

Práticas musicais e
classes sociais:
estrutura de um
campo local

MICHEL BOZON

O texto do sociólogo Michel Bozon pode ser considerado como um protótipo de pesquisas que tenham por objetivo entender a constituição social e cultural das hierarquias e processos de identidade que marcam a prática musical, bem como seu reverso, em instituições escolares e não-escolares. Sabidamente este tem sido um dos focos de grande demanda e interesse de orientação de monografias entre discentes de graduação e pós-graduação no Brasil em anos recentes. Por constituir um texto-modelo capaz de gerar muitas variações em torno do mesmo tema é que este espécime sociológico extraído de uma coletânea inventariante da "Etnomusicologia da França" nos anos oitenta (Ethnologie Française 14/3, 1984 organizado por Marie-Marguerite Pichonnet-Andral) foi escolhido para este volume.

Partindo da noção de campo social desenvolvida por Pierre Bourdieu, mormente como apresentada no clássico *La Distinction: critique sociale du jugement* (1979) em que o conhecido sociólogo francês lançou as bases para uma sociologia do gosto estético, o trabalho de campo realizado pelo Prof. Bozon no final da década de 1970 em uma pequena cidade operária nos arredores de Lyon, qualifica-se como exemplar para os jovens pesquisadores que queiram realizar estudos similares seja no seio de uma ou de várias instituições dedicadas à prática musical neste tipo de contexto. Ainda que o material empírico possa ter sofrido os inevitáveis desgastes advindos do transcurso de duas décadas, chamamos atenção para os procedimentos metodológicos e interpretativos com que o autor examina as fontes da legitimidade musical local, as redes de sociabilidade construídas pelos membros de diversas associações musicais, os antagonismos e conflitos que unem o social ao musical. Desta urdidura feita de ambigüidades e contradições é que o autor tenta extrair um sistema dotado de coerência capaz de "abrir uma via nova para a interpretação do fenômeno musical". O modelo de campo local obtido a partir da etnografia das práticas musicais em um microcosmo urbano representa para Bozon um certo ideal clássico que não seria tão plenamente desvelado em outros domínios sociais como o do esporte, do lazer ou da política. Cobrindo de forma original uma extensa gama social, as práticas musicais permitem a observação simultânea de continuidades e de descontinuidades na constituição da sociedade e da cultura que outros tipos de práticas sociais certamente não revelariam aos sociólogos. Daí a importância de aprender-se a dialogar com este tipo de pesquisa, problematizá-la e enriquecê-la também com a expertise do conhecimento técnico-musical.

Michel Bozon é pesquisador senior junto ao Institut National D'études Démographiques (INED/Paris).



Práticas musicais e
classes sociais:
estrutura de um
campo local*



MICHEL BOZON

Tanto quanto os músicos, melômanos e musicólogos, os sociólogos e os etnólogos são fascinados pela música. Fenômeno transversal, que perpassa todo o espaço de uma

sociedade, a prática musical constitui um dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se da maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos, se recusem a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social. Longe de ser uma atividade unificadora no que concerne todos os ambientes sociais e todas as classes, a música é o lugar por excelência da diferenciação pelo desconhecimento mútuo; os gostos e os estilos seguidamente se ignoram, se menosprezam, se julgam, se copiam.

O estudo do campo musical seguiu até aqui diversas vias. Em primeiro lugar, aquela de uma sociografia da prática. Várias enquetes estatísticas¹ de bom nível permitem-nos obter hoje um panorama preciso do conjunto dos praticantes. Mas não se pode apreender facilmente a originalidade do campo ao se contentar apenas em classificar as práticas musicais nas categorias residuais "atividades de lazer" ou "práticas culturais", rubricas de questionário que se tornam, abusivamente, um ponto de vista sobre a realidade. A sociologia do gosto tal como propõe Pierre Bourdieu em seu livro *La Distinction*² permite ir mais longe: aplicada à música, ela indica a que ponto o gosto musical é socialmente classificante, mas também como os gostos das classes superiores, num movimento incessante, são desprezados por estas últimas e retomados por grupos situados num patamar inferior na escala social. Por seu lado, o etnomusicólogo mostra que instituições sociais como a Escola, a Armada ou os Orfeões têm profundamente remodelado os repertórios e as práticas populares³.

Falta, contudo, sublinhar uma outra dimensão do fenômeno musical que joga um papel importante no "vivido" pelos praticantes: seu caráter social devido ao fato de que a prática em si implica em relações entre as pessoas que tocam juntas, e induz, ao mesmo tempo, a um processo de diferenciação entre gru-

* Tradução de Rose Marie Reis Garcia e revisão de Maria Elizabeth Lucas, a partir do texto original publicado na revista *Ethnologie Française* 14 (3): 251-264, julho-setembro 1984. Aparece aqui sob permissão do autor e da fonte citada.

pos de músicos. Vários trabalhos recentes⁴ têm insistido sobre o fato de que a música constituiria, assim, um fenômeno de sociabilidade. A pesquisa apresentada aqui descreve e analisa as atividades e as práticas musicais numa pequena cidade e procura extrair as características gerais do campo local que as constituem. Inscrita num trabalho mais amplo sobre a sociabilidade e as relações sociais em uma pequena cidade operária⁵, este estudo sobre as práticas musicais tem uma importância capital no conjunto da pesquisa, contribuindo para descobrir o funcionamento de um campo local exemplar⁶.

Certamente que a hierarquia local dos instrumentos, das obras interpretadas, das associações musicais não é explicável fora de uma história social dos instrumentos⁷ ou ainda de uma história das relações de conflito entre amadores e profissionais da música⁸. Adotando uma perspectiva resolutamente sincrônica, pretende-se, simplesmente, mostrar que a todo instante os conflitos e as rivalidades, as imitações e os desprezos entre praticantes formam um sistema dotado de coerência: a observação aprofundada destas contradições pode abrir uma via nova para a interpretação do fenômeno musical.

As fontes locais da legitimidade musical

A legitimidade musical em Villefranche é representada antes de tudo pela Escola Municipal de Música. Numa primeira abordagem, fica-se chocado pela rigidez do modelo escolar presente na instituição musical. Pátio de recreio, salas de aula, controladores de disciplina, professores, recados, palavras de escusa e certificados médicos, exercícios, exames, todo o arsenal escolar encontra-se na organização da Escola de Música, como para bem mostrar que somente os comportamentos ligados à instituição escolar dão acesso aos lugares culturais. Esta impressão é confirmada num exame das profissões dos pais dos alunos inscritos. Nota-se, de saída, a escassa proporção de operários, assim como a sub-representação dos empregados. Em troca, há uma ligeira super-representação dos artesãos e comerciantes, e uma nítida super-representação dos industriais e dos quadros medianos. Enfim e sobretudo, há uma grande proporção de quadros superiores e de membros de profissões liberais (três estudantes em cada dez são originários deste meio social, embora eles não representem localmente mais do que 5% da população ativa). Digno de registro, igualmente, a proporção elevada de filhos de professores (um estudante em



cada dez). Em Villefranche, como em outros lugares, a aprendizagem oficial da música aparece estreitamente ligada à detenção de um capital cultural elevado por parte dos pais⁹.

Quadro 1. Origem social dos alunos da Escola de Música, comparada à estrutura social da população de Villefranche (Foram considerados somente os alunos residentes na cidade)

Categorias sociais	Escola de Música	% População de Villefranche
Agricultores	1,8%	2,3%
Artesãos, pequenos comerciantes	7,3%	5,8%
Industriais, grandes comerciantes	3,1%	1,3%
Profissionais liberais	6,4%	0,8%
Operários, pessoal de serviços	19%	51,4%
Empregados	15,3%	20,4%
Quadros médios	20,4% (educadores 2,4%)	11,6%
Quadros superiores	22,3% (professores 7,9%)	4,8%

Para compreender as funções que exerce a Escola de Música na cidade, é necessário, primeiro, apresentar brevemente as associações musicais aí existentes. Villefranche contava, em 1979, com nove sociedades musicais e algumas orquestras de jovens, que tocavam da música rock ao folk. Cinco associações praticavam uma música instrumental: a Fanfarra, a Harmonia (União Musical), a Orquestra Sinfônica, a Amigos dos Acordeonistas e as Trompas de Villefranche*. As quatro outras praticavam a arte vocal: a De Coração Alegre (*A Coeur Joie*), a Associação Coral, os Cantadores do Beaujolais, os Cadetes do Beaujolais.

