

O AVESSO DA HARMONIA¹

Bernard Lehmann

RESUMO: O artigo descreve sociologicamente os rituais da orquestra sinfônica e o espaço da sala de concertos, revelando os conflitos e hierarquias que recortam a produção do espetáculo musical.

Quando dos concertos de música sinfônica, tudo no espetáculo, quer se trate dos músicos ou do público, parece feito para dar uma imagem de harmonia. Os instrumentistas entram pouco a pouco no palco, todos vestem-se de preto, os homens de casaca, as mulheres de vestido de noite, todos têm um lugar determinado, os sopros de um lado, as cordas do outro, todos ficam de pé quando se lhes pede e sentam-se quando devem. O público também, a partir do momento em que entra na sala, parece deixar de lado qualquer veleidade de diferenciação. Daquele momento em diante o que importa é a audição atenta e religiosa da orquestra e para isso há certas proscricções que o público deve levar em conta. Todo ruído é proscrito e a concentração é obrigatória. Qualquer interferência que possa aniquilar o estado catártico do vizinho é sancionada por olhares cheios de recriminação ou por pedidos de silêncio. Assim, cada espectador é geralmente considerado sagrado por seus vizinhos. A sala de concerto (no piso da platéia) é então um espaço coletivo de recolhimento em si mesmo. É tacitamente proibido tossir (exceto entre os movimentos), ler o jornal, comer, falar, chegar atrasado (o horário de fechamento das portas é preciso e muitas vezes mencionado no verso dos bilhetes).

Do início ao fim da prestação tudo é ordenado, programado, ritualizado de maneira a não dar margem a nenhuma representação além daquela que a orquestra faz de si mesma. Esta harmonia social teatralizada dissimula múltiplas hierarquias, múltiplas divisões que vamos agora analisar.

1 Publicado originalmente em *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, dezembro de 1995 (p. 3-21). Paris: Maison des Sciences de l'Homme, Collège de France, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, e aqui traduzido com a amável autorização de seu autor, Bernard Lehmann, e de seu editor, Pierre Bourdieu.

A ORQUESTRA

O tipo de orquestra que estudamos é composto de quatro famílias de instrumentos: as cordas, as madeiras, os metais² e a percussão. As três primeiras compreendem cada uma quatro instrumentos no mínimo:³ violinos, violas, violoncelos e contrabaixos nas cordas; flautas, oboés, clarinetas e fagotes nas madeiras; trompas, trompetes, trombones e tubas nos metais. A percussão fragmenta-se numa multiplicidade de instrumentos que vão dos tímpanos ao xilofone, vibrafone, *glockenspiel*, pratos, caixa-clara, *tan-tans*, bombo, triângulo, garrafas, sirenes, etc.

Conforme seu grau de exposição musical, os instrumentistas são divididos em duas categorias: os solistas (o conjunto dos sopros, a percussão e os portadores desse título dentre as cordas) e os *tutti* que reúnem quase a totalidade das cordas.

A orquestra sinfônica dita de palco, por oposição à orquestra de fosso que se vê na ópera, é também, do ponto de vista do espectador, uma distribuição racional no espaço (cf. figura 1). Este pode subdividir-se em três partes: a frente ocupada pelas cordas, o centro ocupado pelas madeiras, o fundo pelos metais e percussão; conforme o tamanho da sala e da formação adotada, essa última pode localizar-se nas laterais. Outra divisão do espaço orquestral é aquela que cinde, porém menos nitidamente, a orquestra em duas partes laterais: do lado esquerdo, os instrumentos agudos e, do lado direito, os graves. Há, por fim, os recantos onde são inseridos instrumentos mais ou menos presentes de acordo com as obras, tais como o piano (evidentemente, desde que figure apenas como instrumento da orquestra) e a harpa; também encontram-se aí acessórios de percussão e instrumentos relativamente atípicos para este tipo de formação (bandolins, acordeões, etc.). O maestro, finalmente, está situado na fronteira público-orquestra; erguido sobre um estrado, deve poder controlar tudo o que acontece no palco e, ao mesmo tempo, estar visível para todos os músicos e para o conjunto dos espectadores.

2 As madeiras e os metais são freqüentemente reunidos na família dos sopros. Numa orquestra chama-se "*petite harmonie*" o conjunto formado pelas madeiras; a "*harmonie*", por sua vez, inclui o conjunto dos instrumentos de sopro. [N. T.: Não há equivalente em português para essas expressões que significam literalmente "bandinha" e "banda"].

3 Não é preciso dizer que todas essas famílias compreendem mais instrumentos. Por exemplo: a clarineta baixo e o oboé *d'amore* nas madeiras; o trompete de vara e o trombone baixo nos metais.

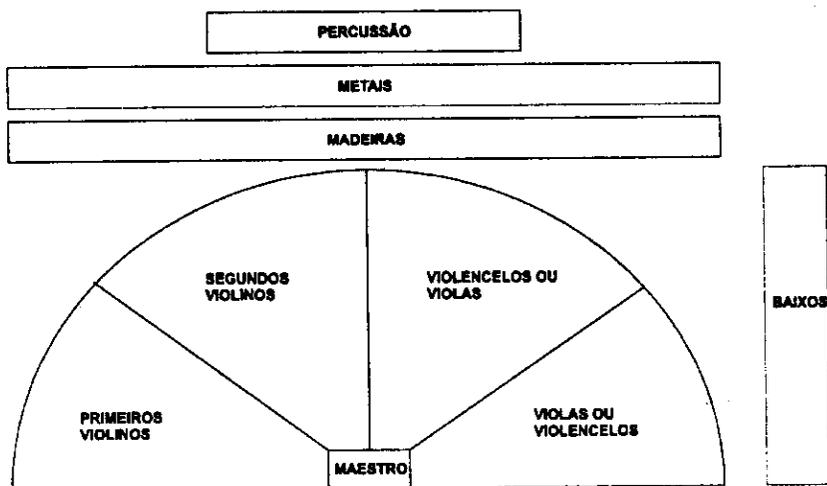


Figura 1 - Esboço representando a disposição atual das orquestras parisienses.

A SALA

A sala de concerto é composta de duas partes que se defrontam: o palco e a platéia. Os espectadores dirigem seu olhar para um grupo de intérpretes corporalmente orientados de forma a serem vistos pelos primeiros. Se tomarmos como modelo a sala Pleyel, observamos um espaço com duas dimensões: uma horizontal que vai dos últimos músicos, localizados no fundo, à parede atrás das costas dos últimos espectadores. A extremidade do palco funciona como fronteira entre esses dois grupos. De um lado e de outro, quanto mais se recua, mais se sobe; vista de lado, a sala apresenta um aspecto côncavo. Por fim, uma dimensão vertical: sobre o espaço da platéia estão superpostos, no terço posterior, dois balcões que permitem empilhar mais um bom número de espectadores; essas tribunas também são elevadas.

Essa progressão que vai da fronteira do palco em direção ao fundo do espaço dos espectadores, assim como a que vai do nível térreo em direção aos primeiros e segundos balcões, corresponde a uma progressão na visibilidade.

Tal repartição do espaço recobre uma hierarquia de tarifas⁴ ajustada a uma hierarquia dos olhares. Quanto mais longe se está do palco, mais as tarifas baixam; quanto mais as tarifas baixam, mais o público está espacialmente suspenso e mais global se torna a visão da orquestra. A isso, é preciso acrescentar uma hipótese: quanto mais se recua no espaço, mais o capital econômico dos espectadores diminui.⁵ Como indício já destacamos as tarifas, mas também observamos as vestimentas usadas, os diálogos entre os movimentos, os comentários ostentados, etc. Esses elementos vão nos permitir avaliar algumas diferenças sociais que variam conforme a localização escolhida pelos espectadores na sala, assim como observar a relação diferenciada que os ouvintes mantêm com esse tipo de espetáculo. O que se diz aqui vale sobretudo para os concertos de música dos séculos XVIII e XIX,⁶ pois a música contemporânea obedece a regras totalmente diferentes.

Nas primeiras filas ainda sobressaem, freqüentemente, mulheres paramentadas com vestidos de tafetá barulhento ou de organza, com tailleurs sóbrios ou austeros cujo corte não engana; aí respiram-se também fragrâncias raras⁷ sutilmente atomizadas. Algumas delas (mais raramente os cavalheiros, que assumiriam uma postura menos extrovertida), antes de se sentar, não hesitam em virar as costas para o palco, buscando, com olhar vago mas estudado, uma figura conhecida que poderia despontar na confusão misturada dos espectadores, olhar que tudo escruta sabendo-se decerto escrutado. O espaço junto ao palco é um espaço onde ainda se vem tanto para ver quanto para ser visto. Dali, só se pode escutar o equivalente daquilo

4 O programa dos concertos da Orquestra de Paris na sala Pleyel apresenta cinco categorias de preços: a primeira, chamada de "orquestra", é de 210 francos; a segunda, correspondente à platéia e ao primeiro balcão, é de 140 francos; a terceira e a quarta que correspondem respectivamente às primeiras e às últimas filas do segundo balcão, são de 88 e 50 francos; a última categoria, cujos preços não constam do programa, corresponde aos recantos encostados direta e lateralmente no palco. Tarifas extraídas do programa da temporada 1990-1991.

5 Acrescente-se que, como em todas as salas de concerto, os "amadores esclarecidos" localizam os lugares onde a acústica supostamente é melhor. Pode-se supor que tais espectadores caracterizam-se pela posse de um capital mais cultural do que econômico.

6 Não há estatísticas da freqüentação das salas de concerto parisienses e menos ainda dados sobre a distribuição espacial do público nessas salas. A propósito da diferença entre o público da música contemporânea e o da música mais tradicional, cf. P.-M. Menger, "L'oreille spéculative: Consommation et perception de la musique contemporaine", *Revue française de sociologie*, 1986, 27, nº 3, p. 445-479.

