Karen como diretora favorecia essa modulação identitária dos cantores, mas também a liminaridade do próprio espaço - os isolamentos acústico, térmico e de luminosidade da Sala de Ensaios - e do tempo - recorde-se que o horário de ensaios era o horário de almoço da JXa, ou seja, correspondia à troca do turno da manhã pelo da tarde. Ao zelar pela integridade de normas impessoais como horário, presença e disciplina, Karen não apenas aumentava as probabilidades de os integrantes cantarem satisfatoriamente as músicas pela simples repetição da prática - ensaio, ensaio, ensaio... -, o que, por si só, já era inegavelmente importante para as apresentações; como também acabava por alimentar aquilo que ela mesma chamava de “espírito de grupo” ou “espírito de ajuda”.

De acordo com Keith Sawyer (2003)<sup>134</sup>, psicólogo sociocultural que se dedica ao estudo da criatividade em grupo, esse “espírito”, a que ele se refere como “sentimento de conjunto” (SAWYER, 2003, p. 5)<sup>135</sup>, é um fator sem o qual dificilmente os integrantes de um coral conseguirão entrar em consenso com uma audiência, o que significa dizer que dificilmente conseguirão corresponder às expectativas daquela audiência sobre o que seja um coral se apresentando. Sawyer ilustra seu argumento com o caso pioneiro do dramaturgo francês Jacques Copeau (1879-1949):

Copeau foi o primeiro diretor a enfatizar que os atores em uma produção deveriam passar algum tempo juntos em ensaio para desenvolver um sentimento de conjunto, ao invés de simplesmente cair de pára-quadras na apresentação de uma peça roteirizada sob a orientação do diretor. A ênfase de Copeau no conjunto derivava de sua crença de que o teatro era uma forma de comunhão, de que era um ato criativo compartilhado, mais do que a manifestação da visão do diretor (SAWYER, 2003, p. 5)<sup>136 137</sup>.

---

<sup>134</sup> Agradeço a Gabriel Peters por me ter chamado a atenção para este autor.

<sup>135</sup> [...] ensemble feel [...].

<sup>136</sup> É bem verdade que o foco analítico de Sawyer são apresentações de *jam sessions* de jazz e de teatro de improvisação, ambas caracterizadas por um alto grau de imprevisibilidade quando comparadas com as apresentações de um coral que canta a partir de textos musicais impressos em partituras. Ainda assim, como o próprio autor destaca, essa é uma diferença quantitativa (SAWYER, 2003, p. 6-7, 138-139). Mesmo apresentações “estruturadas”, “ritualizadas” e “roteirizadas” (*scripted*) também dependem desse sentimento de conjunto, ainda que de maneira menos marcante do que ocorre em apresentações improvisadas.

<sup>137</sup> Copeau was the first director to emphasize that the actors in a production should spend some time together in re-hearsal to develop an ensemble feel, rather than simply diving right into the performance of the scripted play under the director's guidance. Copeau's emphasis on the ensemble was derived from his belief that the theater was a form of communion, that it was a shared creative act rather than the manifestation of the director's vision.

Esse sentimento de conjunto é, então, o consenso antes do consenso. Quer dizer, caso não haja um consenso traduzido em prática entre os próprios cantores, instrumentistas e regente, um consenso de que, juntos e simultaneamente, formam um coral, dificilmente uma audiência poderá fazê-lo por conta própria. Aliás, o próprio Goffman também já chamava a atenção para algo bastante semelhante, mas sublinhando o teor conspiratório desse consenso interno às equipes:

[...] se uma performance deve ser eficaz, será provável que a medida e o caráter da cooperação que tornam isso possível serão escondidos e mantidos em segredo. Uma equipe, portanto, tem um quê de sociedade secreta. É claro, a audiência pode valorizar o fato de que todos os membros da equipe sejam mantidos juntos por um laço que não é compartilhado com nenhum membro da audiência (GOFFMAN, 1959, p. 104)<sup>138</sup>.

Tudo isso fica resumido em um episódio que aconteceu durante um outro ensaio de maio. Desde o início daquela sessão, de um modo geral, cantores e instrumentistas estavam muito agitados. Apesar disso, conseguiu-se definir por votação a forma do arranjo para *Alguém cantando* descrita acima - dueto do início ao fim; introdução instrumental; e, do início ao fim, solistas e coral acompanhados de instrumentos. Depois de uma ou duas tentativas de se executar o arranjo, Karen disse que o coral estava apresentando dificuldade para começar a cantar “sem susto” a partir da deixa instrumental. Para ela, o coral estava entrando “com susto”, ou seja, muito repentinamente, sem a preparação adequada do trato vocal e dos músculos do “apoio” respiratório, o que estaria fazendo com que a afinação caísse. Nesse momento, como aliás costumava fazer com frequência, Karen iniciou um debate de cunho reflexivo: “Quando a música começa?”. Imediatamente, Teresa (A, 1ª série, EM) deu uma resposta que nem eu, nem praticamente ninguém conseguiu ouvir, mas que agradou bastante a Karen: “Bom! Melhor do que a minha resposta”, ou seja, melhor do que a resposta que ela, Karen, tinha em mente. Apesar disso, Karen quis continuar com o debate: “Tá, deixa essa resposta aí”, e perguntou novamente: “Mas então, quando é que a música começa?”. Uma das cantoras da primeira fileira disse que “a música começa quando a música começa”. Karen redarguiu dizendo ter sido essa a pergunta que ela fez originalmente: “Quando é que a música começa?”. E a cantora insistiu em sua resposta. As duas entraram em um *loop* argumentativo.

Enquanto isso, em um protesto tão bem-humorado quanto velado, Henrique, que

---

<sup>138</sup> [...] if a performance is to be effective it will be likely that the extent and character of the co-operation that makes this possible will be concealed and kept secret. A team, then, has something of the character of a secret society. The audience may appreciate, of course, that all the members of the team are held together by a bond no member of the audience shares.

estava a meu lado no naipe de tenores, metralhava em voz muito baixa uma série de respostas aparentemente óbvias: “a música começa quando o regente manda”, “a música começa no início” etc<sup>139</sup>. Então, algum outro cantor - não me recordo de quem exatamente - deu uma outra resposta, que Karen tomou como caso a citar: “A música começa quando os instrumentos começam a tocar”. Logo depois, Karen resgatou a resposta de Teresa: “A Teresa deu uma resposta muito boa. Ela falou que a música começa quando a gente sobe no palco”. Todos brincaram com Teresa, salientando-lhe a sagacidade em tom de paródia. Novamente, Henrique fez piada, dessa vez em voz alta: “Aí! Tirou dez na prova de Filosofia!”. Karen passou a falar sobre a “postura” do coral naquele dia, reclamando que já estava “um pouco bagunçada” e que os cantores estavam “agitados”. No instante em que ela falou “postura”, contudo, eles começaram a se mexer e a se aprumar sobre suas cadeiras. Enquanto isso, ela dizia que todos deveriam estar ali, no ensaio, com um “postura de quem está no palco”, aparentemente nuançando um outro sentido daquela mesma palavra. E todos se ajeitaram e passaram a prestar mais atenção, olhando mais fixamente para ela. Simultaneamente, Karen pediu que eles não conversassem e que passassem a olhar para Rita, que, a partir de um discreto comando seu, já começara a solar instantes antes. Karen tinha esse costume: muitas vezes, ela não esperava que o coral estivesse completamente a postos para começar a ensaiar uma canção. Eventualmente, os cantores e os instrumentistas acabavam se organizando em meio à própria execução da música.

Como se pode ver, o desenvolvimento e a manutenção dessa “postura de quem está no palco” era uma das principais preocupações de Karen como regente do coral da JXa. Sugerem-no suas perspectivas bastante amplas sobre “quando começa a música” e, não seria exagero dizer, sobre o que é música afinal, indicadas pela pronta filiação ao conteúdo da resposta de Teresa. Tal “postura” tinha uma relação direta com a própria afinação das notas, de fato, mas, mais do que isso, se a entendemos como uma *persona* musical com Auslander, tinha uma relação direta com a experimentação de uma modalidade identitária dificilmente acessível para os integrantes do coral fora do palco ou, dá praticamente na mesma, no ambiente mais amplo da JXa. A transição de um modo para o outro, digamos, do modo estudante ou, mais precisamente, do modo não músico para o modo músico era difícil e

---

<sup>139</sup> Não foi a única vez em que Henrique sugeriu insatisfação com conversas desse gênero. Em um ensaio de agosto, Karen estimulou um outro debate: “Qual é o papel da arte na vida das pessoas?”. A discussão que se seguiu foi tão longa e aprofundada, que ele se virou para um cantor que estava à minha esquerda - provavelmente do naipe de barítonos, já que eu estava na “Faixa de Gaza” - e imitou o gesto de alguém que fumasse um baseado. Pouco depois, falou baixo comigo que tais conversas “são legais, mas para ficar conversando depois do ensaio”.

trabalhosa não porque os cantores e os instrumentistas fossem “bagunceiros” - às vezes o eram, na maioria das vezes, não -, mas porque exigia o esforço coordenado de todos eles como uma equipe.

Como Karen disse no final de agosto, durante uma sessão de ensaio especialmente cheia, um artista poderia fazer uma obra de arte sozinho, mas, ali, estava-se fazendo-a em 60. Portanto, não bastava que Karen tivesse os conhecimentos técnicos e práticos necessários para reger um coral, tampouco que ela efetivamente tivesse cantado em diversos corais ou regido outros tantos durante toda sua vida. Em uma palavra, não bastava que Karen quisesse que músicas fossem cantadas por um coral. Afinal, o “sentimento de conjunto” de que nos fala Sawyer era óbvia e necessariamente construído por todos simultaneamente, isto é, em conjunto. Sem isso, basicamente não havia coral, quer dizer, não havia um consenso a testar em público. É por isso que, recordando-se o raciocínio de Goffman, pode-se dizer que as atribuições de um diretor de equipe têm algo de inglório, já que ele é “um tipo de intermediário sem a proteção que os intermediários têm normalmente” (GOFFMAN, 1959, p. 99). Como diretora, Karen via-se frequentemente às voltas com o privilégio e a incumbência da liderança e da ordem. E, pela sua posição dentro daquela equipe, ela era a única responsável pela iniciativa de forçar uma brecha na cerca simbólica que separava estudantes de músicos.

## **2.4. Conclusão**

A escolha de repertório e o controle da ordem eram diferentes atribuições de Karen que concorriam para o mesmo objetivo, isto é, a manutenção de um frágil consenso interno que distinguia um amontoado de indivíduos de uma equipe.

Nesses termos, pode-se dizer que a insistência de Karen em aumentar a representação de músicas “nossas”, “brasileiras”, “cariocas” e “de raiz” em um repertório predominantemente “americano” e “americanizado” tinha duas consequências. Por um lado, como qualquer música que fazia parte do repertório, fornecia um parâmetro técnico e objetivo a partir do qual medir o respeito a atribuições dentro de uma divisão de responsabilidades - por exemplo, o naipe de barítonos canta isso, o de tenores aquilo, o de contraltos aquilo outro e o de soprano se cala. Por outro lado, mais músicas “de raiz” significava uma adesão maior da própria Karen como integrante da equipe. Mesmo sendo a regente e, portanto, a diretora,

ela também se preparava e se apresentava como musicista diante de audiências. Necessariamente, como vimos com o caso do seu controle da ordem dos cantores e instrumentistas, isso também envolve algum tipo de negociação e de construção identitária de sua parte. Dou um exemplo desse “investimento”, como diria Auslander (2006, p. 115)<sup>140</sup>, mas a partir de outro foco de debates.

Recordo-me de um ensaio em julho, em que se conversou intensa e prolongadamente sobre um segundo uniforme para o coral, diferente do uniforme da JXa. Quando dei a sugestão de que se olhasse o uniforme de um conhecido coral escolar da cidade a título de exemplo, Karen rechaçou-a, dizendo a mesma coisa que disse sobre o seriado *Glee*: “Não quero ser um Coral do Colégio 13531!”<sup>141</sup>. Pode-se ver que, naquela equipe, Karen não se limitava a atribuições “diretivas”, mas que também fazia questão de desempenhar atribuições “dramáticas”, como diria Goffman (1959, p. 101). Ironicamente, essas situações de desacordo permitem perceber com clareza o consenso que opera em uma equipe, especialmente porque evidenciam a relação entre diretor e dirigidos que lhe é característica. Ainda assim, como tentei mostrar com a discussão sobre a Educação Musical no país durante o Estado Novo, dificilmente se poderia dizer que a diretividade intrínseca às atribuições de Karen não tivesse o reconhecimento de seus companheiros e lhes fosse alheia.

É bem verdade que uma diretividade mais prática também se manifestava na manutenção da ordem. Contudo, como procurei mostrar na discussão sobre a *persona* musical dos integrantes do coral e do próprio coral, pode ser mais proveitoso encarar esse aspecto da liderança de Karen para além de suas intenções e de seu conteúdo pedagógicos. Sem ordem, isto é, sem presença, sem horários, sem disciplina, seus companheiros dificilmente poderiam experimentar uma identidade de músico antes das apresentações. Essa inexperiência, se é que podemos chamá-la assim, tinha um potencial disruptivo muito grande, já que poderia colocar em xeque a impressão resultante do consenso que eventualmente se armava entre o coral da JXa e as audiências que o assistiam. Aliás, esse talvez fosse um dos fundamentos da liderança de Karen, ou seja, precisamente porque *ela* era experiente ou, pelo menos, porque ela era muito mais experiente que a grande maioria dos seus companheiros em manter aquela impressão com êxito. Desde muito cedo em sua vida, muito antes de receber instrução formal como musicista e de se tornar regente, Karen lidou com essa situação: “Então, eu nasci ouvindo minha mãe tocando órgão na igreja. Ouvindo a igreja cantar. Depois passando a

---

<sup>140</sup> [...] *investment* [...].

<sup>141</sup> Inventei esse nome.

cantar com a igreja. Ouvindo coro na igreja”. Tomando de empréstimo a expressão de Howard S. Becker (1982), é possível dizer que ela sempre esteve imersa em uma “cultura profissional” a que apenas agora boa parte de seus companheiros estava sendo iniciada:

Artistas aprendem outras convenções - cultura profissional - durante o treinamento e enquanto participam das atividades diárias de um mundo da arte. Somente pessoas que participam regularmente dessas atividades, profissionais em exercício [...], conhecem essa cultura (BECKER, 1982, p. 59)<sup>142</sup>

Evidentemente, havia alguns cantores que já haviam feito ou faziam parte de um outro coral ou de algum outro tipo de conjunto musical que se apresentasse, mas, para a maioria dos que estavam ali, era a primeira vez que se participava do dia-a-dia de uma atividade como aquela. Da mesma forma que, técnica e objetivamente, eram necessárias horas e horas de preparação para afinar uma música, horas e horas de preparação também eram necessárias para consolidar uma *persona* musical e um sentimento de conjunto, psicológica e intersubjetivamente. E isso não é nada fácil, já que, como Auslander argumenta, a não ser em casos excepcionais como o da ópera e o do teatro musical, “músicos normalmente aparecem como si próprios, tocando música” (AUSLANDER, 2006, p. 104)<sup>143</sup>. Em outras palavras, normalmente, não há tanto suporte cênico e narrativo entre a pessoa “real” e o músico ou, no caso dos integrantes do coral da JXa, entre os estudantes e os cantores e instrumentistas.

Exemplo aproximado disso é o caso de Ching Ling Foo, o mágico chinês de que Christopher Priest fala em seu romance *The prestige* (1995) e que fazia um grande aquário cheio de água e de peixes dourados aparecer repentinamente diante de uma audiência estupefata. Eis o truque:

Seu famoso aquário de peixes dourados estava com ele sobre o palco durante [todo] o seu ato, pronto para sua súbita e misteriosa aparição. Sua presença era habilidosamente escondida da audiência. Ele o carregava sob o manto de mandarim que usava, apertando-o entre seus joelhos, mantido a postos para a produção sensacional e aparentemente milagrosa do fim. Ninguém na audiência poderia adivinhar como o truque era feito, ainda que um instante de pensamento lógico tivesse resolvido o mistério.

Mas a lógica estava magicamente em conflito consigo própria! O único lugar possível em que o pesado aquário poderia estar escondido era sob seu manto, no entanto, isso era logicamente impossível. Era óbvio para todos que Ching Ling Foo era fisicamente frágil, arrastando-se dolorosamente durante o seu ato. Quando pegava seu aquário no fim, ele se inclinava para se apoiar em seu assistente e,

---

<sup>142</sup> Artists learn other conventions - professional culture - in the course of training and as they participate in the day-to-day activities of the art world. Only people who participate regularly in those activities, practicing professionals [...], know that culture.

<sup>143</sup> [...] musicians usually appear as themselves, playing music.



claudicante, era conduzido para fora do palco.

A realidade era completamente diferente. Ching era um homem em forma, de grande força física, e carregar o aquário dessa maneira estava perfeitamente dentro de sua força. Seja como for, o tamanho e forma do aquário faziam com que ele se arrastasse como um mandarim enquanto andava. Isso ameaçava o segredo porque chamava a atenção para a maneira como ele se mexia. Então, para proteger o segredo, ele se arrastava para tudo na vida. Nunca, em nenhum momento, em casa ou na rua, dia ou noite, ele andava com um passo normal com medo de que seu segredo fosse exposto (PRIEST, 1995:, e-book).

Tendo-se isso em mente, ou seja, o caráter frágil - porque notavelmente permeável - de uma apresentação musical, não causa tanto espanto assim que Karen fizesse recomendações sobre como pousar um copo sobre uma superfície durante um coquetel que se seguiria a uma delas. A mera copresença delineava a relação entre líder e liderados e impunha atribuições para os participantes da equipe. Inegavelmente, todos traziam, para dentro da interação, diferentes atributos identitários que lhes eram inicialmente externos, por exemplo, as diferentes séries escolares entre os cantores ou a relação docente-discente entre Karen e os demais integrantes. Contudo, isso não coincidia necessariamente com as normas que emergiam e caracterizavam os encontros face a face entre regente, cantores e instrumentistas. Como Goffman argumenta a propósito desses encontros,

Algumas das posições na reunião provavelmente serão alocadas conforme essas afiliações de grupo divisivas. Claro, outras posições na reunião provavelmente serão alocadas conforme fatores diferentes da afiliação de grupo, por exemplo, experiência reconhecida, comando da língua, prioridade da aparência no local de reunião ou idade (GOFFMAN, 1972, p. 12)<sup>144</sup>.

E mesmo a relação líder-liderado, já rotinizada entre os integrantes do coral, poderia, através da própria ordem da interação, ser ratificada e, portanto, atualizada de maneira *sui generis*:

[O] grupo pode encarar circunstâncias em que seu líder é cuidadoso a ponto de deixar outros tomarem a liderança durante uma reunião, sua capacidade de liderar o grupo estando na maneira cheia de tato com que desempenha um papel menor durante as reuniões dos membros do grupo. O líder do grupo pode fazer isso porque “tomar a vez” é uma possibilidade intrínseca de reuniões, não de grupos (GOFFMAN, 1972, p. 11)<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> Some of the positions in the gathering are likely to be allocated on the basis of these divisive group affiliations. Of course, other positions in the gathering are likely to be allocated on the basis of factors other than group affiliation, e. g., recognized experience, command of language, priority of appearance in the meeting place, or age.

<sup>145</sup> [...] the group may face circumstances in which its leader is careful to let others take leadership during a meeting, his capacity to lead the group resting upon the tactful way in which he plays a minor role during gatherings of group members. The group leader can do this because 'taking the chair' is intrinsically a possibility of gatherings, not groups.

No caso do coral da JXa, isso ficava claro nas reuniões de planejamento, quando os cantores eram estimulados por Karen a assumirem responsabilidades administrativas dentro do coral e, também, em conversas de cunho reflexivo, sobre as próprias práticas do coral, como aquela em que Karen aderiu à perspectiva de Teresa sobre “quando começa a música”. Assim, calejada nessa arte - não apenas na da música, mas na da apresentação de músicas e, portanto, na da apresentação de si como músico -, Karen ensinava seus neófitos companheiros a levar a ideia de apresentação a distantes e profundos desdobramentos práticos. Afinal, a impressão que os integrantes do coral desejavam manter durante as apresentações não estava completamente desligada daquela que mantinham longe do palco.

Neste capítulo, procurei mostrar como a escolha de repertório apontava para o consenso interno do coral da JXa. A tensão em torno de músicas “americanas” e músicas “brasileiras” permitiu entender como a identidade do coral era negociada cotidianamente entre Karen, a diretora da equipe, e os cantores e instrumentistas. Além disso, vimos que esta maneira de se referir a músicas ressoa um passado de disputas simbólicas em torno de músicas “más” e “boas”, passado esse que era problematizado ao mesmo tempo em que era atualizado em interações face a face, sobretudo através da criação de mecanismos de participação e, mais especificamente, de decisão estimulados pedagogicamente por Karen. Por outro lado, vimos que a própria relação pedagógica de Karen com seus companheiros era musicalmente produtiva. As exigências de Karen em relação ao compromisso individual com aquela atividade coletiva tinha consequências técnicas e simbólicas - no caso, tanto o aperfeiçoamento do som musical produzido quanto a criação e a consolidação cotidiana de um “espírito de conjunto” necessários para as apresentações diante de audiências.

Agora, colocaremos a relação de liderança entre Karen e seus companheiros em segundo plano e nos voltaremos para as relações entre os próprios liderados. Desse modo, será possível vislumbrar como os parâmetros objetivos da produção musical condicionavam a sociabilidade cotidiana dos integrantes do coral. Efetivamente, a convenção SATBar produzia uma divisão social extramusical na equipe que, embora fosse inegavelmente baseada em critérios musicais, ultrapassava-os. Além disso, também poderemos entender um pouco melhor como a produção simbólica que emergia dessas interações poderia refluir no sentido das estruturas sociais, como que problematizando-as de baixo para cima. O confronto situacional entre diferentes conjuntos de normas estabelecidas e as próprias normas das interações tinha o potencial de apontar para inconsistências estruturais e, portanto, para eventuais rotas de mudança social.



### 3. OS CANTORES

#### 3.1. Introdução

Como temos visto, embora aparentem coerência interna e uniformidade, as apresentações de um coral e, mais especificamente, as músicas cantadas durante tais apresentações são muito mais um eixo em torno do qual giram uma série de negociações cotidianas entre os integrantes de uma equipe do que um fenômeno acústico simples e evidente. Ainda assim, apesar dessas músicas não serem a única coisa que importa nas atividades de um coral, elas não são aí tampouco um fator meramente acessório ou secundário, completamente permeadas e diluídas nas interações do dia a dia desse coral. Em poucas palavras, as músicas têm um caráter relativamente empedernido, inflexível: a partir do momento em que se decide apresentá-las, precisa-se reconhecer que existem alguns parâmetros objetivos a respeitar, sob pena da deterioração da impressão que se deseja criar e manter. De certa forma, os membros da equipe escolhem tornar-se reféns desses parâmetros da música<sup>146</sup>.

Como indiquei no capítulo 1, a formação SATB é o paradigma para a composição de músicas para coral há aproximadamente cinco séculos. Isso significa que a maioria das músicas criadas para que seja apresentada por um coral divide-o internamente em naipes baseados no alcance vocal dos seus cantores. Embora não seja incomum ouvir-se falar de um compositor que escreveu músicas pensando em intérpretes específicos, dificilmente um compositor que escreva uma música para coral pensará em cada um dos cantores que integram aquele conjunto que, normalmente, conta com algumas dezenas de indivíduos. Sem contar que muitos desses compositores estão mortos há bastante tempo e, obviamente, não tiveram como considerar as especificidades de todos os corais que se propuseram e se propõem apresentar uma de suas músicas. Isso significa que uma composição em SATB ou em SATBar faz tábula rasa da enorme quantidade de idiosincrasias individuais que necessariamente se somam quando dezenas de indivíduos concretos resolvem alcançar um objetivo coletivo comum. Afinal, o que importa em termos práticos é que tais e quais notas sejam cantadas em tais e quais momentos.

---

<sup>146</sup> Agradeço a Martín Sanchez-Jankowski pela metáfora que me apresentou em comunicação pessoal (maio de 2014), “*to be captive of music*”.

No coral da Escola JXa, essa espécie de servidão voluntária a uma convenção estética tornava-se evidente no caso dos meninos em “muda vocal”, que cantavam no naipe de contraltos. Como dito antes, junto com os napes de meio-soprano e de soprano, o de contraltos é normalmente ocupado por indivíduos do sexo feminino, em parte porque o alcance vocal que lhe é característico é muito mais frequente entre meninas e mulheres do que entre meninos e homens. Contudo, mais do que esse fato demográfico, de ordem exclusivamente fisiológica, é preciso considerar que esse naipe não é apenas ocupado por meninas e mulheres, mas também é tradicionalmente considerado um naipe “feminino”. Assim, a divisão de 50 adolescentes em quatro napes classificados em apenas dois gêneros era uma espécie de bomba-relógio simbólica.

Como Goffman afirmou em um *insight* de teor estrutural e normativo, “aos 11, 12 anos de idade, a masculinidade [já] se tornou uma verdadeira responsabilidade para meninos” (GOFFMAN, 1972, p. 96, tradução modificada)<sup>147</sup>. Isso ficou evidente justamente quando o coral “cresceu”, a partir de abril de 2012, não tanto por causa das audições para se participar do coral, que sempre eram feitas reservadamente por Karen, mas por causa *i)* das brincadeiras que os meninos do naipe de barítonos - e especialmente um deles, Douglas - começaram a fazer com os meninos dos outros napes, de contraltos, sim, mas principalmente de tenores; *ii)* pontualmente, da reclassificação de Téó (1ª série, EM) - um dos meninos que inicialmente cantava no naipe de contraltos - como tenor; e, *iii)* de uma maneira geral, das risadas de todos os presentes na Sala de Ensaios que sempre se seguiam a episódios como esses. De acordo com Goffman,

Um campo interacional [...] oferece um recurso expressivo considerável, e, é claro, é sobre este campo que existem projetados o treinamento e as crenças dos participantes. É aqui que a classe de sexo se faz sentir, aqui, na organização da interação face a face, porque aqui entendimentos sobre dominação baseada em sexo podem ser empregados como um meio de decidir quem decide, quem lidera e quem segue. Mais uma vez, essas cenas não abrem espaço tanto para a expressão de diferenças naturais entre os sexos, mas para a produção da própria diferença (GOFFMAN, 1977, p. 324)<sup>148</sup>.

Assim, os encontros entre os integrantes do coral suscitavam oportunidades para que,

---

<sup>147</sup> At eleven and twelve, maleness for boys has become a real responsibility [...].

<sup>148</sup> An interactional field [...] provides a considerable expressive resource, and it is, of course, upon this field that there is projected the training and beliefs of the participants. It is here that sex-class makes itself felt, here in the organization of face-to-face interaction, for here understandings about sex-based dominance can be employed as a means of deciding who decides, who leads, and who follows. Again, these scenes do not so much allow for the expression of natural differences between the sexes as for the production of that difference itself.

na condição circunstancial de músicos, eles exibissem atributos identitários extramusicais. Como o próprio Goffman argumentava sobre esses momentos, “é nesses encontros em vias de se processar [...] que uma harmonia silenciosa pode ocorrer, a qual - como Bourdieu pode colocar - reproduz a estrutura social” (GOFFMAN, 1983, p. 8)<sup>149</sup>. E, de fato, sob este aspecto, o argumento de Bourdieu (2001) sobre a dominação masculina é bem próximo ao de Goffman, já que aponta para o caráter relacional das diferenças e da própria hierarquia entre os gêneros:

[...] não é o falo (ou sua ausência) que é a base daquela visão de mundo [androcêntrica], mas é esta visão de mundo que, sendo organizada de acordo com a divisão em *gêneros relacionais*, masculino e feminino, pode instituir o falo, constituído como o símbolo de virilidade, da questão de honra [...] especificamente masculina e a diferença entre corpos biológicos como fundações objetivas da diferença entre os sexos, no sentido de gêneros construídos como duas essências hierarquizadas (BOURDIEU, 2001, p. 22-23, grifo no original)<sup>150</sup>.

Assim, através de uma descrição dessas brincadeiras em torno da sexualidade, tentarei mostrar como estruturas amplas e duradouras - SATBar e classificação heteronormativa de gêneros - se friccionavam com as normas das interações - parecer músico e parecer masculino ou feminino. Além disso, narrarei como, através desse atrito simbólico, as interações que animavam a equipe ratificavam as fronteiras daquele grupo como um grupo coeso, por um lado, e, por outro, como tais interações abriam brechas para a problematização de instituições macroestruturais.

### 3.2. Barítonos, uma panelinha: alcance vocal e jocosidade

Desde que os novos cantores chegaram em abril, comecei a notar a interlocução entre os naipes. Não sei ao certo *se* ou, mais provável, *como* essa interlocução acontecia antes, mas só me dei conta dela a partir daquele momento. Mais precisamente, passei a ouvir comentários irônicos dos barítonos a propósito do desempenho supostamente insatisfatório

<sup>149</sup> It is in these processing encounters [...] that the quiet sorting can occur which, as Bourdieu might have it, reproduces the social structure.

<sup>150</sup> [...] it is not the phallus (or its absence) which is the basis of that worldview, rather it is that worldview which, being organized according to the division into *relational genders*, male and female, can institute the phallus, constituted as the symbol of virility, of the specifically male point of honour [...], and the difference between biological bodies as objective foundations of the difference between the sexes, in the sense of genders constructed as two hierarchized social essences.

dos outros naipes, especialmente dos tenores; e também da sexualidade dos meninos de outros naipes, tenores mais uma vez, mas também de contraltos. Além disso, passei a ouvir a mais pura jactância dos barítonos. Na verdade, eu não precisava de muito esforço para “passar a ouvir” tudo isso. Não eram cochichos lidos em lábios. Pelo contrário, eram verdadeiras exhibições. Especialmente de Douglas.