Frente a esse dispositivo associativo, a Escola de Música, instituição onde os custos de funcionamento são mantidos em 90% pela municipalidade, não fica neutra. Ela mantém relações estreitas com três associações que, cada uma com diferentes nuances, representam a legitimidade musical local: a Harmonia, a Orquestra e a Associação Coral. Pode-se mesmo falar de ligações orgânicas entre elas. A Escola de Música atual emana, efetivamente, de uma escola de

* No original, *Trompes Caladoises*, referindo-se o adjetivo "caladoises" aos habitantes da cidade de Villefranche-sur-Saône.(N.T.)

música da Harmonia que foi municipalizada. E a Associação Coral, hoje uma associação valendo-se de locais municipais independentes, era antigamente a classe adulta de arte vocal da Escola. Um diretor precedente da Escola foi, em determinada época, simultaneamente diretor (isto é, responsável musical) das três associações anteriormente nomeadas. O atual presidente da Harmonia exerce também duas funções na Escola: representante dos pais de alunos e professor de tuba. Enfim, estas três sociedades recrutam, sistematicamente, seus novos colaboradores entre os melhores alunos da Escola de Música, o que explica de acordo com o diretor atual "ver-se com frequência os presidentes da Harmonia, da Orquestra ou da Associação Coral na Escola".

Nesta Escola de Música que, em 1979, contava com 555 estudantes de mais de seis anos, o ensino musical dispensado compreendia um tronco comum seguido de uma especialização e de uma diversificação. O primeiro período correspondia à aprendizagem abstrata do solfejo com duração de dois anos. O segundo período era destinado à introdução progressiva, depois à prática exclusiva pelo estudante de uma especialidade instrumental, entre dezesseis que eram ensinadas na Escola. O solfejo aparecia como uma passagem obrigatória e relativamente indiferenciada, mesmo sendo ele bem seletivo socialmente, enquanto que a escolha de um instrumento era a ocasião para os diversos grupos manifestarem suas diferenças, seus pertencimentos ou suas aspirações sociais.

É fácil distinguir os instrumentos conforme a maneira como eles são ensinados (aulas coletivas/individuais), conforme sua possível destinação (fanfarra, harmonia, orquestra, instrumentos que podem ser tocados como solistas ou não), conforme suas possibilidades musicais (instrumentos polifônicos ou não), conforme seu custo. Pode-se construir um verdadeiro sistema dos instrumentos, que é fácil relacionar com um sistema social do gosto musical. É também possível interpretar a escolha do instrumento, no qual os pais dos estudantes têm um papel preponderante, como aquela de uma estratégia de sociabilidade. O instrumento exprime o estilo de vida e de contato com o outro que o possui ou que se deseja possuir, em suma a estratégia social (sociável) seguida pelo grupo. A apreensão que os agentes têm do valor simbólico dos instrumentos musicais (resultado de uma história social incorporada) permite-lhes atribuir a estes um nível social, definido essencialmente pelas formas de sociabilidade das quais o instrumento pode ser o suporte. Um destaque sistemático da origem social daqueles que escolheram um determinado instrumento esclarece as modalidades desta escolha.



Reteve-se para esta abordagem um representante de cada uma das grandes famílias de instrumentos: um instrumento de percussão, um metal (o trompete), um de madeira (a flauta transversa) e dois instrumentos de cordas (o piano [sic] e o violino). Percussões, metais e madeiras são ensinados em cursos coletivos, enquanto que as cordas são objeto de aulas individuais, mesmo se uma minoria de professores de piano dá aulas coletivas. Os instrumentos da primeira categoria são tipicamente aqueles da Harmonia, enquanto que as cordas, à exceção do piano, encontram-se, geralmente, nas orquestras sinfônicas. Os primeiros são desprovidos de possibilidades polifônicas¹⁰, ao contrário dos segundos. Em compensação, a linha divisória entre os instrumentos que podem ser executados como solistas, e aqueles que nunca o poderão, passa distante, pois ela opõe as cordas e as madeiras às percussões e aos metais. De acordo com nossa amostragem, parece que os grupos sociais manifestam preferências instrumentais bem marcadas. As classes populares (operários e agricultores) são, nitidamente, mais numerosas que as outras camadas sociais a escolher o trompete ou as percussões. As classes superiores adotam, por seu lado, o violino, e as classes médias, maciçamente, o piano. Enfim, a flauta transversa parece ter características menos marcantes: ela é somente um pouco mais escolhida pelas classes operárias e pelas camadas superiores. Paralelamente, pode-se dizer que as camadas independentes, ao contrário do que acontece em outros meios sociais, não apresentam personalidade musical nítida, ao menos nos quadros da Escola de Música.

Quadro 2. Instrumento escolhido na Escola de Música
e categoria sócio-profissional do pai do estudante

Categoria profissional	Conjunto de alunos	Piano	Violino	Trompete	Percussões	Flauta transversa
Agricultores	5 %	3 %	3 %	19 %	8 %	5 %
Industriais, comerciantes, artesãos	12,8 %	12 %	13 %	12 %	8 %	14 %
Quadros superiores, Prof. liberais	28,8 %	25 %	38 %	19 %	17 %	32 %
Empregados, quadros médios	32,2 %	43 %	27 %	15 %	25 %	25 %
Operários	17,1 %	11 %	15 %	31 %	50 %	21 %
Total	N = 555	N = 103	N = 110	N = 26	N = 12	N = 56

O princípio que norteia a escolha dos instrumentos lembra, de uma certa maneira, aquele que se exprime na escolha dos esportes¹¹. Aos esportes coletivos correspondem os instrumentos que são tocados somente em conjunto, aos esportes individuais os instrumentos que podem ser praticados por solistas: as camadas populares marcam uma preferência pelos primeiros, as camadas medianas e superiores pelos segundos. Estas grandes tendências dos dados, têm múltiplas exceções, muito significativas. Colocando suas crianças numa instituição como a Escola de Música, os indivíduos realizam, com efeito, um ato que não é obrigatório, e que, em certos meios sociais (classes populares, classes médias inferiores) quer dizer muito. Pode-se, então, pensar que eles constituem uma amostra bastante atípica¹² do grupo social ao qual eles pertencem e que a adesão de seus filhos à Escola de Música faz parte de uma estratégia de ascensão social supondo a aprendizagem de uma outra sociabilidade.

Quando se percebe que certos instrumentos "burgueses" são escolhidos igualmente pelos membros das classes populares ou medianas, pode-se levantar uma dupla hipótese: por um lado, que estas classes populares constituem um subgrupo bem específico em sua classe; por outro lado, que a indicação social desses instrumentos está, justamente, em via de redefinição. É um tal processo de desclassificação social que atingiu o piano; em nosso escalonamento, a turma de piano compreende mais alunos de classes médias que das classes superiores. Inversamente, ensina-se a prática de instrumentos "populares" na Escola só quando eles tenham alcançado as transformações técnicas que permitam uma forma de toque nobre ou autorizem sua integração em uma Harmonia ou orquestra sinfônica: seu sentido social é então obliterado. Trompete, percussões e violão tomam o nome de "clássicos". A trompa ensinada na Escola não é a trompa de caça vulgar, mas a trompa da Harmonia, metal "nobre" disputado pela Harmonia e pela Orquestra. Enfim, a aprendizagem do acordeão não se faz a partir do acordeão-musette, mas somente a partir de um acordeão cromático, dito clássico. Um instrumento que não tenha sido "despopularizado" tem pouca chance de ser integrado ao ensino nesta escola. A Escola de Música exerce um duplo papel: designar as práticas legítimas e estigmatizar as outras.

Malgrado seu poder institucional, a Escola de Música não é a única fonte local de legitimidade musical. Por um lado, uma pequena fração das classes superiores (aquela que é a mais distante da cidade por seus lugares de origem



ou por sua recente presença local), procura ingressar seus filhos o mais rápido possível em um conservatório nacional, como o de Lyon, e, portanto, investe muito pouco na defesa da reputação desta escola "provincial". Por outro lado, várias associações de música, essencialmente populares, praticam uma espécie de autoformação de grupo que alcança, em definitivo, uma legitimação interna¹³ das competências musicais individuais. Esta validação autônoma tira sua força de uma legitimação indireta externa. A municipalidade contribui, com efeito, para certas associações populares como a Fanfarra, com uma ajuda financeira e material que se situa no nível de uma subvenção de funcionamento, o que traduz a legitimidade social da atividade subvencionada. A manutenção financeira informal por parte da população (recolhida pela venda de títulos de membros honorários) pode ser considerada também como uma forma de legitimação indireta. Se a Escola de Música beneficia-se, sem dúvida alguma da legitimidade cultural, ela também usufrui de outras formas de legitimidade local pelas atividades musicais: a legitimidade municipal, e mesmo a legitimidade social difusa.