7 Por exemplo perfumes artesanais, tais como os do artesão perfumista Jean Laporte, que supõem algum conhecimento da perfumaria e do mundo da moda; Guerlain que (tendo exclusividade de difusão em Paris) supõe certa desenvoltura mundana e corporal para enfrentar o espaço fechado de uma boutique e o olhar avaliador das vendedoras, enquanto que, no pólo oposto, seriam encontradas preferentemente as marcas de alta costura: perfumes populares com fragrâncias amplas e fortes como os "famosos" *Opium* e *Poison*.

que se vê: uma massa enceguedora e acusticamente imponente de cordas. O som emitido próximo demais não permite distinguir certas nuances na globalidade orquestral e chega como que esmagado. Nesses locais, as conversas giram freqüentemente em torno da vestimenta: as meias caídas de um violista da Orquestra de Paris, a roupa extravagante e berrante de uma jovem cantora espanhola, um violinista que irrita uma de nossas vizinhas de tanto se mexer.

No meio, mais ou menos no segundo terço, encontram-se misturados jovens com aparência de boa família: rapazes de blazer rigorosamente cortado e moças de cabelos rígidos e penteados, presos pelo famoso arco de veludo preto brilhante.⁸ O impermeável bege é usado com freqüência por ambos os sexos. Nesse espaço encontra-se também um número de assinantes eternamente sentados nos mesmos lugares, que se procuram e se esperam comentando fatigadamente o próximo programa. Alguns freqüentadores antigos encontram-se ali semanalmente e ainda beijam a mão daquelas que, ao longo do tempo, eles se acostumaram a ver sentadas a seu lado nas noites de concerto. Nesse espaço, percebem-se igualmente jovens de blue-jeans (muito pouco desbotados) e pulôver shetland, jornal na mão, que parecem passar por ali como se vai às compras. Outros, finalmente, mais atarefados, vieram diretamente do trabalho com suas pastas. Por oposição à dianteira da sala, essa é a zona dos discursos eruditos ou semi-eruditos, onde se escutam dissolvidas observações ácidas, formas convencionadas e habituais de descontentamento, críticas formuladas nos termos apropriados: “ele teutoniza”, “as cordas não estão juntas”, “que efeito de rubato ridículo!”. Outros são mais técnicos: chegam com a partitura em edição de bolso Eulenburg e já nos aconteceu até mesmo ver um espectador controlar o andamento com o auxílio de um metrônomo luminoso.

No alto, encontra-se um público “menos bem vestido”; conserva geralmente as maneiras do cotidiano pequeno-burguês, pois aí se está entre amigos; evocam-se os que não vieram, as aventuras de cada um. Restam ainda os assentos laterais desdobráveis situados nas fileiras da frente que misturam, por uma quantia módica, os bem vestidos e

8 “Regra de ouro da roupa burguesa: mesmo descontraída, permite sair ou receber sem ter que se trocar”. “A vestimenta burguesa opõe-se à roupa nobre e ao uniforme. Estes últimos têm em comum serem visíveis, diretamente assinaláveis e significativos na cena social. Permittiam facilmente a leitura do estado ou qualidade das pessoas que os usavam”, B. Le Witt, *Ni vue ni connue, approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 1988, p. 71 e 68. Este autor permite-nos reconstituir uma lista dos atributos vestuários da burguesia católica e antiga: rabo-de-cavalo preso com laço de veludo preto, paletó azul marinho, saia reta, *kilt*, colete, *tailleur de tweed* ou de lã, saia plissada, *chemisier*, pulôver de cachemira ou *shetland*, mocassins, escarpins, lenços, bolsa a tiracolo.

perfumados aos destituídos que, certamente, não pediam tanto. Esse é o espaço onde a visão parece predominar sobre a escuta (também é o lugar onde mais se conversa durante os concertos). Aliás, observa-se freqüentemente que, cerca de um minuto antes do início do concerto, no momento em que se apagam as luzes, muitos espectadores sentados nesses lugares migram para as poltronas desocupadas e mais vantajosas: “Vem, tem dois lugares lá embaixo, a gente vai ver melhor”. Essas conquistas espaciais parecem muito preocupar espectadores que localizam os lugares vagos bem antes do concerto, seja simplesmente instalando-se neles, dispostos a correr o risco de serem desalojados, seja torcendo em voz alta para que o lugar visado não seja tomado antes por seu locatário ou por um concorrente. A lógica que parece estar subjacente nesse caso é a de aproveitar ao máximo o dinheiro gasto: “encher os olhos e os ouvidos”.

Há, por fim, os recantos dos pobres, os lugares chamados cegos cuja acústica pode ser, às vezes, “deplorável” (reverberação dos graves contra a parede de fundo). Tais lugares exigem todo tipo de contorção, em torno de uma coluna que atrapalha a visão no Châtelet, ou contorções laterais na Ópera Bastille. Esses lugares requerem certa resistência física e por isso situam-se, geralmente, nos confins da sala, da mesma forma como os músicos cujos instrumentos são os mais conotados corporalmente ficam no fundo do espaço próprio à orquestra.

A esse espaço hierarquizado do público corresponde uma hierarquização parecida da orquestra, que a reflete. O palco também progride em direção ao alto à medida que se afasta do público. A partir das cordas, situadas nas primeiras fileiras, sobe-se até a percussão, colocada no fundo, como se viu. Cada família de instrumentos é elevada com relação ao grupo que a precede por meio de um estrado. Tal progressão segue a hierarquia das famílias de instrumentos e, por conseguinte, social: os metais, instrumentos menos cotados no mercado da música clássica e mais populares, são também os instrumentos mais afastados.

A sala de concerto tem portanto uma estrutura em espelho, espelho social que se ignora; a presumida estrutura social do público reflete a estrutura social da orquestra: os lugares de “orquestra” - no sentido do espaço reservado ao público - em frente às cordas; mais para trás, a parte mais alta da platéia e os balcões espelham a elevação artificial dos sopros.

Nas dez primeiras filas da sala Pleyel, assim como no Teatro Municipal de Paris (Châtelet), os sopros praticamente não são visíveis

para o público; tudo se passa como se só devessem existir pelo som. As cordas, ao contrário, impõem-se à visão por sua massa que ocupa toda a largura do palco.

Somente à medida que se recua na sala a orquestra desenha-se progressivamente em sua totalidade e todos seus componentes se dão a ver. Quanto mais baixa o preço dos lugares, mais ficam visíveis os instrumentos menos valorizados. Tudo se passa como se, segundo uma lógica socialmente diferenciada da distância face à necessidade que encontra no concerto uma declinação, quanto mais alta a tarifa, menos é dado a ver e ouvir, melhor (instrumental e socialmente) o que se vê e ouve, e vice-versa. Os dois pólos de espectadores mais distanciados entre si exprimem duas modalidades extremas de relação com a necessidade.

Uma exceção que corroboraria essas hipóteses é o exemplo particular dado pelo fosso da Ópera de Paris (sala Garnier). Mais fundo que a altura de um homem, ele esconde os músicos da orquestra encarregados de acompanhar o espetáculo que se desenrola no palco. Ali os instrumentistas são relegados a segundo plano enquanto acompanhadores. Se fazem parte do espetáculo auditivo, estão excluídos dos olhares, exceto aqueles vindos do alto. Ora, ocorre que a orquestra modifica sua distribuição espacial: as quatro estantes dos metais são colocadas atrás dos violoncelos, no lugar tradicionalmente reservado aos contrabaixos (cf. figura 2). Como se a disposição espacial dos músicos fosse indiferente quando os olhares não têm, ou não têm muita, influência sobre eles.

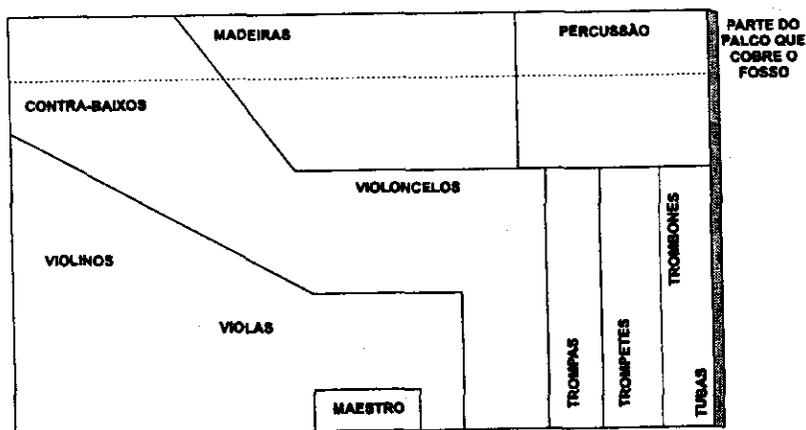


Figura 2 - Esboço representando a distribuição dos músicos no fosso da Ópera de Paris (Sala Garnier), temporada 1988-1989.

OS RITUAIS

Os concertos são atravessados por gestos e movimentos habituais - extra-musicais - que o senso comum qualificaria facilmente de rituais. São tão comuns nesse tipo de espetáculo que não se os questiona.⁹ Pareceu-nos do maior interesse deter o olhar sobre essas banalidades, cotidiano que se repete sem levantar a menor interrogação. Assim, trataremos esses ritos (protocolo de entrada no palco, apertos de mão diferenciados, levantar da orquestra, cumprimentos ao público, etc.) como ritos de separação, linguagem simbólica que subsome uma classificação hierárquica dos componentes da orquestra.

O ritual de separação distingue do conjunto dos músicos o grupo formado pelos solistas e maestro cuja entrada e saída do palco ocorrem em momentos diferentes. Pode-se distinguir três tempos nesse cerimonial.

Um primeiro tempo opõe, de um lado, as conversas indiferentes do público a seu silêncio concentrado. Enquanto o maestro e os solistas não estão no palco, o público permanece indiferente à presença da orquestra.¹⁰ Ao mesmo tempo, a sala ainda está iluminada; o apagar das luzes provoca o cessar das falas separando o momento de adotar uma postura religiosa de deferência e concentração diante dos protagonistas que vão aparecer. Esta proscricção intervém geralmente no momento da chegada do *spalla*.