Por exemplo, em uma seção de ensaio de abril, na verdade, na primeira sessão de ensaio depois de os novos integrantes do coral terem sido apresentados aos que já vinham cantando pelo menos desde o final de 2011, surgiu um impasse: como o número de cantores do coral praticamente dobrou, muitos deles não se conheciam e também ainda não sabiam onde se sentar. Incluíam-se aí alguns dos mais experientes, já que eram tantos os recém-chegados que os naipes passaram a ocupar mais fileiras do que ocupavam até então, o que provavelmente desorientou aqueles que já estavam habituados a ocupar determinados espaços da Sala de Ensaios. Quando Karen pediu que se formassem naipes, Douglas manifestou-se em alto e bom som: “Quem tem voz de homem senta aqui!”, e apontou ao seu redor, para a área do naipe de que fazia parte, à direita de Karen e imediatamente atrás da área do naipe de contraltos. Recorde-se que Douglas era um dos novos integrantes, mas que já havia cantado no coral em anos anteriores. Imediatamente, alguns barítonos repetiram o chiste e Demétrio (Bar, 1ª série, EM) mudou o tom da brincadeira, tornando-a ainda mais incisiva: “Voz de moça fica tudo aí!”, apontando de onde estava, no naipe de barítonos, para toda a área que ia do naipe de sopranos, à esquerda de Karen, ao de tenores, imediatamente atrás do de sopranos. Finalmente, a confusão quanto aos assentos só foi desfeita quando Karen tomou suas anotações em mãos e passou a ler, nome por nome dos novos integrantes, o naipe para o qual cada um deveria se dirigir.

Em um ensaio de maio, reparei Douglas conversando com Esaú (T, 1ª série, EM). Os dois estavam no corredor que se formava entre o piano elétrico de Karen e as cadeiras dos cantores. Esaú estava segurando para trás e com as duas mãos os cachos que normalmente lhe caíam sobre a testa. Na verdade, como pude entender pelo diálogo que se seguiu, ele estava instruindo Douglas a propósito das nuances fisionômicas que o distinguiam de seu irmão gêmeo, Jacó (1ª série, EM), que era barítono. Douglas recapitulou as etapas: “Você é mais bonito, tem a pinta [no rosto] e”, apontando para o naipe de tenores, “é mais veado?”. Esaú riu: “É, exatamente”. Durante todo aquele ensaio, Douglas brincou com as diferenças técnicas que percebia entre os naipes, e não se restringiu a provocar apenas os tenores. Por exemplo, logo depois que Karen terminou de ensaiar as partes de barítono e de tenor em *Meu Erro* - que

cantavam praticamente em uníssono, com apenas duas divisões curtas -, Karen elogiou bastante os dois naipes. Contudo, Douglas fez piada dizendo que aquele mérito cabia somente aos barítonos. Pouco depois, quando Karen disse que passaria a ensaiar apenas com o naipe de sopranos, Douglas brincou novamente: “Vai estragar o arranjo!”.

Esse tom irônico e abertamente ridicularizador, que era recorrente em praticamente todas as seções de ensaio, não poupou ninguém naquele dia. Quando Karen estava ensinando uma das divisões em que barítonos e tenores se separavam, ela cantou a nota dos barítonos rapidamente, logo depois de ter cantado a de tenores repetidas vezes. Além disso, cantou-a uma oitava acima, ou seja, *muito* mais aguda do que eles, barítonos, vinham se acostumando a ouvir e a cantar durante toda aquela sessão; e imediatamente comandou que os dois naipes emitissem cada um a sua nota, formando o intervalo da divisão. O resultado foi desastroso e engraçadíssimo, pois, não tendo ainda fixado completamente em suas memórias a nota devida e tendo acabado de ouvir uma outra nota diferente daquela, muitos barítonos cantaram diversas notas a meio caminho entre uma e outra; além disso, outros tantos tenores, que estavam em estágio de aprendizado semelhante, não conseguiram repetir a nota que cantavam sozinhos momentos antes, perdendo-se na relação de afinação que deveriam manter com o naipe de barítonos.

Não tenho certeza se Karen se enganou ou se fez isso de propósito, para brincar com os barítonos que, a julgar pelas suas risadas até ali, eram a principal audiência da sequência de tiradas de Douglas, mas o fato é que, diante daquele garrancho harmônico, o riso foi geral. Em meio àquilo tudo, Douglas corrigiu Karen com tom professoral: “É... troca”, e, com o polegar e o indicador de uma das mãos, simulou no ar o movimento de quem gira o dial de um rádio. Finalmente, o que mostra o caráter implacável do humor de Douglas, o próprio naipe de barítonos foi alvo de autocrítica. Logo depois de se ter conseguido ensaiar a tal divisão de barítonos e tenores, Karen ensaiou durante bastante tempo as vozes de contraltos e de sopranos. Quando chegou o momento de se cantar todas as vozes juntas, o naipe de barítonos apresentou alguns problemas de afinação. Ao fim dessa primeira tentativa, Douglas exclamou: “Barítonos esqueceram como é!”.

Em outra ocasião, já um pouco antes da apresentação do coral da JXa no encontro de corais escolares a que se fez menção no capítulo 2, Demétrio disse praticamente a mesma coisa que dissera naquele ensaio de abril, pedindo que lhe seguisse “quem tem voz de homem” para que se organizasse o naipe de barítonos. Terminado o evento, em uma roda de conversa em que eu, Douglas, Enzo e Conrado trocávamos impressões sobre as apresentações



daquela tarde, Douglas expressou sua insatisfação com a regente de um dos corais que se apresentou. Achara-a muito ríspida. Ele passou a imitar-lhe os movimentos de regência, caricaturando-os: fechou o semblante, fixou o olhar, apertou os lábios e, com os dois indicadores retesados, moveu-os maquinalmente, com muito vigor. Como seus dois braços estavam flexionados em ângulo reto, tinha-se a impressão de que segurava duas pistolas. Brinquei com o jeito de ele imitar a regente: “Imagina *o Douglas* regendo a gente assim!”. Todos rimos. Então, Douglas disse que “implicaria com tenores”. Respondi, fingindo susto: “Extermínio de tenores!”; ele riu e, simulando um grito, encerrou o suplício estendendo-o às sopranos: “Canta que nem homem, soprano!”.

Por outro lado, nota-se quão cara e praticamente inescapável era essa divisão em alcances vocais quando se percebe que era a partir dela mesma que se revidava à jocosidade dos barítonos. Isso acabava por reforçá-la. A própria Karen, por exemplo, chegou a retribuir o humor de Douglas assim. Em um ensaio na segunda semana de maio, quando a Sala de Ensaios ainda estava relativamente vazia por volta das 11:50h, contando com apenas uma dúzia de cantores, entrei no recinto depois de ter ido encher minha garrafinha d'água em um bebedouro e me deparei com Karen rindo e bradando para todos os presentes, Douglas inclusive: “Aqui, a prova! Douglas, 'contralto!'”, e apontou para a pasta de plástico que segurava. Ali dentro estavam as fichas cadastrais que cada cantor preenchia ao entrar no coral. Embora Karen as mantivesse atualizadas, ela o fazia sempre sobre a ficha original, ou seja, cada ficha também era uma espécie de histórico vocal dos cantores. E, em algum momento desde março de 2009, quando ingressou no coral pela primeira vez, Douglas foi classificado por ela como contralto. Era para isso que ela estava chamando atenção. Agora, apesar daquela situação aparentemente adversa, Douglas sorriu e oportunamente bancou o *blasé*, o que reforçou sua figura inabalável: assim que percebeu minha garrafinha d'água, estendeu a mão espalmada em minha direção e disse, como se casualmente tivesse acabado de se recordar de algo, “Ah! Obrigado!”.

Meses mais tarde, em uma sessão de ensaio de dezembro, argumento semelhante ao de Karen foi retomado por Xavier, do naipe de tenores. Naquela ocasião, o naipe de barítonos estava apresentando dificuldades em manter a afinação em sua parte no refrão do hino da escola, que estava arranjado para duas vozes. Como eu também sabia aquela parte além da de tenor, candidatei-me para ajudar. Embora Karen me advertisse que eu forçaria minha voz com algumas das notas graves de barítono, meus companheiros do naipe de tenores estavam distraídos conversando e não perceberam imediatamente que eu me deslocava em direção ao

de barítonos. Foi apenas quando me sentei ao lado de Douglas que eles começaram a brincar, rechaçando a minha atitude, falando que eu os havia trocado pelos barítonos. Pouco depois que me acomodei ao lado de Douglas, comecei a cantar ao comando de Karen, um pouco desconfortavelmente, é verdade, mas suficientemente audível para que ele conseguisse ouvir as notas. E, justamente, assim que me ouviu cantar, Douglas desatou a gargalhar descontroladamente, fechando os olhos, dobrando-se sobre si e amparando o abdome com as mãos. Diante de minha expressão atônita, algumas meninas do naipe de contraltos que estavam ali perto, digamos, solidarizaram-se com minha situação e fizeram piada: “Isso é *bullying!* Isso é *bullying!*”, repetiam. Foi então que Xavier, talvez movido por uma ponta de corporatividade, já que era tenor como eu, também me apoiou nesse mesmo espírito das meninas e repreendeu Douglas: “Você não pode falar nada porque você já foi contralto!”.

A propósito, esse revide corporativo dos tenores não era pontual. Se Douglas tinha o hábito de provocar e ser acompanhado de risadas, Samuel tinha o hábito de responder, ainda que seus contra-ataques não surtiram os mesmos efeitos em termos de adesão através do riso. Em um ensaio na terceira semana de abril, Karen propôs um exercício de respiração para os cantores: que expirassem em intervalos controlados de tempo, isto é, de maneira tal que o último milímetro cúbico de gás carbônico fosse liberado com precisão ao fim de um período pré-estabelecido de tempo, nem antes, nem depois. Esse exercício era realizado em fases progressivas: expiração em cinco segundos, dez segundos etc. Ao fim da fase de 15 segundos, Karen perguntou a Samuel como ele havia se saído; ele disse que não conseguira terminar em tempo, tendo precisado tomar ar novamente antes de passados os 15 segundos. Imediatamente, Douglas caçoou-o: “Tinha que ser tenor!”. Prontamente, contudo, Samuel apresentou sua resposta. Apoiando as mãos em uma enorme cintura imaginária ao redor de seu corpo, desenhando no ar uma caricatura da corpulenta compleição de Douglas: “É que eu não tenho todo esse armazenamento, professora!”<sup>151</sup>.

Além disso, nos últimos dias de dezembro, quando já se aproximava, portanto, o fim de meu período de trabalho de campo, recebi um presente dos integrantes do coral: um livro sobre Educação Musical que continha um capítulo escrito por Karen. Meu exemplar estava repleto de dedicatórias de uma boa parte dos cantores e instrumentistas com quem estive durante aquele ano. Uma delas era de Esaú, meu companheiro no naipe de tenores: “Eleandro, obrigado por fortalecer o movimento tenor (o melhor naipe vocal) e contribuir nas discussões

---

<sup>151</sup> A esse mesmo propósito, recorde-se o que Samuel disse sobre Douglas na sessão de ensaio em que Karen instruiu os integrantes do coral sobre como se comportar no coquetel que seguiria uma das apresentações do coral no festival de Ouro Preto: “Vai ter que botar uma coleira no Douglas!”.

com os papos sociológicos! Muito sucesso e tudo de bom!”. Isso me surpreendeu bastante. Embora eu percebesse nitidamente as fronteiras que se foram delineando através da jocosidade entre os naipes de barítonos e de tenores, jamais soube de nada parecido com um “movimento tenor” enquanto estive lá, tampouco que dele fazia parte.

Em termos sociológicos, por que os barítonos se comportavam daquela maneira? Inicialmente, deve-se considerar que os integrantes do coral eram estudantes regularmente matriculados em uma instituição de ensino. Mesmo desconsiderando as características socioeconômicas desses estudantes que frequentavam a JXa, pode-se afirmar que ali se estabeleciam pelo menos duas diferenças bastante significativas entre eles, que eram a classificação por séries e, daí, por turmas de ensino. Indireta embora não necessariamente, essas diferenciações implicavam uma outra, por idades. Em princípio, portanto, o coral nivelava igualmente indivíduos e unia-os de maneira coesa onde, normalmente, encontravam-se organizacionalmente separados uns dos outros. Assim, devido ao compromisso dramático que assumiam mesmo inadvertidamente logo que ingressavam no coral, esses estudantes viam-se submetidos forçadamente ao que Goffman chama de “intimidade sem calor” (GOFFMAN, 1959, p. 83)<sup>152</sup>. Imediatamente, eles passavam a ser cúmplices na tentativa de manutenção de uma determinada impressão.

Ocorre que o próprio coral era dividido internamente em SATBar. Afora as convenções e os parâmetros musicais envolvidos nessa setorização - sobretudo, gênero musical, afinação e harmonia -, esse paradigma poderia ser irrelevante no que diz respeito à construção do coral como uma equipe. Contudo, não é o que a jocosidade dos barítonos permite sugerir. Parece-me que essa postura, ou melhor, essas imposturas da parte dos integrantes daquele naipe (e especialmente da parte de Douglas) decorriam de um mal-estar causado por essa intimidade forçada, ainda que um mal-estar superficialmente edulcorado pelo humor. E, conforme Goffman, quando alguns integrantes de uma equipe se sentem simbolicamente ameaçados pela familiaridade com seus companheiros, familiaridade que necessariamente se lhes impõe ao ato do recrutamento e da admissão, é provável que se formem “panelinhas” no interior da equipe:

As panelinhas [...] frequentemente funcionam para proteger o indivíduo não das pessoas de outras categorias, mas das pessoas de sua própria categoria. Então, enquanto todos os membros da panelinha de alguém podem ser do mesmo nível de *status*, pode ser crucial que nem todas as pessoas do mesmo nível de *status* sejam

---

<sup>152</sup> [...] intimacy without warmth.

aceitas na panelinha (GOFFMAN, 1959, p. 84)<sup>153</sup>.

Portanto, o esnobismo caricatural do naipe de barítonos delimitava as fronteiras de uma panelinha que distinguia nitidamente categorias de cantores *dentro do coral*, não apenas em termos acústicos, mas também sociais. Assim, pode-se dizer que Douglas era, mais uma vez conforme Goffman, um “herói local” (GOFFMAN, 1959, p. 101), semelhante a um rei rodeado por sua corte. Sem dúvida, sua principal audiência era o naipe de barítonos, cujo riso amplificava-lhe as tiradas, quase como se seus companheiros de panelinha dissessem: “É! Isso mesmo! Tomem isso!”. Mas também é inegável que os integrantes dos outros três naites do coral, rindo - e rindo muito - dos seus chistes, demonstravam aceitá-los e que, fazendo-o, acabavam por legitimá-los.

Como barítono, suas piadas em relação aos outros naites e especialmente em relação ao de tenores transformavam-no essa espécie de centro gravitacional do coral por pelo menos três motivos. Em primeiro lugar, sua voz era a mais grave do coral - abertamente considerada por Karen como um “vozeirão” -, e, querendo ou não, ele a exibia ao caçoar os tenores de um modo que todos os presentes pudessem ouvir. Esse aspecto puramente sônico não deve ser ignorado precisamente devido ao seu brutal apelo cognitivo. Que se recorde de quando do lado de fora de uma casa de espetáculos ou de uma sala de cinema: são os graves - não os agudos, nem os médios - que se ouvem preenchendo esses ambientes. Em outras palavras, afora a sua impositação jactante, era praticamente impossível ignorar Douglas quando ele se punha a falar um pouco mais alto que o necessário para entendê-lo em uma conversa face a face.

Em segundo lugar, seu desempenho era um dos mais consistentes, senão o mais consistente dentre os dos barítonos. Na apresentação na Biblioteca a que já se fez referência no capítulo 1, Douglas foi o único barítono daquela formação do coral a cantar *O canto do pajé*. Durante o último ensaio antes da apresentação, os barítonos tiveram alguns problemas de afinação e de articulação de sons naquela música. Karen pedia-lhes que a sílaba “tum”, repetida obstinadamente em um efeito percussivo, não fosse emitida de maneira “socada”. Em cima da hora, ela julgou que somente Douglas teria condições de cantá-la e decidiu que, de fato, somente ele a cantaria. Durante a apresentação d'*O canto do pajé* naquele dia, Douglas cantou acompanhado de ex-integrantes do coral da JXa que foram convidados por Karen para

---

<sup>153</sup> Cliques [...] often function to protect the individual not from persons of other ranks but from persons of his own rank. Thus, while all members of one's clique may be of the same status level, it may be crucial that not all persons of one's status level be allowed into the clique.

cantar no evento.

Em terceiro lugar, sua estatura física, de modo semelhante ao registro grave de sua voz, chamava bastante a atenção. Douglas era o mais corpulento dos cantores. Aliás, como já foi mencionado, este último aspecto era um dos principais tópicos de revide dos tenores em relação às suas brincadeiras. Mas, deve-se acrescentar agora, o próprio revide era frequentemente retrucado por Douglas em tom de pilhéria: “Sou gordo mesmo, e daí?”, o que provocava ainda mais riso e descontração entre todos os integrantes do coral. Mais ainda, assumindo pública e espirituosamente o estigma que se lhe tentava impingir - também pública e espirituosamente, é importante frisar -, ele acumulava as atribuições de rei e de bobo da corte, o que, de certa maneira, não deixava muita escolha aos demais integrantes do coral, senão rirem de si mesmos através da sua própria imagem caricatural que Douglas lhes apresentava a partir da divisão SATBar, por um lado, ou, por outro, rirem de Douglas através da imagem caricatural que ele apresentava de si, também a partir da divisão SATBar.

Em suma, Douglas era um indivíduo extremamente carismático que, refém do mesmo paradigma estético que incidia sobre seus companheiros, cativava-os justamente ao se diferenciar deles liderando uma panelinha. Assim procedendo, acabava contribuindo para que se reforçassem as fronteiras simbólicas do coral da Escola JXa, seja no interior daquela instituição, seja diante de outros corais, seja ainda diante das audiências para as quais o coral se apresentava. De uma maneira aparentemente paradoxal, portanto, ele acabava contribuindo para o desenvolvimento daquele “sentimento de conjunto” a que se fez menção no capítulo 2. Afinal, só existe uma panelinha quando, antes dela, existe uma equipe. Dito de outro modo, só existe uma panelinha quando a intimidade forçada necessária às apresentações convincentes de uma equipe é eficaz o suficiente para que chegue a ser percebida como uma ameaça por um pequeno número dos membros daquela equipe. Mas, afinal, de que os barítonos tinham medo? Penso que a resposta para essa pergunta esteja resumida no episódio em que o contralto e baixista Téo tornou-se tenor.

### **3.3 “Menos um veado!”: “muda vocal” e masculinidade**

Em um ensaio de abril, enquanto se ensaiava *Twist and Bamba* com vistas à apresentação no encontro de corais escolares que aconteceria dali a mais ou menos um mês, Karen voltou-se para Téo, que estava sentado praticamente à sua frente, cantando no naipe de

contraltos: “O que está acontecendo? Tô te achando meio cabisbaixo”. Ela, então, pousou-lhe a mão sobre a testa, estimando-lhe a temperatura: “Depois a gente tem que ouvir a sua voz de novo, eu e você. De repente já está na hora de você mudar para tenor”. Contudo, logo depois de terem ouvido aquilo, muitos cantores de todos os naipes começaram a bater palmas e, aparentemente, a comemorar a novidade. Em seguida, Karen pareceu ter mudado de ideia: ao invés de conferir a voz de Téo em outro momento, ela o fez ali mesmo. Com esse novo enfoque da regente, todos se agitaram mais um pouco e muitos desviaram a atenção do que estava acontecendo entre os dois. De certa forma, isso acabou favorecendo aquela audição circunstancial, já que o burburinho que ia crescendo e a bagunça que se ia insinuando com uma gargalhada ou outra lhes deram alguma reserva acústica. Karen se agachou e cantou alguma coisa bem baixo, junto com Téo; depois, ouviu-lhe a voz girando a cabeça de maneira que seu ouvido estivesse diante dos lábios dele; finalmente, pediu-lhe que subisse os patamares de cadeiras em direção ao naipe de tenores. Aí, sim, quando ele se levantou e começou a se encaminhar para lá, instalou-se uma verdadeira algaravia.

No naipe de contraltos, algumas das meninas fizeram em uníssono um longo “ah!”, como que lamentando aquela perda. Contudo, praticamente todos os presentes batiam ainda mais palmas à medida que Téo, muito tímido e olhando para baixo sem falar nada, subia os patamares. Não sei quem exatamente, já que eu estava reparando Téo se aproximando à minha direita, mas um dos meninos que estava sentado no naipe de barítonos, à minha esquerda, falou bem alto: “Menos um veado!”. Ainda em meio a palmas e exclamações de alegria - uma saraivada de “aê!” -, Téo chegou e se sentou com os tenores. Dênis, que era tenor, se apressou em brincar com ele: apertou-lhe um dos ombros com uma mão e, encarando-o, afetou uma expressão comovida levantando as extremidades internas das sobrancelhas e fingiu um espasmo da musculatura do queixo, como se estivesse prestes a verter a primeira lágrima de um choro abundante. Por sua vez, Lisandro (T, 9<sup>a</sup> série, EF), outro tenor, falou com Téo bem baixinho: “Pô, cara, demorou, hein!”. A partir daí, as palmas começaram a parar. Já em dezembro, poucos dias antes do Natal, depois de uma apresentação que o coral realizou nos corredores da ala de pacientes terminais do Instituto Nacional do Câncer, eu e Téo conversávamos sobre minha pesquisa. Ao tomar conhecimento de que eu planejava escrever sobre aquele evento de abril, ele mesmo se recordou de uma brincadeira de Douglas: “Lembro que o comentário do Douglas foi: 'deixou de ser criança para virar veado!'”.

Como vimos ainda há pouco, a palavra “contralto” era empregada como uma categoria

de revide às piadas dos barítonos. Além disso, como acabamos de ver, a reclassificação de Téo como tenor foi intensamente comemorada por praticamente todos os integrantes do coral, ainda que de maneira bem-humorada e estilizada, inclusive por Douglas, o líder da panelinha dos barítonos. Depois de muito suspense - suspense que ficou evidente retrospectivamente, a partir de sua resolução naquela seção de ensaio -, Téo não era mais contralto. Desse modo, para se saber o que os barítonos temiam, vale à pena perguntar: afinal, o que há de errado em ser contralto?

Essa pergunta é uma paráfrase de outra, elaborada pelo antropólogo britânico Martin Ashley (2008, 2010) para tentar entender por que tem se tornado tão difícil renovar os contingentes de tenores e de baixos adultos no Reino Unido. Ashley mostra que, naquele país, apesar de se cultivar uma tradição de corais de meninos desde a Idade Média, essa modalidade de canto é amplamente percebida como uma atividade de “maricas”, especialmente porque muitos meninos cantariam dentro do mesmo alcance vocal de meninas e de mulheres. De acordo com Ashley, para entender por que isso acontece, não se pode contentar com a explicação de que os meninos não querem cantar agudo para não soar como meninas. Além de ser praticamente uma reformulação do senso comum, isso seria uma explicação insuficiente, pois não explicita o que há de errado em soar como meninas. Para ele, é precisamente essa a pergunta a que se deve responder caso se queira entender por que é tão difícil atrair meninos para atividades de canto coral, hoje, naquele país: o que eles realmente querem evitar quando evitam exibir um comportamento semelhante ao de uma menina? Para o caso dos meninos de 11 a 14 anos que estudou, Ashley (2008) chegou à seguinte conclusão: os meninos não apenas não querem realizar uma atividade *de* mulheres como, mais importante, não querem realizá-la *para* mulheres. Por quê?

Para começar, sua voz está mudando. Isso a torna instável e dificulta a projeção de uma masculinidade considerada aceitável, tanto ao falar quanto, principalmente, ao cantar. Além disso, a maior parte deles não conhece a tradição de canto coral que sua principal audiência - os adultos - costuma apreciar e, complementarmente, não apreciam o pouco que conhecem. Esse pouco é fortemente mediado pela indústria cultural nacional que, controlada por homens heterossexuais adultos, apresenta um forte viés de gênero e de geração. Portanto, ela não é administrada apenas visando-se ao lucro, mas também à manutenção da superioridade política de um tipo específico de masculinidade; no caso do Reino Unido, conforme Ashley, uma masculinidade burguesa, baseada em uma ética de trabalho duro e na sobriedade emocional dos homens e, especialmente, *entre* os homens. Assim, mercantiliza-se

uma imagem infantilizada e impotente de meninos para um público feminino - no melhor dos casos, as *boy bands* para meninas e, no pior deles, os “anjinhos” dos corais para mulheres mais velhas.

Os meninos que não cantam como “anjinhos” em público, mas que desejam fazê-lo, lançam mão de alguns paliativos diante desse impasse: cantar a sós e se gravar ou cantar *rap* - devido à fonação muito próxima à da voz falada, que é uma característica desse gênero musical - ou, caso extremo, não cantar. Os que insistem e cantam como “anjinhos” em público lançam mão de outra estratégia: associar positivamente sua atividade ao mundo do trabalho. Ainda assim, todos lamentam por algum motivo. Os primeiros, por não conseguirem se afirmar por conta própria em relação ao seu desejo de cantar e, especialmente, de cantar em público; e/ou, ainda, por não se apoiarem mutuamente na consecução desse desejo. Os últimos, por acreditarem não contar com a empatia das meninas (atração) e dos meninos (atenção) de sua idade. Em suma, em um país onde o poder está concentrado nas mãos de homens heterossexuais adultos, cantar como um “anjinho” é o mesmo que realizar uma atividade desvalorizada - cantar agudo sendo um indivíduo do sexo masculino - a serviço de seres humanos desvalorizados - mulheres mais velhas. Em termos mais gerais, como resume o sociólogo australiano Robert W. Connell (1995),

toda cultura tem uma definição da conduta e dos sentimentos apropriados para os homens. Os rapazes são pressionados a agir e a sentir dessa forma e a se distanciar do comportamento das mulheres, das garotas, da feminilidade, compreendidos como o [seu] oposto. A pressão em favor da conformidade vem das famílias, das escolas, dos grupos de colegas, da mídia e, finalmente, dos empregadores. A maior parte dos rapazes internaliza essa norma social e adota maneiras e interesses masculinos, tendo como custo, frequentemente, a repressão de seus sentimentos. Esforçar-se de forma demasiadamente árdua para corresponder à norma masculina pode levar à violência ou à crise pessoal e a dificuldades nas relações com as mulheres (CONNELL, 1995, p. 190).

Essa pressão pela conformidade a condutas e sentimentos masculinos que recai sobre meninos foi percebida pela musicista Helena Lopes da Silva (2006), na pesquisa que realizou com estudantes do Colégio de Aplicação (CAp) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Acompanhando as aulas de música de uma turma de 8<sup>a</sup> série<sup>154</sup> de Ensino Fundamental e realizando entrevistas com grupos de estudantes, Silva notou que tanto as meninas quanto os meninos colecionavam mercadorias e objetos da indústria cultural relacionados aos artistas de sua predileção - seleções de CDs, fotografias de *pop stars*,

<sup>154</sup> De acordo com as normas atuais do MEC, tratar-se-ia de uma turma de 9<sup>a</sup> e última série do Ensino Fundamental.



revistas de música, camisetas etc. Contudo, apenas as meninas reconheciam abertamente que o faziam. Em situações em que eram diretamente interpelados quanto a esses materiais, os meninos afirmavam um interesse exclusivo nos aspectos sônicos da música. Por exemplo, eles diziam que, ao adquirirem uma revista em que um CD viesse encartado, que o faziam somente para obter o CD, ao passo que as meninas diziam querê-lo, de fato, mas que também queriam ler as entrevistas com os artistas de que gostavam. De acordo com Silva, isso seria uma contradição, já que aqueles meninos se vestiam com camisetas de bandas de *rock*, calças “gigantes” e bonés virados para trás à moda de *rappers*. A hipótese de Silva para compreender esse fenômeno é a de que somente às meninas era legítimo assumir publicamente uma identidade de fã, hipótese que seria preliminarmente corroborada por um outro achado etnográfico seu: os meninos se sentiam enciumados devido à admiração que as meninas nutriam por artistas do sexo masculino, como as *boy bands* Five ou Backstreet Boys. Para Silva, isso revelava um preconceito de que as meninas “ser[iam] vistas como 'fãs passivas no sentido de atrair uma atenção imaginária de um pop star masculino” (SILVA, 2006, p. 87). Se, por um lado, isso inegavelmente submetia as meninas às expectativas de gênero características de um papel passivo, por outro lado, submetia os meninos a outras tantas expectativas de um papel ativo.