O sistema das associações musicais

As associações pertencem a um sistema de encenação da identidade social coletiva¹⁴. Para descrever as associações musicais, não é suficiente mostrar sua composição sociológica e seu repertório, é preciso também mostrar qual o estilo de vida e de sociabilidade colocado em ação com a prática musical, indicar como cada associação situa-se em relação às outras e em relação à população.

A Fanfarra de Villefranche

Tradicionalmente, a Fanfarra de Villefranche, uma sociedade compreendendo, essencialmente, operários, artesãos e alguns vinhateiros, não mantinha muita relação com a Escola de Música. Conjunto musical realizando numerosas apresentações, ela funcionava de maneira autônoma como um lugar de formação para seus jovens: aprendizagem e ensaios não se faziam com partituras, mas de ouvido, a partir de gravações, e sob a direção de um chefe. Este funcionamento tradicional atingiu seu apogeu por volta de 1970, época em que a sociedade contava com oitenta executantes e ganhava numerosos concursos. Mas a morte do presidente da associação em 1972 revelou suas fraquezas profundas.



De um dia para outro, o escritório da Fanfarra desorganizou-se: ninguém mais tomou a si o encargo dos contatos com o exterior. Além disso, as rivalidades muito acentuadas entre os jovens e os veteranos vieram a tona, cristalizando-se em torno da disciplina ou da indicação do chefe. Após alguns anos, a Fanfarra perdeu todos os seus membros um pouco idosos e viu-se reduzida a cerca de quinze músicos. Foi neste estado de extrema desorganização que seu novo presidente, ali « colocado » pela municipalidade, encontrou-a por volta de 1976. Sua primeira preocupação foi de fazer funcionar a associação recrutando os jovens. A narrativa de seu fracasso trouxe à luz um certo número de impedimentos sociais fundamentais.

Para remontar a sociedade, eu tinha decidido não procurar os veteranos, e de contar sobretudo com o recrutamento dos jovens que nós mesmos formaríamos. Para tal, fiz sair longos artigos no jornal. Mas a reputação¹⁵ da sociedade estava feita, não apareceu ninguém interessado, apesar do empenho que tivemos. Então, eu pensei que talvez seria possível atrair as pessoas para nossa sociedade se a Escola de Música Municipal ministrasse aulas de bateria para fanfarra. A municipalidade pediu ao diretor da Escola, que fizesse por bem organizar um curso de embocadura (clarone, trompete militar) e um curso de percussão (tambor militar, caixa de guerra). Eu tinha sido criticado na Fanfarra. As pessoas diziam: se os garotos vão à Escola de Música, não os veremos mais depois em nossa sociedade; eles irão atuar na Harmonia ou na Orquestra. Então, para não deixar as coisas assim, e para que os boatos cessassem, os cursos foram ministrados em outro local e não na Escola. No primeiro ano, havia oito ou nove inscritos. Mas a maioria deles não era de Villefranche. As famílias achavam os cursos demasiado caros. Além disso, havia alguma coisa que não ia bem nesses cursos, pois os professores não compreendiam que tínhamos urgência na formação dos jovens. Eles começavam pelo solfejo mas isso era demasiado longo, o que desgostava os estudantes. Quando um garoto de dez, doze anos, dedilha um instrumento, ele quer tocar o mais rápido possível. Não é como aqueles que começam aos seis anos e têm todo o tempo para se preparar. Por exemplo, houve o caso de um rapazinho que, ao final de um ano, tinha aprendido um pouco de solfejo mas ele não sabia ainda tocar clarone, enquanto que nós éramos capazes de formar um tocador de clarone em seis meses. Eu me comprometi em passar todas as semanas no curso para dizer bom dia ao professor e ver o que faziam os alunos. Mas era demasiado longo, para eles e para nós. O que devia acontecer, aconteceu. No segundo ano do curso, houve um grave problema. A massa dos jovens teve vontade de praticar o futebol, ao invés da fanfarra. Mais da metade dos estudantes desistiu, assim, de repente...

Após o fracasso de uma tentativa de recrutamento de acordo com o modo tradicional, a qual tropeçou na má reputação da Fanfarra entre a população, o presidente tentou uma estratégia diferente: apoiar-se sobre o prestígio local da legítima instituição de formação musical para atrair, segundo o exemplo da Harmonia ou da Orquestra, os jovens músicos para a Fanfarra. Mas os dois sis-



temas de aprendizagem opõem-se profundamente, porque eles se apoiam, um sobre o manejo de um objeto, e o outro sobre a aprendizagem de uma linguagem abstrata. O descompasso entre o funcionamento da Escola de Música e as exigências da Fanfarra pareciam ainda maiores quando se cotejava o discurso do presidente com a história da criação, da vida e da extinção do curso de fanfarra, fato narrado pelo professor de música que tinha sido encarregado da sua organização.

Desde a morte do antigo presidente, a Fanfarra não funcionou mais. E isso preocupava a Prefeitura, que estava diretamente interessada neste assunto: normalmente, a Fanfarra deve estar presente, abrilhantando todas as solenidades oficiais! Por isso, a Prefeitura tinha pedido à Escola de Música para criar uma classe de bateria de fanfarra. Para mim que era professor de solfejo, pediram para eu ministrar um curso de clarone e de trompete militar, e criou-se, também, um curso de tambor militar. O professor de percussão da Escola foi contactado para assumi-lo, mas isso não o interessava, então ele passou rapidamente esse encargo para um de seus assistentes. O recrutamento de estudantes foi feito por intermédio dos dirigentes da Fanfarra, que enviaram alguns jovens para que eles se formassem. No primeiro ano, eu tinha cinco alunos; no segundo, havia três e no terceiro, nenhum o que fez com que o curso fosse suprimido. Eram todos filhos de operários, salvo um filho de comerciantes.

O que eu tentava fazer não era ensinar-lhes solfejo como na Escola de Música, era dar-lhes alguns fundamentos, um solfejo sumário. Em geral, quando eles chegavam lá e conheciam três, quatro notas, já se achavam capazes de tocar! Normalmente, para saber tocar clarone ou trompete, eles deveriam seguir a classe durante três anos, do meu ponto de vista. Nenhum ficou muito tempo. Somente um ficou um ano e meio, e eu acho que ele quase não fez progressos. É bem possível que isto não se preste aos cursos, à fanfarra...! Os cursos eram dados no local da sociedade. No início, fez-se tudo para procurar integrar um pouco os alunos à Escola de Música. No final do primeiro ano, para marcar uma etapa, fez-se uma pequena audição no Teatro, com os outros. Mas depois, chegou na Escola um novo diretor que queria trabalhar somente para a elite! Ele não quis que se organizasse uma segunda audição. Ele zombava da Fanfarra, tinha muita má vontade para com ela, e jamais fez propaganda para a classe de fanfarra na Escola. Desde este momento, eu estava quase certo que este curso seria extinto no ano seguinte, e isto foi o que aconteceu. É preciso dizer que os dirigentes da Fanfarra tinham também acabado de dar-se por vencidos. Eles recrutaram aqueles que haviam passado pela Escola, mas eles não fizeram mais publicidade. Desta forma, o trabalho se interrompeu. É mesmo uma pena que esta classe não tenha dado certo. Numa cidade como Villefranche, uma fanfarra é necessária! Precisa-se de garotos que estejam prontos para apresentar-se em diferentes momentos...