O segundo tempo manifesta-se quando o silêncio concentrado dá lugar, momentaneamente, às aclamações. Através do silêncio e dos aplausos pode-se ler um sinal de respeito individualizador para com o *spalla*, na medida em que este desempenha uma função mais simbólica¹¹ do que prática. Mas pode-se dizer que ele é distinguido enquanto representante da orquestra, um corpo do qual ele é a metonímia. Convém observar que esse encargo nunca é entregue a outro instrumentista que poderia ser, por exemplo, o mais antigo, o mais dotado de prêmios internacionais, um eleito, etc. Essa atribuição

9 A propósito desses gestos, um responsável por orquestra disse-nos um dia: "Se a gente faz assim é porque deve servir para alguma coisa, senão a gente não faria".

10 É bem verdade que ela ainda não está tocando.

11 Os estatutos do pessoal da Orquestra de Paris, por exemplo, situam o *spalla* na mesma categoria salarial que todos os demais chefes de naipe. Ele normalmente preside o conselho dos solistas. Diz-se que é o "encarregado da disciplina artística no seio da orquestra". Também tem como tarefa "a verificação material do quarteto, o estabelecimento das arcadas segundo as instruções do maestro, ensaios parciais por naipe, se for o caso, e ensaios do quarteto". Além dos ensaios do quarteto, o *spalla* tem responsabilidades iguais às de todo chefe de naipe, porém um conjunto maior de músicos atrás de si.

simbólica, essa encarnação da orquestra, cabe somente ao primeiro violino enquanto representante do “ancestral” do maestro (*ex-konzertmeister*) e, portanto, representante das cordas. Tal encargo protocolar de representação da orquestra por delegação é um encargo de casta que lhe pertence como um direito à “nobreza”.

O *spalla* demonstra ao público certa autoridade ritual: é ele, por exemplo, que indica ao oboé o momento de dar o *lá*, é ele que faz sinal para os músicos se levantarem quando da chegada do maestro, ou para não o fazerem em alguns de seus retornos ao palco. Enfim, é ele que o maestro cumprimenta antes de todos, o público inclusive.

O terceiro tempo dessa hierarquia distingue a chegada e/ou saída do maestro. Tomamos o concerto aqui na sua forma mais elementar, quer dizer, sem concertista convidado.¹² O maestro recebe uma dupla homenagem: do público que o aclama e, ao mesmo tempo, da orquestra que fica de pé ou se senta para acolhê-lo ou homenageá-lo.

O público faz uma distinção entre os aplausos que endereça ao conjunto e os que endereça ao maestro ou convidados: se a orquestra tem direito a palmas desordenadas, os espectadores chamam o maestro e os convidados com palmas cadenciadas e ordenadas, a fim de fazê-los voltar e, eventualmente, obter deles um *bis*. Há como que uma orquestração rítmica do público, que logo volta a ser confusão de palmas, quando o chamado já está de novo no meio da orquestra. Deve-se observar que, até onde sabemos, só muito raramente uma orquestra é chamada de volta ao palco por ela mesma.

A homenagem da orquestra ao maestro efetua-se diferentemente: de início com pequenas batidas dos arcos nas estantes, até o momento em que o maestro convida os músicos a ficarem de pé, quando da primeira salva de palmas; tornam a sentar-se no momento em que o maestro faz seu primeiro retorno ao palco. Em cada um de seus retornos, convida a orquestra a levantar-se para partilhar o benefício, mas acontece de o *spalla* recusar cortesmente o convite, caso em que a orquestra permanece sentada para que o maestro desfrute sozinho do sucesso.

A presença individualizada do maestro manifesta-se igualmente quando de sua chegada na estante: cumprimenta de início o *spalla* e

12 Quando há solistas convidados eles têm direito às mesmas atenções que o maestro, com a diferença de que é este último que realizará as tarefas rituais habitualmente atribuídas ao *spalla*. Quando da entrada no palco, o maestro entra junto com o concertista, mas atrás dele. É ele quem decide não retornar durante os aplausos. Enfim, há cumprimentos mútuos após a execução que consistem em apertar-se mutuamente as mãos, quer dizer, reconhecer-se mutuamente.

por meio dele a orquestra, em seguida vira-se para o público antes de subir em seu estrado. Este, ainda que funcional, também contribui para separá-lo do resto da orquestra: serve para erguê-lo espacialmente de forma que possa visualizar a orquestra e que esta enxergue bem seu gestual, mas ao mesmo tempo permite a manifestação pública e espetacular de sua autoridade. O maestro é o personagem central, o único que pode se mover e exprimir o que sente, com gestos, diante de uma massa congelada (pela disciplina orquestral) que lhe cabe reger. Cada movimento de suas mãos funciona como ato simbólico de sua autoridade. Cada indicação de nuance funciona como um lembrete do que está indicado na parte que os músicos lêem. Cada um de seus gestos deve parecer, aos olhos do público, uma ação mágica que desencadeia os sons.

Através de todos esses rituais podem-se ler uma hierarquia do mundo orquestral e uma representação social da música. Visando produzir concertos como se fossem pactos¹³, quer dizer, visando encená-los no quadro de uma tradição rotinizada e ritualizada, os organizadores desses espetáculos produzem ao mesmo tempo, graças a uma ação de efeito duplo, sem intenção anterior explícita nem combinação, um mascaramento da realidade cotidiana da produção musical e uma exposição subliminar da existência de hierarquias que correspondem ponto a ponto, como veremos, à hierarquia das propriedades sociais dos músicos. Não é preciso dizer que a eficácia dessas práticas, tanto para os músicos quanto para o público, dependa de seu desconhecimento e do fato de elas parecerem, com o tempo, naturais.

Mas os comportamentos que os agentes (musicais) devem adotar dependem, no que nos diz respeito, da presença, *direta* ou não, de “crentes” (profanos) que velam pela observância desses rituais. Por isso, quando um fosso isola parcialmente os músicos dos olhares do público, as regras rituais, a autoridade do maestro e as hierarquias são, freqüentemente, e muito mais facilmente, desprezadas. É o caso na Ópera de Paris. Nesse sentido, o fosso dá uma imagem muito mais próxima do cotidiano das relações que pode haver entre os maestros e os músicos, entre os músicos e a música, e entre os músicos e o público, cotidiano que habitualmente só pode ser observado nos bastidores.

As listas nominativas de músicos dadas em certos programas anuais de orquestras confirmam e refinam as divisões mais grosseiras

13 N.T.: O autor faz um jogo de palavras e usa no mesmo trecho: *produire des concerts* (produzir concertos) e *faire des concerts* (fazer um pacto ou conspiração).

que os concertos revelam. Ao mesmo tempo em que assinalam as obras que serão apresentadas ao longo do ano, sugerem uma leitura hierarquizada da orquestra, tudo isso realizado, naturalmente, com a maior discricão, de forma inconsciente e rotinizada.

Encontram-se novamente aí as separações observáveis durante o concerto: de um lado, a direção musical, a direção administrativa; de outro, o *spalla*, nitidamente individualizado, só em seguida a orquestra, mas não tanto como na confusão da entrada no palco, e sim como em sua disposição estática no concerto, da maneira como é colocada na hora de tocar. Além disso, no seio mesmo das famílias, pode-se observar que os instrumentos são ordenados por uma classificação que vai do mais agudo ao mais grave: do violino ao contrabaixo, da flauta ao contrafagote, etc. O programa dos concertos, pela ordem de leitura que impõe, é o reflexo da representação física no palco, e inversamente: ver um concerto fisicamente é ver em ação a ordem de classificação; ver o programa é ver a orquestra em seu espaço ordenado. Não é diferente a representação televisiva do concerto, a qual tem a vantagem de produzir, simultaneamente às imagens, as representações que os realizadores e *cameramen* fazem da música clássica.¹⁴

Para este trabalho, selecionamos dois concertos de música clássica dita popular¹⁵; pensávamos assim, *a priori*, encontrar uma super-representação dos instrumentos menos visíveis. Contando os planos visuais e classificando-os segundo os instrumentistas que expõem, queríamos apreender o tipo de orquestra que os realizadores mostram: o televisivo recobre ou não a hierarquia assinalada nos programas ?

14 Os planos aos quais nos referimos aqui, segundo nos contaram, são feitos de acordo com a partitura, daí a maior visibilidade das cordas.

15 Trata-se dos concertos do Natal de 1988 pela Orquestra Nacional da França - que foi objeto de boa parte de nossa observação direta - e do concerto do Ano Novo de 1989 pela Filarmônica de Viena. Estes concertos têm a particularidade de apresentar apenas música dita ligeira ou vienense. A brevidade dos trechos também facilitou o trabalho que, à falta de material mais elaborado, foi realizado com o auxílio apenas de um caderno, um gravador e um cronômetro.

Planos por família de instrumento

Famílias de instrumentos	Número de planos	%
Cordas	223	40,2
Madeiras	128	23
Metais	90	16,2
Percussão	28	5
Maestro	86	15,5
Conjunto	555	100

Os planos recenseados dizem respeito: aos instrumentos filmados sozinhos, juntos com um instrumento da mesma família ou com um instrumento de outra família.

Neste quadro, observa-se que os planos que mostram as cordas são de longe os mais numerosos. Elas são oito vezes mais visíveis que a percussão, pouco menos do dobro das madeiras e mais do dobro dos metais. As madeiras e os metais dividem entre si os números intermediários. Assim, no conjunto dos dois concertos, a visibilidade decresce à medida que se vai das cordas para a percussão; dito de outra forma, a visibilidade das famílias instrumentais na televisão corresponde *grosso modo* à visibilidade dessas mesmas famílias durante as apresentações na sala de concerto:¹⁶ quanto menos uma família é visível na sala de concerto, menos ela o é na tela.