A partir do trabalho da antropóloga Érica O. Pastori (2011), é possível dizer que a eficácia da categoria de revide “contralto” no coral da Escola JXa está associada ao potencial disruptivo do desencontro da classificação dos diferentes alcances vocais que formam um coral, por um lado, com a classificação mais ampla dos sexos da espécie humana, por outro. Pastori fez observação participante no coral da já mencionada UFRGS. Naquele coral - um coral adulto -, os diferentes alcances vocais, femininos e masculinos, eram classificados em uma “hierarquia de prestígio” em que “as sopranos gozam de um status superior às contraltos. Ter a voz mais aguda é melhor do que [ter voz] grave” (PASTORI, 2011, p. 192); e o inverso também valia para o caso dos homens, ou seja, ter voz mais grave era melhor do que ter voz aguda: havia uma escassez de tenores e comentários sarcásticos de baixos e barítonos sobre uma suposta atração das mulheres por vozes mais graves. Diferentemente do que venho relatando para o caso do coral da JXa, contudo, Pastori notou comentários *dentro* dos naipes, e não *entre* eles, que indicavam o reconhecimento tácito dos descompassos simbólicos que podiam ser suscitados por essa superposição de classificações. Em outras palavras, os próprios cantores daquele coral se davam conta de que as classificações e, mais precisamente, as hierarquias de prestígio entre as vozes classificadas operavam com alguma autonomia em

relação ao dado fisiológico: era possível ser menos ou mais feminina conforme o alcance vocal - menos, para mais grave; mais, para mais agudo -, mas não se podia ser menos ou mais mulher. Pastori, que era meio-soprano ali, dá um exemplo:

Uma colega de naipe [...] chegara entre as mezzo-sopranos e nos saudou em tom muito grave, com um sorriso malicioso no rosto e uma postura “masculinizada” - pondo a mão direita na cintura e posando com uma intencionalidade masculinizadora: “Oi pessoal... Sou mezzo...”, seguindo muitas risadas dela, minhas e da nossa outra colega de naipe (PASTORI, 2011, p. 193).

Sua hipótese é que o riso aparece porque se colocam em prática inversões de gênero potencializadas pela formação SATB. Essas inversões seriam tão delicadas em sociedades pautadas por uma rígida divisão entre os gêneros que delas só se conseguiria falar rindo. Conforme Pastori, a manifestação do risível dependerá do naipe, já que os integrantes dos naipes de baixos e de sopranos não se encontram em zonas de fronteira simbólica entre diferentes formas de classificação. Trata-se dos homens com o alcance vocal mais grave de todo o coral, por um lado, e das mulheres com o alcance vocal mais agudo, por outro. Contudo, no caso de um coral adulto como o da UFRGS, o mesmo não se daria com os integrantes dos naipes de tenores e de contraltos, responsáveis pela emissão das notas do miolo do contínuo vocal, isto é, os homens de alcance vocal mais agudo e as mulheres de alcance vocal mais grave:

Acredito que a ideia de o riso surgir pelo cruzamento de gêneros atribuídos à voz e ao sexo numa mesma pessoa - sendo assim, os tenores, os contratenores, as contraltos e até mesmo as mezzo-sopranos, *as pessoas localizadas na encruzilhada de feminilidade e masculinidade* - é muito adequada para abordar o humor que os coralistas expressam ao se referirem ao outro naipe do mesmo sexo (PASTORI, 2011, p. 195, meu grifo).

Considerando-se o que já foi dito até aqui sobre a jocosidade do naipe de barítonos em relação ao naipe de tenores e, também, sobre a comemoração em torno da reclassificação da voz de Téo, é possível afirmar que essa é uma hipótese promissora. Em dezembro, durante um almoço com Karen em um restaurante que servia comida por quilo perto da Escola JXa, quando comentei sobre minhas ideias a propósito do humor destilado pelos meninos do naipe de barítonos, ela me disse, a partir de suas experiências prévias em outros corais, que é muito comum que se brinque com tenores e com contraltos, e que se diga que elas sejam “sapatão”. Ela me perguntou, então, se eu já reparara as brincadeiras que os barítonos e as meninas do naipe de contraltos faziam com os dois meninos que, àquela altura, cantavam no naipe de

contraltos, Rubens (9ª série, EF) e Paulo Vitor (9ª série, EF). Eu disse que não. De acordo com Karen, ria-se da maneira de eles dançarem enquanto cantavam.

Embora o episódio envolvendo Téo e, também, aquele outro em que algumas contraltos acusaram Douglas de estar praticando *bullying* ao rir de mim já indicassem a existência de brincadeiras dos integrantes de outros naipes que não os de barítonos, aquela revelação de Karen quanto às meninas do naipe de contraltos não deixou de ser surpreendente. Não porque elas achassem graça daqueles meninos, mas porque achavam graça de sua maneira de dançar. Ainda que, no geral, Paulo Vitor tivesse um jeito bastante atabalhado, eu ainda não reparara nada de excepcional na maneira de os dois dançarem. Para um observador relativamente distante, como eu era nesse caso, sendo tenor do coral, Rubens e Paulo Vitor pareciam perfeitamente fundidos àquele naipe, cantando como as meninas cantavam e dançando como elas dançavam. E talvez aí estivesse o motivo do riso, já que, ao se fundirem perfeitamente a um naipe considerado feminino, ambos estavam realizando uma inversão de gênero, mesmo que inadvertidamente.

Assim, penso que era um deslocamento de uma identidade passiva para uma outra, ativa, ou melhor, menos passiva, que estava em jogo no que seguiu à reclassificação de Téo como tenor. Por um lado, como um dos barítonos fez questão de deixar claro naquela ocasião, Téo *não era mais* “veado”; por outro lado, Douglas afirmou justamente o contrário, dizendo que Téo *se tornara* “veado”. Essa é uma contradição tão clara quanto meramente aparente. Para entender a congruência mais profunda entre essas duas exclamações é preciso considerar o sentido que a palavra “veado” recebeu naquele contexto.

Inicialmente, ainda que já um pouco redundante a essa altura, é importante ressaltar o caráter jocosos que se imprimiu à palavra, ou seja, é importante notar que foi empregada com escárnio e desdém, ainda que escárnio e desdém tolerados e mesmo apreciados por todos, inclusive por Téo. Apesar de tímido, ele levou as brincadeiras daquele dia na esportiva e continuou a se comportar assim depois que passou a sofrer outras tantas, como acontecia com qualquer tenor<sup>155</sup>. De modo muito parecido com o que se pode achar nas considerações do

---

<sup>155</sup> Note-se que Téo e Douglas eram bem mais que meros companheiros de coral. Recordo-me que, em uma reunião de confraternização ocorrida em dezembro de 2012, os integrantes do coral realizaram uma brincadeira chamada “amigo olhudo”: cada um levou um presente que foi colocado no centro de um círculo humano que se fez em torno do espaço da Sala de Ensaios onde normalmente Karen ficava em pé, regendo. Os presentes deveriam estar embrulhados em algum tipo de papel ou plástico que lhes escondesse detalhes a partir dos quais seria possível saber imediatamente do que se tratava. Sorteados um indivíduo e definido um sentido - não me recordo se foi o horário ou o anti-horário -, um de cada vez se levantou e desembulhou um pacote até que todos os presentes foram revelados. Houve, então, duas rodadas de troca de presentes, a partir do mesmo indivíduo e do mesmo sentido originalmente sorteados. Como estava previsto nas regras do jogo, essas trocas podiam

antropólogo Peter Fry (2007) sobre a relação entre homossexualidade e religiões afro-brasileiras no Pará, “veado” denotava o estigma que se imprimia àqueles indivíduos do sexo masculino que assumem uma passividade sexual reputada típica de indivíduos do sexo feminino em relações heterossexuais:

[D]escobri que homens não mantinham relações sexuais com outros homens. Relacionavam-se com “bichas” ou “veados”. A relação sexual satisfatória e completa era a penetração de um personagem considerado passivo por outro considerado ativo. Assim, da mesma forma que os homens podiam manter relações sexuais com mulheres ou “bichas” sem perder a sua identidade de “homens mesmo”, os que se definiam como “veados” almejavam relações com “homens mesmo” e ridicularizavam as relações entre duas bichas como “quebra louça” ou “lesbianismo”. Logo vi que a lógica das relações heterossexuais regia as relações entre pessoas do mesmo sexo. Os “homens mesmo” mantinham a sua identidade masculina enquanto as bichas e “veados”, ao assumirem a passividade sexual, enfrentaram as agruras de um papel altamente estigmatizado. [...] a linguagem das relações sexuais expressava e ritualizava noções de dominação e submissão entre o masculino e o feminino, independentemente do sexo dos parceiros. (FRY, 2007, p. 9-10).

E Fry conclui:

[N]o mundo dos afetos entre pessoas do sexo masculino, parece que a velha obsessão com “atividade” e “passividade” continua forte como sempre. [...] Basta conferir que os afeminados sofrem sempre um rebaixamento de *status* perante homens de aparência mais máscula (p. 12, grifo no original).

Desse modo, independentemente de Téo ter deixado de ser “veado” ou de ter-se tornado um, era uma feminilidade espectral que o rondava. A tirada ambígua de Douglas - “deixou de ser criança para virar veado!” - só reforçava essa identidade de cunho estigmatizante, já que coordenava duas modalidades diferentes de passividade. Por um lado, aquela mais restrita do “passivo” homossexual e uma outra, mais radical, da heteronomia infantil. Essa atitude tem uma afinidade de fundo com o histórico do canto coral no Brasil e,

---

acontecer à revelia, isto é, caso um dos cantores tivesse gostado do presente que desembulhou, ele teria que adotar algum tipo de estratégia para ficar com aquele objeto até o fim da brincadeira, terminadas as duas rodadas de troca. Daí, aliás, o “olhudo” em “amigo olhudo”. Nessa espécie de pôquer dissimulado, as estratégias variaram, desde bancar o bobo e fingir que não se interessara pelo presente que desembulhou - menor índice de aproveitamento - até fingir desinteresse e trocar aquele presente que se queria por um outro menos interessante para, na última rodada, tomá-lo de volta das mãos de um oponente mais ávido - maior índice de aproveitamento. Uma outra estratégia, que só vi aplicada por Douglas e Téo, foi jogar em dupla. Um dos presentes que gerou mais interesse entre os participantes foi um pacote de palhetas de guitarra. Depois de algum tempo observando o intenso ir e vir daquele pacote, percebi que os dois estavam se comunicando através sinais. Acabei me distraindo e não vi com qual deles, afinal, as palhetas ficaram na derradeira rodada. Contudo, na dispersão depois do fim da brincadeira, vi os dois entre os umbrais da porta da Sala de Ensaios, cúmplices em uma pequena assembleia, cada um com um sorriso malicioso no canto dos lábios, encarando-se durante um aperto de mãos. Conversaram alguma coisa em voz baixa e, então, passaram a dividir o espólio entre si.

de um modo geral, no Ocidente.

Como argumenta José Miguel Wisnik (1983), as justificativas pedagógicas oferecidas por Villa-Lobos para a promoção dos orfeões no país na primeira metade do século XX se fundavam em uma analogia entre o povo, a criança e o índio, já que os três “precisariam ser catequizados pela 'cultura' para se converterem, de massa inculta e desordenada, em povo adulto, ordeiro e civilizado” (WISNIK, 1983, p. 186). Além disso, como Goffman (1976) argumenta fazendo um paralelo entre as relações de gênero e as relações parentais, a mera copresença de um homem e de uma mulher ou de pais e filhos oferece oportunidades para que se pareça tanto um pai ou uma mãe quanto um homem ou uma mulher:

Um protetor amoroso está sempre a postos, não levando tanto em consideração a dependência [entendida] como um pular fora das - ou um descanso das - “realidades”, quer dizer, das necessidades e constrangimentos aos quais adultos estão sujeitos em situações sociais. [...] se uma criança pode recorrer a esses vários descansos das realidades, então, é claro, ela precisa estar dentro do alcance de um grito de dor ou dentro [do alcance] da visão [...]. E, é claro, nisso tudo, pais são brindados com cenas em que podem apresentar sua paternidade. [...] Notar-se-á que há um óbvio preço que a criança deve pagar por ser salva da seriedade (GOFFMAN, 1976, p. 5, tradução modificada)<sup>156</sup>.

Assim, ao caçar Téo, Douglas se promovia duplamente: anunciava-se como mais masculino e mais adulto - mais próximo, portanto, de uma masculinidade heterossexual convencional - ao mesmo tempo em que, por contraste imediato, rebaixava simbolicamente um semelhante e, na verdade, uma espécie de emergente simbólico que começava a lhe pisar os calcanhares, apesar da amizade entre os dois. A partir do argumento de Goffman, é possível afirmar que, através daquelas exposições, Douglas se beneficiava de uma hierarquia interna às suas interações com seus companheiros para tonificar uma hierarquia macroestrutural:

[p]articipantes de qualquer reunião devem ocupar algum tipo de posição microecológica uma relativa à outra, e essas posições proverão metáforas prontas para a distância social e o caráter relativo [dessas posições], assim como proverão vetores de indícios para expressar hierarquia relativa (GOFFMAN, 1977, p. 324,

---

<sup>156</sup> A loving protector is standing by in the wings, allowing not so much for dependency as a coping out of, or relief from, the “realities”, that is, the necessities and constraints to which adults in social situations are subject. [...] if a child is to be able to call upon these various reliefs from realities, then, of course, he must stay within range of a distress cry, or within view [...]. And, of course, in all of this, parents are provided scenes in which they can act out their parenthood. [...] You will note that there is an obvious price that the child must pay for being saved from seriousness.

tradução modificada)<sup>157</sup>.

Ainda assim, dificilmente se poderia argumentar que a masculinidade propalada jocosamente por Douglas fosse absolutamente coerente com valores de ordem e civilização ou, ainda, de sobriedade emocional como diria Ashley. Conforme Connell, essa masculinidade tradicional, que prevaleceu como valor nos últimos 200 anos, desde que uma moralidade burguesa adquiriu centralidade simbólica no Ocidente, “tem sido contestada por formas de masculinidade que enfatizam o impulso e a violência” (CONNELL, 1995, p. 192).

Durante o início da viagem de ida para Ouro Preto, Douglas estava sentado bem na frente da cabine de passageiros do ônibus fretado pelo coral, uma ou duas fileiras de assentos atrás da cabine do motorista. No meio da pequena bagunça que imperava àquela altura, lá de trás da cabine, um dos meninos que estavam escalados para dividir o quarto coletivo da pousada com ele provocou-o de alguma maneira. Na verdade, não sei ao certo qual foi a brincadeira porque, enquanto isso acontecia, eu, que estava sentado sobre um assento de janela, conversava animadamente com Daniela, que estava sentada ao meu lado e logo atrás de Douglas, sobre um assento do corredor de passageiros. Precisamente, foi o volume da voz de Douglas em sua resposta àquela brincadeira que nos interrompeu. Sem querer, pelo vão entre os assentos, percebi-o inclinando a cabeça para trás tranquilamente e, subitamente, falar bem alto: “Cê sabe que eu vou comer o seu cu hoje à noite, né?!”. Vê-se, então, que, independentemente de variações de conteúdo - mais sóbrios ou mais pulsionais -, persiste a valorização de uma atividade sexual como o oposto de uma passividade sexual desvalorizada. Douglas, como um “homem mesmo” de Fry ou um “menino de verdade” (“*real boy*”) de Ashley (2010), buscava se preservar incólume no alto de uma hierarquia de valores heteronormativos.

Contudo, é preciso destacar que Douglas era apenas um caso mais representativo – ao mesmo tempo que bastante singular - dessa hierarquia que era compartilhada por virtualmente todos os integrantes do coral. Em uma sessão de ensaio de dezembro, Douglas estava tentando beijar Xavier no pescoço, pelas costas. A propósito, Douglas tinha o hábito de beijar os meninos. Diferentemente da maioria deles, que se cumprimentava apenas com apertos de mão e abraços, Douglas costumava beijá-los nas costas das mãos, nos rostos, nas testas e nos cocurutos. Assim, um gesto que os outros meninos reservavam normalmente para as meninas,

---

<sup>157</sup> Participants in any gathering must take up some sort of microecological position relative to one another, and these positions will provide ready metaphors for social distance and relatedness, just as they will provide sign vehicles for conveying relative rank.

Douglas dispensava com muito mais licenciosidade. Naquela ocasião de dezembro, havia a particularidade incomum de que o beijado resistia: rindo e reclamando, Xavier se esquivava como podia. Percebendo a luta de Xavier, Jacó e, logo depois, quase que em uníssono, um outro barítono brincaram com Douglas: “Pára de ser *gay!*”, ao que ele ria e insistia. É por atitudes como essa que se pode sugerir que, apesar da inegável afirmação da masculinidade envolvida em suas ações de um modo geral, Douglas também apresentava uma problematização dessa masculinidade ao exagerá-la.

De acordo Katrin Horn (2010), paródias de gênero tradicionalmente operam através da inversão, por exemplo, um homem se apresentando exageradamente como uma mulher em apresentações *drag*. Contudo, como sugere em sua análise das apresentações da cantora Lady Gaga, essas paródias também poderiam operar através da repetição, ou seja, uma mulher se apresentando exageradamente como uma mulher. Douglas, mesmo que brincando, demonstrava uma atitude extremamente masculina, quer dizer, extremamente “ativa”, ao tentar beijar um tenor à revelia. Ainda mais por se tratar de um tenor mais velho e “maior”, como se costumava falar no coral, já que, àquela altura, Douglas contava 16 e Xavier 19 anos de idade. Porém, essa atitude foi interpretada jocosamente como “*gay*”, quer dizer, como distante de uma masculinidade típica. Além da resistência de Xavier, os próprios barítonos marcaram verbalmente uma distância daquela intimidade buscada por Douglas. Se, como argumenta Horn, para que uma paródia de gênero faça sentido é necessário que parte da audiência não entenda a piada, é possível argumentar que, enquanto tentava beijar Xavier, Douglas ria sozinho de si mesmo, uma vez que, talvez pela sua posição relativamente confortável naquela hierarquia entre feminino e masculino, ele parecia menos preocupado em parecer feminino episodicamente - exceção que confirma a regra, de fato, mas que, obtusamente, também lhe apresenta um desafio.

### **3.4. Conclusão**

Inspirando-se na obra do filósofo J. L. Austin, a filósofa Judith Butler (2011) afirma que mesmo a descrição verbal mais banal é cheia de consequências práticas, ou seja, que é possível fazer coisas com palavras. Por exemplo, quando um obstetra exclama sobre um bebê que acabou de nascer: “É uma menina!”, ele não está apenas constatando o sexo do bebê, mas ele também está *fazendo* uma menina. Ocorre que, aos poucos, a reiteração dessa fala - “é

uma menina”, “é uma menina”, “é uma menina” etc. - cria um excedente simbólico que tem o potencial de colocar em crise os seus produtos mais bem acabados, no caso, os dois gêneros, masculino e feminino, com que se costuma classificar os corpos da espécie humana. Em outras palavras, aquilo que não é falado não desaparece para sempre em um buraco negro cultural, mas permanece o tempo todo atrelado ao que é efetivamente falado, corroendo-o aos poucos.

Como vimos com Pastori, a própria forma do coral possibilita esse tipo de crise. Ainda mais porque, embora a classificação SATBar já esteja consolidada há muitos séculos, ela poderá sofrer atualizações sempre que for colocada em prática por indivíduos concretos. E é nesses eventuais momentos de atualização que se abrem brechas para a alteridade, o que pode ser uma experiência desestabilizante. Como argumenta a educadora musical britânica Lucy Green (1997),

[o]s significados musicais genericados não são apenas perpetuados pela história; eles persistem na organização da produção musical e na recepção nos dias de hoje da sociedade e também recapitados no cotidiano da vida da aula de música como uma versão dinâmica e microcós mica da ampla sociedade (GREEN, 1997 *apud* SILVA, *op. cit.*, p. 78).

Assim, não é porque os barítonos do coral da Escola JXa já se haviam decidido e estavam lá, ensaiando e se apresentando, que um espectro feminilizante deixara subitamente de rondá-los.

Se, de fato, eles emitiam as notas de um alcance vocal que os tornava indivíduos mais masculinos conforme uma classificação especializada do universo musical e, também, conforme uma classificação de gênero abrangente da sociedade mais ampla, eles apenas o faziam porque, ironicamente, estavam em uma relação de dependência mútua bastante intensa com dezenas de indivíduos que se encontravam naquela encruzilhada de feminilidade com masculinidade de que fala Pastori. Não fosse esse compromisso, mediado por uma antiquíssima convenção artística, os barítonos teriam uma oportunidade a menos para apresentarem para outros e para si mesmos esse aspecto relativamente recente e, ao que tudo indica, pelo vigor com que o demonstravam em público, positivamente valorizado de suas identidades masculinas.

É por isso que a proximidade dos barítonos com os tenores era especialmente tensa, já que estes eram cantores com os quais compartilhavam muitas notas e com os quais, em algumas ocasiões, cantavam em uníssono. Mais ainda, o naipe de tenores era uma espécie de barricada humana que os protegia do estigma de se ser um menino cantando agudo como Téo



cantava. E essa barricada deveria permanecer estática, do contrário evidenciaria o caráter artificial e negociável da classificação dos alcances vocais. Não foi à toa que Douglas começou a gargalhar copiosamente quando cantei a *sua* parte para ajudá-lo a cantar. Acho improvável que minha atitude lhe tenha parecido uma afronta à sua competência técnica, já que, assim que se recuperou da crise de riso, ele mesmo me disse que, de fato, aquilo o estava ajudando; era, contudo, uma afronta à estabilidade de uma frágil hierarquia de prestígio. Gargalhando de meu esforço para cantar grave como ele cantava, Douglas estava me colocando onde, para ele, eu deveria estar nessa hierarquia, ou seja, abaixo dele.

Assim, penso que os barítonos tinham medo de serem associados a uma androginia e, no extremo, a uma feminilidade de que se distanciavam desde o início da puberdade e, mais precisamente, desde que ingressaram naquele longo período de “muda vocal” já mencionado no capítulo 1. E não apenas os barítonos, mas os tenores também, quando revidavam às piadas de Douglas fazendo-o lembrar que havia sido contralto no passado e quando brincaram com Téo assim que se sentou junto deles no dia em que teve sua voz reclassificada. Em outras palavras, para muitos, senão para a maioria dos meninos ali, a decisão de ingressar no coral àquela altura de suas vidas trazia em si uma ameaça ao delicado périplo por que precisavam passar rumo a uma masculinidade adulta convencional, ou seja, em que predominasse uma identidade de “ativo” em relações heterossexuais. Na verdade, a partir do comentário de Rose Laub Coser (1966) a propósito do trabalho de Goffman, é possível dizer que atitudes como a de Douglas buscavam unificar não apenas o naipe de barítonos, mas todo o coral através de um “riso consensual” (COSER, 1966, p. 178)<sup>158</sup> em que os integrantes colaborariam para “remover a ameaça colocada pela ambivalência sociológica” (*id.*, *ibid.*, p. 183)<sup>159</sup>.

Além do que já foi exposto até aqui, é possível perceber quão atuante era essa pressão para se adequar a expectativas heteronormativas de gênero masculino no coral da JXa a partir de um outro episódio. Em um ensaio de março, Karen fez uma audição para avaliar a voz do contralto Breno (9ª série, EF). Pelo que ela já me falara a respeito desse cantor, tratava-se de um menino que estava em “muda vocal”, “perdendo” notas agudas e aproximando-se paulatinamente do alcance vocal de um tenor. Essa verificação era um procedimento tomado por Karen cotidianamente. Como ela disse na entrevista, recordando-se do período que seguiu à reclassificação de Téo como tenor,

---

<sup>158</sup> [...] consensual laughter [...].

<sup>159</sup> [...] removing the threat posed by sociological ambivalence [...].

Ele [o cantor em “muda vocal”] fica deslocado, porque é uma voz nova que ele não domina. Né? E ele não consegue, às vezes, entrar naquela voz porque ele fica ouvindo a voz que ele cantava antes. Ou contralto ou soprano. Ele começa a ouvir os agudos. Vai, tende a querer ir cantar p'ra lá, mas a voz não vai. Então é, é um esforço muito grande essa passagem aí. Né? Então, quando acontece isso, eu procuro 'tar perto, ficar, mas não demais p'ra [inaudível] não se sentir também: “Toda hora [ela] vem, ficar...”. Mas o Téo, ele mudou de voz, quando ele mudou de voz, eu ficava sempre tentando ouvir e perguntava: “Tá com dor de garganta? Como é que tá indo?” e tal, não sei quê.

Ainda segundo Karen, quando Breno era soprano, ele emitia notas bastante agudas. Contudo, no início daquela audição, pouco depois de ela ter começado um exercício vocal logo antes da metade da sequência de teclas do piano elétrico, ou seja, ainda na região das notas médias, Breno não conseguiu sequer emitir uma das notas mais agudas daquela que ainda era uma sessão inicial do exercício. Aquela região, antes confortável, já estava aguda demais para ele. Karen parou e perguntou: “Já não está dando, né?”. Breno falou alguma coisa sobre “saúde”, que eu não entendi imediatamente, já que ele estava de costas para mim. Em seguida, ele e Karen se abraçaram. Então, ela disse que, a partir dali, ele teria que deixar seu passado de soprano para trás para aprender a “cantar bonito” no registro vocal que estava adentrando. Breno se despediu e deixou a Sala de Ensaios. Durante a audição que se seguiu, com uma outra cantora, Karen me perguntou se eu reparara Breno dizendo que já estava sentindo saudade de cantar como soprano. Disse-me ainda que ele verteu uma lágrima e que aquela era a primeira vez que vira um menino lamentando abertamente aquela situação. É precisamente esse caráter excepcional da manifestação da insatisfação de Breno que permite apontar para a tendência mais regular de se avaliar positivamente, no caso de um menino, a reclassificação rumo a um naipe de alcance vocal mais grave.

Assim, a identidade dos cantores estava no cruzamento entre duas normas bastante eficazes: uma, que é estética e musical, isto é, a forma do coral; e outra, que é moral e sexual, isto é, a forma do corpo. O cruzamento da normatividade do coral com a normatividade do corpo pode provocar ruídos simbólicos mesmo que ninguém os deseje. Conforme Coser, “as fontes estruturais de ambiguidade serão encontradas em situações em que o detentor de um status se depara com expectativas normativas contraditórias” (COSER, 1966, p. 175)<sup>160</sup>. Desse modo, todos os envolvidos naquela situação do ensaio em que Téo foi reavaliado como tenor presenciaram, ou melhor, participaram de uma apresentação identitária tão crítica quanto efêmera. Por breves instantes, a cada passo que ele dava em direção àquele novo

---

<sup>160</sup> The structural sources of ambiguity are to be found in situations in which a status-holder faces contradictory normative expectations.

naípe, a cada palma que se batia no seu caminho rumo a uma masculinidade mais convencional, foi possível vislumbrar um mundo onde a divisão de gêneros estava bastante clara. Naquele instante, pressupostos classificatórios que antes eram tácitos tornaram-se cristalinos. Contudo, antes mesmo desse evento, já se podia perceber a tensão entre essas maneiras de classificar as vozes e os sexos.

Não foram raras as vezes em que Karen, fazendo referência ao naípe de contraltos para os demais naipes - por exemplo, ao sublinhar a prioridade que aquela voz teria em determinada passagem de uma música -, lançou mão do pronome “elas” para, logo em seguida, pedir desculpas, corrigir-se, e reformular sua frase com o pronome “eles”. É interessante notar que, em português, a classificação das vozes é toda masculina (LACERDA, 1961, p. 125-128). Tecnicamente, diz-se “o” soprano e “o” contralto da mesma maneira que se diz “o” tenor e “o” barítono. Em teoria, então, esses pequenos deslizos de Karen sequer deveriam ocorrer, já que, aparentemente, seria até mais econômico lançar mão do jargão especializado. Contudo, jamais ouvi essa maneira de se expressar no dia a dia do coral da JXa, nem mesmo vinda da parte de Karen, uma regente experiente e com décadas de instrução formal como musicista. Aliás, como cantor fora do coral da JXa, foram muitíssimo raras as vezes em que ouvi essa forma de se referir aos naipes de soprano e contralto ou a indivíduos do sexo feminino que porventura cantassem ali. Como Goffman argumenta, “a diferença masculino-feminino informa tão profundamente nossa vida cerimonial que nela se acha um arranjo muito sistemático de ‘números simétricos’” (GOFFMAN, 1976, p. 2)<sup>161</sup>. Em outras palavras,

[...] a natureza humana *imputada* ao [indivíduo] macho faz com que ele seja dependente de uma conexão [com um indivíduo] fêmea, e a condição recíproca prevalece para mulheres. Aquela de quem um [indivíduo] macho descobre que precisa para agir de acordo com sua natureza é justamente quem precisa dele para agir de acordo com a sua (GOFFMAN, 1977, p. 313, meu grifo)<sup>162</sup>.

Assim, obviamente, não quero sugerir que as pessoas falem “errado” ao dizerem “a” soprano ou “a” contralto. Estou apenas apontando que as classificações de gênero da sociedade mais ampla parecem ter algum tipo de prioridade sobre aquelas mais especializadas do universo

<sup>161</sup> [...] so deeply does the male-female difference inform our ceremonial life that one finds here a very systematic “opposite number” arrangement.

<sup>162</sup> [...] the human nature imputed to the male causes him to be dependent on a female connection, and the reciprocal condition prevails for women. Who a male finds he needs if he is to act according to his nature is just who needs him so that she can act according to hers.

musical.

Neste capítulo, busquei mostrar como a classificação SATBar era socialmente eficaz. A partir do caso excepcional dos meninos que cantavam no naipe de contraltos, foi possível entender como os critérios acústicos e de gênero embutidos naquele cânone se projetavam sobre todos os cantores. Argumentei que as reações jocosas do naipe de barítonos à intimidade compulsória característica da cooperação de uma equipe se devia em boa medida às ambiguidades de que estavam revestidos os tenores e os meninos que cantavam como contraltos - indivíduos do sexo masculino cantando mais agudo que barítonos e/ou tão agudo quanto as meninas que cantavam como contraltos.