O professor descreve as relações da Fanfarra e da Escola de Música, do ponto de vista da instituição. Por vezes, ele dá uma imagem inversa da realidade descrita pelo presidente, principalmente a propósito do papel do solfejo na formação dos estudantes. Por vezes, as coisas aparecem claramente sobre um



outro prisma. Assim, a extinção do curso de fanfarra resultou menos de causas anedóticas que de fato da rejeição pela instituição de um ensino ilegítimo: há uma heterogeneidade radical entre a prática musical escolar e as práticas populares de aprendizagem da música. A instituição teme ser contaminada - "eles fazem barulho" - e os membros da Fanfarra temem que seus jovens sejam pervertidos - "eles não queriam mais vir à sociedade": Todo o mundo está de acordo que os cursos não se desenvolvam nos locais da Escola, mas no lugar de reunião da Fanfarra. O espírito de instituição aparece igualmente nos comportamentos de seus agentes. O professor de percussão não quer ensinar para a Fanfarra. O novo diretor da Escola recusa admitir os membros do curso à tradicional audição anual. É chocante constatar que a necessidade da Fanfarra é, contudo, reconhecida pelo professor de música, mas de maneira minimizada: "estar pronto para apresentar-se em todos os momentos". A imagem social da Fanfarra é má, segundo a opinião pública (problema do alcoolismo), sua rejeição pelas instâncias legítimas da música, suas dificuldades de recrutamento abrem para ela uma crise de identidade e colocam em perigo sua existência. Na época em que entrevistamos o presidente, os músicos da Fanfarra se definiam, ainda, amplamente, em oposição à Harmonia, as relações entre os dois grupos sendo tradicionalmente tensas.

A Harmonia

Sabe-se que uma harmonia é uma orquestra composta unicamente de sopros (madeiras e metais) e de percussões; este é o caso da União Musical de Villefranche. O fato de que as relações entre os executantes da Fanfarra e aqueles da União Musical sejam difíceis não seria de admirar pois a Harmonia é fortemente ligada às instâncias locais legítimas da música, como observamos anteriormente. A animosidade entre os músicos é uma forma de definição social por oposição.

O presidente da Fanfarra: *Eu experimentei restabelecer as ligações com a União Musical. V..., o presidente é um amigo. Tradicionalmente, as relações eram más entre nossas duas sociedades, era ridículo! Os músicos recusavam se cumprimentar. Nas cerimônias oficiais, a Fanfarra e a Harmonia não se misturavam. A Fanfarra marchava na frente e tocava marchas militares enquanto que a Harmonia, a última do cortejo, desfilava em silêncio. E somente quando o cortejo parava que a Harmonia tocava a Marselhesa, porque isto, nós, não tocamos ! Mas agora, vai experimentar-se trabalhar junto. Tem-se, aliás, feito isto*



em certas cerimônias. Eles tocam, e nós, os sustentamos em certos momentos. Está-se em vias de fazer ensaios comuns para o 11 de novembro. Então, certamente, os garotos, conosco, fazem reflexões do gênero: atenção, vão nos fundir! Isto é idiotice. Pode-se perfeitamente tocar um pouco junto sem fundir-se...

O presidente da Harmonia: *Você sabe, nós temos quatrocentos membros honorários, comerciantes do centro em geral, e cada ano, regularmente, eles nos dizem: é uma pena, não os vemos o suficiente! Mas a rua não é o que mais nos convém. Não é nossa vocação, não fazemos bastante barulho. Somos obrigados a participar de certos serviços oficiais, cinco ou seis por ano, em geral com a Fanfarra. Mas nossos jovens não gostam dos desfiles e eles participam de muita má vontade. Quando há uma cerimônia, há a metade que não vem, eles boicotam! E depois, eles não querem mais usar o casquete. No ano passado, eles votaram com a mão elevada, para suprimi-lo. Nos velhos tempos, ia-se desfilar no estádio no 14 de julho, agora não se vai mais. Onde se está à vontade, agora, é na sala de aula, e é lá que é preciso nos avaliar. Ainda que nem todos os lugares sejam propícios - o teatro, por exemplo, não é sensacional - o que está melhor para nós é a privacidade do colégio ou das igrejas. Mas você vai ver o que acontece quando se experimenta fazer alguma coisa boa. No último ano, montamos a Sinfonia Fúnebre de Berlioz com a Associação Coral. Tocamos na Notre Dame de Marais, em Villefranche, e na Igreja de Civrieux de Azergues. Foi um concerto de alto nível e a sala estava repleta. Eh, bem, não saiu uma notícia na imprensa, nenhuma linha, nada. O jornal (Le Progrès) não enviou ninguém. Se isto tivesse sido um campeonato de boliche, com um machão e houvesse vinho do beaujolais, eles teriam vindo, não tenho dúvida. Mas como se tratava de um concerto...*

Integrante de quadro médio, que se sente um pouco desclassificado, ao aceitar a presidência da Fanfarra, o responsável por ela descreve com precisão a rivalidade com a Harmonia, sem contudo subscrevê-la: bem ao contrário, ele quer experimentar de fazer os dois grupos colaborarem, o que não é de todo a preocupação do pequeno empreendedor que dirige a Harmonia e que se identifica totalmente com o comportamento hostil de seu grupo.

As rivalidades superficiais entre músicos revelam manifestamente as profundas oposições que a comparação entre os dois discursos permite dar-se conta. Um quadro-resumo torna-se útil para mostrar os modelos conscientes-inconscientes que são construídos nas práticas de cada grupo¹⁶.



Quadro 3. A Fanfarra e a Harmonia

Modelo popular	Modelo de classes médias
Rua Numerosas apresentações Autoformação "Barulho" Operários	Sala Alguns concertos Escola de Música "Alto nível" Filhos de operários (em ascensão social?), comerciantes, artesãos, quadros medianos

O constrangimento dos músicos da Harmonia, obrigados a participar de certas cerimônias oficiais, explica-se essencialmente por seu medo de serem confundidos com aqueles da Fanfarra. Num caso como noutro, os uniformes são fornecidos pelo grupo e não permitem aos executantes da União Musical se distinguirem com nitidez. Os desfiles na rua são vivenciados por eles como uma desclassificação. Eles não podem, absolutamente, evitá-los porque os principais contribuintes dos fundos (municipalidade, comerciantes, membros honorários) têm que "ver" os seus protegidos, e são, em troca, indiferentes desde que eles organizem alguns concertos (o que explica a "mancha" do correspondente do *Progrès*). A Harmonia e seus músicos aspiram a ser reconhecidos como produtores de criações artísticas por inteiro, mesmo que eles devam desempenhar ao mesmo tempo o papel de auxiliares municipais. Esta forte tensão entre identidade social real e identidade reivindicada pode ser relacionada à estrutura social da Harmonia, dominada pelas camadas intermediárias (classes médias, assalariadas ou independentes e operários em ascensão social). Ela deve ser igualmente relacionada ao rejuvenescimento da sociedade: a associação que contava há dez anos 90% de antigos membros e somente alguns jovens, compõe-se, hoje, de dois terços de jovens e de um núcleo de músicos mais antigos, que tende a se reduzir. Todos, jovens e veteranos, conhecem o solfejo. Os primeiros freqüentaram a Escola de Música e praticaram-no em um alto nível. Os segundos adquiriram uma formação pessoal, geralmente mais modesta, seja como autodidatas, seja por intermédio de professores particulares. Esta diferença de formação permite compreender porque os jovens rejeitam tão



claramente o modelo tradicional da Harmonia. Os veteranos, que chegavam a conciliar desfiles e concertos, sentem-se cada vez mais pouco à vontade: eles não são mais suficientemente formados, o chefe é demasiado jovem, e muito "parte deles mesmos"¹⁷.

Entre a Harmonia e a Orquestra Sinfônica, existem pequenas rivalidades. Aproveita-se os jovens músicos, recém saídos da Escola de Música nas especialidades raras (fagote, oboé): alguns dentre eles, aliás, fazem parte dos dois grupos, ao mesmo tempo. Mas não se trata de uma rivalidade fundamental: a imagem social da Orquestra Sinfônica representa o ideal da Harmonia, e seus melhores executantes deixam-se facilmente por ela corromper.

A Orquestra Sinfônica

A Orquestra Sinfônica de Villefranche, via de regra, não costuma participar dos desfiles de rua. Para as grandes ocasiões, contrariamente aos grupos da Fanfarra e da Harmonia, os executantes da Orquestra não são vestidos pelo grupo; cabe a eles mesmos encontrar uma roupa sóbria ou um vestido negro que os faz considerarem-se como "burgueses". É preciso dizer que as "grandes ocasiões" são infinitamente menos numerosas para uma orquestra que para uma fanfarra ou uma harmonia. As três sociedades musicais citadas têm o mesmo ritmo semanal de ensaios, mas os "rendimentos" não são comparáveis: o que representam os raros concertos da Orquestra, face às inumeráveis apresentações da Fanfarra? Estas diferenças quantitativas correspondem às diferenças no domínio das relações interpessoais, mais exuberantes na Fanfarra (a apresentação implica, seguidamente, num deslocamento comum em carro, um trecho a ser percorrido a pé na rua, um contato pessoal com uma multidão ou um grupo), mais distantes na Orquestra (cada um tem um lugar fixo tanto no ensaio como no concerto, e o público está bem longe).