Planos por instrumento

Cordas	%	Madeiras	%	Metais	%
Violinos	39,5	Oboé	32	Trompas	37,8
Violoncelos	24,2	Flauta	27,3	Trompetes	33,3
Violas	19,8	Clarinetas	21,9	Trombones/tubas	28,9
Contrabaixos	16,6	Fagotes	18,8	---	---
Conjunto	100	Conjunto	100	Conjunto	100

Se detalharmos agora a proporção de cada instrumento no seio de sua família, observa-se que a visibilidade corresponde *grosso modo* à ordem proposta nos programas. Dessa forma, para as cordas, quanto

16 Ainda assim é preciso nuançar um pouco. De início, a forte presença das cordas na tela pode ser relacionada com a proporção média que a família ocupa nas orquestras (60% de cordas, 17% de madeiras, 18% de metais e 5% de percussão); nesse sentido, as cordas estão sub-representadas na tela e as madeiras em vantagem. Dessa forma, adotando-se uma postura proporcionalista, o raciocínio inverte-se em benefício dos sopros. Mas olhar as coisas dessa maneira é optar por um procedimento que em nada corresponde à realidade prática, isto é, ao que um espectador potencial pode perceber. Este certamente não contabiliza, não compara proporções, mas recebe e reage a um certo número de imagens em um dado tempo.

mais agudo o instrumento mais visível ele é, à exceção da inversão violoncelo-violão.¹⁷ O mesmo ocorre com as madeiras, ainda que os oboés (instrumentos que dão o *lá*) estejam ligeiramente mais presentes que as flautas;¹⁸ encontra-se, neste caso também, a gradação observada anteriormente, com o fagote, instrumento mais grave das madeiras, no nível mais baixo. Os metais, finalmente, reproduzem e confirmam essa regra que garante mais visibilidade, tanto gráfica quanto televisiva, aos instrumentos mais agudos e sobretudo à trompa, o mais clássico e mais agudo (com o trompete) dos metais.

Assim, ao lado da hierarquia que distingue os instrumentos conforme sua família, enxerta-se outro modo de classificação, dessa vez intra-familiar, de ordenação por tessitura.

QUEM TOCA O QUÊ?

As estatísticas de ingresso no Conservatório de Paris entre 1950 e 1975,¹⁹ cruzando-se a profissão do pai com a escolha instrumental dos filhos, mostram-nos a existência de certa semelhança entre a hierarquia produzida pela televisão e programas de concertos, de um lado, e a hierarquia social por instrumento, de outro. Quanto maior a visibilidade de um instrumento, seja no palco, num folheto ou na televisão, mais seus praticantes são de origem dominante. Assim, 41,6% dos instrumentistas de cordas eram oriundos da categoria dos executivos e profissões intelectuais superiores, contra apenas 28% das madeiras e 14,5% dos metais. Além disso, constatamos uma super-representação de pais executivos entre percussionistas (50%), a qual pode ser explicada pelo fato de que muitos deles têm um passado de pianista (47,6% dos pianistas do Conservatório saíam do mesmo meio social), competência quase necessária para tocar teclados: xilofone, vibrafone, etc.

17 O violoncelo ocupa um lugar ligeiramente específico: diz-se que está para o contrabaixo como o violino está para a viola, isto é, que representa a forma enobrecida do contrabaixo da mesma maneira como o violino representa, para o senso comum, a forma nobre da viola; diz-se, aliás, que violistas e contrabaixistas são violinistas e violoncelistas fracassados.

18 Observe-se que flautistas e oboístas disputam freqüentemente a preeminência nas madeiras.

19 Efetuamos uma extração aleatória de 1/5 (uma ficha sobre cinco a partir da primeira) do fichário dos alunos que passaram pelo Conservatório Nacional Superior de Música de Paris entre 1950 e 1975: essa amostra contém 1066 respostas. Nela também incluímos cantores e pianistas. O método utilizado justifica-se pela urgência em que estávamos no momento do trabalho: as pastas com as fichas de inscrição dos músicos estavam prestes a sair para um longo silêncio de uns quarenta anos no Arquivo Nacional e só dispúnhamos de uma dezena de dias para fazer esse levantamento.

Conforme a mesma lógica, constata-se que quanto menos visível uma categoria instrumental, mais ela contém filhos oriundos de meios sociais dominados: operários e empregados. Por outro lado, enfim, quanto mais uma família de instrumentos recruta seus membros nas categorias elevadas, mais abrange filhos de músicos profissionais: 31% dos percussionistas têm pais músicos (professores ou instrumentistas), 13,2% das cordas, 12,1% das madeiras e 11,3% dos metais.

Origens sociais dos alunos do Conservatório de Paris (1950-1975)

famílias	instrumentos de cordas (n = 329)				madeiras (n = 158)				metais (n = 220)		
	violino	viola	cello	baixo	clarinete	oboé	fagote	flauta	Trompete	trompa	tuba, trombone
	146	58	80	45	40	35	45	38	87	44	89
1*	1,3	--	1,3	--	--	5,7	2,2	--	3,5	2,2	5,6
2	11,6	17,2	13,7	15,6	17,5	11,4	13,3	5,2	17,2	4,5	12,3
3	47,2	31,0	40,0	35,6	25,0	22,9	13,3	52,6	12,7	20,5	13,5
4	10,3	12,1	15,0	2,2	12,5	20,0	11,1	15,8	11,5	18,2	6,7
5	16,5	19,0	20,0	13,3	20,0	17,1	26,7	5,3	25,3	18,2	22,5
6	8,2	13,8	7,5	20,0	25,0	22,9	17,8	18,4	24,1	27,3	30,3
7	4,9	6,9	2,5	13,3	0	0	15,6	2,6	5,8	9,1	9,0
total	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

*Lê-se este quadro da seguinte maneira: 1,3 dos violinistas que entraram no Conservatório de Paris têm pai agricultor. Usamos a numeração do INSEE: (1) agricultores (2) artesãos, comerciantes, patronato, (3) executivo e profissões intelectuais superiores, (4) profissões intermediárias, (5) empregados, (6) operários, (7) sem resposta.

Quanto à oposição entre instrumentos agudos e graves, constatamos também uma relação análoga àquela destacada anteriormente: assim como nos programas a visibilidade do instrumento cresce com a tessitura, a proporção de músicos filhos de executivos e profissões intelectuais também cresce com a altura do instrumento. Na prática, a oposição agudo-grave aparece de maneira mais nítida como critério de classificação. Traduz-se aqui por uma oposição entre alto e baixo. Dizer de um instrumento que se pode afinar que está “alto” demais significa “agudo” demais. Inversamente, dizer que está “baixo” demais significa “grave” demais. O *Petit Robert* dá a seguinte definição do termo “agudo” no sentido figurado: “Particularmente vivo e penetrante no domínio do espírito”. Nesse sentido, agudo opõe-se a uma velha definição de grave, que significava, segundo a mesma fonte: “lerdo e pesado”. Além disso, o agudo tem uma existência sonora individualizada que se identifica e reconhece, enquanto os graves servem geralmente de base dificilmente identificável, como ocorre com os contrabaixos.

Da mesma forma, como já vimos, a oposição revela-se na topografia da orquestra. A orquestra é cindida em duas partes: do lado esquerdo, os instrumentos agudos e do direito, os graves. Ora, a mão esquerda do maestro deve expressar, dar alma à obra, enquanto a direita, que segura a batuta, indica metronomicamente o andamento. Duas mãos que se dirigem, em tese, a dois grupos diferenciados: os agudos, os graves; os cantores, os acompanhadores. A esquerda instila um suplemento de alma no que a direita faz com rigor.

São os dois instrumentos mais “nobres” das cordas (violino, violoncelo) que abrangem mais filhos de executivos. Como já evocamos acima, a hierarquia do grave ao agudo não opera entre as cordas da mesma maneira como nas outras famílias. Esses dois instrumentos de cordas têm cada um seu instrumento “avatar”; por essa razão, três entre quatro violistas²⁰ que entrevistamos eram antigos violinistas²¹ (violinistas derivados), enquanto que nenhum dos oito violinistas entrevistados tinha praticado outro instrumento, exceto o piano. O baixo também aparece freqüentemente como instrumento de reconversão. O mesmo acontece com dois dos três contrabaixistas entrevistados que haviam sido trompetista e trombonista anteriormente.

A oposição agudo-grave e a riqueza do repertório estruturam também as outras famílias de instrumentos. Assim, mais da metade dos flautistas são filhos de executivos, enquanto o fagote vem bem atrás. Nos metais encontramos a mesma oposição entre a trompa²² e o trompete (a riqueza de repertório da primeira parece prevalecer: para esse instrumento encontram-se obras compostas por Haydn, Mozart, Weber, Strauss, Hindemith, etc.).²³

20 Deve-se observar que a viola é o instrumento mais feminino das cordas.

21 Berlioz já deplorava essa prática em suas *Mémoires*: “Um preconceito deplorável, velho e ridículo, faz com que, até hoje, se confie a execução das partes de viola a violinistas de segunda ou terceira categoria. Quando um violino é mediocre, diz-se: dará um bom viola”, *Mémoires*, Paris: Garnier-Flammarion, 1969, t. II, p. 230.

22 Dotados de um repertório clássico mais rico que o conjunto dos metais, os trompistas situam-se por isso um pouco à margem dos metais e das outras famílias de instrumentos: “Creio que o repertório da trompa é bastante extenso. É verdade que somos como que os intelectuais dos metais”. “Nós, trompas, somos a peça intermediária; isto é natural, realmente, quando se olha as partituras, fazemos parte do quinteto de metais, do quinteto de sopro, portanto estamos nos metais e nas madeiras; a trompa combina com todos os instrumentos, em Brahms fica bem no trio: violino, trompa e piano. Então somos um pouco essa peça intermediária.[...] Se tocamos o *Octuor* de Schubert, vamos nos misturar nas cordas com os fagotes e fazer um grupo, nessa hora não vamos pensar ‘tuba’, não vamos pensar na barulheira, como quando estamos no quinteto de metais. [...] De brincadeira, fala-se muitas vezes da inteligência dos metais; por exemplo, nós mesmos contamos piadas sobre o cotidiano intelectual dos metais” (trompista da Ópera de Paris).