Através do episódio em que Téo foi reclassificado por Karen como tenor, sugeri que o próprio gênero feminino seria estigmatizado como “passivo” sexual e que, quanto mais agudo se cantava, mais próximo se estava de realizar esse ideal normativo de sinal trocado. Isso se integra com as exhibições de masculinidade mais exacerbada do naipe de barítonos (e sobretudo de Douglas) que, por outro lado, destacava tanto essa masculinidade que acabava por parodiá-la. Ironicamente, tudo isso apenas reforçava a coesão interna do coral da JXa. Uma panelinha como a de barítonos não pode se constituir senão no seio de uma equipe cujo consenso em torno de seu principal objetivo coletivo comum - no caso, a manutenção da impressão de que se tratava de músicos produzindo música coletivamente - esteja tão azeitado que possa mesmo ser percebido individualmente como uma ameaça a outras filiações identitárias valorizadas por alguns dos participantes.

Temos nos debruçado sobre o coral da JXa como um grupo coeso de indivíduos que constrói cotidianamente seu espírito de equipe enquanto colabora para produzir um som musical constituído por partes diferentes e simultâneas através do paradigma SATBar. Se o foco até aqui foram os bastidores, agora veremos como isso acontecia em situações de apresentação. De que maneira o consenso interno da equipe se manifestava imediatamente antes, durante e imediatamente depois da apresentação pública daquele som musical tão laboriosamente ensaiado? De que modo a aparência do coral da JXa impactava sobre a recepção dos sons que produzia? O que esses estímulos visuais diziam sobre a solidariedade entre os integrantes do coral? Que normas regiam os procedimentos da equipe diante de imprevistos no próprio ato da apresentação? Quais as fronteiras do coral quando diante de uma audiência? No que diz respeito a sons musicais, a identidade “coral da Escola JXa” dependia apenas da produção do canto coletivo em SATBar para existir?

## 4. AS APRESENTAÇÕES

### 4.1. Introdução

Neste capítulo, buscarei mostrar como todas as partes do coral da Escola JXa se combinavam em apresentações. Como Karen, os cantores e os instrumentistas se coordenavam para exibir músicas diante de uma audiência? Para tanto, lançarei mão do esquema analítico elaborado pelo especialista em *performance studies* Richard Schechner (2003) para compreender apresentações<sup>163</sup>. De acordo com esse autor, que avança uma crítica ao antropólogo Victor Turner (1974), as apresentações - de teatro, de dança, de música etc. - não devem ser encaradas com foco no conflito. Não é que a dimensão do conflito não exista ou seja insignificante, pelo contrário, mas que ela seja apenas *uma* das partes das apresentações, sempre iniciadas, mantidas e encerradas em consenso:

O ponto principal é a solidariedade, não o conflito. O conflito só é suportável (no teatro e talvez na sociedade também) dentro de um ninho construído a partir do acordo para [i] se reunir em um tempo e um espaço específicos, para [ii] se apresentar - fazer algo sobre o que se concorda - e para [iii] dispersar uma vez que a apresentação acabou. As formas extremas de violência que caracterizam o drama só podem ser apresentadas dentro desse ninho (SCHECHNER, 2003, p. 189)<sup>164</sup>.

Portanto, o conflito está muito mais presente na forma apresentada, seja ela teatral, coreográfica ou musical, do que na própria apresentação da forma<sup>165</sup>. Assim, minha intenção é

---

<sup>163</sup> Schechner tinha uma forte e declarada inspiração goffmaniana. Como ele mesmo aponta, “Seguindo o exemplo do livro inovador [...] *A representação do eu na vida cotidiana*, senti que as performances, no sentido amplo desta palavra, eram coexistentes com a condição humana. Goffman não propunha que 'o mundo todo é um palco', uma noção que implica um tipo de falsidade ou trapaça. O que Goffman quis dizer é que as pessoas estavam sempre envolvidas em desempenhar papéis, em construir e apresentar suas múltiplas identidades” (SCHECHNER, 2003, p. x).

<sup>164</sup> The bottom line is solidarity, not conflict. Conflict is supportable (in the theater, and perhaps in society too) only inside a nest built from the agreement to gather at a specific time and place, to perform – to do something agreed on – and to disperse once the performance is over. The extreme forms of violence that characterize drama can be played out only inside this nest.

<sup>165</sup> No caso da música, existe uma literatura musicológica que lida com o texto musical a partir de um quadro interpretativo agonístico de inspiração psicanalítica, especialmente no que diz respeito à música tonal ocidental, frequentemente caracterizada a partir das dicotomias entre “dissonância” e “consonância”, “tensão” e “resolução”, “sensível” e “tônica” etc. Por exemplo, confira-se José Miguel Wisnik (1989): “A frase musical contém doravante [no tonalismo], a cada passo, pequenas catapultas que a projetam para a frente, na forma de preparações cadenciais que visam a uma finalidade resolutive. No período clássico, especialmente em Haydn e Mozart, o mecanismo tonal estará no pleno gozo da sua estabilidade, que vai da simetria da frase até o equilíbrio balanceado da estrutura, dado pela forma sonata” (WISNIK, 1989, p. 129) ou, ainda, “Os balineses já foram interpretados como uma sociedade que evita a acumulação (de conflito), por meio de toda uma ecologia cultural

compreender de que maneira os integrantes do coral da JXa se mantinham solidários antes, durante e depois das apresentações. Desse modo, este é um capítulo de síntese empírica. Narrarei de que maneira aquele espírito de conjunto de que se vem falando até aqui, digamos, “baixava” em cada um dos companheiros de modo que todos mantivessem suas *personae* musicais intactas, ou seja, de modo que não deixassem cair as suas máscaras de músicos e de musicistas, tampouco a do próprio coral.

A narrativa terá três focos. O primeiro é o uniforme, ou melhor, os uniformes do coral. Através deles, todos, especialmente os cantores, se impunham um compromisso nem sempre apreciado mas inflexível a partir do qual se criava um equipamento dramatúrgico fundamental para as apresentações. Efetivamente, o uniforme sublinhava visualmente a distância social entre o coral e as suas audiências, distância sem a qual dificilmente haveria apresentação. O segundo são os momentos críticos durante as apresentações. O que acontecia quando alguém cometia um erro ou quando havia algum imprevisto que colocasse a apresentação em risco? Como o coral se mantinha solidário nessas ocasiões? Os companheiros prestavam apoio individualizado a quem estava no erro ou mantinham-se fiéis à música? Mostro que todos se mantinham fiéis à música. Tanto individual quanto coletivamente, todos, inclusive a audiência, se esforçavam - e muito! - para garantir a integridade e a coerência das músicas e, conseqüentemente, das apresentações. Enfim, o terceiro foco narrativo serão os *covers* apresentados pelo coral da JXa depois do fim de uma apresentação. Argumento que esses *covers* não eram uma extensão da apresentação regular que se havia feito - por exemplo, em um encontro de corais, em uma solenidade etc. -, mas uma outra apresentação através da qual os integrantes da equipe dispersavam-se abandonando a persona musical coletiva que apresentaram até ali, mas trocando-a por uma outra persona musical coletiva, isto é, sem regressarem às suas personas individuais do dia a dia. Portanto, ao invés de iniciar um processo que tenderia ao esfriamento e ao esgarçamento da solidariedade, o coral tomava uma tangente e se esgotava como uma equipe, figurada e literalmente.

---

da intermitência dos clímaxes, que não opera por tensão-e-resolução, começo e fim, mas pela recorrência múltipla dos pulsos (ela não teria seu modelo de felicidade na mecânica orgástica - *crescendo* resolutivo - mas no gozo que permanece através do vai e vem dos ritmos)” (*id.*, *ibid.*, p. 95).

#### 4.2. Lealdade, substantivo abstrato?: os uniformes do coral

Além de uma Comissão de Repertório, como já foi mencionado no capítulo 2, um dos frutos das reuniões de planejamento de março e de abril foi uma Comissão de Uniforme. A gênese dessa Comissão pareceu bastante promissora, com um voluntário imediato, Conrado, que se prontificou a elaborar uma logomarca para o coral tão logo Karen pronunciara a palavra “logomarca”: “Eu sou *designer!*”, anunciou-se. Contudo, como Karen já insinuara desde aquele momento, definir um outro uniforme para o coral - além do próprio uniforme da rede JX - não seria uma tarefa nada simples. Naquela ocasião, ela justificou sua intenção de que integrantes do coral se voluntariassem para assumir tal responsabilidade porque “isso dá trabalho, pelo menos no começo”. E, a julgar pelas indas e vindas nas discussões sobre o uniforme que se desenrolaram nos meses seguintes, ela tinha razão.

No fim da primeira quinzena de junho, quando já se tinha certeza de que o coral participaria do festival de Ouro Preto, Karen convocou uma reunião com os voluntários de algumas Comissões. Um dos tópicos discutidos foi o andamento da criação do novo uniforme. Apesar de Conrado não ter comparecido, conversou-se sobre aquilo assim mesmo e, na verdade, encaminharam-se algumas providências. Karen, Suzana, que era da Comissão de Produção e de Agenda, Evaristo (Bar, 1ª série, EM), que era da Comissão de Eventos, e eu participamos dessa espécie de Comissão de Uniforme circunstancial.

Uma das ideias que começou a ganhar contornos mais nítidos era a de se usar um uniforme mais casual e irregular, ou seja, um uniforme em que as peças de roupa não fossem praticamente idênticas umas às outras, mas que, ainda assim, guardassem algum tipo de semelhança entre si: comprar-se-iam camisetas de malha de algodão em quatro tons de azul - do marinho ao turquesa - sobre as quais se estamparia a logomarca a ser criada pela Comissão. Nesse momento, sugeri o sorteio como um mecanismo de distribuição das cores entre os integrantes, já que umas das ideias que fora descartada era a de uniformizar os naipes, por exemplo, barítonos de marinho e sopranos de turquesa. Apesar disso, ainda não se sabia como distribuir as camisetas entre os cantores e os instrumentistas. Suzana gostou da ideia do sorteio, a partir do qual se criaria um efeito de mosaico dentro do próprio coral. Então, Karen lhe pediu que se dedicasse a levantar orçamentos de camisetas, já que “a Comissão de Uniforme não mexeu uma palha” e “a gente tem que fazer eles trabalharem”. E, rapidamente, Suzana conseguiu um orçamento. Na tarde daquele dia mesmo, enquanto eu e Karen tomávamos o mesmo ônibus para voltarmos para nossas residências depois de termos

almoçado em um restaurante por quilo perto da JXa, Suzana chamou-lhe ao telefone celular: R\$ 10,00 por camisa, valor que, conforme a opinião manifestada por Suzana naquela ligação, seria elevado. Não tive mais notícias dessa busca por camisetas azuis por quase dois meses.

Nesse ínterim, em uma sessão de ensaio de julho, houve um grande debate sobre o uniforme do coral. Ainda que a maioria dos integrantes do coral estivesse envolvida efetivamente no debate, apresentando sugestões, concordâncias e discordâncias, dois cantores me chamaram a atenção pelo contraste em relação ao ambiente como um todo, seja pela insatisfação, seja pela indiferença. O primeiro deles foi o de Dênis, que, em meio ao acalorado vozerio que se instalara na Sala de Ensaio, conversava comigo, com Sérgio (T, 9ª série, EF) e com Ricardo (T, 3ª série, EM) no naipe de tenores. Dênis não queria que o uniforme tivesse estampado o emblema da rede JX, muito menos queria usar o uniforme completo da Escola em apresentações do coral. Perguntei por quê. Ele disse que já passava “365 dias por ano” com o emblema. Desconsiderando a hipérbole, Sérgio brincou e lembrou-lhe que ainda havia os sábados e os domingos. Então, Dênis começou a brincar também e disse que, igualmente, usava o uniforme nesses dias. Ricardo retomou e aumentou aquela sequência dizendo, então, que também havia o período de férias. Irônico, Dênis respondeu que também usava o uniforme *durante* as férias. Finalmente, Ricardo concluiu que a primeira coisa que Dênis fazia ao acordar era vestir o uniforme. Brincando, eu disse que ele sequer o tirava. Nós rimos. Um pouco mais adiante, falando apenas comigo, Dênis disse que “a roupa mais bonita que um homem pode usar é gravata”.

O segundo caso a chamar a atenção naquele dia foi o de Miguel (Bar, 1ª série, EM). Já depois de mais de uma hora de debates acerca do uniforme do coral, vi Miguel baixando a cabeça e apoiando-a sobre uma das mãos. Karen também deve ter percebido esse movimento, já que o interpelou perguntando o que estava havendo, se ele discordava de uma das sugestões que acabara de ser colocada. Miguel respondeu que não, que, na verdade, não se importava com o uniforme que usaria: “Não gosto disso”, disse, referindo-se a toda aquela deliberação sobre o tópico. Karen afirmou, então, mas quase perguntando, que ele estava mais preocupado com o “som” que se faria. Enquanto dizia isso, ela fez um sinal de OK com um polegar, demonstrando compreender a insatisfação de Miguel, ainda que a compreendesse apenas parcialmente, como ficou claro pelo que ela disse logo em seguida, em tom adversativo: “A maneira como nos vestimos expressa o que nós somos”. Concordando com isso, Samuel buscou convencer seu companheiro ao exemplificar: “Você não pede a roupa de um mendigo emprestada!”. Karen concluiu que, quando fosse assim, isto é, quando o coral fosse deliberar



sobre o uniforme, que ela iria tentar avisar a Miguel com antecedência para que ele não tivesse que comparecer nesses momentos ou, ainda, que decidisse realmente participar de tudo aquilo.

Ao fim da primeira semana de agosto, isto é, faltando pouco mais de um mês para o festival de Ouro Preto, as discussões em torno das camisetas azuis ressurgiram, dessa vez de maneira mais objetiva e envolvendo todos os integrantes do coral. No início de uma sessão de ensaio bem cheia, retirei-me para ir encher minha garrafinha d'água e ir ao banheiro. Quando voltei para a Sala de Ensaio, Karen estava mostrando camisetas azuis para os integrantes do coral. Com o auxílio de cantoras improvisadas de manequins, Karen mostrava alguns modelos de camisetas reservados por ela em uma promoção que descobrira junto com Suzana em uma loja de varejo em um *shopping* da Zona Norte da cidade. Então, ela pediu que todos provassem e escolhessem as cores e os modelos que mais os agradassem. Além dos diferentes matizes de azul, ainda havia diferenças de corte - masculino ou feminino - e de gola - “careca” ou em V. Apesar disso, Karen advertiu que não podia garantir que cada um acabaria com a camiseta que desejasse. O critério prioritário para a distribuição das camisetas seria o tamanho, além, é claro, da disponibilidade em estoque na loja. Ela explicou que todos deveriam experimentar as camisetas imediatamente e que, no dia seguinte, deveriam levar o valor de R\$ 13,00. Esse valor inicial era praticamente uma média aritmética simples entre todos os valores possíveis dos modelos de camisa, que variavam entre R\$ 9,90 e R\$ 16,90. Karen disse que, com isso, buscava diluir os gastos dos modelos femininos - mais caros - entre todos os integrantes do coral. Alguns dos meninos brincaram, fingindo-se injustiçados com a diferença entre os valores, mas todos concordaram com a proposta afinal. Contudo, mais tarde naquele mesmo dia, Karen postou a seguinte mensagem no grupo do coral no Facebook:

[07/08/2012, às 16:32h, Karen escreve:] GALERA DO CORAL: Suzana e eu conversamos e achamos melhor cada um pagar o valor de sua camiseta. Cada um recebeu um papelzinho com o valor, certo? Então é isso que está valendo. Assim, alguns pagarão R\$ 14,00, outros 16,00, outros R\$ 10,00 etc.... Levem a grana amanhã pois Suzana e eu compraremos as camisetas reservadas e outras de lojas diferentes por causa do tamanho e cores. QUEM AINDA NÃO EXPERIMENTOU AS CAMISETAS, NÃO FALTE AMANHÃ!!!!

Fiquei sem saber o porquê dessa mudança de planos, mas, de qualquer modo, as camisetas foram compradas, identificadas com tinta para tecidos pelo lado de dentro, na altura da bainha, e finalmente distribuídas entre os integrantes do coral.

Uma semana antes de o coral viajar para o festival de corais de Ouro Preto, no início da segunda quinzena de setembro, houve um ensaio extra com os naipes de barítonos e de tenores no apartamento de Karen. Naquela ocasião, já depois de se ter ensaiado algumas passagens mais problemáticas das músicas que seriam apresentadas, começou-se a discutir sobre que uniforme utilizar nas apresentações do festival. Uma dúvida surgiu: quando usar o uniforme de tons de azul e quando usar o próprio uniforme da JX, conforme a sugestão de Xavier. Para sugerir onde se usaria o uniforme da escola, Douglas, normalmente brincalhão, perguntou seriamente qual dos locais de apresentação seria o mais “solene”. Evaristo ratificou essa posição de Douglas com a justificativa de que cantar com aquele uniforme fora do Estado do Rio de Janeiro “tem um simbolismo muito grande”.

Aliás, o uniforme da rede JX era um objeto tão significativo no âmbito das atividades do coral que chegava mesmo a envolver ex-integrantes em debates sobre o visual do conjunto. Em um sábado de março, durante um ensaio extra três dias antes das apresentações da Biblioteca e do Auditório, reservaram-se os últimos 20 minutos da sessão para que se conversasse apenas sobre isso. Karen disse que, chegado o momento, os cantores deveriam usar suas “melhores roupas”, especialmente no segundo evento, que era uma “solenidade” em que se comemorava o aniversário da JXa<sup>166</sup>. Karen procurou se fazer entender retoricamente: “É uma apresentação de gala. Vocês sabem o que é isso?”. Portanto, os uniformes deveriam estar impecáveis, mesmo no caso dos ex-integrantes. De acordo com Karen, em outras apresentações, os cantores já teriam ido com camisas amarrotadas, sem o emblema etc., o que ela não toleraria dessa vez. À sugestão de Julieta (A), uma das ex-integrantes, comprar-se-iam emblemas de ex-alunos para que se os usasse em suas camisas; nestes, constaria a expressão “EX-ALUNOS”. Além disso, ela mesma se colocou à disposição para emprestar camisas brancas femininas, semelhantes às do uniforme da JXa, para aquelas cantoras que já não tivessem mais as suas guardadas. Adicionalmente, Karen falou da “pompa” que o evento exigia, que não queria que nenhum dos membros do coral “puxasse” o grito de guerra da rede JX, tampouco que combinassem com alguém de casa para que se o puxasse da parte da audiência.

Para que se tenha uma ideia mais precisa do significado do uniforme da JX e, mais que

---

<sup>166</sup> Como Karen afirmou na primeira sessão de ensaio em que comunicou aos integrantes do coral sobre este evento, logo no início de março, compareceriam “autoridades” e ex-alunos notórios da JXa. Estimava-se uma audiência de aproximadamente 200 pessoas. Honestamente, não me recordo de ter estado diante de tanta gente, mas pode-se dimensionar a importância relativa do evento considerando-se o *status* de alguns dos assistentes, como a Diretora Geral da JX e o Vice-Prefeito da cidade.

isso, do significado de uma uniformidade visual para os integrantes do coral, basta dizer que eu mesmo ganhei um emblema de ex-aluno para cantar, embora jamais tenha estudado na rede JX. No dia das apresentações da Biblioteca e do Auditório, cheguei à Sala de Ensaio praticamente uniformizado de estudante da Escola. Como eu era tenor do coral, estava seguindo as orientações de Karen: camisa de botão branca bem passada, calça jeans azul escuro e tênis pretos bem limpos. Faltava-me apenas o emblema, que, aliás, eu não sabia onde conseguir. Apesar disso, acreditava que aquele símbolo não seria necessário para mim. Diante das circunstâncias, tinha-o na conta de um detalhe: eu ficaria na segunda fileira de tenores, ou seja, atrás de duas fileiras de sopranos e de mais uma outra de tenores, invisível, portanto, para fins práticos. E, aparentemente, minha caracterização estava funcionando. Assim que me viu chegar à Sala de Ensaio, Jorge (T), um ex-integrante do coral e que, àquela altura, era regente assistente de Karen, comentou sorrindo: “Você 'tá muito aluno!”. Contudo, dali a alguns minutos, Suzana, que estava sentada logo à minha frente, no naipe de sopranos, torceu-se repentinamente para trás e me falou: “Menino, toma!”, e me entregou um emblema de ex-aluno da JX. Suzana me disse que era para usá-lo, ao que concordei e agradei. Como Goffman argumenta a propósito dos ex-internados de instituições totais, Suzana estava me habilitando a fazer parte do coral ao me investir retrospectivamente de uma identidade à qual eu jamais tivera acesso por vias convencionais, ou seja, tendo sido estudante da JXa:

Muitas vezes, a entrada [em uma instituição] significa, para o recruta, que ele assumiu o que pode ser chamado de status pró-ativo: não apenas sua posição social dentro dos muros é radicalmente diferente do que era no exterior, mas, como ele chega a aprender, se e quando ele sai, sua posição social no exterior nunca será de novo exatamente como era antes da entrada. Onde o status pró-ativo é relativamente favorável, como é para aqueles que se formam em escolas de treinamento de oficiais, internatos de elite, monastérios de alto escalão etc., então, [em] reuniões oficiais, pode-se esperar que se anuncie o orgulho de sua própria “escola” (GOFFMAN, 1961, p. 72)<sup>167</sup>.

De acordo com Goffman, o controle das partes cênicas do equipamento expressivo de uma equipe pode ser uma vantagem quando se busca manter uma impressão de unanimidade diante de uma audiência: “esse controle permite que uma equipe introduza aparatos estratégicos para determinar a informação que a audiência é capaz de adquirir” (GOFFMAN,

---

<sup>167</sup> Very often, entrance means for the recruit that he has taken on what might be called a proactive status: not only is his social position within the walls radically different from what it was on the outside but, as he comes to learn, if and when he gets out, his social position on the outside will never again be quite what it was prior to entrance. Where the proactive status is a relatively favorable one, as it is for those who graduate from officers' training schools, elite boarding schools, ranking monasteries etc., then jubilant official reunions, announcing pride in one's “school”, can be expected.

1959, p. 93)<sup>168</sup>. Desse modo, a administração estratégica de informação por uma equipe permite que ela aumente suas chances de reforçar materialmente duas sensações da audiência. Em primeiro lugar, em termos mais ontológicos, a sensação de que o real é aquilo “sobre cuja descrição os indivíduos concordam independentemente” (*id., ibid.*, p. 87)<sup>169</sup>. No caso do coral, não havia evidência mais cabal de um acordo entre os indivíduos envolvidos naquela colaboração do que a uniformidade da *aparência* de cada um de seus membros, no sentido que Goffman dá a esta palavra: “aqueles estímulos que, eventualmente, nos informam sobre os status sociais do *performer*” (*id., ibid.*, p. 24)<sup>170</sup>. Em outras palavras, a semelhança física apresentada contribui para que se reforce a sensação de que se está diante de uma equipe, e não de um aglomerado de indivíduos aleatórios. Esta homogeneidade aparente da equipe contrasta com a heterogeneidade aparente da própria audiência. Portanto, em segundo lugar, em termos mais antropológicos, já que, como vimos de passagem no capítulo 2, a audiência também é uma equipe, o uniforme contribui para que se reforce a sensação e, na verdade, a expectativa da audiência de que se estará diante de um grupo de indivíduos que, *sabe-se*, não estão aleatoriamente ligados uns aos outros, ao mesmo tempo em que *não se sabe* explicitamente ou, pelo menos, minuciosamente qual a natureza dos vínculos que os ligam uns aos outros: a “audiência pode valorizar [...] o fato de que todos os membros da equipe sejam mantidos juntos por um laço que não é compartilhado com nenhum membro da audiência” (*id., ibid.*, p. 104)<sup>171</sup>.

Contudo, como pudemos ver ainda há pouco, embora houvesse companheiros indiferentes àquilo, a escolha do uniforme era um motivo de grandes debates e mesmo de discordâncias entre os integrantes do coral, ainda que essas discordâncias fossem sempre permeadas por um tom de brincadeira. A última coisa que se poderia imaginar depois de uma sessão de ensaio em que se discutiu durante mais de uma hora sem que se chegasse a uma conclusão sobre como deveriam ser os uniformes do conjunto é que aqueles trajés simbolizavam a unanimidade de um conjunto. E, no entanto, era precisamente isso o que representavam. Em termos sociológicos, o desacordo em torno das roupas se explica pela fricção simbólica que se efetiva quando um indivíduo passa a fazer parte de uma equipe. Segundo Goffman, sempre que um indivíduo se apresenta diante de uma audiência, ele o faz

<sup>168</sup> [...] this control allows a team to introduce strategic devices for determining the information the audience is able to acquire.

<sup>169</sup> [...] whose description individuals independently agree upon.

<sup>170</sup> [...] those stimuli which function at the time to tell us of the performer's social statuses.

<sup>171</sup> The audience may appreciate [...] that all the members of the team are held together by a bond no member of the audience shares.

mobilizando aquilo que chama de “fachada pessoal” (GOFFMAN, 1959, p. 23-24)<sup>172</sup>, ou seja, sempre que um indivíduo se encontra continuamente diante de um grupo de pessoas, ele transmite deliberadamente e emite inadvertidamente sinais que concorrem para delimitar as fronteiras simbólicas de uma interação social. Por exemplo, sexo, idade, características raciais, expressões faciais, gestos corporais etc. Ocorre que, frequentemente, um indivíduo somente se apresentará diante de uma audiência como integrante de uma equipe, que, por sua vez, possui ela mesma uma fachada nem sempre coincidente com cada um dos elementos da fachada pessoal de seus integrantes. Aliás, é uma tensão análoga à que estava na base da formação da panelinha de barítonos (capítulo 3). Esses elementos cênicos da equipe fazem parte do que Goffman chama de “ambiência”<sup>173</sup>, isto é,

mobília, decoração, arranjo espacial e outros itens de fundo que fornecem o cenário e a cenografia para a sucessão de ação humana encenada diante dele, dentro dele ou sobre ele. Falando-se em termos geográficos, uma ambiência tende a permanecer parada, de modo que aqueles que usariam uma ambiência particular como parte de sua performance não podem começar seu ato até que se tenham encaminhado ao local apropriado e devem terminar sua performance quando o deixam (GOFFMAN, 1959, p. 22)<sup>174</sup>.

Assim, no caso do coral da JXa, cada uma das fachadas pessoais precisava estar submetida a uma norma impessoal que possibilitava compor uma ambiência a ser manipulada coletivamente pela equipe diante de uma audiência. E não se deve enganar: o conjunto de cantores e instrumentistas uniformizados não era uma ambiência ambulante, quer dizer, não se deve confundir o conjunto de cantores uniformizados diante de uma audiência com o mero agregado das fachadas pessoais que apenas ocasionalmente chegam a constituí-lo. Tal conjunto era, digamos com Émile Durkheim, uma efeméride cenográfica *sui generis*, que dependia exclusivamente da copresença física de cantores uniformizados. Portanto, não é exagero afirmar que se tratava de um elemento geograficamente estático da ambiência, pois somente existia durante as apresentações ou, quando muito, no momento de se tomar fotografias de recordação.

Tão logo o coral se dispersava depois de uma apresentação, estava-se diante de

---

<sup>172</sup> [...] “personal front” [...].

<sup>173</sup> [...] “setting” [...].

<sup>174</sup> [...] furniture, décor, physical lay-out, and other background items which supply the scenery and stage props for the spate of human action played out before, within, or upon it. A setting tends to stay put, geographically speaking, so that those who would use a particular setting as part of their performance cannot begin their act until they have brought themselves to the appropriate place and must terminate their performance when they leave it.

dezenas de cantores vestindo camisa de botão branca, calça azul escuro e tênis pretos ou, ainda, uma camisa de malha azul, calça jeans e um par de tênis não necessariamente preto. Em última instância, portanto, nenhum dos integrantes da equipe tinha controle individual sobre a aparência da equipe, embora cada um deles tivesse alguma margem de autonomia sobre a sua fachada pessoal: as camisas não eram da mesma marca, as calças não eram do mesmo azul e nem sempre os calçados eram completamente pretos. Assim, é possível afirmar a partir de Goffman, o uniforme do coral era um dos indícios mais claros de um importante fator na apresentação de qualquer equipe, isto é, a lealdade:

Podemos esperar comentários irônicos através dos quais um companheiro de equipe rejeita jocosamente a linha [da equipe] ao mesmo tempo em que a aceita seriamente. Por outro lado, haverá o novo fator da lealdade para com sua equipe e para com seus companheiros a prover apoio para a linha da equipe (GOFFMAN, 1959, p. 85)<sup>175</sup>.

E, como veremos em seguida, essa lealdade também se manifestava tanto no exato momento da apresentação das músicas quanto depois de as ter apresentado.

### 4.3. A lealdade em ação: sacrifício individual e malabarismo coletivo

No dia da apresentação no encontro de corais escolares, o coral precisou se dividir em dois pequenos ônibus. Em um deles, éramos os adultos responsáveis eu e Luzia, uma outra professora da JXa que aceitara o convite de Karen para dar apoio naquela excursão. Durante a viagem de ida, cantou-se muito e muito alto. Embora o deslocamento tenha sido breve - não mais que meia hora de ônibus entre dois bairros da Zona Norte da cidade próximos um do outro -, foi suficientemente longo para gerar preocupação em Luzia. Depois que se cantou o refrão da música *Para nossa alegria* em um estridente e praticamente gritado uníssono, Luzia chamou a atenção de todos para que não cansassem suas vozes. Ela o fez com muita dificuldade, já que todos os cantores gargalhavam. Brincando ao mesmo tempo em que evidenciando alguma indiferença, Cristina (A, 2ª série, EM) protestou argumentando que o destino era “logo ali”.