Entre a Orquestra e a Harmonia existem também diferenças sociais sensíveis. Os músicos da Orquestra provêm, no conjunto, de categorias bem mais abastadas que aqueles da Harmonia. No primeiro grupo nomeado, os meios populares não estão quase representados, as camadas medianas assalariadas são menos numerosas, predominando assim as camadas superiores e as camadas medianas independentes, ricas em capital econômico.



Quadro 4. Composição social comparada da Harmonia e da Orquestra Sinfônica

	Harmonia			Orquestra		
	Adultos	Jovens	Total	Adultos	Jovens	Total
Operários	2	15	17	1	3	4
Agricultores	4	1	5	2	0	2
Comerciantes, artesãos, industriais	9	2	11	7	6	13
Empregados	7	0	7	4	2	6
Quadros médios	7	7	14	2	3	5
Quadros superiores Prof. liberais	2	3	5	9	10	19
Aposentados	2		2	-		-
Homens			51			26
Mulheres			10			23
Conjunto			61			49

No interior mesmo da Orquestra, a distribuição das funções é relativamente rígida: ela reproduz as divisões de idade e as divisões sociais. A função mais prestigiada¹⁸, aquela dos primeiros violinos, escolhe indivíduos de mais idade e de meio social abastado. Em troca, aqueles que têm papel mais intermitente e que estão mais distanciados do maestro, os metais e as percussões, apresentam características opostas (juventude, meio social mediano ou modesto). Estabelecemos uma idade mediana para todas as funções recenseadas: os primeiros violinos (em número de nove) têm, em média, 47 anos; os segundos violinos (igualmente nove) 29 anos; as outras cordas (violões, violoncelos, contrabaixo, em número de doze) 26 anos; as madeiras (em número de oito) 23 anos, o mesmo que os metais, enquanto que os executantes das percussões têm, em média, 16 anos. A hierarquia musical na Orquestra é então também uma hierarquia social.

No funcionamento da Orquestra, encontram-se os princípios de escolha dos instrumentos que tinham sido colocados em evidência a propósito da Escola de Música, porém "naturalizados" de alguma maneira pela divisão musical do trabalho. Portadora de uma imagem social "burguesa", representante local mais acabada da legitimidade musical, a Orquestra é uma associação hierarquizada onde se exprimem aspirações diversas: desejo de ascensão social, tanto quanto desejo de distinção intelectual (aí se encontram vários membros da Educação Nacional).

Há uma gradação da Fanfarra à Harmonia e da Harmonia à Orquestra. Os músicos da Fanfarra conhecem aqueles da Harmonia e sentem ciúmes. De sua parte, os executantes da Harmonia não querem acima de tudo serem tomados por uma Fanfarra e muitos dentre eles aspiram mais ou menos a ser integrados na Orquestra: várias pessoas, membros ao mesmo tempo das duas sociedades, servem de intermediários. Em troca, os músicos da Fanfarra não conhecem aqueles da Orquestra, e reciprocamente: não se pode falar de rivalidades entre dois grupos a não ser quando a proximidade no espaço cultural, social ou geográfico é tal que há a necessidade, para eles, de empreenderem um grande trabalho de diferenciação. É na proximidade que se exacerba a diferença.

Em Villefranche existem outras associações, cujas atividades desenvolvem-se à margem da legitimidade musical, a Amigável dos Acordeonistas e as Trompas de Villefranche cujas características são bastante próximas às da Fanfarra.

Acordeão e trompas de caça

Nenhum destes dois instrumentos é efetivamente ensinado na Escola de Música. No primeiro caso, a formação dos músicos reverte ao aspecto de uma "escola paralela" sob a direção de um professor ligado à sociedade, e, no outro, aquele de uma autoformação de grupo, como para a Fanfarra. Os modos de validação do ensino recebido são comparáveis: trata-se de concursos organizados pelas federações, permitindo avaliar o nível individual de cada um e de indicá-los a uma categoria. Os acordeonistas alcançam pouco a pouco os escalões nos concursos da União Nacional dos acordeonistas da França, enquanto que os trompistas de caça vêem seu valor reconhecido pela obtenção de uma licença [*brevet de sonneur classé*], por ocasião de um concurso nacional anual.

A história das duas sociedades de música é aquela de uma longa errância, de local em local, de um beco a outro, de café em café. Cada vez que elas acreditavam ter encontrado uma sede, colocavam-nas porta à fora, polidamente, porque elas "faziam demasiado barulho". Esta é a sina das práticas musicais ilegítimas! Os tocadores de trompa de caça, que na verdade ninguém quer, ficam reduzidos a ensaiar sob a tribuna do estádio. Os acordeonistas, por



sua vez, terminaram por conseguir uma sala pertencente ao complexo dos locais municipais reservados à música. Este conjunto, construído há cerca de dez anos em uma praça central, mas bastante distanciada de qualquer habitação, abriga as três associações já estudadas, assim como o coro *A Coeur Joie* e a Associação Coral. Esta concentração espacial aparente dos músicos é de fato regulada pela instauração de dias diferentes de ensaio: assim, "não se incomodam", expressão essa entendida tanto em sentido social como musical.

A atividade dos acordeonistas e a dos trompistas [*sonneurs*] como aquela dos músicos da fanfarra, é caracterizada por numerosas apresentações, porém de caráter sazonal: são quase todas agrupadas entre maio e setembro. Os músicos não criam obras novas, eles executam um repertório que todos já conhecem. As duas sociedades são essencialmente animadoras de festas no Beaujolais e na região próxima. Os acordeonistas participam tradicionalmente de bailes, quermesses, quinzenas comerciais, festas patronais, "por cachês simbólicos", segundo o presidente. Os tocadores de trompa, por sua vez, após um período em que eles participaram da animação de pequenas festas, decidiram ser seletivos.

Percebeu-se que nem todas as festas eram convenientes para tocar a trompa de caça, declara pomposamente o operário que é presidente ativo das Trompas de Villefranche. Na prática, isto significa que a sociedade fez uma espécie de acordo com a União Interprofissional de vinhos do Beaujolais¹⁹. Assim, os tocadores são requisitados para todas as "aberturas" (entronizações) da sociedade báquica dos *Compagnons du Beaujolais* (Companheiros do Beaujolais). É a eles que os congressos realizados em Lyon apelam para organizar eventualmente "soirées beaujolaises" [reuniões festivas regadas a vinho da região do Beaujolais]. Em suma, eles não se deslocam mais a não ser para "grandes" ocasiões.

Entre acordeonistas e trompistas, há diferenças importantes a observar. A Amigos dos Acordeonistas compreende sessenta aderentes; duas orquestras, uma sênior e uma júnior, e jovens estudantes, todos em vias de entrar para a orquestra. Há, então, uma estreita imbricação entre escola de acordeão e orquestra. Os alunos, que podem começar seu aprendizado aos seis ou sete anos, são de origem modesta (operários, empregados, artesãos).

As massas que vêm aprender as lições, é por que nos viram numa gala ou numa festa e por que querem entrar na orquestra, diz o professor da "Amigos",

filho de operário e antigo operário ele próprio. Atrás do gosto pelo acordeão há toda uma série de elementos próprios a atrair as crianças de meio popular, e que se reencontrará também no Grupo folclórico Cadetes do Beaujolais: um lindo traje, pertencimento a um grupo conhecido localmente, a participação valorizadora nas festas, o atrativo das viagens (todos os anos a "Amigos" visita uma das sete sociedades de acordeão com as quais ela está geminada, tais como Annecy, Lausanne ou Munster!).

A Sociedade das Trompas de Villefranche compreende somente nove pessoas, todas adultas. É preciso lembrar que a associação tem uma origem recente (1959), e que ela saiu da Fanfarra, um grupo de músicos tento ficado muito "impressionado", na época, por um concerto do *Débûché* de Paris, apresentado em Villefranche. Embora nenhuma precisão nos tenha sido dada sobre a natureza dessa "impressão", pensamos que a beleza da música e a atração da caça²⁰ estavam presentes nisso em pequena parte. Para os músicos da Fanfarra, de meio operário, o prestígio social dos instrumentos e os esplêndidos trajes de caça vermelhos é que devem ser o elemento determinante da troca para a trompa de caça. As propostas liminares do presidente ativo da sociedade, a nosso ver, testemunham isso de uma forma desviada:

As trompas de caça têm uma reputação um pouco burguesa. Para as pessoas, isto faz parte da caçada à montaria. De fato, nem sempre este é o caso. Há muitos tocadores e sociedades de tocadores que nada têm a ver com a caça...