23 Um trabalho estatístico do mesmo tipo do que efetuamos mostra que na Ópera, entre os 144 músicos que compõem essa orquestra, o recrutamento é socialmente mais seletivo do

A idade média de acesso ao Conservatório obedece à mesma lógica. Quanto mais “nobre” uma família instrumental, menor é a idade de entrada e inversamente: de 17,8 anos para as cordas passa a 19,2 e 19,3 para as madeiras e percussão, e a 20,4 para os metais. Além disso, observar-se-á que os dois instrumentos simbólicos da música clássica têm recrutamento nitidamente mais jovem que a idade média de ingresso das cordas: 16,3 anos para os pianistas, 15,9 para os violinistas. Isso permite reencontrar imediatamente a ideologia da eleição e da precocidade, tão cara aos músicos.

Origem regional dos alunos do Conservatório de Paris

Local de nascimento	Famílias de Instrumentos			
	Percussão	Cordas	Madeiras	Metais
Paris, Região Parisiense	35,7%	22,2%	12,1%	6,4%
Província	59,5%	68,9%	82,2%	89,2%
Outros	4,8%	8,9%	5,7%	4,4%
Total	100	100	100	100
Norte e Pas-de-Calais	7,1%	10,5%	24,2%	30,8%

A oposição Paris-província varia no mesmo sentido que o recrutamento social dos instrumentistas. Quanto mais elevado o recrutamento social de uma família de instrumentos, mais ela é parisiense. Com 50% de filhos de altos funcionários, os percussionistas representavam a família de recrutamento mais elevado, ao mesmo tempo em que, com 35,7% de músicos nascidos na capital e seus arredores, representavam a família mais parisiense; vêm em seguida as cordas, as madeiras e os metais. Dada a presença das minas e de uma tradição orfeônica muito importante, a região Norte-Pas-de-Calais é o mais importante viveiro de instrumentistas de sopro da França. Apesar de os habitantes desta região representarem apenas cerca de 7% da população total da França em 1982, os sopros originários dessa província constituem 31% dos metais e 24% das madeiras.

A INVERSÃO DAS HIERARQUIAS

Até agora vimos que as cordas representam a “nobreza” da orquestra. Entretanto, no seio das formações sinfônicas elas representariam, na condição de *tutti*, apenas “a peça do meio”

que no Conservatório: a proporção de filhos de executivos aumenta em todas as famílias (+ 5% entre as cordas, + 12% entre as madeiras, + 5,5% entre os metais), à exceção dos percussionistas, entre os quais dimiu 12%. Correlatamente, a proporção dos músicos de origem popular: baixa cerca de 10% entre as madeiras, metais e percussão, e cerca de 15% entre as cordas.

(expressão de um violinista entrevistado), deixando aos instrumentos menos “nobres” os postos mais invejados. Essa inversão hierárquica funciona de duas maneiras. Economicamente, pois a oposição *tutti*-solista recobre antes de mais nada uma hierarquia salarial. Esta compreende quatro categorias: A, B, C e D. A primeira reúne os solistas de cada naipe: violinos solo, clarinetas solo, etc.; a segunda compreende os concertinos: segundos violoncelos solo, segundos oboés e alguns terceiros que tocam um instrumento anexo, por exemplo, o terceiro trombone que toca trombone baixo; a terceira categoria reúne os terceiros solistas de cada família das cordas, os responsáveis pelas entradas dos segundos violinos em caso de *divise*, as segundas e quartas trompas, e a percussão, à exceção dos timpanistas solo, classificados em A, e dos segundos timpanistas, classificados em B. Por fim, em D “estão classificados os artistas que não figuram nas categorias enumeradas acima”²⁴: o resto dos instrumentistas de sopro e a maior parte das cordas. Ora, em 1989, na *Orchestre National*, um principiante da categoria A recebia 21.937 francos contra 17.778 francos de um principiante da categoria D. Esta desclassificação e hierarquia salarial encontram-se em todas as outras formações, à exceção do *Ensemble Intercontemporain*, no qual todos os membros têm o mesmo *status*, segundo vários informantes. Assim as orquestras, em sua organização interna, geram elas mesmas hierarquias que vão de encontro às hierarquias instrumentais e sociais.

Além disso, a categoria D, isto é, a maior parte das cordas, é também a mais feminina: 48% dos alunos de violino do Conservatório eram mulheres, cerca de 54% das violas, 39% dos violoncelos e 18% dos contrabaixos. Inversamente, só as classes de clarineta e flauta, dentre os instrumentos de sopro, incluíam alunas mulheres: com respectivamente 2,5% e 13,2%, o restante composto de 100% de homens. No conjunto das orquestras profissionais francesas, encontra-se mais ou menos a mesma distribuição: 52,37% de mulheres violinistas, 47,04% de violistas, 33,65% de violoncelistas, 11,93% de contrabaixistas e 32,14% de flautistas.²⁵

Assim, a maioria dos instrumentistas de posição social mais elevada está situada na categoria menos bem remunerada e menos valorizada

24 Estatutos do pessoal artístico da Orquestra de Paris, dezembro de 1990, e Convenção coletiva da Ópera de Paris, junho de 1985.

25 X. Dupuis, *Les musiciens professionnels d'orchestre: Étude d'une profession artistique*, Paris: DEP do Ministério da Cultura, 1993, p. 17. A disparidade observada entre a proporção de flautistas mulheres levantada por nós e por X. Dupuis deve-se, certamente, ao fato de que seu estudo trata dos efetivos atuais das orquestras, os quais abrangem, conseqüentemente, efetivos mais jovens.

segundo os critérios internos das orquestras. É também aquela na qual se encontra o maior número de mulheres que, por sua vez, se vêem duplamente dominadas: socialmente,²⁶ com relação aos homens da mesma família instrumental, de um lado, e enquanto *tutti*, de outro.

Além disso, as diferenças salariais são inversamente proporcionais à duração da prestação ativa: estão mais ligadas ao grau de exposição do músico. A título de exemplo, dos 419 compassos dos *Prelúdios* de F. Liszt, os primeiros violinos tocam 371 (ou seja, 88,6% da obra), os trompetes 136 (32,5%) e os tímpanos 82 (19,6%).²⁷ Por meio dessa oposição solista/*tutti*, exposto/não-exposto, trabalho descontínuo/contínuo, retribui-se o risco que, na divisão sexual das tarefas, é geralmente considerado como um atributo masculino.

A segunda inversão faz com que, para alguns, a posição de *tutti* aniquile dolorosamente altas ambições iniciais de solista concertista. Ser *tutti* é ser obrigado a fazer o luto de suas aspirações. P. Süskind sintetiza muito bem o sentimento de rebaixamento que experimentam alguns instrumentistas de cordas que entrevistamos:

Sou só um *tutti*. Quer dizer, meu lugar é na terceira fila [...] Depois de nós [contrabaixistas], vem só o percussionista com seus tímpanos; mas isso teoricamente, porque ele está sozinho e no alto, de forma que todo o mundo o vê. Quando intervém, é escutado até nas últimas fileiras e todo mundo pensa: ah, os tímpanos. Quanto a mim, ninguém pensa: ah, o contrabaixo; porque me perco na massa, não é?²⁸

OS BASTIDORES DA ORQUESTRA

Os músicos, portadores de atributos sociais diferenciados, ocupantes de postos hierarquizados, interagem todos os dias nos ensaios e nos intervalos. As divisões entre eles podem ser tácitas, caso em que se mantêm à distância uns dos outros, trocando vagas palavras convencionais; como também podem ser ativas, caso em que falam uns dos outros com palavras amargas e encontram em alguns maestros o meio de exprimir suas diferenças.

A atualização dessas divisões só é perceptível nos bastidores, isto é, “um lugar no qual, com relação a uma dada representação, se tem toda liberdade de contradizer conscientemente a impressão produzida

26 Assim, 53,95% dos violinistas homens são filhos de executivos, contra 40% das mulheres: 46,94% contra 29,03% dos violoncelistas; 37,84% contra 25% dos contrabaixistas; somente os violistas invertem essa tendência com, respectivamente: 29,63% contra 32,3%.

27 F. Liszt, *Les préludes*, Londres: Ernst Eulenburg Ltd, 1977.

28 P. Süskind, *La Contrebasse*, Paris: Fayard, 1989, p. 41-42.

pela representação”.²⁹ Para nós, esses bastidores são de duas ordens, simbólicas e espaço-temporais: de um lado, as confidências que nos fizeram nas entrevistas, quando pedíamos aos músicos que emitissem opiniões sobre outros membros da orquestra; de outro, os ensaios enquanto momentos de atualização dessas diferenças.

Oriundos de meios sociais elevados, com ambições altas de solistas, os instrumentistas de cordas vivem freqüentemente sua presença na orquestra como uma dupla traição: por um lado, do sistema pedagógico, que os teria deixado entrever possibilidades elevadas de carreira; por outro, da orquestra que, em virtude de sua organização interna *tutti*-solista, coloca as cordas em desvantagem. A defasagem entre sua posição de *tutti* (tendo como contraponto as posições elevadas de solistas ocupadas pelos sopros) e suas aspirações gera, freqüentemente, um ressentimento que se fixa nos sopros.

Impossibilitados de opor às cordas seus atributos sociais - cujas diferenças, aliás, negam com freqüência, jogando-as para um passado encerrado -, que os desvalorizariam, os sopros remetem as cordas ao anonimato de sua posição. Muitas vezes de origens populares, os sopros encontram na orquestra a dupla consagração de uma promoção social e musical: a orquestra os valoriza e os individualiza enquanto solistas e sua execução é escutada pelo público.

À exceção dos filhos de músicos profissionais³⁰, para quem a orquestra, bem como sua presença nela, raramente suscita problemas, os músicos têm consciência aguda das divisões que atravessam seu meio e cuja percepção varia em função da posição que ocupam no seio desse universo.

As oposições que levantamos (cordas-sopros, *tutti*-solistas, burgueses-populares), são atualizadas na orquestra por oposições do tipo: solista-individual-valorizado/*tutti*-anônimo-degradante; e do tipo sexual: do ponto de vista dos metais, as cordas representam “a lama”, “os anônimos”, “as mocinhas”, que, ao contrário dos “homens”, “não sabem beber”. Para as cordas, os metais remetem ao corpo e à vulgaridade: “a ferragem”, “os grosseiros”, “resfolegantes”, que lêem *L'Équipe*³¹, revistas pornô, e que quando tocam “fazem performances”. Essas oposições também podem ser lidas na prática: os metais com corpos arriados nas cadeiras durante o ensaio/postura

29 E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne 1: La présentation de soi*, Paris: Éditions de Minuit, 1973, p. 110.