Apesar de surtir algum efeito imediatamente, o brevíssimo silêncio que seguiu a essa

---

<sup>175</sup> We may expect ironic remarks by which a team-mate jokingly rejects the line while seriously accepting it. On the other hand, there will be the new factor of loyalty to one's team and one's team-mates to provide support for the team's line.

advertência se foi diluindo rapidamente em meio à retomada da cantoria eufórica e das francas gargalhadas que voltaram a inundar o ambiente interno do ônibus durante o restante do percurso. Juntos, os cantores continuaram entoando pagodes, *funks* e sambas. Xavier, por exemplo, cantarolou *Meu ébano* (Nenéo e Paulinho Rezende), bastante conhecida na interpretação de Alcione. Embora Xavier tivesse cantado a primeira parte da música - “É! / Você um negão / de tirar o chapéu” até “Negão, eu tô com medo / que isso seja amor” - de maneira que se a reconhecesse melódica e ritmicamente, a segunda parte - “Moleque levado / sabor de pecado” até “É você, meu ébano / É tudo de bom!”<sup>176</sup> -, da qual ele não se recordava da letra, ele improvisou com sílabas ã-ã-ã. O efeito disso foi hilário, o que, por sua vez, se traduziu em explosões de ainda mais gargalhadas. Apesar disso tudo, a apresentação daquele dia transcorreu normalmente. A julgar pelas reações da maioria dos integrantes do coral, que ficou bastante empolgada com o desempenho do conjunto, e de Karen, que não levantou ressalvas em relação à qualidade do som produzido naquele encontro, a apresentação foi considerada por todos como satisfatória. Contudo, nem sempre se escapava incólume ao cansaço.

No dia da apresentação no Parque Estadual do Grajaú, no segundo domingo de setembro, portanto, faltando menos de duas semanas para as apresentações do festival de Ouro Preto, Douglas não pôde cantar. Insatisfeita, Karen me advertira quanto a isso logo no início daquela jornada, pouco depois de nos termos encontrado na JXa às 9:00h. Como a apresentação estava marcada para as 12:00h, nem todos os cantores se dirigiram à JXa para se reunir. Alguns resolveram ir direto de suas residências para o Parque, Douglas inclusive. Provavelmente, Douglas entrara em contato com Karen e já lhe comunicara sobre suas condições. Porém, foi só mais tarde que consegui entender por que Karen ficara irritada com aquela situação. Já no Parque, enquanto os integrantes do coral se dirigiam para a área onde aconteceria a apresentação, ouvi Douglas dizendo para um dos cantores que cantara “muito forte na macumba na sexta-feira”. E, realmente, àquela altura, mais de 24 horas depois, Douglas não dispunha de nada além de um filete de voz, em nada semelhante ao seu

---

<sup>176</sup> A íntegra da letra de *Meu ébano* até o trecho citado: “É, você um negão de tirar o chapéu/Não posso dar mole/Senão você, 'créu/Me ganha na manha e babau,/Leva meu coração/É, você é um ébano,/lábios de mel/Um príncipe negro, feito a pincel/É só melanina cheirando a paixão/É, será que eu caí na sua rede?/Ainda não sei/Sei não, mas tô achando/Que já dancei/Na tentação da sua cor/Pois é, me pego toda hora/Querendo te ver/Olhando pras estrelas/Pensando em você/Negão, eu tô com medo/Que isso seja amor/Moleque levado, sabor do pecado,/Menino danado/Fiquei balançada, confesso/Quase perco a fala/Com seu jeito de me cortejar/Que nem mestre-sala/Meu preto retinto, malandro distinto,/Será que é instinto?/Mas quando te vejo/Enfeito meu beijo, retoco o batom/A sensualidade da raça é um dom/É você, meu ébano,/É tudo de bom!”. (Transcrição realizada a partir do vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zAHL93ikq1Y>>. Acesso em 25 jan. 2015.)

conhecido “vozeirão”. Mas não foi apenas Douglas quem exagerou naquela ocasião.

Enquanto se aguardava o encerramento do evento que precedeu a apresentação do coral na programação do Parque, uma grande quantidade de cantores, especialmente meninos, correu e brincou a céu aberto, subindo em pedras e escalando árvores, deixando de lado as recomendações de Karen para que se poupassem para a apresentação e parecendo ignorar o forte calor que se intensificava à medida que o horário da apresentação se aproximava. No momento da apresentação, que, aliás, começou com 15 minutos de atraso, às 12:15h, não é exagero dizer que boa parte do coral estava esgotada. No naipe de tenores, por exemplo, Xavier e Téo comentavam entre si sobre ir embora dali quando ainda faltavam duas canções para o fim da apresentação. Logo depois de se a ter encerrado, eu e Karen conversamos um pouco ao pé de uma árvore, enquanto ela separava umas florezinhas para distribuir de presente entre as meninas do coral. Já naquela ocasião ela comentara que achara a apresentação “estranha”. E, nos dias que seguiram, Karen falou algumas vezes com os cantores que queria que o coral se apresentasse uma vez um pouco antes do fim de semana do festival de Ouro Preto para que, além de poderem se avaliar cantando em público, eles mesmos percebessem que comportamentos como aqueles, que comprometiam a apresentação, deveriam ser evitados dali em diante. Apesar dessas advertências, a viagem de ida para Ouro Preto também teve muita cantoria e muitas brincadeiras, mas, comparativamente, muito mais contidas que a do ônibus para o encontro de corais de maio ou que as do Parque Estadual do Grajaú.

Frequentemente, então, os cantores e os instrumentistas flertavam com a dissolução da equipe ao se desgastarem fisicamente através da indisciplina. Cansados, aumentavam suas chances de cometer erros e mesmo de não cantar. Contudo, a radicalização desse abuso de si teve efeito produtivo em um momento crítico, em uma das apresentações do coral no festival de Ouro Preto. O coral estava iniciando a execução de *Twist and Bamba* no Museu Casa dos Contos e Dênis não retomou o *cajón* como devia. À breve introdução tocada pelas guitarras, pelo baixo e pelo *cajón*, seguiriam uma rápida pausa e, logo depois desta, quase como uma deixa, quatro palhetadas rápidas sobre as cordas abafadas de uma das guitarras. Precisamente ao fim da quarta palhetada, todos os instrumentistas deveriam retomar ao mesmo tempo em que o coral deveria começar a cantar. E todos entraram, menos Dênis. Na verdade, ele atacou o *cajón* uma única vez e parou. Apesar de alguns cantores e de Karen terem voltado discretamente seus olhares para Dênis - foi possível perceber algumas cabeças rodando um triz em torno de seu próprio eixo em direção a ele -, todos continuaram a desempenhar suas



atribuições, cantando, tocando e, no caso de Karen, regendo. Um ou dois segundos depois, o *cajón* de Dênis voltou a soar normalmente e *Twist and Bamba* transcorreu sem problemas até o fim. Sinceramente, achei que Dênis se tivesse perdido. Mas, como ficaria claro dali a pouco, não foi o que aconteceu.

Quando o coral encerrou a apresentação ao fim dessa música, os integrantes se dispersaram por entre o restante da audiência para acompanhar o coral seguinte. O *hall* de entrada da casa, que serviu de palco e de plateia para as apresentações daquela noite, estava lotado. Havia até espectadores debruçados sobre o corrimão da escada que levava ao segundo andar do Museu. Enquanto o outro coral já se apresentava, eu tentava circular por entre a pequena multidão que me engolia para alcançar um local mais arejado junto às janelas da fachada da construção. No meio do caminho, deparei com Dênis. Ele me percebeu, já que trocamos um olhar rapidamente, mas retomou e manteve uma expressão vítreia enquanto, bem baixinho, cantarolava uma melodia improvisada a partir de alguns excertos do que era cantado pelo outro coral: “Esfole-e-ei me-e-u-u de-e-e-do-o-o-o”. Deixei para lá. Achei que ele estava cantarolando aquilo por causa da empolgação, ou seja, “de tanto tocar, esfolei meu dedo *figuradamente*”. Afinal, todos ficaram muito empolgados ao fim da apresentação. Além disso, Dênis era um excelente músico e muito brincalhão. Portanto, naquele momento, também achei que ele se estava demonstrando insatisfeito com algo que julgava inadequado na apresentação do outro coral, cantarolando daquele jeito para fazer pouco caso da música que ouvia.

Contudo, poucos minutos depois de me ter instalado em um local menos populado do *hall*, próximo à entrada do Museu, e de ter conversado brevemente com Karen sobre a apresentação, meu olhar resvalou com um grupo de vultos conhecidos que estava do lado de fora da casa. Prestando mais atenção, vi a própria Karen; o professor de química Alberto, que fora convidado por Karen para participar da excursão; Rita, que, recorde-se, fazia um dueto com Dênis em *Alguém cantando*; Dalila (A, 9ª série, EF); e um homem da organização do evento, todos ao redor de Dênis, que, por sua vez, tinha uma espécie de echarpe branca encobrindo um dos dedos médios. Foi só então que entendi que a contusão era real. A echarpe era uma atadura improvisada. Perguntei a Dênis como aquilo acontecera. Ele disse que, quando deu o primeiro ataque no *cajón*, sentiu o dedo latejar e pensou: “Ai! 'Tá doendo!”, mas que, rapidamente, decidiu continuar tocando mesmo assim. Daí, aliás, a preocupação de todos. Ele tocara percussão com as próprias mãos em uma das músicas mais agitadas do repertório - afinal, tratava-se de um *rock*. Certamente, isso agravou a contusão. Pouco depois

de Dênis me ter contado isso, a organização do evento providenciou um automóvel para transportá-lo, junto com Alberto, para uma Unidade de Pronto Atendimento da cidade.

O comportamento de Dênis não é desconhecido em estudos sobre apresentações artísticas. Debruçando-se sobre as escolas de samba do Rio de Janeiro da década de 1970, o antropólogo José Sávio Leopoldi (1978) chama a atenção para um fenômeno bastante parecido. De acordo com este autor, era comum que, durante o desfile de Carnaval, todas as tensões organizacionais de uma agremiação, que se foram acumulando cotidianamente durante os 12 meses anteriores e, especialmente, durante os dois meses que antecediam ao desfile, se distendessem naquilo que, citando conceito de Goffman (1974), chamou “atividades de evasão”. Assim, no momento do desfile,

as relações sociais entre os agentes que se dispõem a participar das atividades carnavalescas, adquirem uma especificidade fundamentada na “liberalização” inerente ao período de carnaval. Paralelamente a esse quadro, no plano individual a expansão do ego em face do afrouxamento dos mecanismos de repressão (sociais e individuais) é marca inconfundível da experiência carnavalesca. Como o desfile das Escolas de Samba é o ponto culminante desse período de “distensão” social abre-se uma possibilidade muito ampla de que os indivíduos tendam - ao menos psicologicamente - a libertar-se do controle que a sociedade permanentemente lhes impõe (LEOPOLDI, 1978, p. 116).

É por isso que Leopoldi recolhe depoimentos como estes de seus entrevistados: “Fico louca quando entro na passarela... é fora do normal. Fico alegre, não tenho preocupação, esqueço tudo” ou, ainda, “Fico todo arrepiado. Às vezes faço coisas que nem sei como. Me machuco e nem sinto nada na hora. Depois eu sinto o braço, a perna...” (LEOPOLDI, 1978, p. 116-117).

Ainda que Dênis tenha sentido seu dedo latejar imediatamente, essa dor e a própria constatação da dor não foram suficientes para impedi-lo de continuar tocando *cajón*. Portanto, a interdependência entre os companheiros de equipe era perfeita. À exceção de Karen, que era a diretora da equipe, não havia ali uma parte que predominasse sobre a outra, isto é, os cantores e instrumentistas produziam música *uns com os outros*, não *uns em resposta aos outros*<sup>177</sup>. Em outras palavras, se qualquer um, isoladamente, cometesse um erro ao realizar suas atribuições, os demais integrantes da equipe continuavam a realizar as suas. Portanto, não se prestava solidariedade individual a um companheiro desgarrado, mas se buscava manter o mais próximo possível do que fora planejado e ensaiado na expectativa de que, eventualmente, este companheiro conseguisse retomar suas atribuições ou, digamos, “pegar o

---

<sup>177</sup> Agradeço a Martín Sanchez-Jankowski por me chamar a atenção para essa distinção em comunicação pessoal (junho de 2014).

bonde andando”.

Assim como todos observaram respeito às suas atribuições apesar do estranhamento devido à ausência súbita da parte de *cajón*, Dênis também não deixou observar as suas, embora estivesse momentaneamente incapacitado de realizá-las. Tão logo foi possível, ele voltou a tocar, mesmo que estivesse sentindo dor e mesmo que possivelmente calculasse o mal que se poderia infligir por tentar se manter nos trilhos da apresentação. Voltar à rota, tornar-se novamente *um* com o coral, enfim, reintegrar-se a uma equipe que estava em vias de se apresentar e que dele dependia parcialmente requereu tanto autodeterminação quanto técnica. Mais do que uma vontade pessoal para continuar, foram necessárias capacidades psicomotoras suficientemente especializadas para compensar o atraso e a dor. Fundamentalmente, contudo, foi necessário que Dênis estivesse investido de um sentimento de conjunto para o qual definitivamente ele contribuiu com seu quinhão durante os meses de ensaio que precederam aquela apresentação, mas que, também definitivamente, não criou sozinho. Como argumenta Leopoldi,

essa “evasão” propicia ao agente a criação (e a penetração nele) de um universo simbólico idealizado, cujas características variam de acordo com a “estrutura psicológica” do indivíduo e com a sua experiência efetiva no mundo real (sociedade), mas que, via de regra, integram representações egocêntricas, etnocêntricas, igualitárias e de liberalização plena (LEOPOLDI, 1978, p. 117).

Essa dependência mútua entre todos os integrantes durante uma apresentação fica ainda mais clara em outro exemplo. Quando a alimentação de energia elétrica foi interrompida durante a apresentação na Biblioteca, também foi possível perceber de que maneira os integrantes da equipe mantinham-se solidários. Ainda que Henrique tenha feito uma piada perceptível por pelo menos um dos seus companheiros, a música *Twist and Bamba*, tal como fora planejada e ensaiada, só foi sutilmente descaracterizada por breves instantes, um ou dois segundos, no máximo. Esse pequeno lapso de tempo foi suficiente para que, sem parar de reger o coral que, aliás, não parou de cantar, Karen se voltasse para Enzo, o solista, e lhe pedisse, aquiescendo rapidamente com a cabeça, que continuasse a cantar. Ainda que Enzo também não tivesse parado de cantar logo depois de a energia ter sido cortada, ele estava visivelmente estupefato com a súbita indiferença de seu microfone à sua voz. Era como se ele tivesse continuado a cantar apesar de si mesmo, por um reflexo que poderia não se sustentar por muito mais tempo. Enquanto regia o coral e passava essas instruções para Enzo, Karen esticou o pescoço e apoiou um pouco do peso do corpo sobre a perna direita para tentar

enxergar o que estava acontecendo com os instrumentistas, que, naquela ocasião, estavam tocando atrás do coral.

Finalmente, e não menos importante que todos esses esforços coordenados, é preciso destacar que a própria audiência também deu sua contribuição para que a apresentação continuasse íntegra em um momento crítico como aquele. Ora, o repentino mutismo das caixas amplificadoras foi algo notório, facilmente perceptível para um leigo e mesmo para um indivíduo que tivesse grandes dificuldades em distinguir notas entre si. Não seria exagerado dizer que todos os integrantes da plateia sentiram falta dos sons que vinham sendo produzidos pelos instrumentos. Igualmente, o rearranjo improvisado por Karen e pelo coral também foi algo notório. E, apesar disso tudo, ninguém da audiência esboçou reações nítidas àqueles problemas. O único índice claro de que todos sabiam que algo ali não saíra como o planejado só veio depois do fim da música. Mais especificamente, quando, já em meio aos aplausos que seguiram o acorde final de *Twist and Bamba*, Karen apertou a mão de Enzo e o puxou para si, abraçando-o efusivamente. Com esse gesto, o coral praticamente reconhecia em público que, sim, houvera um problema, mas que afinal fora possível contorná-lo, mantendo-se intactas a apresentação daquela música e, em última instância, a própria apresentação naquela tarde. (Recorde-se que *Twist and Bamba* fecharia o programa.) E, precisamente no momento em que os dois se abraçaram, os aplausos tornaram-se mais intensos. Como argumenta Goffman,

Quando *performers* cometem um deslize de algum tipo, exibindo claramente a discrepância entre a impressão promovida e a realidade franqueada, a audiência pode, com tato, “não ver” o deslize ou prontamente aceitar a desculpa que é oferecida para aquilo. E, em momentos de crise para os *performers*, toda a audiência pode se mancomunar tacitamente com eles para ajudá-los (1959, p. 231-232)<sup>178</sup>.

Portanto, as apresentações também dependem da maleabilidade da audiência diante de desvios de percurso. Sem a manutenção do consenso velado que distingue a equipe que se apresenta da equipe para a qual se realiza uma apresentação ou, voltando para o caso em questão, sem que a audiência tivesse contribuído ativamente para permanecer distinta do coral ao, digamos, fazer vista grossa para a repentina ausência de sons até ali constantes, teria passado a haver apenas uma equipe onde antes havia duas e, portanto, a própria apresentação teria deixado de existir. Pode-se argumentar, aliás, os aplausos mais intensos da audiência ao

---

<sup>178</sup> When performers make a slip of some kind, clearly exhibiting a discrepancy between the fostered impression and a disclosed reality, the audience may tactfully “not see” the slip or readily accept the excuse that is offered for it. And at moments of crisis for the performers, the whole audience may com into tacit collusion with them in order to help them out.

abraço de Karen e de Enzo significaram justamente isso, ou seja, um momento bastante excepcional durante aquela apresentação, em que todos, coral e audiência, tornaram-se uma única equipe.

Um outro exemplo pode ajudar a entender como as fronteiras do coral, apesar de bastante nítidas, não eram absolutamente inegociáveis. Um pouco antes, durante essa mesma apresentação da Biblioteca, recordo-me de ter sentido um incômodo e, na verdade, uma ponta de decepção quando Célia, Diretora da JXa e quem fez as vezes de mestre de cerimônias naquela ocasião, informou à audiência que o coral tivera pouco tempo para se preparar. Para mim, aquele era um comentário ambíguo. Via nele uma ressalva implícita que diminuía a apresentação através de um estímulo bem intencionado à condescendência antecipada dos presentes. Senti-me especialmente contrariado porque Célia, antes de ser Diretora, fora professora de Educação Musical na JXa: “Até tu, Brutus?” - pensei. Mais tarde, porém, depois de o coral ter cantado e já durante o ensaio para uma outra apresentação que estava programada para aquela noite, surpreendi-me quando a própria Karen retomou argumento parecido e parabenizou o conjunto pelo desempenho, inclusive pelo “tempo recorde” em que se conseguira preparar músicas desconhecidas. Surpreendi-me porque, como já mencionei no capítulo 3, naquele dia, durante o ensaio que antecedeu a apresentação na Biblioteca, o coral teve alguns problemas de afinação e de articulação de sons em *O canto do pajé*, especialmente no naipe de barítonos. Foi nesse momento que Karen decidiu que apenas Douglas cantaria acompanhado de ex-integrantes do coral da JXa. Daí minha surpresa com sua atitude: não fosse o “reforço” dos mais antigos, o desempenho daquela formação do coral poderia ter sido insatisfatório. De qualquer modo, àquela altura, seu elogio me fez suspender o juízo sobre a ressalva de Célia na Biblioteca. Cogitei não serem comportamentos isolados.

Também àquela altura, lembrei-me do que Rose Hikiji (2006) diz sobre o processo especular que se desencadeia em apresentações musicais de grupos que não sejam pautados pela dedicação exclusiva à produção profissional de música. Tendo acompanhado as atividades do Projeto Guri - um projeto social governamental de ensino musical para jovens no Estado de São Paulo, inclusive para internos da FEBEM -, a autora sugere que a apresentação institucional que antecedia em poucos instantes a entrada dos músicos no palco direcionaria as expectativas do público assistente. Ela relata como, muitas vezes, isso os desagradava efetivamente.

De acordo com Hikiji, haveria um desajuste entre, por um lado, as identidades neles fixadas unilateralmente por outros, fossem colegas de palco com quem travassem contato

apenas no dia de tocar, fosse especialmente a plateia, formada por familiares e amigos, mas também por desconhecidos e mesmo pela imprensa; e, por outro lado, as autoimagens manipuladas por eles em sua relação de alteridade com tais grupos. Nessas ocasiões, quando não eram mais apontados como jovens “de baixa renda” que tiveram a oportunidade de “recuperar sua autoestima” no Projeto Guri a partir do aprendizado de música, isso era motivo de comemoração. Portanto, essas breves apresentações não apenas contribuiriam para alterar a percepção do público sobre a música prestes a ser executada, favorecendo em seu juízo a subordinação de um critério estético a um critério ético, como também reforçariam uma percepção prévia sobre aqueles jovens e, igualmente, sua percepção sobre si mesmos como indivíduos estigmatizados. Assim, apresentá-los recorrentemente daquela maneira consolidaria um estereótipo negativo a seu respeito, o que lhes dificultaria a experimentação de alternativas subjetivas:

Bem vestidos e preparados para mostrar o que sabiam cantar e tocar, os jovens ficaram realmente chateados ao serem identificados como internos da Febem. Não puderam experimentar plenamente uma das possibilidades colocadas pela *performance*: a experiência de tornar-se outro (HIKIJ, 2006, p. 163-164, grifo no original).

Hoje, parece-me nítido que minha avaliação da atitude de Célia estava condicionada por minha autoimagem de artista, isto é, por uma pretensão exclusivamente expressiva e estética de minha parte. Pretensão esta que, embora não me fosse desconhecida, eu mesmo julgava sob controle em nome do engajamento etnográfico. Naquela ocasião, não conversei com os cantores sobre o que acharam da fala da Diretora, mas registrei o episódio em que Conrado repreendeu Henrique por ter feito um chiste quando os instrumentos pararam de ser amplificados devido à falta de energia (capítulo 1). Penso que a atitude de Conrado, que, como já argumentei, apontava para uma avaliação positiva da apresentação, somada à indiscutível sensibilização da audiência<sup>179</sup> e às falas de Célia e de Karen, aponta para uma coerência interna na forma de a comunidade escolar da JXa encarar a produção artística daquele coral. Uma ou outra aresta afora, todos estavam satisfeitos com a apresentação na Biblioteca e a ideia de um “desempenho insatisfatório” como a que delineei acima só poderia fazer sentido para um estrangeiro.

Não se tratava de uma perspectiva monolítica, mas, ainda assim, de uma perspectiva

---

<sup>179</sup> Além da grande emoção depois do malabarismo para manter *Twist and Bamba* soando adequadamente, muitos dos presentes já haviam vertido lágrimas durante *O canto do pajé*, sobretudo ex-alunos idosos.

distintamente uniforme quando comparada à minha. Portanto, surpreendeu-me que Célia e Karen tenham lançado mão do mesmo argumento para contextualizar o desempenho do coral sendo professoras de Educação Musical, pois, afinal, eram professoras, isto é, eram profissionalmente habituadas e institucionalmente constrangidas a enfatizar a “Educação” como objetivo coletivo comum, não o “Musical”. Que o tenham feito dá mostras de seu ajuste a uma delicada interação entre normas pedagógicas e administrativas, por um lado, e estéticas, por outro, que eu inicialmente ignorava, demorei a compreender e jamais cheguei a compartilhar completamente, pelo menos enquanto estive fazendo trabalho de campo.

Em termos práticos, então, quando Célia advertiu a audiência sobre o curto período de preparação que o coral tivera para realizar aquela apresentação, ela não estava falando nada de excepcional, ou seja, ela estava apenas sendo solidária, não com o coral, mas com todos os envolvidos na apresentação e, em última análise, ela estava colaborando para que quaisquer crises não desatassem os delicados laços que ligam diferentes indivíduos em uma apresentação coerente. Inegavelmente, é possível encarar esse comportamento de um ponto de vista normativo, tanto ético quanto estético. Exemplos hipotéticos disso: “é correto agir assim para preservar os cantores” ou “é errado tentar preservar os cantores, pois se os estimula a produzir uma música menos bem acabada do que a que poderiam produzir caso tivessem a oportunidade de aprender com os próprios erros”. Contudo, em termos estritamente sociológicos, Célia apenas buscava garantir a integridade de uma apresentação sublinhando a escassez de tempo que o coral tivera para se preparar. Como argumenta Goffman,

Quando se sabe que um *performer* é um iniciante, e mais propenso a cometer erros constrangedores, a plateia frequentemente mostra consideração extra, abstando-se de causar as dificuldades que poderia causar em outras circunstâncias (GOFFMAN, 1959, p. 232)<sup>180</sup>.

Embora alguns dos cantores já tivessem experiência como músicos ou até cantando em corais, a maioria ali era de iniciantes, como já foi mencionado no capítulo 1. Recordo-me que, depois de um ensaio em março, com a Sala de Ensaios praticamente vazia, coloquei uma gravação de *Tutu Marambá* para ser reproduzida em meu aparelho de MP3, que estava sendo amplificado por uma das caixas amplificadoras dali. Na verdade, mostrava a peça para Téo, sempre muito interessado em conversar sobre teoria musical. Pouco antes, tivéramos uma

---

<sup>180</sup> When the performer is known to be a beginner, and more subject than otherwise to embarrassing mistakes, the audience frequently shows extra consideration, refraining from causing the difficulties it might otherwise create.

conversa sobre alternância de compassos. Lembrei-me de que havia um exemplo disso naquele arranjo que, à época, ensaiava como parte do repertório do coral em que cantava, em uma escola de música no Centro do Rio de Janeiro. Queria mostrar-lhe aquela passagem como ilustração da teoria que discutíamos.

Enquanto ouvíamos a peça acompanhando-a em minha partitura de estudo, Karen conversava com Dinorá, uma contralto e percussionista que também cursava a primeira série do Ensino Médio. Dinorá estava com algum desconforto para cantar e Karen aconselhava-a sobre possíveis terapias para seu trato vocal. Assim que as duas terminaram de conversar, Karen comentou conosco de passagem, enquanto se dirigia para fazer alguma outra coisa: “Nossa! Cheio de dissonância isso aí, hein! O que é isso?”. E, logo em seguida, avistou o nome do arranjador à primeira página da partitura: “Ah, é do [Antonio] Guerreiro? Ele foi meu professor!”. Rapidamente, comentei que ele também fora professor do regente daquele outro coral em que eu cantava - em épocas diferentes, tanto ele quanto Karen tomaram aulas de Harmonia com “o Guerreiro” no curso de Licenciatura Plena em Música da UNIRIO. Em seguida, eu e Téo continuamos a ouvir a peça até o fim. Conversamos um pouco sobre ela e nos despedimos.

Dali a pouco, quando apenas eu e Karen estávamos na Sala de Ensaios, ela comentou que *Tutu Marambá* era um arranjo “bem moderno”, mas que, hipoteticamente, não o adotaria como repertório do coral da JXa, já que “a proposta é outra”: julgava que o arranjo deveria mesmo ser realizado em um coral como aquele em que eu cantava, já que estava inserido em uma escola de música e que era composto por estudantes de música, mas não ali na JXa. Neste caso, em comparação com as realizações do coral da JXa, a “proposta” por trás da apresentação de uma peça como *Tutu Marambá* pauta-se muito mais pela preocupação com a exibição de virtuosidade do que com a expressividade e criatividade, por um lado, ou com uma função pedagógica ou ritual da produção de efeitos sonoros, por outro. A ressalva diante desse arranjo, provavelmente devida às suas “dissonâncias”, que, aliás, são amplamente avaliadas como de difícil execução até onde minha experiência como cantor na cidade me permite afirmar, transforma-se em temor declarado quando Karen justifica por que ela jamais se dispôs a ensaiar arranjos para a canção *Bohemian Rhapsody*, do conjunto inglês Queen, apesar de seguidas formações do coral terem-na reivindicado através dos anos:

K: Ah, não dá pra fazer! É um negócio que, se for acontecer, vai parar tudo. Dá até pra fazer, mas vai custar um preço que eu tenho medo. Aí é uma covardia minha mesmo. Que eu podia bancar e fazer, e podia dar super certo. Mas eu tenho receio



porque, assim como eles se sentiram super cansados de montar o [arranjo para] *Sina*, eles vão se sentir muito mais cansados de montar o *Bohemian Rhapsody*. Que é muito mais difícil que o *Sina*. Mas é tecnicamente falando mesmo.

E: Sim.

K: Entende? E, e eu também tenho que colocar na mesa a, a minha disponibilidade pras coisas. Eu também tenho meus limites.

Assim, embora Karen se preocupasse em exibir seu controle de materiais sonoros e de técnicas, tanto porque ela também apreciava apresentar sua identidade como musicista em público quanto porque, como ela também disse na entrevista, haveria “cobrança” por “performance” na JXa, isto é, uma pressão administrativa e mesmo discente para a produção de certos efeitos estéticos em determinados contextos, ela também se preocupava com a viabilidade técnica em produzi-los. E, no caso de *Bohemian Rhapsody*, essa preocupação vinha estando estritamente associada a um cálculo dos custos humanos envolvidos na produção de tais efeitos, tanto de sua parte quanto da parte dos cantores. Este cálculo e a decisão de *não* apresentar determinadas músicas consideradas mais difíceis era, enfim, mais uma maneira de reforçar a solidariedade da equipe.