Esta tonalidade simbólica do instrumento e do traje é sensível sobretudo àqueles que não dispõem de um capital cultural elevado: a trompa de caça está situada no alto da hierarquia das práticas musicais não legítimas. É por isso que os tocadores, como já se disse anteriormente, recusam-se a participar das festas de ordem menor, mesmo se eles são chamados. Pode-se pensar que eles querem evitar de serem confundidos com a Fanfarra ou com um simples agrupamento orquestral. A sociedade compreendia, em 1979, dois operários, dois agricultores, dois contramestres, um empregado, um sub-oficial aposentado e o filho de um quadro mediano. Sua vontade de se distinguir musicalmente é a expressão desviada de um desejo de se diferenciar socialmente.

Na categoria das associações musicais animadoras de festas, é preciso incluir dois agrupamentos do tipo folclórico. Pode-se perguntar que lugar eles ocupam no campo musical.



Os grupos folclóricos

Os grupos dos Cadetes e dos Cantadores do Beaujolais apresentam grande similitude. A Interprofissão vitícola [União Interprofissional dos Vinhos do Beaujolais], sem estar na origem de nenhum dos dois grupos, concedeu-lhes nitidamente uma função de embaixadores da região e de seus produtos; resulta que um e outro grupo se produz quase que unicamente nas regiões limítrofes e muito pouco em Villefranche onde eles são praticamente desconhecidos. Em quarenta apresentações anuais dos Cadetes, somente três aconteceram em Villefranche, quando todos os membros da associação moram na cidade. A área de deslocamento do grupo se estende de Châlon-sur-Saône à Valence num sentido, e da fronteira suíça à Saint-Etienne no outro, seja o Rhône e o conjunto dos quatro ou cinco departamentos limítrofes": os "embaixadores do Beaujolais" se deslocam menos que certos clubes esportivos, mas cobrem uma região bem mais vasta que outras sociedades musicais animadoras de festas. Quando os Cadetes se deslocam para mais longe do que se pode chamar a região extensiva, trata-se de viagens do agrupamento destinadas a recompensar os societários; aqueles que têm entre sete e vinte anos, já foram assim para a Bélgica e a Rússia!

O recrutamento social dos Cadetes é comparável àquele dos acordeonistas, talvez mais proletários. Segundo o presidente:

Eles vêm todos de famílias operárias, e seguidamente de famílias que têm problemas: seja de famílias numerosas que ficam felizes de se desembaraçar um pouco da filharada, seja de casos sociais.

Para as crianças de meio mais modesto, o pertencimento a um grupo folclórico é uma ocasião inesperada de saídas ou de viagens. Os pais mesmos se aproveitavam muito disso até que o novo presidente colocou tudo em ordem:

Quando eu me tornei presidente, eu observei que, para os deslocamentos de carro, havia sempre quarenta pessoas, embora o grupo compreendesse apenas vinte cadetes. Muitos pais vinham para a viagem e para comer. Evidentemente, isso nos custava caro. Então, eu tive de parar com tudo isso, e decidi que daquele dia em diante não deveria haver nas viagens mais que dois acompanhantes além de mim...

O espetáculo padrão do grupo compreende umas vinte canções e umas dez danças sem canto. O liame que elas apresentam com a "cultura beaujolaise" parece bastante tênue de acordo com a opinião do presidente.

Nossas danças, nossas canções não são especificamente beaujolaises. Trata-se do folclore da terra que se encontra um pouco por toda parte, um folclore universal. No nosso repertório, há muitos elementos burguinhões e bressões. Além disso, há um de nossos presidentes de honra, um representante que nos compõe as canções. Mas os trajes dos Cadetes são regionais. Foi uma criação do presidente-fundador da sociedade (um instrutor militar aposentado), após pesquisas com pessoas que ele conhecia no Beaujolais... Consideram-nos os embaixadores do Beaujolais, mas é mais raro, que nos vejam na região. Para as festas do Beaujolais, em setembro, os garotos foram à casa dos vinhateiros, eles ficaram todos contentes, era a primeira vez que isso lhes acontecia...

O recrutamento social do grupo, a maneira como seus membros são formados (formação interna sob a direção "dos antigos" da sociedade), os vínculos estreitos que eles mantêm com a Interprofissão (esta assegura sua publicidade, e fornece-lhes vinho em abundância para ser distribuído em todos seus deslocamentos), a indiferença marcante do grupo a respeito do problema da "autenticidade" do folclore que ele apresenta, fazem com que os Cadetes não sejam bem vistos nos meios locais que se interessam pelos estudos regionais e que ocupem também, um lugar ilegítimo no espaço musical. Uma esposa de um médico declarou:

Os Cadetes? Seus movimentos de dança são mal executados. Além disso, são jovens que bebem desde mocinhos. Isto é triste de ver, sobretudo quando se pensa que eles representam o Beaujolais no exterior...

A festa anual fechada que reúne os membros do grupo e seus afins não é a de Santa Cecília, como é a tradição dos músicos; ela é celebrada por ocasião do dia da Festa de São Vicente, padroeiro dos vinhedos. A prática vocal dos Cadetes está tão distante da legitimidade local representada pela Escola de Música que eles são, então, praticamente, excluídos da comunidade dos músicos: seu local de ensaios nem é mesmo situado no grupo de salas reservadas às sociedades musicais. Não é o caso de outras duas sociedades praticantes da arte vocal, se bem que somente uma dentre elas esteja fortemente ligada à instituição musical.

Os grupos corais

No campo musical em Villefranche, os coros de adultos (A *Coeur Joie* e a Associação Coral) representam um setor onde predominam as mulheres, enquanto que as associações instrumentais (Fanfarra, Harmonia, Trompas de caça) são quase exclusivamente formadas por homens; somente a Orquestra



compreende o mesmo número de executantes de cada sexo. Não se contam aqui os grupos de crianças, todos mistos, mas de alguma maneira "assexuados". A oposição do vocal feminino e do instrumental masculino é correlata com outros pontos: o dentro e o fora, a colocação em jogo do corpo e a questão do objeto e da técnica. Os coros se produzem quase unicamente na sala, enquanto as associações instrumentais saem algumas vezes ou seguidamente; na única dessas últimas que não sai (a orquestra), a relação dos sexos é, aliás, equilibrada. Ora, o ato de cantar implica, um pouco como o exercício de ginástica, numa utilização e numa valorização dos recursos do corpo do indivíduo, práticas muito ligadas à feminilidade social. Em troca, a apreensão social do mundo pelo homem parece menos ligada a uma performance de seu corpo do que à medição técnica e à utilização dos objetos que fundamentam uma certa sociabilidade viril. Sob este aspecto, a prática instrumental é parente da caça, da pesca (nas classes médias e superiores), da motobola, etc.

Os dois coros de adultos mantêm relações complexas. Após uma fase de rivalidade aberta, suas relações estão distendidas; eles lembram, hoje, no plano formal, o que existe entre a Harmonia e a Orquestra²¹. A Associação Coral representa um pouco o ideal para os coristas da *A Coeur Joie* (ACJ) : os membros do escritório desta última, uma dezena de pessoas mais ou menos, são aliás, ao mesmo tempo, aderentes da Associação Coral.

O período de rivalidade franca remonta à época (ou alguns anos antes) em que a Associação Coral era praticamente integrada à Escola de Música, tendo como responsável musical o próprio diretor da Escola: querendo "trabalhar para a elite" (ver o relato do professor de música, neste mesmo artigo), somente poderia desprezar os coristas da *A Coeur Joie*, que assumiram de maneira autônoma a formação vocal de seus membros. Em troca, os membros do escritório desta associação consideravam e tendem ainda a considerar que a Escola de Música tradicional é um lugar muito chato e muito desencorajante para as crianças.

A Associação Coral desligou-se em seguida da instituição. Ela é, entretanto, sempre considerada como o lugar da prática vocal legítima, mesmo se a presidente da associação reconhece que os seus aderentes são mais melômanos que músicos, a maioria deles não conhecendo solfejo, e alguns continuando a freqüentar a classe adulta do coro da Escola de Música. O prestígio da Associação Coral, verdadeiro, pois ela atraiu membros da *A Coeur Joie*, sustenta-se também por outras razões além do talento intrínseco de seus aderentes.