30 Cf. B. Lehmann, *L'orchestre dans tous ses éclats, sociologie de la profession de musicien*, tese defendida na EHESS, 1995.

31 Jornal esportivo popular. [N.T.]

ereta e rígida das cordas; moda do blue-jeans com suspensórios (na época de nossas observações)/blazer e saia reta ou plissada das cordas; fotografias pornográficas detectadas em dois estojos de instrumentos, entre os metais/fotografias de família nos das cordas. A relação com o próprio instrumento recobre um contato diferenciado com o corpo: direto e próximo entre os sopros, mediado e distante entre as cordas. Os instrumentos populares são instrumentos que se abocanha, abraça, que se pode mesmo sugar³², os lábios penetram numa concavidade metálica, enquanto que os menos populares dos sopros, à exceção da flauta, beliscam o bocal de seu instrumento. Os sopros são instrumentos nos quais se baba e que, em meio à execução, são esvaziados ruidosa e regularmente de seu líquido-saliva. Com relação às cordas, são instrumentos da era industrial, mecânicos e metálicos, feitos de tubos engraxados e besuntados, que cheiram a óleo de pistões, algumas vezes composto de petróleo e de erva-cidreira, enquanto que as madeiras, mais uma vez, à exceção da flauta, são, como seu nome indica, de madeira (salvo seu sistema de chaves). A maior parte dos metais requerem certo esforço físico (o peso de uma tuba, por exemplo, não se compara ao de um violino). Os não-músicos imaginam que é preciso ter fôlego para tocá-los; nessa condição, os metais têm que ter “garganta”, seu esforço é intenso e de curta duração; nisso a oposição metais-cordas é comparável à oposição sprinters-corredores de meio-fundo. Face aos metais, os instrumentos dos dominantes são aqueles segurados à distância apesar de sua proximidade corporal. O toque do violino ou do violoncelo³³ faz-se pela mediação de um arco, como que com luvas; o piano também é afastado de qualquer contato físico direto, como que recuado ao limite extremo do antebraço. O toque de um instrumento de cordas é “sutil”, o mínimo tremor repercute imediatamente na sonoridade. São instrumentos de madeira que, como o bom vinho, quanto mais envelhecem melhores ficam, quanto mais antigos, mais valorizados.

O TRABALHO DE ENSAIO

Nesta parte propomo-nos observar o trabalho dos ensaios. Este trabalho etnográfico visa, de um lado, ressaltar as interações entre maestros e músicos enquanto momentos nos quais se exprimem

32 Um tubista nos contou a sério que escolhera seu instrumento porque tinha sido desmamado cedo demais.

33 A representação do violoncelo é muitas vezes sexualmente conotada: ter um corpo de mulher entre as pernas. Cécile, violista, filha de pais arquitetos e católicos praticantes, teria desejado tocar violoncelo: “[...] mas para meus pais não era conveniente uma moça tocar esse instrumento, para eles isso ia botar idéias na minha cabeça”.

relações de força; de outro, visa localizar, na prática, as oposições levantadas acima.

O ensaio é o trabalho de acabamento da interpretação que o maestro efetua com a orquestra e se faz essencialmente pela mediação de palavras e gestos. Por meio deles, tenta expressar suas opções interpretativas (cadência, toque, fraseado, etc.), de outra forma inexprimíveis.³⁴

A preparação de um concerto engendra vários tipos de construções: acústica, escrita, ponto de vista do maestro, ponto de vista do compositor (quando se trata de uma criação ou obra contemporânea), ponto de vista do concertista (quando há). Os músicos são os recipientes principais de todas elas. Regidos para tocar de tal maneira tal passagem de uma obra, eles podem ser levados a exagerar e fazer exatamente o contrário no ensaio geral e no concerto, caso a acústica da sala seja muito diferente da do local de ensaio. Além desses elementos técnicos, a “primeira qualidade” do maestro, se quiser ser respeitado, será saber administrar habilmente tais contradições.

Existem vários tipos de ensaios: gerais públicos, gerais privados, cotidianos privados com formação completa, por naipe, por família, etc. Evocaremos aqui apenas os ensaios cotidianos privados com formação completa.

As séries de ensaios começam, na maior parte, na segunda-feira de manhã ou, às vezes, na terça-feira, conforme a intensidade de trabalho da semana precedente e da que virá. A primeira sessão compreende também alguns rituais importantes para a compreensão do desenrolar de uma série: um responsável administrativo pela orquestra (freqüentemente o diretor) chega acompanhado do maestro convidado e o apresenta formalmente. Há algo de rotineiro nesse pequeno ritual na medida em que os músicos, freqüentemente, já tiveram oportunidade de trabalhar sob sua regência ao longo dos anos. Coisa, aliás, que alguns maestros não deixarão de recordar com fórmulas amistosas: “Há muito tempo não venho, mas acho que reconheço alguns rostos; de qualquer forma, estamos entre amigos” (J. Pritchard). Inversamente, o convidado pode manifestar certa frieza indo diretamente para seu lugar no estrado sem cumprimentar aqueles

34 Isso pode ser feito com onomatopéias por meio das quais o maestro exprime a um naipe sua concepção de um trecho: “pahata-hata papala”, que os músicos devem traduzir em seu instrumento. Com uma mistura de adjetivos e onomatopéias: “Subito, tralala, tralala” ou simplesmente com recomendações verbais: “Trombones: não é mais forte, é mais expressivo, um pouco mais forte tililu, não muito piano, não muito doce, vamos recomeçar de 246”.

com quem terá que trabalhar. Pudemos observar que as reações dos músicos aos maestros durante as semanas de trabalho se dão muitas vezes à imagem desse primeiro contato. Quanto mais o maestro manifesta calor e cortesia, maiores as chances de se fazer ouvir. Caso contrário, terá que demonstrar grande capacidade musical e/ou, a exemplo de G. Solti, desfrutar de muita notoriedade externa³⁵ para poder ser escutado pela orquestra.

Feitas as apresentações, a orquestra costuma aplaudir o recém-chegado, os violinos batendo com a extremidade do arco nas estantes e os sopros com as mãos ou pés, o que parece divertir particularmente boa parte deles. A diversão com a algazarra também é assinalada entre os contrabaixos que usam sua caixa de ressonância como um *tam-tam*. Tal barulho freqüentemente tingem-se de ironia, é uma maneira de marcar sua presença e sua diferença; provavelmente, ironia contra o ritual, num meio no qual, por suas origens, se está habituado a ir diretamente ao assunto. O tumulto dos instrumentos populares pode significar entusiasmo, se for moderado, agressividade e contestação, se for ruidoso e exagerado, ou indiferença, se pouco audível. Isso verifica-se no ensaio geral, quando a diversidade de maneiras de aclamação se atenua ou acentua conforme o maestro ou convidado tenha sido considerado bom ou ruim, conforme tenha passado nos testes ou não. Os ensaios são uma queda-de-braço tanto quanto uma prova de observação mútua. Os instrumentistas, de quem se pede serem permanentemente “perfeitos”³⁶, dificilmente toleram estar às voltas com um “mau” maestro.

Os metais, cuja dose de aprovação³⁷ é a mais facilmente perceptível, marcam dessa forma tanto sua opinião quanto sua posição com relação aos outros naipes. Uma vez que sua ascensão social fez-se apenas pela perseverança instrumental, em suma pelo mérito, tendo que tocar um tipo de música que não consideram necessariamente sua³⁸, e alcançando a posição “perigosa” de solistas, parecem em consequência muito inclinados a esperar daqueles que os regem uma competência e mérito pelo menos iguais aos seus:

35 Quando perguntados sobre suas preferências, muitos músicos citam, freqüentemente, os maestros mais famosos: Giulini, Solti, Boulez, Dohnanyi, Mehta, isto é, maestros dos quais a imprensa fala, que gravam para selos de prestígio: Deutsche Grammophon, Philips, Decca, etc. Observamos que estes maestros podem permitir-se toda sorte de inconvenientes técnicos e psicológicos sem desencadear reações da orquestra. Alguns deles vão ao extremo dos insultos misóginos: “Silêncio, vocês, na menopausa.” Nesse dia, os músicos engoliram o insulto, mas não reagiram.

36 Os músicos da Orquestra de Paris submetem-se, por exemplo, a controles de nível.

37 Seu distanciamento espacial do maestro também facilita essas manifestações.

38 Cf. B. Lehmann, *op. cit.*

Se você quer fazer uma carreira de maestro, não tem problema, basta ser igual ou chegar perto de Ozawa, de Karajan, enfim, de... Abbado. Se você sobe no estrado e é muito menos que isso, não vale a pena, vão ridicularizá-lo, vai cair no ridículo junto à comunidade. Pedem tantas qualidades do oboé solo, se você não tem essas qualidades não deve ser oboé solo; pois bem, com o maestro é a mesma coisa. (Paul, trombone; pai, professor secundário).

Tal exigência para com o maestro encontra-se igualmente entre as cordas, como mostra esta outra passagem:

Um maestro só tem autoridade se for bom e simpático [...] no momento em que faz de conta, cheio de fingimento, então... Se quer conduzir a orquestra, se é ruim e não está à altura de suas pretensões de maestro... Porque apesar de tudo, na Orquestra de Z os músicos são bastante conscientes, acho que em geral têm bom nível, então quando um maestro vem e é ruim, e é muito mais bem pago que nós, pode receber vinte vezes mais que nós, sei lá, duzentas vezes mais, então, se ele é ruim, não vamos perdoar nada no ensaio: e aí é uma droga, os músicos se desinteressam do seu trabalho, ele não consegue nada da orquestra e depois, no concerto... É horrível. (François, violoncelo, filho de médico).