#### **4.4. Supernova de lealdade: Guns 'n' Roses e dispersão ativa**

Pouco depois de o encontro de corais de maio ter sido oficialmente encerrado, muitos cantores do coral da JXa começaram a correr para o palco do auditório em que se cantou, alguns deles com muita pressa. Eu também comecei a me dirigir para lá, mas sem o mesmo ímpeto, já que, àquela altura, acreditava que os cantores estavam apenas correndo para recolher instrumentos e equipamentos. Na verdade, eu estava preocupado com a possibilidade de que cabos e microfones fossem trocados por engano. Minha preocupação derivava de um episódio que acontecera mais cedo naquela tarde. Antes das apresentações do encontro, enquanto Karen e os cantores ainda passavam o som e os instrumentistas realizavam ajustes técnicos, todos sobre o palco, um outro coral, o da JXc, que chegou depois do da JXa no recinto, quase tomou os assentos escolhidos por eles - os integrantes do coral da JXa - na plateia. Como não havia assentos marcados, essa escolha estava sendo realizada por ordem de chegada. Percebendo aquela movimentação desde o palco, alguns cantores começaram a fazer sinal de “não” com as mãos, tentando indicar para aqueles colegas que os assentos estavam

ocupados. Assim que se virou para ver o que estava acontecendo, já que estava de costas para a plateia, a própria Karen gesticulou amplamente com as mãos e, dirigindo-se à professora Luzia, incumbiu-a de zelar por aquelas vagas, avisando àqueles que porventura quisessem sentar ali, que estavam ocupados. Diante desse retrospecto, julguei que seria razoável oferecer ajuda para agilizar o processo de desinstalação dos equipamentos. Contudo, apesar de receoso de que houvesse mais um mal entendido logístico, eu estranhei um pouco toda aquela correria.

Subitamente, pouco antes de eu começar a subir os degraus que levavam ao palco, um pelotão retardário de cantores surgiu atrás de mim. Dênis estava entre eles. Sei disso porque - sem exagero - ele me atropelava enquanto, retoricamente, me pedia licença para passar. Insatisfeito com aquela atitude, reclamei com ele, pedindo que tivesse um pouco mais de calma. Ele pediu desculpas, mas, mais uma vez, pude perceber, fazia-o de meramente procedimental. Ele estava vidrado. Logo em seguida, porém, entendi um pouco melhor o seu afã. Os cantores não estavam se encaminhando para o palco para recolher nada, mas, pelo contrário, para participar de uma outra apresentação. De repente, as primeiras notas do solo de guitarra que introduz a música *Sweet Child o' Mine*, da banda Guns 'n' Roses, começaram a ressoar através da amplificação do auditório. Vi, então, que era Igor, um dos guitarristas, quem as estava tocando. Imediatamente, gritos e urras de comemoração preencheram o ambiente, e não apenas dos cantores do coral da JXa, mas de praticamente todos os cantores que ainda estavam presentes. Em seguida, todos os instrumentos começaram a soar: a outra guitarra, o baixo e o *cajón*, que, não me recordo ao certo, mas provavelmente era tocado pelo apressado Dênis. A partir daí, apresentou-se toda *Sweet Child o' Mine*. Samuel, que, além de uma cantor muito competente, também era um grande fã do vocalista daquela banda - Axl Rose -, cantou com muita seriedade ao microfone. Enquanto isso, os cantores pulavam e cantavam junto com aquela banda *cover ad hoc*.

Na verdade, este foi apenas mais um evento em que se tocou *Sweet Child o' Mine* depois do fim da apresentação. Em praticamente todas as outras ocasiões em que o coral da JXa cantou diante de uma audiência, fazia-se aquele *cover* ou, mais raramente, o da música *Californication*, da banda Red Hot Chili Peppers, não importando que algum outro conjunto se tivesse apresentado depois do coral da JXa: aguardava-se o fim de todas as apresentações e, sim, algumas vezes corria-se até os instrumentos e equipamentos. Na apresentação do Parque Estadual do Grajaú, por exemplo, apesar do cansaço ou, talvez, precisamente devido ao cansaço, cantores e instrumentistas encontraram energias para apresentar *Sweet Child o' Mine*.

Enquanto eu falava com Karen ao pé da árvore, ela comentou franzindo a testa, visivelmente contrariada: “Ai, eles adoram isso!”. E mesmo em um evento supostamente mais formal, como uma das apresentações do coral no festival de Ouro Preto, no centenário prédio do Museu da Inconfidência, *Sweet Child o' Mine* e *Californication* fecharam o dia, com grande adesão dos integrantes de outros corais que, junto com os cantores do da JXa, fizeram as vezes de uma audiência.

Esses *covers* não eram exatamente um bis, mas algo relativamente autônomo do restante da apresentação. Apesar de haver uma grande dose de improviso na sua apresentação, já que nem sempre era possível realizá-los ou, na maioria das vezes, nem sempre se contava com as mesmas condições para sua realização - equipamentos disponíveis, instrumentistas e vocalistas presentes variavam de maneira não desprezível -, eles eram bastante praticados. Não tenho acesso a informações detalhadas, já que não acompanhei nenhum dos integrantes do coral em suas rotinas individuais, mas é bastante provável que todos aqueles que faziam os *covers* estudassem as músicas por conta própria. Além da própria apresentação competente das músicas para evidenciá-lo, havia outros indícios disso. Samuel, por exemplo, em uma sessão de ensaio dois dias antes da viagem para Ouro Preto, recomendava para mim e para Conrado que assistíssemos a um vídeo no sítio YouTube chamado “*Axl Rose's Vocal Range*”. Empolgado, comentava sobre o agudíssimo “Fá 4” alcançado por Axl Rose. Pode-se dizer o mesmo sobre o restante dos instrumentistas, que, frequentemente, trocavam dicas e comentários sobre como tocar tal ou qual passagem. Em uma sessão de maio, enquanto ensaivam em uma Sala de Ensaios completamente deserta, Téó, com um tom desmitificador, disse que, ao baixo elétrico, quando se fica tocando a corda Mi solta e fazendo *slap* com bastante rapidez, “parece que você 'tá fazendo coisa pra caramba”, ao que Igor emendou sarcasticamente: “Você me entende”.

Ocasionalmente, essas músicas chegavam a ser efetivamente praticadas em conjunto em horários muito próximos aos das sessões de ensaio, o que gerava alguma tensão com Karen. Na primeira semana de setembro, por exemplo, depois de um intervalo para lanche realizado durante um ensaio que deveria se prolongar por mais tempo que o normal, suprendi os instrumentistas e os cantores em uma apresentação da música *By the Way* - também dos Red Hot Chili Peppers -, na Sala de Ensaios. Todos cantavam juntos ao som do baixo, do *cajón* e de mais alguns instrumentos de percussão. Na verdade, a primeira coisa de que me recordo ter visto assim que entrei ali foi Dênis realizar uma sensacional “virada” ao *cajón*, parecendo possuído pela música que produzia com seus companheiros. Enfim, era um

pequeno *potlasch*, até porque, como o intervalo acabara minutos antes, muitos dos cantores tinham estocado refrigerante ou salgadinhos em copos descartáveis, alimento que, agora, regava o espetáculo. Quando Karen chegou, depois de ter limpadado a outra sala da Escola onde se realizara o lanche, ela teve muitas dificuldades para esfriar os ânimos dos integrantes do coral e dar início à segunda metade do ensaio. Ela precisou levantar a voz, já que, mesmo em sua presença, e apesar de seus pedidos, os alunos não se assentavam para voltar a ensaiar: “Que falta de simancol!”, exclamou.

Apesar de serem apresentados pelos instrumentistas e muitas vezes por um vocalista microfonado, esses *covers* não eram uma iniciativa alheia aos cantores, pelo contrário. Durante todo o período em que fiz trabalho de campo, era possível ouvir, aqui e ali, excertos dessas músicas, dedilhados a um violão, cantarolados, assoviados etc. por muitos dos cantores. Portanto, os *covers* eram uma espécie de emblema dos cantores e dos instrumentistas, e apenas deles; uma espécie de hino simbolicamente distinto das músicas do repertório regular do coral, planejado e dirigido sobretudo por Karen; e também simbolicamente distinto tanto do hino da escola quanto do grito de guerra da rede JX, relacionados a uma identidade mais genérica e duradoura de estudante daquela instituição.

A partir de Goffman, pode-se sugerir que, durante esses *covers*, ocorria uma inversão de prioridades dramáticas. Para ele, é possível estabelecer um gradiente entre aqueles companheiros de equipe que se mantêm o tempo todo nos bastidores, “raramente aparece[ndo] diante da audiência e [...] pouco preocupados com aparências”, e aqueles que se mantêm o tempo todo na cena, “preocupados com a aparência que provocam e com quase nada além disso” (GOFFMAN, 1959, p. 103)<sup>181</sup>. No coral da JXa, esse gradiente jamais se realizava empiricamente. A divisão do trabalho dentro da equipe praticamente esvaziava o polo daqueles que raramente aparecem diante da audiência. Como se diz em inglês, *what you see is what you get*. Ou seja, todos aqueles que ensaiavam se apresentavam, não apenas sendo ouvidos, mas também sendo vistos. A única ocasião em que os instrumentistas ficaram completamente invisíveis foi durante a apresentação na Biblioteca, onde simplesmente não havia espaço para acomodar todos os integrantes do coral diante da audiência. Naquela ocasião, como já foi mencionado, os instrumentistas tocaram atrás dos cantores. Mas o próprio caráter excepcional desta apresentação já ilustra enfaticamente quais eram as prioridades dramáticas do coral da JXa, pois, afinal, se um dos dois elementos precisasse ficar

---

<sup>181</sup> [...] rarely appear before the audience and are little concerned with appearances. [...] concerned with the appearance that they make, and concerned with little else.

invisível, seriam os instrumentistas, não os cantores. Normalmente, portanto, de acordo com o gradiente de Goffman, os cantores estavam mais próximos do centro da cena - Karen, em última instância - do que os instrumentistas, que, por sua vez, estavam mais próximos dos bastidores.

Contudo, quando se apresentavam os *covers*, essa ordenação se invertia. Inicialmente, deve-se notar que a reserva de Karen era bastante significativa, já que desprovia a equipe de sua diretora. Em poucas palavras, a cena perdia o seu centro original. O que não significa que Karen deixasse a equipe. Na verdade, Karen passava a ocupar uma posição muito mais próxima dos bastidores do que os instrumentistas jamais ocuparam durante qualquer apresentação regular do coral. Embora ela tolerasse aqueles *covers*, mantinha-se relativamente distante naqueles momentos. Ela se limitava a registrar fotografias ou vídeos, sempre sorrindo diante do que ia vendo na tela de cristal líquido de sua câmera, aliás, evidência de que não apenas tolerava tudo aquilo como também apreciava o fato de que os cantores e os instrumentistas se estavam divertindo. Por outro lado, na medida em que os instrumentistas tomavam a iniciativa de apresentar as músicas, eles se tornavam o centro dramático da equipe. Na verdade, se esse centro dramático tivesse que ser reduzido a apenas um indivíduo, tratar-se-ia do cantor microfonado ou, incidentalmente, do guitarrista que realizava os solos nas músicas. Finalmente, embora me pareça fora de questão que os cantores fossem uma audiência para aquela banda, cantando, pulando, brincando etc. ao som daquelas músicas, parece-me igualmente possível argumentar que essa audiência era parte daquela equipe, ou seja, que ainda era o coral da JXa que se estava apresentando, mesmo que de maneira completamente subvertida. É bem verdade que, considerando-se a adesão eventual dos cantores de outros corais, tratava-se de uma equipe ampliada circunstancialmente, mas, ainda assim, completamente distinta do restante dos indivíduos que permaneciam a testemunhar aquele espetáculo, às vezes divertindo-se em assistir, às vezes simplesmente incrédulos. Se, conforme Goffman, toda apresentação depende da interação entre duas equipes - uma com a prerrogativa da ação, outra com a prerrogativa da observação - e, além disso, se nem todos os elementos de uma apresentação são controlados deliberadamente pelos integrantes da equipe com a prerrogativa da ação, pode-se dizer que, para todos aqueles que observavam aquela banda *cover* sendo observada por aquela audiência de cantores, tratava-se de uma apresentação à parte, independentemente de essa ter sido ou não a intenção dos integrantes do coral da JXa.

Curiosamente, portanto, a dispersão do coral da JXa era uma dispersão *ativa*, para

parafrasear parcial e metaforicamente uma noção da fisiologia do exercício<sup>182</sup>. Como afirmei há pouco, os *covers* não eram um bis, um prolongamento da apresentação. Muito mais do que isso, eram uma *outra* apresentação. Mas, diferentemente da recuperação ativa empregada na fisioterapia - e este é o limite da metáfora -, os *covers* eram apresentações extremamente exigentes do ponto de vista fisiológico. Depois de toda a preparação - deslocamento, aquecimento, passagem de som etc. -, de toda a espera - nem sempre as apresentações começavam pontualmente, nem sempre o coral era o primeiro conjunto a se apresentar etc. - e da própria apresentação, isto é, depois de uma sucessão de atividades desgastantes em si mesmas, os integrantes do coral ainda cantavam, tocavam e pulavam muito. Samuel, por exemplo, cantando todos os agudos de Axl Rose; Igor, tocando todos os exigentes solos do guitarrista Slash; e, ao mesmo tempo, os cantores, dançando, cantando, rindo e gritando com as mãos para cima. Portanto, não era tanto um *cool-off*, como preferiria Schechner, mas um verdadeiro *cool-on*. Ao invés de saírem de cena e de regressarem logo em seguida a uma persona, a uma identidade ordinária, diluindo-se entre os demais assistentes que, poucos minutos antes, eram parte de sua audiência, os integrantes da equipe imergiam de vez em uma identidade musical alternativa, completamente destoante das convenções estéticas vigentes na apresentação da qual tomaram parte, mas sobre a qual lançavam uma última e estrondosa pá de cal. Assim, os *covers* eram um momento excepcional em que o coral se ensimesmava radicalmente como uma equipe em público, de maneira praticamente anti social, em que cada um de seus integrantes se exibia despreocupada e despudoradamente, tocando, dançando e cantando como que para ninguém.

#### 4.5. Conclusão

A lealdade prevalecia antes, durante e depois das apresentações. Com a noção

---

<sup>182</sup> A recuperação ativa é um dos métodos de recuperação pós-exercício (PASTRE et al., 2009). De acordo com o fisioterapeuta David Homsy (2012), “[a]té o início dos anos 90, quando um corredor fazia algum treino longo ou competição, ele tinha que realizar o descanso passivo, ou seja, após a competição o atleta não realizava nenhuma atividade física intensa, apenas descansava o corpo. Ao contrário do que se pregava no século passado, hoje é indicado que o atleta realize alguma atividade física após uma competição para ter uma melhor recuperação. Essa prática, já utilizada por muitos atletas profissionais, é chamada de recuperação ativa. [...] Durante a recuperação, o corpo precisa restaurar as reservas de glicogênio e oxidar (retirar) os metabólitos – ácido láctico que atua para inibir a contração muscular. Mas para eliminar este ácido láctico é preciso oxigenar os músculos, e isso é possível com a prática de exercícios de baixa intensidade, entre 29% e 40% da capacidade pulmonar máxima [...]. Qualquer exercício que aumente esta oxigenação ajuda nesse processo: pedalar sem carga, trote leve, fazer alongamentos dinâmicos, *deep-running* (corrida na água) e exercícios funcionais” (<<http://globoesporte.globo.com/eu-atleta/noticia/2012/10/voce-sabe-o-que-e-recuperacao-ativa.html>>. Acesso em 18 jun. 2014.). (Agradeço a Leonardo Mussel por me ter chamado a atenção para essa técnica de recuperação pós-exercício.)

goffmaniana de lealdade, não quis romantizar a vida comunitária experimentada por algumas dezenas de amigos que amavam a música. Pelo contrário, busquei descrever e caracterizar uma série de compromissos firmados cotidianamente por indivíduos em nome de uma identidade coletiva, ou seja, em nome de uma identidade que somente poderiam constituir e vivenciar em grupo. Não tenho dados para afirmar por que, afinal, Karen, os cantores e os instrumentistas faziam aquilo em termos individuais. Para afirmá-lo, um outro trabalho seria necessário, possivelmente dedicado a transformações biográficas através da prática do canto coral.

Contudo, que Karen, os cantores e os instrumentistas fizessem aquilo, isto é, que eles, através de uma convenção musical consolidada, coordenassem uma enorme quantidade de esforços, diacrônica e sincronicamente, para se apresentarem diante de uma audiência por algumas dezenas de minutos, isso já me parece suficientemente intrigante de um ponto de vista sociológico. Se a discussão sobre a panelinha dos barítonos no capítulo 3 ainda não deixara isso completamente esclarecido, enfatizo-o então: embora houvesse muitos amigos no coral da JXa e, arrisco dizer, embora a maioria dos envolvidos realmente apreciasse bastante a companhia uns dos outros, dificilmente se poderia falar de um idílio social, em que todos se compreendessem e se aceitassem em suas atitudes e comportamentos. Ainda assim, todos se comprometiam com a equipe, gostando ou não do uniforme que se usava para cantar, improvisando no erro com ou sem dor e desligando-se tão completa quanto efemeramente das convenções estéticas através das quais se reuniram durante os 13 meses em que fiz trabalho de campo na JXa. Como Karen afirmou na entrevista,

[O] coro constrói essa força pela música, pela força da intensidade da expressão. E ela só vem se todo mundo estiver junto. Porque milagre em arte não acontece, não. Ninguém passa a ser um bom pintor porque de repente resolveu num dia ir lá e fazer assim. O cara malha, o cara pensa na cor, experimenta, ele vai, faz vários quadros, vários, vários, sabe? É uma coisa de aprimorar, de ralação. Então, pra mim a música, o canto em grupo, a mesma coisa. E, mais ainda porque em grupo. Então 'cê tem que desenvolver a cumplicidade, entendeu? Então quando eu falo que 'cê tem que pegar na cintura do outro, é porque você tem que 'tar com o outro de um modo cada vez mais, é, tranquilo. Cada vez mais sem amarra, sem, sem embate, se possível. Sabe? E não é que 'cê tem que ser amiguinho de todo mundo, mas 'cê tem que 'tar sentindo que o outro é seu cúmplice. É alguém que você pode contar, pra construir uma coisa bacana.

Sem essa cumplicidade não há equipe e, sem ter formado uma equipe, um grupo de indivíduos dificilmente conseguirá alcançar um objetivo coletivo comum, por mais que cada um deles o deseje muito em seu íntimo e por mais que cada um deles se esforce muito para

alcançá-lo em termos concretos. Simples que seja uma música para coral, nenhum ser humano é capaz de cantá-la só. E é justamente em torno desses limites objetivos das músicas e, é claro, da aceitação tácita ou explícita desses limites quando se engaja em realizar uma apresentação daquela música, que se irão comprometer indivíduos que possivelmente não se comprometeriam de outra maneira em um grupo coeso.



## CONCLUSÃO

Com estas considerações finais, busco fazer um balanço teórico e metodológico dos desenvolvimentos do meu argumento a partir da problemática: como uma equipe goffmaniana opera em um campo bourdieusiano? Se, ao fim da Introdução deste trabalho, sugeri que havia tentado *redefinir* empiricamente o conceito goffmaniano de equipe a partir de uma experimentação com ele, preciso destacar em que, a meu ver, teria consistido essa redefinição. Farei isso recapitulando os principais momentos da narrativa etnográfica construída a partir daquele conceito.

No capítulo 1, apresentei o processo de produção musical de um coral. Busquei apresentá-lo de maneira a sublinhar um dos possíveis enfoques sociológicos que se lhe pode aplicar. Como os integrantes do coral da JXa coordenavam suas ações para produzir um som musical? Para responder a essa questão, lancei mão do conceito de equipe cunhado por Goffman para entender como aquele grupo de indivíduos cooperavam simultaneamente para alcançar um objetivo coletivo comum - manter uma impressão diante de uma audiência. No caso daquele coral, que apresentava músicas polifônicas, tal impressão estava fundamentada no fato de que seus integrantes cantavam melodias diferentes simultaneamente e, além disso, no fato de que eles eram especializados em fazê-lo assim. Na realidade, proceder dessa forma era o que garantiria que esse grupo de ação fosse percebido como um coral pelas suas audiências. Assim, valia à pena indagar não apenas sobre como os ensaios e as apresentações subsequentes se sustentavam em interações, mas também sobre o que tornava possível chegar até o ponto de se as realizar, isto é, sobre o que tornava possível correr o risco de que tais interações e todas as *personae* musicais que delas dependiam simplesmente desmoronassem. De que modo, então, convenções estéticas com uma história específica condicionavam as interações do coral da JXa?

Inicialmente, sob uma perspectiva mais geral, vimos que a divisão da música em partes cantadas por diferentes naipes de cantores estava parcialmente baseada em limitações fisiológicas do organismo humano, mais especificamente em seu aparelho fonador. Desse modo, indivíduos eram classificados conforme as notas que conseguiam cantar. Contudo, essa divisão também estava baseada em limitações sociais através das quais se classificavam os indivíduos conforme o gênero. Embora, durante muitos séculos, meninas e mulheres tenham tido sua participação em corais praticamente vedada, atualmente restrições assim costumam ser mais sutis, mas ainda bastante eficazes. Portanto, havia uma clara divisão sexual do

trabalho social naquele coral, com naipes ocupados por indivíduos do sexo feminino e naipes ocupados por indivíduos do sexo masculino. Nesses termos, antecipando um pouco a discussão do capítulo 3, chamei a atenção para o caso dos meninos em “muda vocal”, cuja situação excepcional - indivíduos do sexo masculino cantando em naipes considerados femininos - permitiu detalhar como essa divisão em partes operava e, também, caracterizar de maneira mais precisa a demografia do coral da Escola JXa: a maioria dos integrantes tinha entre 15 e 16 anos de idade, o que tornava menores as chances de que houvesse baixos cantando. E, de fato, não havia nenhum baixo ali. Finalmente, outra forma de ilustrar a efetividade dessa divisão em partes foi chamar a atenção para a jocosidade em torno dela, sobretudo para a delimitação informal de uma área dentro do coral chamada “Faixa de Gaza”.

Pensando através do conceito goffmaniano de equipe, busquei chamar a atenção para o papel de Karen - regente do coral da JXa - e dos instrumentistas no processo de produção musical. Procurei mostrar como se dava a distribuição das atribuições no interior daquela equipe e, assim, identificar quem seriam os seus integrantes, isto é, que indivíduos seriam efetivamente responsáveis pela apresentação de uma música que depende da sincronização de diferentes vozes para que soe de maneira satisfatória. Indiquei que, diferentemente do que seu destaque visual do restante dos músicos poderia sugerir, Karen fazia parte da equipe. Mais do que isso, que, conforme Goffman, ela era a diretora, a líder daquela equipe, e, liderando, ela acumulava uma série de atribuições, dentre as quais, a mais distintivamente importante era aquela de distribuir atribuições entre seus companheiros. Essa prerrogativa revestia Karen de marginalidade, já que a distanciava hierarquicamente de seus pares ao mesmo tempo em que não a excluía da equipe. Muito pelo contrário, essa mesma marginalidade tornava-a seu centro de ação, a principal responsável - para o bem e para o mal - pela eventual sincronização de todas as partes que compunham aquela equipe.

Por um lado, a liderança de Karen era matizada pelos cantores. Ocasionalmente, tanto durante ensaios quanto em situação de apresentação, eles mesmos buscavam trazer companheiros que se afastavam de suas atribuições de volta à linha de atuação da equipe. Em outras palavras, eles mesmos buscavam restabelecer aquela ordem interna da equipe, necessária para manter íntegra uma impressão. Por outro lado, essa liderança era matizada pelos instrumentistas. Isso fica claro a partir da discussão sobre a afinação, que, junto com a desordem, era o principal fator a dificultar o trabalho em equipe no coral. Vimos que, além de participarem efetivamente como músicos, os instrumentistas eram interlocutores técnicos privilegiados de Karen no interior da equipe, chegando a ratificar algumas de suas

justificativas estéticas diante dos cantores ou mesmo nuançando seu conhecimento teórico, como foi o caso quando Téo a questionou sobre a frequência da nota Lá.

Até aqui, se efetivamente houve alguma redefinição do conceito goffmaniano de equipe, acredito não ter sido uma redefinição radical. Pelo menos a partir de minhas observações e análises do cotidiano de um coral que produzia músicas baseado na formação SATBar, o conceito mostrou-se, no dizer de Smith, “proveitoso” (SMITH, 2004, p. 72) ou, em paráfrase, mostrou-se preciso com referência a uma área particular de investigação empírica (*id., ibid., loc. cit.*). De fato, tratava-se de indivíduos - um dos quais seu líder - cooperando simultaneamente para manter uma impressão diante de uma audiência. Isso não significa que os integrantes do coral da JXa dedicassem vinte e quatro horas de seus dias a desempenharem aquela identidade coletiva, tampouco que a existência do coral se resumisse à manutenção dessa identidade em público. Contudo, isso significa que a própria projeção *em equipe* desse *self* do coral durante interações face a face, seja nos ensaios, seja nas apresentações, era um elemento central para a subsistência do grupo, tão importante para que aqueles cantores, instrumentistas e regente produzissem música quanto a disponibilidade de uma convenção estética que contava centenas de anos. Esta última, porém, não era absolutamente irrelevante ou, mais precisamente, intercambiável por outras convenções para que se entendesse aquela “área particular de investigação empírica”.

Se o conceito goffmaniano de equipe serviu como modelo para entender como se organizava interacionalmente aquele minúsculo mundo social do coral da JXa, o conceito bourdieusiano de campo musical permitiu abrir a análise para além do imediato face a face dos ensaios e das apresentações. Caso se desconsiderassem por completo os constrangimentos impostos pela historicidade da música, a compreensão da sociabilidade cotidiana que se desenvolveu no coral da JXa seria bastante fragmentária. O próprio Bourdieu (2004)<sup>183</sup> era o primeiro a reconhecer o importante mérito que as “curiosidades de entomólogo” (BOURDIEU, 2004, p. 11) descobertas por Goffman tiveram para a análise sociológica, especialmente o de afastá-la da abstração filosófica ou da narrativa literária. Contudo, ainda que valha a pena lançar um olhar atencioso sobre o “infinitamente pequeno” (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>184</sup> do mundo social, não se pode deixar de considerá-lo igualmente “[à] distância e de

---

<sup>183</sup> Agradeço a Rodrigo Vieira de Assis por me ter indicado este texto.

<sup>184</sup> Vale a pena destacar que tal expressão já fora empregada antes por Simmel em seu *Soziologie*: “Trata-se de aplicar o princípio dos efeitos infinitamente múltiplos e *infinitamente pequenos* justamente ao caráter sincrônico da sociedade, tal como ele se mostrou eficaz nas ciências diacrônicas da geologia, da teoria biológica do desenvolvimento e da história” (SIMMEL, 1992[1908] *apud* WAIZBORT, 2001, p. 95, meu grifo).

cima” (*id., ibid., loc. cit.*). Foi por isso que recorri à história do canto coral no Ocidente, ainda que o eixo deste trabalho tenha permanecido uma caracterização de inspiração goffmaniana do dia a dia de uma equipe.

Minha intenção era chamar a atenção para alguns dos limites objetivos dentro dos quais ocorriam as interações e, obviamente, todas as suas peripécias. Não era desprezível o fato de que se cantavam músicas polifônicas a partir da formação SATBar, um cânone estético de origem europeia e renascentista. No mínimo, um repertório cantado em sua maior parte a quatro vozes - não em uníssono - aumentava as chances de que ocorressem episódios de desafinação. Evitá-los era fator decisivo para a manutenção da impressão que se desejava manter, isto é, a de um coral suficientemente competente para produzir sons musicais internamente coerentes conforme as regras de determinado campo artístico e, finalmente, era fator decisivo para a conformação da própria sociabilidade interacional dos integrantes do coral. Em outras palavras, não se surgia por acaso e a todo momento com a ideia de ensaiar e de se apresentar cantando a quatro vozes que, dali em diante, se chamariam “soprano”, “contralto”, “tenor” e “barítono”. O campo musical não começou ontem.

Mesmo como alternativa a ser prontamente descartada, a formação SATBar se impõe há séculos, com maior ou menor intensidade, a muitos indivíduos que, juntos, se propõem cantar simultaneamente. Pode-se percebê-lo até negativamente. No Rio de Janeiro, não é absolutamente necessário, mas é bastante frequente que se ouça falar sobre o canto coral a mesma coisa que se ouve falar sobre música “clássica”, “erudita”, “de concerto” etc.: “Cruz, credo! Parece música de velório!”. A própria rejeição, a própria desvalorização parcial ou integral dessa atividade já aponta para sua estabilidade como uma referência na produção musical. Em outras palavras, para que chegue a ser indecifrável ou mesmo desprezível como obra de arte é porque o canto coral informado pela convenção SATBar persiste como uma possibilidade e, para tomar emprestada uma expressão de Bourdieu, alcança ouvidos “culturalmente desprovidos” (BOURDIEU, 2002a, p. 285, nota 7):

[P]ara que se venha a ser posta a questão absolutamente extraordinária do fundamento do valor da obra de arte, geralmente admitido como evidente (*taken for granted*), é necessária uma experiência a qual, para um homem culto, é absolutamente excepcional, embora seja, pelo contrário, absolutamente vulgar [...]

---

Provavelmente, ao empregá-la também, Bourdieu estava fazendo alusão às bases conceituais e metodológicas da sociologia de Goffman. Dado o caráter laudatório deste obituário para Goffman e, em especial, do elogio que se faz ali à descoberta - ou redescoberta - do “infinitamente pequeno”, talvez não seja exagerado dizer que, além de apontar para essa herança simmeliana, Bourdieu também a estava referendando, mesmo que parcial e criticamente.

para todos aqueles que não tiveram o ensejo nem a oportunidade de adquirir as atitudes objetivamente exigidas pela obra de arte (BOURDIEU, *ibid.*, p. 285).