Comparando sua composição social àquela do coro adulto da *A Coeur Joie*, vê-se primeiro, nos dois casos, a ausência quase total das classes populares. A *A Coeur Joie* é uma associação de classes médias, compreendendo muitos professores primários. Na Associação Coral, conta-se com mais de um terço de quadros superiores e membros de profissões liberais. Mesmo se as classes superiores não são majoritárias, elas servem de ponto de referência obrigatória: elas sabem dominar socialmente uma associação, sem dominá-la numericamente.

Quadro 5. Composição social comparada da Associação Coral e da *A Coeur Joie*

	<i>A Coeur Joie</i>	Associação Coral
Operários	0	4
Agricultores	1	1
Empresários	0	1
Empregados	9	21
Quadros médios	14	22
Quadros superiores Profissões liberais	5	20
Desconhecidos	5	6
Homens	9	26
Mulheres	25	49
Conjunto	34	75

A Associação Coral mantém relações de colaboração com as duas outras sociedades musicais legítimas, visando realizar trabalhos conjuntos, por ocasião de concertos. O grande concerto anual, o mais valorizado pela presidente, é aquele que é organizado uma vez por ano, no teatro, com a Orquestra Sinfônica. A colaboração é menos freqüente e menos natural com a Harmonia. A presidente declarou que são raras as obras orquestradas para coro e harmonia: será a única razão? Do ponto de vista do sucesso popular, parece contudo que a Harmonia não tem nenhuma dificuldade em encher uma sala, ao contrário da Orquestra Sinfônica. Quando a Associação Coral tenta se produzir sozinha, em lugar não habitual, ou mesmo ao ar livre, a afluência de público não parece tão boa.



Uma vez, fez-se uma apresentação descentralizada em Béligny (bairro periférico, bem operário): apresentamo-nos no pátio da escola. Havia três curiosos, não mais. Quis-se fazer um concerto de propaganda na igreja de Belleroy (bairro operário). Ocorreu a mesma coisa.

Mas não é possível atingir as pessoas do bairro. Contudo, foram colocadas propagandas em todas as caixas de correio para anunciar o concerto. Eu não sei: talvez a saia preta e a camisa branca torne a apresentação muito solene e nos dê uma imagem de destaque. Alguns nos dizem: "Vocês são burgueses." Isto é um tanto verdadeiro. Gostaríamos de penetrar no meio operário, mas no momento, ficamos em nosso território. Aliás, este é um problema geral em Villefranche. Eu me lembro, uma vez, a Escola de Música quis fazer audições da classe de orquestra no centro comercial de Belleroy. Ninguém veio nos escutar...

A subversão dos lugares, evidentemente, não basta para tornar popular uma prática na qual todos os signos exteriores indicam-na como burguesa, e que os atores concebem como tal. O ponto de vista, ligeiramente desvalorizante, que a presidente da Associação Coral oferece sobre a associação concorrente, mostra que ela sabe bem o que "distingue" o seu grupo.

Com a A Coeur Joie, somos quase amigos no limite. Em verdade, as relações são boas. Mas nosso diretor precedente não gostava mesmo do gênero deles. É nitidamente mais boy-scout entre eles, há mais fraternidade. Esse é um movimento nacional, enquanto que nós somos independentes.

A Associação "De Coração Alegre de Villefranche" mantém poucas relações com outras sociedades musicais da cidade, salvo com a Coral. Em compensação, os contatos com as associações co-irmãs das cidades vizinhas (Belleville ou Tarare), parecem ser procurados deliberadamente, o que é bem a marca de um movimento nacional. A associação de Villefranche compreende dois grupos de cantorias infantis e um coro de adultos: os diretores dos ensaios são geralmente formados pelos estágios organizados pela A.C. J. no plano nacional. O canto é concebido como lazer. O ensino às crianças fundamenta-se sobre cantos ritmados, deixando de lado a aprendizagem do solfejo. O repertório do coro adulto compõe-se unicamente de canções contemporâneas e de obras curtas. Compreende-se as dificuldades do grupo quando ele tenta passar ao canto-espetáculo. Os concertos no teatro reúnem somente os amigos, parentes e conhecedores, o que nunca lota a sala, e as tentativas ao ar livre encontram assim pouco sucesso como aquelas da Associação Coral. Tendo em vista romper o isolamento social e musical do grupo (no qual as mulheres, celibatárias, em particular, são numerosas), duas

estratégias são tentadas. A primeira consiste em se apoiar sobre a coesão do movimento no plano nacional e a organizar encontros entre seções locais. A segunda consiste em uma abertura para outras formas vocais, mais valorizadas, e para os meios sociais mais elevados: é assim que é preciso interpretar a adesão de um terço dos membros adultos da *A Coeur Joie* à Associação Coral, e a organização de atividades comuns com esta (uma saída à Ópera de Lyon). Se as relações entre os dois grupos são orientadas neste sentido (ACJ para a Coral), é que a atividade musical da primeira, sem ser de fato ilegítima, é, contudo, desvalorizada e considerada como ocupando um plano baixo da escala: ela resultou da solicitante do contato. Esta situação intermediária, entre legitimidade e ilegitimidade, é testemunhada bastante bem pela vestimenta dos coristas. Em concerto, eles nem usam uniformes pertencentes à associação, nem trajes pessoais de cerimônia. O grupo compra cinquenta metros de tecido que são cortados por uma costureira membro do grupo; as saias longas, cor-de-rosa ou bordô, que ela confecciona, ficam como propriedade da associação. *A De Coração Alegre* encomenda igualmente os corseletes de fantasia, cor-de-rosa com flores, que cada membro é levado a comprar. O conjunto da vestimenta fornecido aos coristas situa-se, portanto, entre fantasia e cerimônia.

Uma aproximação etnográfica das associações musicais mostra, então, que as práticas que se têm intitulado "musicais" são extremamente diferenciadas, mas também que elas servem, concretamente e mutuamente, de referência positiva ou negativa. É por esta razão que se está autorizado a falar de um campo local.

Estrutura de um campo local

As características socio-geográfico-culturais de uma pequena cidade reaproximam das atividades e dos grupos tudo o que, na sociedade global, tende a se separar. Assim, as atividades musicais não são somente ligadas por um parentesco lógico, mas por relações concretas; citamos, por exemplo, a concentração dos locais das associações, a participação comum nas festas municipais, a circulação (relativa) dos músicos de uma associação à outra, a existência de uma Escola de Música e de uma super-associação sob controle municipal (o Grupamento das Sociedades Musicais).



Quadro 6. O espaço da música em Villefranche.

	Classes populares	Classes médias	Classes superiores
Santa Cecília	Fanfarra ↔ Harmonia Acordeão	Assoc. Coração Alegre	Orquestra ↑ Assoc. Coral
S. Hubertus	Trompas de caça		
São Vicente	Cadetes Cantadores		

Cada grupo produz signos exteriores de reconhecimento para os quais se opera uma verdadeira teatralização da identidade coletiva (sonhada ou reivindicada) de cada um. A importância acordada por todas as sociedades ao traje de seus músicos é um bom exemplo. A vontade de renovação da Fanfarra se exprime assim na decisão de aquisição de trajes novos, mas idênticos aos precedentes. Os músicos da Harmonia para evitar de serem confundidos com seus inferiores, recusam usar casquetes durante as cerimônias oficiais. As chamativas vestimentas de montaria dos tocadores de trompa de caça marcam

seu desejo de serem distinguidos do vulgar, ao mesmo tempo que elas trazem um gosto pelo cintilante, da parada, do brilho, especificamente popular. A vestimenta cerimonial dos membros da Orquestra ou da Associação Coral significa sua distinção social natural.

A *imagem de marca* de uma associação é sua imagem social. As associações como a Orquestra ou a Coral, que têm poucas ocasiões de mostrar seu valor, cuidam particularmente da preparação e a apresentação de seu grande concerto anual. Esposa de notário, a presidente da Coral insiste muito sobre a aparência exterior dos cantores:

Se os coristas não estão todos parelhos, eu não os aceito. Eles se vestem, aliás por conta própria... As mulheres usam saia preta e camisa branca, é muito solene, mas é preciso que o espectador seja primeiro atraído pelo olho. Para os homens, usa-se o terno sóbrio (negro ou azul-marinho), a camisa branca e a gravata borboleta. Aqueles que possuem várias dão àquellesque não têm. Para mim, na apresentação isto conta muito. Eu ajudo sempre, enormemente, a entrada de coristas.