Vamos apresentar dois casos-limites de interações. O primeiro coloca em cena um conflito entre solistas e maestro, no ensaio, quanto à negociação de certas passagens a serem tocadas, e sublinha a dificuldade que um novo maestro permanente pode ter para fazer-se aceitar por seus músicos; o segundo apresenta um conflito aberto durante o qual os músicos impediram qualquer negociação. Está claro que nem todos os ensaios se desenrolam dessa forma; alguns realizam-se num clima de bom humor.

A FORÇA DO DESTINO, O ENSAIO DE S.L. NO QUAL O MAESTRO NÃO SE MOSTRA À ALTURA

Tudo tem início numa terça-feira em seguida a duas “excelentes” semanas de trabalho ocupadas com a interpretação de Mahler e Varèse sob a regência de P.M. e K. N., num raro ambiente de bom humor. Nesse dia, a orquestra volta à rotina e a seu novo maestro, S.L., que rege a orquestra há apenas alguns meses. No cardápio, um programa que não poderia ser mais trivial: A sinfonia *Novo Mundo* de Dvorak, a abertura *A Força do Destino* de Verdi e o *Primeiro Concerto em lá menor* de Saint-Saëns para violoncelo.

O ensaio começa mal, a jovem violinista que devia tocar o concerto de Brahms está doente. Em cima da hora, substitui-se esta obra pelas duas primeiras citadas. (“Desde que estou na orquestra já toquei pelo menos cinquenta vezes *A Força do Destino*”, nos diz um músico). Os músicos estão tensos, um solista das cordas³⁹ intervém várias vezes para sugerir uma arcada ao maestro: “Acho que não fica bonito, falta

39 Seremos deliberadamente imprecisos para preservar o anonimato dos músicos.

delicadeza, ficaria melhor assim: tatata ta tata, e não taatata”. O maestro aceita a tentativa e transmite a indicação ao conjunto do naipe. Comete sua primeira fraqueza do dia: mostra desde logo, abertamente, que aquela opção não partiu dele, praticamente apropriando-se dela. Ao mesmo tempo, o chefe da estante balança a cabeça, querendo certamente comunicar seu desprezo ao conjunto dos colegas. Depois da primeira fraqueza, outro solista das cordas sublinha uma segunda: uma passagem que o maestro não levou em conta. Instala-se então uma discussão, seguida de um sorriso aparentemente cúmplice dos dois solistas que intervieram. A orquestra continua, o maestro apressa-se em interrompê-la para dar uma indicação, mas o primeiro dos dois solistas adianta-se e fica de pé para dar instruções ao naipe sob sua responsabilidade. O tom das vozes eleva-se, a orquestra conversa, o maestro lança um “sh...”. Recrimina os músicos, mas em voz baixa demais, os sopros não escutam nada: “Não escutam” (um madeira), o maestro responde em inglês, - “Não entendemos” (o mesmo), e então um violino levanta-se e diz com ironia: “Vou traduzir: ele disse que a gente devia continuar assim”. Finalmente, chega o intervalo.

Os músicos retornam, o maestro começa o segundo movimento. Primeiramente, faz os violinos trabalharem, e vira-se para os contrabaixos pedindo-lhes silêncio:

Maestro: Assim não é possível, não se pode tocar enquanto os outros estão ensaiando.⁴⁰

Contrabaixista nº1: Não é normal ensaiar as arcadas nos ensaios, isso devia ter sido feito antes, o senhor não fez seu trabalho.

Maestro: Concordo, mas só tínhamos dois dias para preparar esta peça.

Contrabaixista nº1: Por que então o senhor implica conosco?, não temos nada a ver com isso.

Maestro: Vocês estavam fazendo pizzicato, não se pode fazer pizzicato enquanto outros ensaiam.

Contrabaixista nº2: Garanto que não temos nada a ver com isso.

O maestro recomeça e, antes de atacar, escuta um som vindo do lado dos contrabaixos, vira-se e fuzila-os silenciosamente com o olhar. O ensaio recomeça, o maestro rege espiando de vez em quando os contrabaixos. Terminado o movimento, volta-se para eles adulando-os com um: “Perfeito”.

Passa-se então à *Força do Destino*. No fim do ensaio, um dirigente sindical intervém publicamente para fazer uma observação ao maestro: “Não precisamos ensaiar dessa maneira *A Força do Destino*,

40 Os músicos têm muitas vezes o hábito de não poder ficar perto de seu instrumento sem tocá-lo, são tomados por uma necessidade quase obsessiva de manipulação permanente.

já a ensaiamos muitas vezes, sempre serve de *bis*, a gente sabe de cor, então se o senhor tem observações a fazer, não deve fazê-las dessa forma.

Maestro: Você tem razão. Mas a maneira como outros ensaiaram não me interessa, faço questão absoluta de colocá-la no ponto eu mesmo para o concerto.

No dia seguinte, o maestro pede aos contrabaixos para tocar de forma menos esparramada e mais *piano*, os contrabaixos tentam, o maestro continua insatisfeito. Estariam conspirando para fazê-lo cair numa armadilha?⁴¹ O maestro recomeça o trecho com o conjunto. Para e dirige ao naipe interessado suas felicitações. Um deles revela então publicamente a trapaça: “Mas éramos só quatro tocando”. Semblante desolado, o detentor da batuta admite que estava bom, há pouco, com oito.

Podem-se ler aí dois tipos de reações: em primeiro lugar, as reações estéticas dos dois solistas das cordas que visavam sutilmente forçar o maestro a reconhecer sua falta de refinamento. Em seguida, uma reação (mais popular) punitiva e irônica que visa derrubar o maestro pregando-lhe uma peça (contrabaixistas); irônica e desdenhosa, consiste em debochar publicamente do maestro, denegri-lo⁴² ou não dar ouvidos a suas indicações. Observa-se aqui que as posições diferentes no seio da orquestra correspondem técnicas diferentes de contestação: à sugestão mais mundana opõem-se, digamos, a “iconoclastia” ou a “maledicência” popular. Em resumo, a cronologia aqui é a seguinte: o maestro manifesta falhas musicais,⁴³ os

41 J. Kamerman faz a mesma observação: “Músicos de orquestra freqüentemente falam sobre testar um novo maestro tocando notas erradas intencionalmente para ver se ele é capaz de detectar os erros”, in “Symphony conducting as an occupation”, in J. Kamerman, R. Martorella, *Performers and performances: The social organization of artistic work*, New York: Praeger, 1983, p. 49.

42 “Os membros das classes populares recorrem muitas vezes a meios simbólicos para escapar ao peso da autoridade. Penso imediatamente na arte popular da ‘maledicência’, na zombaria que se pode fazer macaqueando a autoridade ou esvaziando-a de suas pretensões.” R. Hoggart, *op.cit.*, p. 122.

43 Para sublinhar a distância existente entre a percepção do público quando da representação e a realidade dos bastidores, liam-se na imprensa, depois do ensaio descrito, as seguintes observações de J. Longchamp, que assistia ao concerto: “Um festival de S. L. e a Orquestra de W. O entendimento entre o maestro e seus instrumentistas parece cada vez maior: a intuição de L., que tem o sentido inato do andamento, da densidade musical, das linhas arquitetônicas, da verdade da emoção, comunica-se a uma orquestra que raras vezes foi tão disciplinada, rica e ardente [...]. Nada mais significativo, nesse sentido, que a abertura *A Força do Destino* de Verdi, [...] que foi musculosa, nervosa, atormentada como era desejado, passando da crise mais violenta ao fervor religioso e à solenidade do drama com uma precisão toscaniana”, *Le Monde* de 24 de fevereiro de 1990. É preciso que o maestro se comunique com a imprensa para que os conflitos internos da orquestra se tornem públicos; assim podia-se ler a seguinte notícia no jornal *Le Monde* dos dias 8 e 9 de outubro de 1995: “Em pleno ensaio do concerto que deviam apresentar com a Orquestra Nacional da França, [...] o maestro russo Guennadi Rojdestvenski e sua esposa, a pianista

solistas reagem, o maestro, constringido, torna-se psicologicamente desagradável, os sopros debocham. Passa-se assim de uma crítica técnica a um problema de honra. De uma maneira geral, as indicações dizem mais respeito às cordas (fazê-las tocarem juntas, controlar os ataques, as arcadas) do que aos sopros, que dispõem de maior autonomia musical.

PARADE: O ENSAIO DE M.T., A ZOMBARIA DE UM MAESTRO

No dia de sua apresentação, o maestro chegou sem cumprimentar a orquestra.⁴⁴ Dirigiu-se a seu estrado e atacou imediatamente a peça prevista no programa. Pela percussão de que necessita, essa obra bastaria, por si só, para desconcentrar o ambiente: uma roleta de loteria, duas placas metálicas, uma pistola, uma sirene, uma máquina de escrever, garrafas, etc. A intervenção de cada um desses instrumentos fazia com que alguns metais situados bem em frente deles se virassem para trás. Ria-se muito; um dos músicos fingiu que caía morto ao som do tiro de pistola.

Além da frieza que emana (terno escuro de três peças), o que distingue esse maestro do precedente - e isso é muito importante - é sua grande meticulosidade. Nesse dia, pudemos cronometrar as seqüências de ensaio. Para uma peça que dura ao todo quinze minutos e quarenta segundos, ele não fez, em uma hora e quarenta minutos de ensaio, menos de setenta e quatro paradas, indo de oito segundos a dois minutos de emissão uma vez, mais de um minuto três vezes. O resto dos trechos tocados não durava nunca mais de um minuto. A isso somavam-se numerosas paradas não justificadas, coisa que os músicos dificilmente toleram: "Recomeçamos do mesmo lugar". Ademais, enquanto muitos maestros encerram o ensaio uma vez acabado o programa previsto, esse julgou oportuno (restavam somente onze minutos de ensaio) preencher o vazio com *Pacífico* 231 de Honegger à primeira vista, o que durou quatro minutos e vinte e oito segundos ao todo.

As reações não demoraram: expressaram-se entre muitos *tutti* por bate-papos intensos, enquanto a brincadeira e a gozação aberta predominavam nos sopros.