Recorde-se, por exemplo, a conversa entre Karen e Kleber, a propósito da utilização de instrumentos no coral da JXa. Para ele, utilizá-los era um “diferencial”, um “destaque” daquele conjunto em meio à suposta “mesma coisa” dos demais conjuntos como aquele, ou seja, o canto à capela. Este foi um breve e sutil episódio de uma disputa longeva entre heterodoxia e ortodoxia, para utilizar termos caros a Bourdieu. Contudo, por mais que tais constrangimentos macroestruturais existissem, não se pode reduzir aqueles processos cotidianos de produção musical a episódios da história de longa duração da reprodução musical. Tentei lidar com essa tensão entre o tempo dos indivíduos e o tempo das insituições na sequência do trabalho.

No capítulo 2, busquei detalhar como se manifestava a liderança de Karen no coral da JXa. Inspirado pela caracterização de Goffman sobre o diretor de equipe, descrevi as negociações identitárias que se armavam em torno da escolha do repertório e do controle da ordem, ambos moderados por Karen. O exercício da liderança na escolha do repertório podia ser mais bem compreendido a partir dos desacordos que havia entre Karen e os cantores. Como se viu, apesar de ela não rechaçar a música popular “americana” como um todo, ela tecia críticas contundentes ao seriado televisivo *Glee*. Mais precisamente, ela não apreciava as apresentações de corais ali representadas, tanto devido a um suposto excesso do recurso à dança - o que, segundo seu ponto de vista, poderia levar à perda da afinação - quanto, principalmente, devido aos gêneros musicais contemplados nos episódios. *Glee* era um nítido foco de tensão entre ela e seus companheiros de equipe, já que muitos deles apreciavam os corais do seriado pelos mesmos motivos que ela os criticava negativamente.

Nesse sentido, a avaliação que Karen fez da banda Legião Urbana permitiu perceber que as categorias “música americana” ou “americanizada” não eram necessariamente empregadas por ela de maneira pejorativa, mas principalmente para indicar sua insatisfação com a subrepresentação de música “nossa”, “brasileira”, “de raiz”, e mesmo “carioca” no repertório. Apesar de haver ali arranjos de músicas de compositores e conjuntos brasileiros, Karen se ressentia da ausência de arranjos de gêneros como o baião, o samba e a capoeira. Às vésperas das apresentações em Ouro Preto, Karen incluiu o samba *Desde que o Samba é Samba* no repertório de maneira unilateral. Por um lado, uma atitude como essa já estava prevista no acordo explícito que fizera com os seus companheiros quando da criação da Comissão de Repertório: além da prerrogativa da iniciativa, Karen também detinha a da

palavra final sobre que arranjos apresentar. Por outro lado, sua decisão se baseou em um critério pragmático - o tempo de preparação da música - e em um critério de gosto - a avaliação positiva daquele arranjo por cantores que já o haviam cantado. Por que *Glee* e, alternativamente, a ausência de músicas “de raiz” a incomodavam tanto? Mais ainda, o que a busca pela consecução de suas preferências informava sobre a sua liderança no coral da JXa?

Tentei mostrar que essa oposição tendendo à antinomia entre músicas “nossas” e músicas “americanas” ou “americanizadas” não era uma idiossincrasia de Karen, mas deitava raízes em um conflito ideológico que, a partir da década de 1930, se armou em torno de determinadas músicas consideradas “boas” - música popular rural e folclore - e determinadas músicas consideradas “más” - música popular urbana comercial e música de vanguarda europeia. Intelectuais nacionalistas - sobretudo Mário de Andrade e Heitor Villa-Lobos - e dirigentes políticos - sobretudo Getúlio Vargas - se uniram em torno de uma utopia nitidamente baseada em preconceitos de classe. Propunham que a divulgação maciça de música “boa” produziria nacionais eticamente amadurecidos, em poucas palavras, nacionais que apreciassem sua condição de trabalhadores.

Penso que este foi o ponto mais alto da curva bourdieusiana que se insinuava desde o início do capítulo 1. Estava tudo ali, conforme a caracterização que o próprio Bourdieu fazia de sua teoria geral dos campos: o campo como um espaço de posições sociais que, historicamente, se relacionam de maneira conflituosa entre si; o caráter impessoal e objetivo de tais posições, que caracterizaria os agentes que as ocupam, e não o contrário; o conflito entre novos e dominantes, isto é, entre aqueles que buscam entrar no campo - os produtores e consumidores de música “má” ou “americana”/“americanizada” - e aqueles que buscam excluir a concorrência - os produtores e consumidores de música “boa”, “nossa” etc. -, enfim, as primeiras décadas do século XX se fazendo sentir em pleno século XXI. Contudo, apesar dessa afinidade analógica entre as categorias empregadas naquela disputa - “boa” *versus* “má” - e as categorias empregadas por Karen - “brasileira” *versus* “americana”/“americanizada” -, sua liderança na equipe em nada se aproximava dos propósitos pedagógicos autoritários que caracterizavam o projeto de Educação Musical de Heitor Villa-Lobos.

Além de rechaçar verbalmente as práticas pedagógicas de inspiração villalobiana, Karen tinha sua liderança matizada por uma série de mecanismos que empoderavam os cantores e os instrumentistas como integrantes daquela equipe: a efetiva e majoritária presença de música “americana” e “americanizada”; as Comissões, sobretudo a de Repertório nesse caso; a coleta de sugestões de músicas por meio de votações no grupo do coral no

Facebook; algumas concessões ao gosto dos cantores mesmo quando de uma decisão unilateral etc. Mais do que isso, a própria Karen estimulava a criação coletiva de tais mecanismos em sessões de ensaio dedicadas a “reuniões de planejamento”. Finalmente, os desacordos em torno do repertório evidenciavam a profunda adesão de Karen como membro da equipe, já que, nesses momentos, sua *persona* de musicista ganhava relevo diante de sua *persona* de diretora. Ironicamente, através do exercício da liderança, relação hierárquica por excelência, ela descia de seu pódio de regente e se aproximava drasticamente dos seus liderados. Portanto, por mais que houvesse indícios de que Karen reproduzisse regras do campo musical brasileiro, também havia indícios de que, assim como os cantores e os instrumentistas, ela não estava mecânica e inexoravelmente submetida a elas. Muita miopia, ou melhor, muita hipermetropia sociológica seria necessária para ignorar a relevância analítica desses miúdos matizes cotidianos à sua liderança. Assim, concordo integralmente com a provocação de Luc Boltanski (2005) a propósito do uso “intenso” do conceito de *habitus* por Bourdieu:

o que resta da ação, uma vez eliminada a parte de incerteza a ser enfrentada pelo ator, mergulhado numa situação que, por mais rotineira que ela possa parecer, sempre encerra a possibilidade de que algo novo aconteça, ou seja, [uma vez eliminada] uma dimensão dos acontecimentos? (BOLTANSKI, 2005, p. 162)

E talvez uma das maneiras mais produtoras de se ter acesso a essa “dimensão dos acontecimentos” seja através daquelas “curiosidades de entomólogos”, daquele “infinitamente pequeno” que o próprio Bourdieu valorizava tanto no trabalho de Goffman. Esses minúsculos detalhes interacionais não deveriam ser encarados apenas como um meio analítico para se entender uma macroestrutura empedernida, mas como objetos de estudos em si mesmos. Penso que valorizar esses dados do dia a dia seja importante por uma questão metodológica. Como argumenta Nathalie Heinich (2002, 2010), é inegável que as disputas sociais que ocorrem em um campo condicionem de maneira bastante acentuada a produção e a recepção de obras de arte. Contudo, de maneira semelhante ao que Boltanski faz tentando reabilitar a *ação* dos atores face à sua *situação* no campo, Heinich sugere que não se pode ignorar as suas *razões* para agirem de uma ou de outras maneiras por se estar concentrado demais tentando desvendar as *causas* por detrás dos seus esquemas classificatórios:

[R]eduzindo-se as representações, imaginárias e simbólicas, ao estatuto de ilusões a denunciar, não se impede de compreender a coerência e a lógica aos olhos dos atores, passando-se assim ao largo da especificidade da relação com a arte (é este

risco que se qualifica às vezes de “sociologismo”)? (HEINICH, 2002, p. 80)<sup>185</sup>.

Já o argumento sobre o controle da ordem girou em torno da ideia de que a liderança se exercia mesmo através de orientações aparentemente desvinculadas do desempenho musical. De fato, Karen exigia de seus liderados tanto pontualidade e assiduidade quanto justificativas pessoais presenciais para atrasos e ausências. Contudo, também vimos que ela exigia a ordem necessária para que se mantivesse a impressão de que os integrantes do coral da JXa formavam um conjunto coeso. Embora as precauções de Karen em relação à disciplina tivessem uma nítida motivação pedagógica correspondida pelos próprios cantores e instrumentistas, elas eram musicalmente eficazes porque estimulavam a criação e a manutenção cotidianas das *personae* musicais de cada um dos integrantes e do coral como um todo. A falta de experiência da maioria dos cantores em se apresentar como músicos colocava em risco a impressão que buscavam causar diante de audiências, ou seja, a impressão de que todos ali eram músicos e de que, juntos e simultaneamente como músicos, formavam um coral. Isso em um ambiente onde havia poucas oportunidades para apresentar tais *personae* diante de uma audiência.

Como normalmente apresentá-las não dependia apenas de Karen, dos cantores e dos instrumentistas o desejarem, mas, também, de uma audiência para legitimá-las, o controle da ordem por Karen acabava por manter rotineiramente os integrantes do coral em conformidade com a linha de ação da equipe mesmo quando estes não se encontravam em apresentação. O zelo de Karen por normas impessoais como horário, presença e disciplina tinha desdobramentos técnicos bastante evidentes para as apresentações tanto devido ao acúmulo de tempo de ensaio quanto - de maneira mais discreta mas tão ou mais consequente - devido ao desenvolvimento de um “espírito de equipe”, de um consenso interno à equipe, através do qual todos os seus integrantes se coordenavam em ações simultâneas e, portanto, necessário para a realização de apresentações diante de uma audiência. Obviamente, tal consenso não tinha como ser construído senão em conjunto pelos próprios integrantes do coral, sobretudo durante os ensaios<sup>186</sup>. Na verdade, nesses pequenos rituais cotidianos de ordem podiam estar contidas problematizações importantes às exigências das estruturas.

Recorde-se, como foi apontado na Introdução, que o próprio Goffman (1983) entendia

---

<sup>185</sup> [...] en réduisant les représentations, imaginaires et symboliques, au statut d'illusions à dénoncer, ne s'interdit-on pas d'en comprendre la cohérence et la logique aux yeux des acteurs, passant ainsi à côté de la spécificité de la relation à l'art (c'est ce risque qu'on qualifie parfois de “sociologisme”)?

<sup>186</sup> O grupo do coral da JXa no Facebook também desempenhava importantíssimo papel na consolidação desse “espírito de equipe” e, inegavelmente, mereceria mais atenção do que a que lhe foi despendida neste trabalho.



haver um “casamento frouxo” entre o face a face fugidio e a instituição perene. Ainda que ele tenha deixado os desdobramentos de uma proposição como essa em suspense, Rawls (1987)<sup>187</sup> procurou sistematizar uma teoria a partir dessas alusões a uma codeterminação entre as ordens interacional e estrutural. Para esta autora, além de as interações focadas serem organizações sociais *sui generis*, como já vimos, elas também seriam produtivas a tal ponto que arrancariam “concessões” (RAWLS, 1987, p. 140)<sup>188</sup> às estruturas. Conforme Rawls, o caso mais emblemático desse argumento pode ser encontrado no trabalho de Goffman sobre as *instituições totais*. Como ela sugere, seus relatos sobre comportamentos aparentemente descabidos desde uma perspectiva estratégica como a da teoria dos jogos apontariam para um “grau de resistência que a ordem da interação oferece” (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>189</sup> a constrangimentos estruturais que, tendencialmente, aniquilariam o *self*. Ela cita o “sistema de toque” encontrado em um hospital psiquiátrico:

Na Ala A, como em outras alas no hospital, havia um “sistema de toque”. Certas categorias de pessoal tinham o privilégio de expressar sua afeição e proximidade para com outras pelo ritual do contato corporal com elas. [...] Acompanhantes, pacientes e enfermeiros formavam um grupo no que diz respeito a direitos de toque, os direitos sendo simétricos. Qualquer um desses indivíduos tinha direito de tocar qualquer membro de sua própria categoria ou qualquer membro das outras categorias (GOFFMAN, 1967 *apud* RAWLS, *ibid., loc. cit.*)<sup>190</sup>.

Para Rawls, é este “oásis de igualdade” (RAWLS, *ibid., loc. cit.*)<sup>191</sup> que garantirá a subsistência do *self* mesmo em condições<sup>192</sup> que lhe são absolutamente adversas:

De acordo com Goffman, as maneiras como essas rotinas [institucionais] violam as regras básicas interacionais e, daí, ameaçam destruir a ação significativa e os *selves* sociais são contrabalançadas pela vida subterrânea que abastece o *self* e a interação

<sup>187</sup> Rawls não foi a única a se debruçar assim sobre a obra de Goffman. Pense-se no trabalho da já mencionada Rose Coser, por exemplo, que pretendia “integrar o conceito [de *role distance*] em um corpo sistemático de teoria” (COSER, 1966, p. 174), além do mais conhecido Anthony Giddens (1988), cujo título do artigo citado neste trabalho é *Goffman as a systematic social theorist* (“Goffman como um teórico social sistemático”).

<sup>188</sup> [...] concessions [...].

<sup>189</sup> [...] degree of resistance which the interaction order offers.

<sup>190</sup> On Ward A, as in other wards in the hospital, there was a “touch system”. Certain categories of personnel had the privilege of expressing their affection and closeness to others by the ritual of bodily contact with them. Attendants, patients, and nurses formed one group in regard to touch rights, the rights being symmetrical. Any one of these individuals had a right to touch any member of his own category or any member of the other categories.

<sup>191</sup> [...] oasis of equality [...].

<sup>192</sup> Nas palavras do próprio Goffman: “Uma instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos em situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por um período considerável de tempo, levam, juntos, uma vida enclausurada e formalmente administrada” (GOFFMAN, 1961:xiii).

(RAWLS, *ibid.*, p. 141)<sup>193</sup>.

Rawls ressalva que Goffman não transformaria as estruturas sociais em um epifenômeno das interações focadas por afirmar a autonomia normativa destas últimas. Como o próprio Goffman argumentou a propósito de indivíduos que perdem o emprego, “o quão delicada ou indelicadamente alguém é tratado durante o momento em que se lhe dá uma má notícia, não diz nada sobre a importância estrutural da própria notícia” (GOFFMAN, 1983, p. 9)<sup>194</sup>. Desse modo, Rawls prossegue, o autor enxergaria um “conflito dialético” (RAWLS, *ibid.*, p. 147)<sup>195</sup> entre as duas instâncias, entendidas como fontes diferentes e inconfundíveis de constantes sociais: de um lado, os constrangimentos e expectativas característicos das estruturas sociais, que viabilizam os contextos em que se desenrolarão as interações; de outro, os constrangimentos e expectativas característicos das interações sociais, que viabilizam o *self* apresentado em um determinado contexto e, frequentemente, *contra* este contexto. Em Goffman, portanto, o objeto de investigação sociológica não é definido nem apenas pela estrutura social, nem por indivíduos estrategicamente motivados, mas é estritamente interacional:

Na visão de Goffman, não é possível que os *selves* existam para servir à estrutura social porque *selves* não tem “existência” própria. Sua existência coloca exigências para a estrutura social, exigências as quais a estrutura social tem que respeitar, se ela preservará quaisquer *selves* para reproduzi-la (RAWLS, *ibid.*, p. 145)<sup>196</sup>.

Assim, é possível que, no âmbito de meu trabalho, a principal redefinição do conceito goffmaniano de equipe tenha sido, na verdade, tentar friccioná-lo em um conflito dialético com o conceito bourdieusiano de campo. De maneira quase paradoxal, o controle da ordem encabeçado por Karen com vistas às apresentações de um coral formado a partir do paradigma SATBar animava cotidianamente um “espírito de equipe” que, por si só, performativamente, era uma esfera de resistência ou um “oásis de igualdade” em relação a exigências estruturais, inclusive àquelas decorrentes de uma importante apropriação histórica desse cânone para a

---

<sup>193</sup> According to Goffman the ways in which these routines violate the interactional ground rules and thereby threaten to destroy meaningful action and social selves are counterbalanced by the underlife which provides for the self and interaction.

<sup>194</sup> How delicately or indelicately one is treated during the moment in which bad news is delivered does not speak to the structural significance of the news itself.

<sup>195</sup> [...] dialectical conflict [...].

<sup>196</sup> It is not possible for selves to exist to serve social structure in Goffman's view because selves have no “existence” in their own right. Their existence places demands on social structure which social structure must respect if it is to preserve any selves to reproduce it.

produção musical por corais no Brasil. Em poucas palavras, diante de, ou melhor, confrontada por um campo bourdieusiano, uma equipe goffmaniana parece desenvolver internamente um fortuito e, ao que tudo indica, bastante discreto e efêmero potencial transformador. Digo “discreto e efêmero” porque, além da inflexível cumulatividade histórica do campo, a própria equipe não é essencialmente um “oásis de igualdade”, podendo chegar a sê-lo apenas em momentos de diluição da liderança - por exemplo, quando Karen insistia em adicionar músicas “de raiz” ao repertório e, assim, salientava-se como musicista entre colegas músicos - e, também, de panelinhas, que foram objeto de análise no capítulo 3.

Naquele capítulo, busquei mostrar como a formação SATB ou, no caso em questão, SATBar se impunha como condição e limitação para as ações coordenadas dos cantores do coral da JXa ou, em outras palavras, como eles se organizavam socialmente em torno dessa convenção. Apesar de regras centenárias de produção musical não serem suficientes para que se entenda o coral da JXa como uma equipe goffmaniana, é inegável que ali desempenhavam um importante papel. Para compreender a eficácia da classificação dos cantores em SATBar, chamei a atenção para os meninos em “muda vocal” que cantavam no naipe de contraltos. Por ser excepcional, a presença de meninos contraltos no coral colocava em evidência como operava na prática a classificação de todos os cantores conforme a formação SATBar, isto é, conforme o alcance vocal - grave *versus* agudo - e o gênero das vozes dos cantores - masculino *versus* feminino. Todos faziam brincadeiras sobre sexualidade mobilizando a categoria “contralto” dessa formação como uma categoria acusatória.

Apesar de o fenômeno mais aparente ser a participação de meninos em “muda vocal”, o capítulo girou na verdade em torno do naipe de barítonos e, principalmente, da figura de Douglas. Douglas era um barítono muito brincalhão que estava envolvido na maioria das situações em que se fizeram distinções jocosas de teor pejorativo entre os napes. Por exemplo, quando, junto com um companheiro de naipe, recorreu a nuances de gênero características da classificação SATBar para organizar cantores em seus assentos, dividindo uma área da Sala de Ensaios entre aqueles que têm voz “de homem” - barítonos - e aqueles que têm voz “de moça” - sopranos e tenores. Além disso, os revides às brincadeiras dos barítonos revelavam a amplitude da eficácia da formação SATBar como uma forma de classificação. Efetivamente, os demais integrantes do coral riam das réplicas que se apresentavam às brincadeiras de Douglas, especialmente quando lembravam-lhe que já cantara como contralto. Mais de uma vez brincou-se com ele assim, sobretudo os tenores, que apresentavam essas réplicas corporativamente. Como vimos a partir da caracterização de

Goffman sobre a panelinha, entende-se o comportamento dos barítonos em termos formais quando se considera que o compromisso que firmaram ao se tornarem integrantes do coral forçava-os a uma intimidade com indivíduos com os quais dificilmente se relacionariam de outra forma na rotina da Escola JXa. E, uma vez que não há panelinha sem equipe, a própria panelinha de barítonos indicava o funcionamento do “sentimento de conjunto” do coral.

Como a categoria “contralto” era empregada como uma maneira de revidar às brincadeiras dos barítonos e, além disso, como se comemorou bastante a reclassificação de Téo como tenor, busquei responder à pergunta: o que há de errado em ser contralto? A título comparativo, chamei a atenção para a escassez de tenores e de baixos adultos no Reino Unido. Naquele país, isso aconteceria porque os meninos - indivíduos com maior probabilidade de se tornarem tenores e baixos - queriam evitar ao máximo a identificação pública com a representação mercantilizada de meninos que cantam em corais. Por ser produzida em uma indústria cultural administrada por homens heterossexuais adultos, tal representação tenderia a reproduzir expectativas heteronormativas para atender a um público consumidor heteronormativamente orientado. Em última análise, os meninos não queriam soar como meninas ao cantar porque não queriam realizar uma atividade considerada feminina a serviço de mulheres. Fenômeno correlato pôde ser identificado entre os meninos e meninas de turma de uma escola no Rio Grande do Sul, que se encontravam pressionados à conformidade a condutas e sentimentos heteronormativos em sua relação com a música. Às meninas sendo fãs e supostamente atraindo a atenção de seus ídolos seria imposto um papel passivo; aos meninos enciumados, complementarmente, seria imposto um papel ativo. Também mostrei que o riso provocado pelas inversões de gênero possibilitadas pela divisão de um coral daquele mesmo estado indicava uma hierarquização heteronormativa de prestígio: homens de voz aguda e mulheres de voz grave eram alvo de brincadeiras.

Tudo isso sugeria que uma hierarquia heteronormativa abrangente entre masculino/ativo e feminino/passivo se atualizava no dia a dia do coral através da hierarquia que se armava situacionalmente em torno da formação SATBar. O fato de que os barítonos e *meninas* do naipe de contraltos faziam brincadeiras sobre a maneira como os *meninos* do naipe de contraltos dançavam, isto é, sobre a maneira como se fundiam àquele naipe e, portanto, como realizavam uma inversão de gênero, indicava que expectativas heteronormativas permeavam todo o coral e não estavam restritas ao naipe de barítonos. As brincadeiras quando da reclassificação de Téo como tenor apontavam para uma persistência da estigmatização do feminino/passivo e da valorização do masculino/ativo, mesmo em

interações entre indivíduos do sexo masculino, como era o caso, no coral da JXa, entre barítonos e tenores. Quanto mais másculo e menos infantil, mais próximo se estava de uma masculinidade heterossexual convencional. Mesmo as nuances homossexuais da masculinidade projetada por Douglas - por exemplo, afirmar em público que “comer[ia] o cu” de um companheiro de alojamento em Ouro Preto ou cumprimentar outros meninos beijando-os - não diluíam o rigor dessa hierarquização heteronormativa entre o passivo e o ativo, pelo contrário, apenas reforçavam-no. Por outro lado, os excessos hierárquicos de Douglas também apresentavam um desafio à estrutura heteronormativa que lhe condicionava as ações. Pelo exagero, Douglas acabava por parodiar a masculinidade que promovia.

Assim, apesar de já estar consolidada há muitos séculos, a formação SATBar ensejava comportamentos imprevistos e, digamos, janelas para atualizações estruturais quando colocada em prática por indivíduos concretos. O compromisso que era mediado por esse cânone forçava uma relação de dependência mútua bastante próxima entre os barítonos e outros indivíduos que se encontravam em uma encruzilhada entre feminilidade e masculinidade. Apesar disso, era essa proximidade que possibilitava a exibição de uma masculinidade mais convencional por eles, barítonos. Ademais, deve-se recordar: ainda que de maneira menos enfática que a dos barítonos, os próprios tenores também se preocupavam em exibir uma masculinidade mais convencional através do revide. É provável, então, que, para muitos meninos, ingressar no coral da JXa naquele momento de suas vidas representasse uma ameaça ao seu percurso rumo a uma masculinidade adulta convencional. Desse modo, a própria identidade dos cantores se encontrava no cruzamento entre normas estéticas e musicais, de um lado, e, de outro, normas morais e sexuais. Assim, as brincadeiras em torno da classificação especializada das vozes indicavam, sim, que a classificação dos gêneros da sociedade mais ampla tinha prioridade sobre aquelas existentes na prática do canto coral. Contudo, em si mesmas, aquelas sutis e bem-humoradas negociações identitárias mediadas pela formação SATBar, por mais breves que fossem e por mais que tendessem à reprodução de uma estrutura heteronormativa, também lhe apresentavam alternativas criativas.

Não é minha intenção insinuar que mudanças, digamos, “jacobinas”, advinham daí. Nem Bourdieu, obviamente, mas tampouco Goffman percebiam - ou advogavam, arrisco dizer - transformações abruptas no estado de coisas sobre os quais se debruçavam sociologicamente. Goffman, ainda que insistisse na autonomia relativa da ordem da interação e, de fato, tenha dedicado toda a sua carreira ao esmiuçamento de seu estudo, reconhecia a importância e, na verdade, a primazia de fatores consolidados externos à interação face a face

como condicionantes das reciprocidades situacionais: “pessoalmente, dou prioridade à sociedade em todos os sentidos, vindo em segundo lugar quaisquer envolvimentos atuais de um indivíduo” (GOFFMAN, 1974, p. 13)<sup>197</sup>. E, como ele também disse a respeito das dinâmicas entre estruturas e interações, “devido a um tipo de pré-arranjo, [...] as situações sociais parecem perfeitamente projetadas para nos fornecer evidência dos vários atributos de um participante - nem que seja para rerepresentar vividamente o que já sabemos” (*id.*, 1983, p. 8)<sup>198</sup>. Bourdieu também concedia uma liberdade condicionada ao indivíduo. Por exemplo, ao comentar a margem de manobra da política parlamentar diante das pressões macroeconômicas que sofria no final da década de 1990:

Um homem político, por mais dominado que seja, por mais que esteja ligado a uma posição política dominada, num país dominado, tem uma margem de liberdade que lhe permite agir. Essa margem de liberdade pode consistir em dizer a aqueles [sic] que o elegeram que existe uma margem de liberdade e que é preciso que o apoiem para que ele possa usar essa margem de liberdade (ou se servir dessa margem) para ampliá-la. Mas o que temos visto é esses políticos usarem a vulgata segundo a qual a globalização exclui toda a margem de liberdade, para não terem de usar a pouca que têm e para privar de liberdade os governados. Há espaço de liberdade, sim, isso não é utopia (BOURDIEU, 2002b, p. 35).

Portanto, considerando-se esse acordo de fundo mais amplo entre Goffman e Bourdieu, minha intenção aqui é indicar que, a partir da observação empírica que realizei, o conceito goffmaniano de equipe mostrou-se especialmente útil para detectar pontos de instabilidade estrutural quando conjugado conflituosamente ao de campo bourdieusiano, uma vez que entendi este último como permeável à imprevisível normatividade da copresença cotidiana. Na verdade, isso não está muito distante das próprias propostas dos autores. Como recorda Peters (2013), a praxiologia de Bourdieu buscava “capturar a relação histórico-dialética entre as trajetórias biográficas dos atores individuais e a reprodução/transformação histórica de estruturas coletivas” (PETERS, 2013, p. 51). E, no mesmo diapasão, Smith (2004) afirma que Goffman “estende o argumento das propriedades emergentes àquelas unidades sociais nas quais não tem interesse analítico, concedendo efetivamente uma 'relativa autonomia' aos objetos convencionais da investigação sociológica” (SMITH, 2004, p. 62-63). Contudo, é importante salientar que essa caracterização da relação entre os conceitos de equipe e de campo é fruto de uma indução. Embora eu tenha iniciado a confecção deste relato

---

<sup>197</sup> I personally hold society to be first in every way and any individual's current involvements to be second [...].

<sup>198</sup> By a sort of prearrangement, [...] social situations seem to be perfectly designed to provide us with evidence of a participant's various attributes - if only to vividly re-present what we already know.

etnográfico a partir da problemática “como uma equipe goffmaniana opera em um campo bourdieusiano?”, foi apenas depois de tê-lo produzido baseado em minhas observações de uma realidade histórica e, portanto, singular, que passei a vislumbrar uma dinâmica possível entre essas duas construções teóricas. Outros pesquisadores podem deparar com outros arranjos, dependendo das particularidades de suas observações.

Finalmente, no capítulo 4, procurei mostrar como os integrantes do coral se coordenavam simultaneamente para realizar uma apresentação, partindo da teorização de que a apresentação de formas artísticas baseia-se na solidariedade entre indivíduos que concordam em se *reunir* para apresentá-las, em *apresentá-las* e em se *dispersar* depois de tê-las apresentado. Assim, busquei entender como, na prática, o espírito de conjunto fazia com que as *personae* musicais fossem preservadas em apresentações. Em termos estritamente goffmanianos, descrevi de que maneira os integrantes se mostravam leais uns aos outros em apresentações. Esta foi uma tentativa de entender um pouco melhor como as normas internas à própria interação se manifestavam em um compromisso entre todos aqueles que tomavam parte em uma apresentação do coral da JXa.

Se naquele que considerei um dos momentos mais bourdieusianos deste trabalho afirmei que “o morto persegu[ia] o vivo”, isto é, que o conflito ideológico em torno do qual girou o projeto de Educação Musical villalobiano se faz sentir até hoje, pode-se complementar goffmanianamente que, para morrer, isto é, para começar a perseguir, basta estar vivo. Apesar de haver convenções extremamente consolidadas na prática do canto coral - o maior exemplo disso no âmbito deste trabalho é a formação SATBar -, cada nova interação que se iniciava a partir dessa convenção era uma incógnita no caminho de sua reprodução. Tudo podia mudar e mesmo acabar, ainda que fosse bastante improvável que isso acontecesse. Por outro lado, era igualmente improvável que nada mudasse nem um pouco. É nesse sentido que o capítulo 4 é um estudo sobre como as apresentações se sustentavam em convenções padronizadas, de fato, mas circunstancialmente adaptadas às condições da interação.