O ideal social aqui colocado em cena não é certamente popular.

O contato entre dois grupos, duas associações locais relativamente próximas pela sua prática ou por seu recrutamento social pode se estabelecer de duas formas, em princípio exclusivas: uma relação bastante equilibrada de rivalidade ou de distância (cada um dos dois grupos construindo uma imagem negativa e caricatural dos membros do outro para se valorizarem), ou bem, uma relação inegável de imitação ou de identificação (um dos dois servindo de ponto de referência, inacessível aos membros do outro). Assim se explicam estes julgamentos de valor e estas reputações que são creditadas às associações das quais não se faz parte: tal associação é formada de alcoólicos, aquela outra é chamada de burguesa, a terceira é um pouco *boy-scout*, a quarta faz barulho. O caráter simultaneamente concreto e lapidar dos julgamentos enunciados traduz, por vezes, a proximidade no espaço e a vontade social de guardar (marcar) suas distâncias, situações características dos agentes inscritos num campo local. No início de minha pesquisa, havia lido no jornal local que as relações entre sociedades musicais eram um domínio onde abundavam as "susceptibilidades": mais que um fenômeno psicológico, parece tratar-se de um efeito do campo local.

O modelo de campo local que se pode extrair da descrição das práticas musicais em uma pequena cidade representa um certo ideal clássico, raramente realizado tão plenamente em outros domínios (esportes, política, lazeres...).



A originalidade do campo musical está no fato de que, cobrindo um espaço social muito extenso, ele permite a observação simultânea de continuidades e de discontinuidades, favorecendo no mais alto grau o espírito de encenação por parte dos agentes.

ANEXO

Alcoólicos ou boas vidas?

A propósito dos músicos da Fanfarra em 1975, a presidente da Associação Coral (esposa de notário) declarou:

Estamos no Beaujolais, todo o mundo gosta do bom vinho, mas eles exageraram. Quando eles terminaram de tocar, não dava para olhar muito porque não era bonito ver: eles rolavam sobre a mesa, mesmo os responsáveis. E mais, eles tinham uma triste aparência, os cabelos demasiado longos e sujos. Não, isso não era possível! Não poderíamos nos deslocar com eles, isto não poderia continuar...

De sua parte, o novo presidente explica como ele se opôs ao comportamento tradicional dos músicos da Fanfarra neste domínio:

Quando eu assumi (como presidente), eu percebi que durante os ensaios, havia um garrafão de vinho que circulava. Bastava os músicos pararem de tocar um instante, para encherem seu copo. Ao final de dois ensaios, eu protestei e lhes disse que era preciso ao menos um suco de fruta para os mais jovens. Finalmente, ao cabo de seis meses, decidi que não se beberia mais nada durante os ensaios; podia-se matar a vontade de beber depois, se se quisesse! Por causa disso, eu chaveei os copos no armário...

NOTAS

¹ Pode-se citar em particular as enquetes do Serviço de estudos e de pesquisas do Ministério da Cultura. *Pratiques culturelles des français, description, sociodémographique. Évolution 1973-1981*, Paris, Dalloz, 1983. Ver em particular, "Les violons d'Ingres et les jeux", 95 p. e "Fréquentation des concerts et des festivals", 132 p. Ver também Antoine HENNION, Françoise MARTINAT, Jean-Pierre VIGNOLLE, *Les conservatoires et leurs élèves*, Paris, La Documentation française, 1984.

- 2 Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979. Ver também Monique PINSON-CHARLOT, Yves GARNIER, *Ségrégation sociale et équipements culturels. Le cas de l'enseignement musical dans un Conservatoire municipal*. Paris, Centre de sociologie urbaine, maio, 1984.
- 3 Paul GERBOD, "L'institution orphéonique en France du XIXe. au XXe. siècle", *Ethnologie Française*, X, 1980, pp.27-44
- 4 Ver os textos de Jacques GUTWIRTH, "Les associations de loisir d'une petite ville, Châtillon-sur-Seine", *Ethnologie française*, XII,1-2, 1972, pp. 140-180. -- Pierre-Michel MENDER, "Conflits culturels et changement social. Les pratiques et la consommation musicale dans une ville moyenne", *Cahiers de l'observation du changement social*. Vol. XVIII, Paris, Éd. du CNRS, 1982, pp. 97-153. -- Jean-Paul CALLEDE, *Quelques pratiques associatives de la musique. Contribution au thème des cultures populaires*, 12 p. Communication au colloque "Les cultures populaires", Université de Nantes, organizado pela Société française de sociologie e a Société d'ethnologie française, 9 e 10 de junho de 1983.
- 5 A cidade de Villefranche-sur-Saône, situada a 30km ao norte de Lyon, possui 30.000 habitantes, em sua grande maioria constituída por operários e empregados. Para informações mais aprofundadas, ler de Michel BOZON, *Vie quotidienne et rapports sociaux dans une petite ville de province. La mise en scène des différences*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, p. 300, 1984.
- 6 O estudo sobre as práticas musicais permitiu enriquecer minha definição inicial da sociabilidade que pecava pelo unanimismo.
- 7 Rémi LENOIR, "Notes pour une histoire sociale du piano", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 28, junho 1979, pp. 79-82.
- 8 Pierre-Michel MENDER, op. cit.
- 9 Além do que foi dito, é preciso observar que 41% dos estudantes são procedentes de fora da cidade. Esta proporção, particularmente elevada de não-autóctones, parece indicar que a Escola de Música da pequena cidade é um ponto de referência cultural para os membros das camadas medianas e superiores dispersos na zona rural.
- 10 Pierre-Michel Mender menciona esta oposição de uma outra maneira, observando que as cordas sofrem muito menos a aproximação que os sopros.
- 11 A este respeito, ler Michel Bozon, op. cit., p. 125.
- 12 Trata-se de uma hipótese, uma vez que os intitulados nas profissões carecem de precisão. Teria sido importante conhecer a proporção de operários qualificados e de contramestres, mas também a proporção de operários de origem não operária (filhos de artesãos, de comerciantes ou de agricultores).
- 13 Validação interna nem sempre significa validação local. Seguidamente, são federações especializadas que asseguram a validação.
- 14 Michel BOZON, "La mise en scène des différences. Ethnologie d'une petite ville de province", *L'homme*, XXII, 4, 1982, pp. 63-76.
- 15 De qual reputação se trata? A Associação era abertamente acusada pela boataria pública de ser uma reunião de alcoolismo. A esse respeito, ver o anexo ao final do texto.
- 16 Jacques Gutwirth observa o mesmo tipo de oposição em Châtillon-sur-Seine.
- 17 Pierre-Michel Mender assinala o mesmo tipo de oposição entre jovens e veteranos na Harmonia de "Richemont".
- 18 Este prestígio provém tanto da "nobreza" dos instrumentos de cordas como da proximidade do diretor.



- ¹⁹ A União Interprofissional dos Vinhos do Beaujolais, ou Interprofissão, reúne vinicultores e negociantes num mesmo órgão de propaganda.
- ²⁰ Somente um ou dois dos membros fundadores da Associação eram pequenos caçadores. Mas nunca houve grande tradição de caça de montaria na região. De fato, a retomada de uma prática social de tradição burguesa-aristocrática pelos indivíduos do meio popular desprovidos de patrimônio econômico, social e cultural idôneo, conduziu-os a reinscrever esta atividade (na Associação) nas formas clássicas da sociabilidade popular.
- ²¹ Um outro exemplo deste tipo de situação pode ser dado: as relações entre os grupos de rock e os grupos folk. As teorias de disc-jóqueis sobre a "tribo adolescente" que participaria do consumo musical (Cf. Paul YONNET, "Rock, pop, punk: masques et vertiges du peuple adolescent", *Le Débat*, nº 25, maio 1983, pp. 133-156) não permitem esquecer que os clichês sociais são muito poderosos também no sub-campo da música para os jovens: as relações entre grupos rock e grupos folk eram (em 1979) do mesmo tipo que aquelas existentes entre a Fanfarra e a Harmonia. Conflito nítido e facilmente observável: um mini-concerto rock no Centro Cultural de Villefranche, sucedendo a um breve concerto folk, ocasiona uma completa renovação do público e algumas rusgas (os segundos achando que os primeiros levam demasiado tempo para sair do palco).