Viktoria Postnikova, saíram batendo a porta." Viktoria Postnikova participou a *Le Monde* as razões de sua decisão: "A orquestra fala o tempo todo durante os ensaios. Muito mal preparados, os músicos nem olharam a música do *Quinto concerto* de Prokofiev em casa."

44 Este detalhe tem sua importância, a chegada é o primeiro indício fornecido pelo maestro aos músicos que terá sob sua regência: "Quando um novo homem enfrenta a orquestra - pela maneira como sobe no pódio e abre sua partitura - antes mesmo de pegar sua batuta - já sabemos se ele comanda ou nós", Franz Strauss, citado in J. Kamerman, *op. cit.*, p. 49.

Depois de trinta minutos de ensaio, o maestro, atracado pela décima vez com o mesmo trecho, dirigiu-se aos metais para transmitir-lhes uma indicação, o que gerou imediatamente esta série de réplicas: “Os metais começam a ficar de saco cheio!”, “Está péssimo!”. Cada observação do maestro provocava a mesma reação: “Sim senhor, chefe”, “Está bem, maestro”, “Sim, chefe”.⁴⁵ Deve-se notar que os músicos e, mais particularmente, os metais, dizem com frequência “sim, chefe” ironicamente, nos momentos de grande tensão. Nos termos “maestro” ou “chefe” esgueira-se certa forma de denegação da autoridade, já que geralmente não são usados pelos músicos, exceto chefes de naipe ou alguns zelosos; o maestro costuma ser chamado de “senhor”.

Durante esses ensaios, os metais fizeram tudo para estragar os solos de seus vizinhos diretos: quando um deles tocava, outros esforçavam-se, com mímicas, para fazê-lo errar a passagem, o que gerava às vezes grandes gargalhadas familiares.

Assim, depois de muitos pedidos de silêncio, o maestro levantou-se comunicando ao conjunto que encerrava definitivamente o ensaio: “acabou!”. Um trompista respondeu então: “até logo”, depois outro: “que alívio”, finalmente outro arrotou. Por outro lado, o *spalla*, seguido imediatamente pelo primeiro oboé, precipitou-se atrás do maestro para tentar reverter sua decisão.⁴⁶ Este retornou quinze minutos depois quando os músicos se aprontavam para voltar para casa.

Ao anúncio de seu retorno, um dos metais lançou um “merda!”, o maestro retomou seu posto e recomeçou com estas palavras: “Não tenho necessidade desta impressão porque aqui se trabalha”.

É por meio da interação social instaurada pelos participantes que se desenha a relação que os músicos podem manter com a interpretação, de um lado, e com o maestro, de outro. Também foi possível ver esboçar-se, nesses dois exemplos, o que aproximava os membros dos napes entre si e o que os afastava: as cordas reagem geralmente por sugestão e, com suas conversas intensivas e sua força de inércia,

45 “Há também um gosto particular da gozação que acompanha às vezes as manifestações de deferência próprias das classes populares: é a falsa humildade que solta imediatamente o ‘senhor’, mas revela, na própria precipitação, que se trata de um jogo desdenhoso no qual a honra do burguês é usada nas cenas públicas a fim de zombar dele mais facilmente”, R. Hoggart, *op. cit.*, p. 121.

46 Os músicos geralmente não vão às últimas conseqüências de suas contestações; ainda a propósito do caso ONF que saiu no *Le Monde*: “Certos músicos, conscientes de que alguns dentre eles tinham ido longe demais, propuseram desculpar-se com o maestro e a ‘Representação da Orquestra’ estudou a hipótese de puni-los”.

impedem o maestro de impor suas indicações.⁴⁷ Os sopros, mais versáteis, vão de um extremo ao outro: da atenção silenciosa à gozação aberta e à denegação da autoridade do maestro, marcada pela falta de respeito. Observou-se também que há emulação no seio desses naipes: se um dos músicos diz algo, logo é seguido por um de seus vizinhos que enriquecerá o comentário, aumentando, dessa forma, seu impacto. Assiste-se, às vezes, a uma espécie de emulação na contestação, que é atenuada, denegada sob a forma de concursos locais de brincadeiras. Neste caso, a autoridade do maestro é questionada, a comunicação é cortada, e os músicos reduzem a interpretação a uma simples execução técnica, sem levar em conta as instruções verbais, às quais não dão mais ouvidos. Os sopros, mais particularmente os metais, podem então tornar-se, rapidamente, os iconoclastas da orquestra. Já que freqüentemente não reconhecem de todo a “música clássica” como sua música, acham-se em melhores condições para exercer - sem ter a impressão de cometer um ato sacrílego - o que em outro lugar, entre os crentes, seria qualificado de vandalismo.

Observamos que sopros e cordas concordavam com a definição do maestro e que não se entendiam quanto ao modo de contestação; nessa incompreensão reaparecem as diferenças sociais: quando os sopros debocham, algumas cordas balançam a cabeça, suspiram, trocam sinais cúmplices de desolação; as cordas das últimas fileiras cobrem as orelhas ostensivamente quando os sopros “buzinam” de propósito, atrás, e soltam comentários: “como eles são grossos”. Escutamos durante os intervalos: “você exageram um pouco, gente”. Nesses momentos de tensão, os contatos que existem entre *tutti* e solistas podem ser mais amargos ainda e ressaltar o sistema de oposições sexuais que evocamos acima: depois de uma discussão a respeito do conjunto da orquestra, um violinista chamou um trompista de lado colocando a mão em seu ombro, ao quê este respondeu: “tira a mão, não sou bicha que nem você”.⁴⁸ Os metais também podem, às vezes, zombar abertamente das cordas quando estas parecem manifestar seu zelo no ensaio: durante um intervalo, quando os violinos, sob a regência do *spalla*, acertavam um trecho difícil, os

47 Deve-se notar que essa atitude deve-se igualmente à posição espacial que as cordas ocupam: como estão aos pés do maestro, arriscar-se-iam muito usando o escárnio. Por outro lado, os músicos das cordas dividem as estantes dois a dois e, colocados em duplas uns atrás dos outros, ficam espacialmente constringidos a ter somente um interlocutor. Por isso as gozações circulam menos do que entre os sopros.

48 Informamo-nos sobre o violinista interpelado daquela maneira e soubemos que era casado e pai de dois filhos. Portanto o insulto remete certamente mais à sua posição social (burguês-mulher) do que a seu status amoroso.

metais reagiram assobiando e debochando ao mesmo tempo em que os aplaudiam.

Em conclusão, quando o maestro dispõe de alguma autoridade, quer dizer, quando não desperta as divergências por meio de abusos de poder e indicações injustificadas, quando se mostra respeitoso para com aqueles que rege, tem todas as chances de alcançar seus objetivos: obter dos músicos a interpretação que deseja dar da obra. Caso contrário, tudo o que faz é despertar, catalisar as forças antagonistas recalcadas, as diferenças e as desilusões de alguns; o resultado só pode ser esse que descrevemos a propósito de *Parade*. Assim, o “mau” maestro, do ponto de vista dos músicos, faz brotar a iconoclastia recalcada de alguns e a inércia, a indiferença ou a irritação de outros. No primeiro caso, conseguirá dos músicos que eles cumpram “sua sagrada missão”. No segundo, poderá conseguir, no máximo, a expressão de suas desilusões. Prisioneiros de um auto-aperfeiçoamento instrumental permanente, engajados na repetitividade constante da orquestra, ocupando postos que para alguns não correspondem a seus sonhos, viverão as horas de ensaio como funcionários públicos de baixo escalão; esses maestros só poderão obter deles o mínimo técnico.

A música, esta arte sagrada, se a surpreendermos lá onde é fabricada, nada mais tem a ver com uma comunhão desinteressada de artistas devotados à obra. A produção cênica é construída por meio de múltiplas negociações sociais, por meio de todas essas interações através das quais os grupos interessados da orquestra rivalizam entre si para não perder sua dignidade. A produção é antes de tudo a busca de um compromisso entre as duas partes para que cada uma delas possa, da melhor maneira, obter o máximo de sucesso; é o que visam, à sua maneira, músicos e maestros. Na pior das hipóteses, e sem deixar que algo transpareça, a orquestra garantirá um mínimo musical no concerto, tocando o que está escrito na partitura, sem respeitar qualquer indicação estilística dada pelo maestro. Neste caso, porém, a orquestra terá feito tudo no ensaio para questionar o fundamento de seu título de maestro. Por isso, o concerto, colocado em relevo por contraste com o ensaio, destaca-se como uma “fachada”⁴⁹ dada ao

49 A fachada é “a parte da representação que tem como função normal estabelecer e fixar a definição da situação proposta aos observadores. A fachada não é outra coisa senão o aparato simbólico utilizado habitualmente pelo ator, deliberadamente ou não, durante sua representação”, in E. Goffman, *La présentation de soi*, p. 29. Pode-se também ver a produção da música como “um contínuo que vai do simples objeto fabricado, ferramenta ou roupa, à obra de arte consagrada, o trabalho de fabricação material não é nada sem o trabalho de produção do valor do objeto fabricado...”, in P. Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. Du Seuil, 1992, p. 244.

público para dissimular as tensões antagonistas e divisões constitutivas da orquestra, e para corresponder às expectativas rituais. O trabalho da orquestra aparece, de um lado, como uma longa cadeia que vai do ensaio (parte operária da cadeia, pólo de fabricação) ao concerto (transformação simbólica efetuada sobre a parte operária) e, de outro lado, conforme mostraram os rituais, como uma partilha temporal da autoridade: entre o ensaio, durante o qual a orquestra decide ou não rivalizar com o maestro, e o concerto enquanto tempo do maestro.

Tradução de Elizabeth Travassos⁵⁰

Bernard Lehmann é sociólogo, Doutor pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, de Paris e Mestre de Conferências da Universidade de Nantes.

50 Agradecimentos aos professores Zdenek Svab e Luis Carlos Justi pela ajuda com termos técnicos relativos à orquestra sinfônica, e ao professor Paulo Pinheiro pela revisão da tradução.