Debruçando-nos sobre a indumentária do coral, vimos que, desde a criação da Comissão de Uniforme, em abril, já se insinuavam desacordos entre os integrantes da equipe. A própria Karen já antecipava como o processo de criação de um segundo uniforme poderia ser trabalhoso. As discussões que se sucederam nos meses seguintes confirmaram-no. No fim da primeira quinzena de junho, a Comissão ainda não criara o uniforme. Isso fez com que a própria Karen resolvesse tomar decisões a este respeito junto com outros cantores: decidiu-se que o uniforme formaria um mosaico em tons de azul, que a distribuição dos tons de azul

entre os cantores dar-se-ia por meio de sorteio e que Suzana, uma das cantoras da Comissão de Produção ficaria responsável por levantar orçamentos de camisetas de malha azul para compor o visual do coral. Em julho, durante o maior dos debates sobre o novo uniforme, surgiram alguns desacordos: Dênis, manifestando discretamente sua insatisfação em ter que usar um uniforme que remetesse à JX ou, ainda mais enfaticamente, o próprio uniforme da JX; Miguel, manifestando publicamente sua insatisfação com o fato de se despender tempo debatendo sobre que uniforme vestir. Em agosto, as discussões sobre as camisetas azuis ressurgiram. Apesar de se ter decidido inicialmente que todos pagariam o mesmo valor por diferentes modelos de camisetas, pouco depois decidiu-se que cada um pagaria o valor de seu respectivo modelo. Além disso, o sorteio dos tons de azul foi substituído como critério pelo tamanho e pela disponibilidade das camisetas no estoque da loja em que se fez a reserva. Isso tudo mostra como a criação do novo uniforme não foi um processo curto, nem linearmente organizado.

Apesar disso, a importância dada ao uniforme da rede JX e à própria uniformidade visual da equipe pelos integrantes do coral pôde ser notada de diversas maneiras. Tanto integrantes quanto ex-integrantes convergiam para a adoção da “solenidade” de um evento como critério para a escolha daquele uniforme. A mobilização era a mesma: ex-integrantes comprando emblemas para usar nas camisas que emprestavam uns aos outros e - recordo-me agora de algo que aconteceu menos de duas horas antes da apresentação no Museu Casa dos Contos, em Ouro Preto - meninos entrando em uma fila para que Karen passasse suas camisas amarrotadas pela viagem. Além disso, o fato de que Suzana me tenha presenteado com um emblema da JX sem que eu jamais tivesse estudado ali foi um enfático estímulo para que eu passasse a usá-lo sobre minha camisa nas apresentações, ainda mais porque ela era uma das cantoras mais diretamente envolvida com a produção de bastidor do coral. Esses eram claros sinais de que a uniformidade visual do coral não era uma preocupação desprezível para a maioria de seus integrantes.

A partir de Goffman, busquei detalhar qual era a eficácia do uniforme durante as apresentações do coral. Afirmei que o uniforme aumentava a margem de manobra estratégica do coral, reforçando duas sensações na audiência para a qual se apresentava. Uma, a de que todos os integrantes do coral estavam de acordo que faziam parte do coral, isto é, da mesma equipe. Por si só, este acordo confirmava essa equipe como algo real. Outra, a de que, apesar disso, a audiência ignorava as minúcias desse acordo que se patenteava visualmente diante dela, isto é, as minúcias de como esses integrantes se coordenavam, muito embora se



coordenassem evidentemente, o que, por sua vez, também contribuía para confirmar aquela equipe como algo real. Efetivamente, os uniformes do coral simbolizavam a unanimidade do conjunto porque, sensorialmente, comprovavam não haver indiferença, muito menos discordância em relação àqueles trajes. Assim, é possível argumentar com Goffman que o uniforme do coral compunha os próprios locais “onde a realidade está sendo apresentada” (GOFFMAN, 1959, p. 36)<sup>199</sup>.

Além da aparência de um acordo diante da audiência, o uniforme simbolizava o compromisso individual para com a equipe dentro do próprio coral, já que forçava cada um dos integrantes da equipe a submeter alguns aspectos de sua própria aparência à manutenção da identidade coletiva do coral. Por mais efêmero que fosse, o conjunto dos cantores e instrumentistas uniformizados era um elemento estático da ambiência em que se realizava a apresentação, tanto quanto o palco sobre o qual os integrantes da equipe se apresentavam. Assim, a lealdade de cada um dos integrantes para com a equipe podia ser percebida no fato de que, apesar de desfrutarem de alguma transigência sobre sua própria aparência, nenhum deles tinha controle individual absoluto sobre a aparência monolítica da equipe, à qual na verdade se subordinavam.

Dando enfoque às apresentações propriamente ditas, argumentei que, apesar de os integrantes do coral colocarem ocasionalmente a equipe em risco ao cansarem o próprio corpo em atividades alheias à apresentação, o desgaste e, às vezes, o abuso físico eram necessários à manutenção da linha de atuação da equipe, como ficou ilustrado através do episódio em que Dênis feriu seu dedo tocando *cajón*. Vimos que é comum encontrar comportamentos semelhantes em apresentações artísticas. No carnaval carioca, por exemplo, o desfile das escolas de samba na avenida é um momento em que os integrantes da equipe se evadem dos controles sociais cotidianos - sobretudo os da própria agremiação - e chegam mesmo a adotar atitudes temerárias em relação ao próprio corpo. O sacrifício de Dênis indicou como operava o espírito de conjunto, isto é, a solidariedade, o compromisso, a lealdade entre os integrantes do coral em uma apresentação. Em um momento de crise, todos observavam estritamente as suas atribuições na equipe, mesmo aqueles integrantes que encarnassem o foco original do problema a resolver. No caso em questão, apesar de se estranhar a repentina e extraordinária falta de um som, ninguém parou de reger, cantar ou tocar, nem mesmo Dênis, que voltou à carga no momento preciso tão logo lhe foi possível. Ao mesmo tempo, foram convenções musicais - além de muito sangue frio - que “salvaram a pele” do coral, sobretudo as

---

<sup>199</sup> [...] where reality is being performed.

convenções de contagem de tempos e de percepção de pulsos musicais. Howard S. Becker (1982) ilustra esse argumento através de sua própria experiência como pianista de jazz:

Ao usar convenções extremamente padronizadas, artistas podem coordenar sua atividade sob as circunstâncias mais difíceis. Quando eu tocava piano nos clubes noturnos de Chicago nos anos de 1940, nós tipicamente tocávamos de sete a oito horas por noite. Lá pelo fim da noite, os músicos ficavam bastante cansados e sonolentos. Eu descobri que a convencionalização extrema das canções populares que tocávamos significava que eu podia tocar enquanto estava meio que - ou mais que meio que - dormindo. Frequentemente, eu acordava em meio a uma canção, me perdendo apenas quando eu percebia que estivera dormindo e que, conseqüentemente, não tinha ideia de onde estava. Até ali, eu devo ter lançado mão do meu conhecimento de que todas as frases da canção tinham oito compassos, de que usavam apenas alguns acordes das muitas possibilidades disponíveis e de que estas eram arranjadas de poucas maneiras padronizadas. [...] esses entendimentos se imbutem nas reações físicas de um *performer* assim como em seu equipamento cognitivo, de modo que tocar enquanto se dorme torna-se compreensível e desprezível (BECKER, 1982, p. 58)<sup>200</sup>.

A falta de energia elétrica durante a apresentação da Biblioteca lançou luz sobre um aspecto mais sutil do momento da apresentação, isto é, a participação da audiência na manutenção da impressão da equipe com a prerrogativa da ação. Mais do que a lealdade entre os integrantes da equipe, aquela crise evidenciou a lealdade prestada pela própria audiência, que, ao fazer vista grossa, foi decisiva para que *Twist and Bamba* não fosse interrompida e, assim, se mantivessem intactas as fronteiras entre aqueles que agiam e aqueles que observavam. Portanto, embora fossem nítidas, as fronteiras da equipe eram suscetíveis a negociações de acordo com a situação. Isso também ficou claro quando, inesperadamente - ou inesperadamente *para mim* -, a Diretora da Escola contextualizou o desempenho do coral na Biblioteca em um contínuo de pouco tempo de preparação. Ao proceder assim, ela não buscava apenas ou necessariamente preservar os cantores e os instrumentistas, mas garantir a integridade daquela apresentação chamando a atenção para o fato de que, pelo menos ali, dado o curto prazo de ensaios, tratava-se de iniciantes. Ao proceder assim, ela apelava à lealdade de todos os presentes para com a apresentação. Se o episódio do dedo de Dênis

---

<sup>200</sup> Using extremely standardized conventions, artists can coordinate their activity under the most difficult circumstances. When I played the piano in Chicago nightclubs in the 1940s, we typically played seven or eight hours a night. Toward the end of an evening, players got quite tired and sleepy. I discovered that the extreme conventionalization of the popular songs we played meant I could play when I was half, or more than half, asleep. I would often wake up in the middle of a song, getting lost only when I realized that I had been asleep and consequently had no idea where I was. Until then, I must have made use of my knowledge that all the phrases of the song were eight bars long, that they used only a few chords from the many possibilities available, and that those were arranged in a few standardized ways. [...] these understandings get built into the performer's physical reactions as well as his cognitive equipment, so that playing while asleep becomes understandable and unremarkable.

trouxe à tona convenções de produção de música, o da falta de energia elétrica trouxe aquelas de sua recepção.

Essa incorporação circunstancial de outros integrantes pode ser entendida como uma outra redefinição do conceito de equipe. Ainda que Goffman sempre pensasse a equipe se apresentando para uma audiência, ele mesmo entendia a falta de limites bem delineados para o que ambas eram como potencialmente problemática desde um ponto de vista analítico. Como ele argumenta a esse propósito,

os arranjos sociais e pequenos comportamentos considerados [...] têm a estranha propriedade de não concernir a um conjunto de indivíduos que podem ser demarcados exatamente, como os cidadãos de um determinado Estado-nação, mas a grupamentos sobre cujas fronteiras sabemos muito pouco (GOFFMAN, 1971, p. xiv-xv)<sup>201</sup>.

Contudo, essa confusão pode ser mobilizada observacionalmente, como uma espécie de ceticismo metodológico, para que se compreenda mais detalhadamente quais seriam as atribuições da audiência durante uma atividade de plataforma em que, como vimos na Introdução, se deveria limitar a “apreciar, não fazer” (GOFFMAN, 1983, p. 7)<sup>202</sup>. Afinal, onde terminava o coral da JXa e começavam suas audiências? A título de indicação hipotética, é interessante notar que o próprio aparato conceitual de Goffman pode fornecer balizamentos teóricos para essa pergunta. Penso aqui em seu conceito de “confidente” (GOFFMAN, 1959, p. 159)<sup>203</sup>. Para ele, confidentes são

pessoas para quem o *performer* confessa seus pecados, detalhando livremente o sentido em que a impressão dada durante uma performance era meramente uma impressão. Tipicamente, confidentes estão localizados fora [da performance] e participam apenas indiretamente em regiões de atividade de bastidor e de fachada (*id., ibid., loc. cit.*)<sup>204</sup>.

Assim, seria possível pensar em uma audiência condescendente como uma audiência de confidentes. Contudo, seria necessário um esforço mais detido de mediação teórica, uma vez que, por definição, confidentes adquirem essas preciosas revelações sobre a impressão

---

<sup>201</sup> [...] the social arrangements and small behaviors considered in this book have the awkward property of pertaining not to a set of individuals that can be bounded nicely, like the citizens of a particular nation state, but to groupings whose boundaries we know very little about.

<sup>202</sup> [...] to appreciate, not to do.

<sup>203</sup> [...] “confidant” [...].

<sup>204</sup> [...] persons to whom the performer confesses his sins, freely detailing the sense in which the impression given during a performance was merely an impression. Typically, confidants are located outside and participate only vicariously in back and front region activity.

promovida por uma equipe precisamente através da sua ausência de uma interação. Conforme Goffman, esse papel de confidente “garante àqueles que o desempenham alguma informação sobre uma performance a que eles não assistem” (*id., ibid.*, p. 160)<sup>205</sup>. Daí o caráter hipotético de minha proposta.

Finalmente, no que diz respeito ao pós-apresentação, mostrei como os *covers* apresentados reconfiguravam a equipe sem dissolvê-la e como, pelo contrário, isso ratificava o compromisso interno entre os seus integrantes. Isso permite amplificar o caráter processual da análise através do conceito de equipe. Se, por um lado, suas fronteiras são negociadas em todos os momentos de uma interação face a face com uma audiência, por outro, sua própria configuração interna passa por algo semelhante. Em termos goffmanianos, os cantores normalmente se encontravam mais próximos que os instrumentistas do centro de ação da cena, encarnado por Karen. Durante os *covers*, no entanto, essa ordenação era invertida. Por um lado, Karen passava a ocupar uma posição de bastidor, tomando fotos e gravando vídeos, mais ou menos como um fotógrafo de *still* em produções cinematográficas. Não seria exagero dizer que, ao menos em termos comparativos com o cotidiano do coral, a equipe ficava sem diretor, já que o centro dramático passava a ser ocupado pelos instrumentistas e pelo cantor microfonado em vias de se apresentar de maneira improvisada. Já os cantores se transformavam na audiência da banda circunstancial que se apresentava. Todos esses elementos conjugados ainda eram o coral da JXa, que se despedia ao se apresentar modulado para uma audiência igualmente em dispersão, mas tão atenta quanto incrédula. Portanto, os *covers* eram um ponto culminante da lealdade dos integrantes do coral da JXa, um momento em que eles praticamente ignoravam o fato de que se estavam apresentando como uma equipe de maneira tão radical e tão engajada que rompiam com todas as convenções estéticas que os levaram até ali. Não havia mais regente e não havia mais SATBar, mas ainda havia uma equipe produzindo música para uma audiência.

Assim, através desta etnografia do conceito goffmaniano de equipe concluo que:

- De um modo geral, o conceito é descritivamente fértil quando se trata de observar as ações conjuntas de indivíduos em vias de apresentar sons musicais interdependentes. Se uma equipe é formada por indivíduos que cooperam simultaneamente para manter uma impressão diante de uma audiência através de uma divisão funcional - cantores, instrumentistas e regente - e de uma hierarquização - por um lado, regente sobre

---

<sup>205</sup> [...] affords those who play it some information about a performance they do not attend.

cantores e instrumentistas e, por outro, barítonos sobre demais naipes -, pode-se afirmar que o coral da JXa se aproximava bastante de ilustrar empiricamente uma equipe goffmaniana.

- Quando relacionado dialeticamente com o conceito bourdieusiano de campo e, portanto, quando confrontado com uma história acumulada para além das propriedades emergentes e imprevisíveis de interações face a face, o conceito goffmaniano de equipe permite destacar atributos estruturais dos seus integrantes ao colocar em relevo suas relações de interdependência baseadas em um compromisso normativo situacional. Complementarmente, o conceito permite sublinhar inconsistências estruturais inscritas na própria história das estruturas que estão em vias de ser reproduzidas interacionalmente.
- Ao que parece, este conceito aceitaria flexibilizações sem que isso significasse uma descaracterização completa de seu núcleo. A adesão circunstancial e provisória de novos membros durante uma interação, assim como uma reconfiguração, igualmente passageira, da distribuição interna de atribuições de ação poderiam levar a um entendimento ainda mais nuançado e dinâmico das interações face a face em que uma equipe se apresenta diante de uma audiência.

Finalmente, um possível desdobramento investigativo poderia consistir na tentativa de conjugação de uma sociologia formal macroestruturalmente informada como a que tentei realizar aqui a uma outra, compreensiva e interpretativa. Embora eu tenha entrevistado Karen, não entrevistei nem os cantores, nem os instrumentistas. Por mais que, durante minhas observações, eu conseguisse vislumbrar as razões de muitos dos que estavam ali ensaiando e cantando, isto é, a racionalidade que orientava a maneira como avaliavam tanto aquela atividade quanto sua participação nela, não me dediquei sistematicamente a coletá-las. É bem verdade que essa espécie de vácuo empírico acomodou-se às propostas sociológicas dos dois autores que serviram de base para a elaboração deste trabalho. Por um lado, como vimos ainda há pouco com Heinich, Bourdieu pode estimular uma insensibilidade sociologizante, em que instâncias macrossociais condicionariam de maneira estrita as subjetividades e as ações individuais. Certamente, Goffman oferece uma alternativa crítica a essa primazia das instituições de longa duração ao apontar para como a normatividade das interações lhes podia arrancar concessões. Por outro lado, contudo, não se abre um canal suficientemente largo para uma inteligibilidade das intenções individuais envolvidas em uma interação face a face, o que,

penso, significa alijar uma variável bastante importante da produção artística.

Como Smith (2004) argumenta, diferentemente da sociologia interpretativa de Max Weber, a sociologia formal não presta tanta atenção aos significados atribuídos por indivíduos históricos aos seus atos. Através de sua abordagem naturalística e etológica, Goffman como que radicaliza ceticamente essa premissa, interessando-se sobretudo por aquilo que chamava “definições de situação”, isto é, a manutenção de uma impressão em público. Desse modo, não dei essa voz aos meus informantes. Ironicamente, trata-se de uma etnografia sobre um coral entendido como uma equipe, mas, em certo sentido, sem um coral. Aqui, penso que uma sugestão como de Becker seria bastante conveniente para reequilibrar empiricamente um argumento sociológico sobre a arte: “[s]ociólogos descubrem o que este aqui sabe e o que aquele dali sabe de maneira que, ao fim, eles podem juntar o conhecimento parcial dos participantes num entendimento mais abrangente” (BECKER, PESSIN, 2006)<sup>206</sup>. Em outras palavras, inserir uma camada diacrônica de curto prazo - entrevistas, grupos focais etc. -, entre a interação que se esvai e a estrutura que sempre é poderia vir a tornar mais matizado um relato que eventualmente venha ser produzido como o que foi produzido aqui.

---

<sup>206</sup> Sociologists find out what this one knows and what that one knows so that, in the end, they can assemble the partial knowledge of participants into a more comprehensive understanding.

## REFERÊNCIAS

ASHLEY, M. Boyhood melancholia and the vocal projection of masculinity. *Thymos: Journal of Boyhood Studies*, v. 2, n. 1, p. 26-45, 2008.

\_\_\_\_\_. 'Real boys' don't sing, but real boys do: the challenge of constructing and communicating acceptable boyhood. *Thymos: Journal of Boyhood Studies*, v. 4, n. 1, p. 54-70, 2010.

AUSLANDER, P. Musical personae. *The Drama Review*, v. 50, n. 1, p.100-119, Spring, 2006.

AZEVEDO, L. H. C. O Brasil e a música. In: \_\_\_\_\_. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria-editôra da casa do estudante do Brasil, 1950.

BECKER, H. S. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, G. (Org.). *Arte e sociedade: Ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 9-26.

\_\_\_\_\_. *Artworlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BECKER, H. S.; PESSIN, A. A Dialogue on the ideas of “world” and “field” with Alain Pessin. *Sociological Forum*, v. 21, n. 2, p. 275-286, 2006. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~hsbecker/articles/world.html>>. Acesso em 29 ago. 2011.

BLACKING, J. *How musical is man*. Seattle: University of Washington Press, 1974.

BLUMER, H. The methodological position of symbolic interactionism. In: \_\_\_\_\_. *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 1-60.

BOLTANSKI, L. Usos fracos e usos intensos do habitus. In: ENCREVÉ, P.; LAGRAVE, R. M. (Orgs.). *Trabalhar com Bourdieu*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 155-163.

BOURDIEU, P. *Le sens pratique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

\_\_\_\_\_. “Social space and symbolic space”. In: \_\_\_\_\_. *Practical reason: On the theory of action*. Stanford: California, 1998. p. 1-13.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Masculine domination*. Stanford: Stanford University Press, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001b.

\_\_\_\_\_. Gênese histórica de uma estética pura. In: \_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002a. p. 281-298.

\_\_\_\_\_. *Pierre Bourdieu entrevistado por Maria Andréa Loyola*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002b.

\_\_\_\_\_. Algumas propriedades dos campos. In: \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003a. p. 119-126.

\_\_\_\_\_. A origem e a evolução das espécies de melómanos. In: \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003b. p. 163-168.

\_\_\_\_\_. “A metamorfose dos gostos”. In: \_\_\_\_\_. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003c. p. 169-180.

\_\_\_\_\_. Goffman, o descobridor do infinitamente pequeno. In: GASTALDO, E. (Org.). *Erving Goffman: desbravador do cotidiano*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004. p. 11-12.

\_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.

BUTLER, J. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. London: Routledge, 2011. p. xi-xxx.

CHEVALIER, T. *Girl with a pearl earring*. New York: Penguin, 1999.

CLASTRES, P. De que riem os índios? In: \_\_\_\_\_. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 146-167.

CONNELL, R. W. Políticas da masculinidade. *Educação & Realidade*, vol. 20, n. 2, p. 185-206, jul./dez. 1995.

COOK, N. Between process and product: music and/as performance. *Music Theory Online*, vol. 7, n. 2, abril. Disponível em <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>>. Acesso em 9 maio 2014.

COSER, L. A. *The functions of social conflict*. London: Routledge and Kegan Paul, 1956.

DURKHEIM, E. *The elementary forms of religious life*. New York: Free Press, 1965.

ELIAS, N. *The society of individuals*. New York: Continuum, 1991.

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

\_\_\_\_\_. *Norbert Elias por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FALLOWS, D. Divisi. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed., vol. 7. London: Macmillan, 2001. p. 400.

FRY, P. Apresentação. In: MISSE, M.; CUNHA, N. V. da. *O estigma do passivo sexual: um símbolo de estigma no discurso cotidiano*. 3. ed. aumentada. Rio de Janeiro: Booklink:



NECVU/IFCS/UFRJ: LeMetro/IFCS/UFRJ, 2007.

FUCCI AMATO, R. de C. Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n. 27, p. 210-220, set. 2007.

FUNDAÇÃO ORQUESTRA SINFÔNICA BRASILEIRA. *Orquestra em cartaz 2012*. Mimeo, 2012.

GASTALDO, E. Erving Goffman, antropólogo da comunicação. In: GASTALDO, E. (Org.). *Erving Goffman: desbravador do cotidiano*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004. p. 111-123.

GIDDENS, A. Goffman as a systematic social theorist. In: DREW, P.; WOOTON, A. (Orgs.). *Erving Goffman: exploring the interaction order*. Boston: Northeastern University Press, 1988. p. 250-279.

GOFFMAN, E. *The presentation of self in everyday life*. New York: Anchor Books, 1959.

\_\_\_\_\_. *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates*. New York: Anchor Books, 1961.

\_\_\_\_\_. *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*. New York: The Free Press, 1963a.

\_\_\_\_\_. *Stigma*. London: Penguin, 1963b.

\_\_\_\_\_. *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. New York: Pantheon Books, 1967.

\_\_\_\_\_. *Relations in public: microstudies of the public order*. New York: Basic Books, 1971.

\_\_\_\_\_. *Encounters: two studies in the sociology of interaction*. Middlesex: Penguin University Books, 1972.

\_\_\_\_\_. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. Gender display. In: \_\_\_\_\_. *Gender advertisements*. New York: Harper Torchbooks, 1976. p. 1-9.

\_\_\_\_\_. *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

\_\_\_\_\_. The interaction order American Sociological Association, 1982 Presidential Address. *American Sociological Review*, vol. 48, n. 1, p. 1-17, feb. 1983.

GREEN, L. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GUMBRECHT, H. U. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HIKIJ, R. S. G. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São

Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2006.

HOBBSAWM, E. Para onde vão as artes?. In: \_\_\_\_\_. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 27-38.

HORN, K. Camping with the stars: queer performativity, pop intertextuality, and camp in the pop art of Lady Gaga. *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, vol.11, 2010. Disponível em: <<http://copas.uni-regensburg.de/article/view/131/155>>. Acesso em 29 maio 2014.

HUTCHINS, E. *Cognition in the wild*. Cambridge: The MIT Press, 1995.

JOSEPH, I. *Erving Goffman e a microsociologia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2000.

LACERDA, O. *Compêndio de teoria elementar da música*. 12. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira S/A.

LAHIRE, B. *Homem plural: os determinantes da ação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

LAHIRE, B.; AMANDIO, S. Do Homem Plural ao Mundo Plural: entrevista com Bernard Lahire. *Análise Social*, 202, XLVII (1º), p. 193-208, 2012.

LANDINI, T. S. A sociologia de Norbert Elias. *BIB*, n. 61, p. 91-108, 1º semestre de 2006.

LATOURET, B. Une Sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité. In: TURGEON, L.; DEBRAY, O. (Orgs.). *Objets & Mémoire*. Paris: Presses de l'Université de Laval, 2007. p. 38-57.

LEACH, E. E. R. Rethinking anthropology. In: \_\_\_\_\_. *Rethinking anthropology*. London: The Athlone Press, 1961. p. 1-27.

LEIBNIZ, G. W. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

LEOPOLDI, J. S. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1977.

LÉVI-STRAUSS, C. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 11-46.

MANNING, P. *Erving Goffman and modern sociology*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

MANZO, E. G. Norbert Elias y Fernando Braudel: dos miradas sobre el tiempo. *Argumentos*, n. 48-49, p. 123-148, 2005.

MASO, B. Elias and the Neo-Kantians: intellectual backgrounds of *The Civilizing Process*. *Theory, culture & society*, vol. 12, n. 3, p. 43-79, 1995.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac

Naify, 2003. p. 399-422.

MERRIAM, A. P. *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MICELI, S. Norbert Elias e a questão da determinação. In: NEIBURG, F. et al. (Orgs.). *Dossiê Norbert Elias*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 113-127.

NAZARETH, E. F. *Esporte como experiência: uma análise fenomenológico-pragmática da constituição do jogo coletivo*. 2013. 399 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

NEGUS, V.E. et al. Falsetto. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2 ed., vol. 8. London: Macmillan, 2001. p. 537-538.

NERY, S. Pontes: proximidades e distanciamentos entre as propostas de sociologia de Georg Simmel, Pierre Bourdieu e Norbert Elias. *Teoria & Pesquisa*, vol. XVI, n. 2, p. 147-163, jul./dez. 2007.

NIZET, J.; RIGAUX, N. *La sociologie de Erving Goffman*. Paris: Éditions La Découverte, 2005.

ORTIZ, R. À procura de uma sociologia da prática. In: \_\_\_\_\_. *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 7-29.

PASTORI, E. O. O risível em tessituras vocais. In: MONTARDO, D. L. O; BRAGA, R. G. (Orgs.). *Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 21-29 de maio, 2011*. Belém: UFPA, 2011. p. 188-197.

PASTRE, C. M. et al. Métodos de recuperação pós-exercício: uma revisão sistemática. *Revista Brasileira de Medicina do Esporte*, vol. 15, n. 2, p. 138-144, mar./abr. 2009.

PETERS, G. *Habitus*, reflexividade e neo-objetivismo na teoria da prática de Pierre Bourdieu. *RBCS*, vol. 28, n. 83, p. 47-71, out. 2013.

PRIEST, C. *The prestige*. New York: St. Martin's Press, 1995.

RIBEIRO JR., W. A. Introdução. In: BONAVINA DA ROSA, E. et al. *Hinos homéricos: tradução, notas e estudo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SAWYER, R. K. *Group creativity: music, theater, collaboration*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2003.

SCHECHNER, R. Toward a poetics of performance. In: \_\_\_\_\_. *Performance theory*. New York: Routledge, 2003. p. 170-210.

SCHEPER-HUGHES, N. Ire in Ireland. *Ethnography*, vol. 1, n. 1, p. 117-140, jul. 2000.

SILVA, H. L. da S. Gênero, adolescência e música: um estudo de caso no espaço escolar. *Em*

*Pauta*, v. 17, n. 28, p. 71-92, jan./jun. 2006.

SIMMEL, G. *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe, Bd. 11; Hrg. O Rammstedt. Frankfurt: Suhrkamp, 1992[1908].

SMITH, G. Instantâneos 'sub specie aeternitatis': Simmel, Goffman e a sociologia formal. In: GASTALDO, E. (Org.). *Erving Goffman: desbravador do cotidiano*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004. p. 47-80.

SMITH, J. G.; YOUNG, P. M. Chorus. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed, vol. 5. London: Macmillan, 2001. p. 767-786.

SPITZER, J. et al. Conducting. In: SADIE, S.; TYRRELL, J. (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. ed., vol. 5. London: Macmillan, 2001. p. 261-275.

TRAVASSOS, E. Um objeto fugidio: voz e musicologias. *Música em perspectiva*, vol.1, n. 1, p. 14-42, mar. 2008.

TURNER, V. *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

VANDENBERGHE, F. Construção e crítica na nova sociologia francesa. *Sociedade e Estado*, vol. 21, n. 2, p. 315-366, mai./ago. 2006.

\_\_\_\_\_. 'O real é relacional': uma análise epistemológica do estruturalismo gerativo de Pierre Bourdieu. In: \_\_\_\_\_. *Teoria social realista: um diálogo franco-britânico*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2010. p. 43-84.

WACQUANT, L. Toward a social praxeology: the structure and logic of Bourdieu's sociology. In: BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 1-59.

WAIZBORT, L. Elias e Simmel. In: NEIBURG, F. et al. (Orgs.). *Dossiê Norbert Elias*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 89-111.

WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *Música*. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 129-191.

\_\_\_\_\_. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.