

# “O amor por”

## Modos de engajamento e trabalho do *self*

Claudio E. Benzecry

Tradução do espanhol de Fernando Antonio Pinheiro Filho

### Introdução: a paixão do fã de ópera

Numa das primeiras entrevistas de meu trabalho de campo, José Luis, um de meus principais guias no mundo da ópera em Buenos Aires, perguntou-me sobre os marcos e as ferramentas que os sociólogos usam para indagar sobre as razões pelas quais as pessoas vão à ópera. José Luis perguntou-me: “Por que vocês, sociólogos, sempre perguntam se vou à ópera para ser visto, para conhecer gente, para ver os amigos, para subir na profissão, e nunca lhes ocorre perguntar se vou porque eu gosto, ou, melhor ainda, porque eu amo?”.

José Luis tem razão. Em geral, os sociólogos têm julgado a ópera como a epítome de uma experiência exclusiva e elitista (cf. Bourdieu, 1984; Di-Maggio, 1987 e 1992). Definindo-a como um elemento da alta cultura, concentram-se em estudar os modos como a participação no mundo da alta cultura corresponde às estratégias destinadas a obter mobilidade social ascendente ou com os intentos de solidificar os vínculos partilhados em outros círculos de afiliação. Em todas essas perspectivas, o consumo de ópera aparece subordinado a uma série de fenômenos sociais mais abrangentes e apresenta-se como um recurso (ou capital) que pode ser trocado ou convertido em outra forma de capital, seja simbólico, social ou econômico. Mas o que aconteceria se tomássemos o comentário de José Luis sobre o amor

literalmente? O que implicaria levá-lo a sério, como marco para a análise sociológica? E que tipo de forma social seria esse amor?

A teoria social tem abordado o tema do amor de diversas maneiras: relacionando-o com a dominação (cf. Foucault, 1972 e 1978; Benjamin, 1988); usando-o como exemplo paradigmático para resolver a dicotomia entre sentidos e interesses no mundo moderno (cf. Zelizer, 2005; Illouz, 2007); recorrendo a ele para explicar como os macroprocessos de longa duração afetaram a esfera íntima e ajustaram a etiqueta e os padrões de comportamento (cf. Elias, 1978 e 1994); mostrando como opera enquanto marco cultural que molda condutas e expectativas, mas que, não sendo coerente nem unitário, é usado de acordo com as circunstâncias (cf. Swidler, 2001); usando-o para definir a esfera estética como a arena em que as formas são preenchidas com valor ou afeição (cf. Geertz, 1983); para aquilatar em que medida o *complexo do amor romântico* distorceu o pensamento norte-americano sobre os temas do amor e do casamento (cf. Goode, 1959); utilizando-o para explorar a significação oscilante do sexo e do afeto (cf. Seidman, 1991); discutindo a racionalidade de práticas consideradas irracionais (cf. Heimer e Stinchcombe, 1980).

A perspectiva que me interessa destacar aqui tem a ver com estados de autotranscendência e autoformação<sup>1</sup>, com instâncias de descobrimento e revelação em que o mundo que rodeia a ópera não consegue atrair o interesse do amante apaixonado, uma adesão que arranca a pessoa do mundano, a leva para fora das fronteiras do *self*, produz entrega de si e prepara para os sacrifícios. Contudo, seguindo o trabalho sobre o amor romântico do sociólogo britânico Anthony Giddens, também estou interessado nos traços de liberdade, de regulação e de autorrealização compreendidos pela metáfora *amar*. Amar a ópera, nessas definições, significa comprometer-se voluntariamente com ela. Significa tanto “apaixonar-se à primeira vista” como aceitar a série de deveres, atividades e obrigações envolvidas nesse compromisso. Significa aceitar que, junto com a idealização do objeto de apego, há uma série de prescrições e acordos a serem controlados. Também significa compreender que, associada à “comunhão das almas”, há uma busca ativa de validação da própria identidade e um horizonte antecipado – ainda que maleável – de futuro, e que a dissolução do *self* é um modo paradoxal de alcançar a autonomia<sup>2</sup>.

O que quero dizer com a palavra *amor* nada mais é que o intenso investimento pessoal que realizam os fãs de ópera, a *catexia* do objeto que ele produz. Autores tão diversos como Simmel, Geertz e Hennion contribuí-

1. Sigo aqui a definição de Taylor (1989), para quem a transcendência nos dá um sentido de realidade e do bem como algo que está para além do mundo imediato que nos rodeia. Além disso, sua análise da autotranscendência supõe ir além do mero interesse pessoal (como dá a entender a metáfora da troca de capital) e das noções mais limitadas do *self*, abrangendo o processo de autoformação e transformação que quero analisar.

2. Na sociologia clássica, Weber fez desses momentos o fundamento instável do apego carismático a uma figura de autoridade; Durkheim atribuiu a gênese da formação de valor e dos compromissos posteriores a momentos de efervescência coletiva. Enfoques mais contemporâneos, como Joas (2000 e 2007), Turkle (1975), Giddens (1992), Lindholm (1988 e 1998) ou Albertoni (1983) têm visado o caráter fenomenológico da experiência, mesmo que geralmente estudando experiências não estéticas, mas eróticas, religiosas ou interpessoais, que logo são rotinizadas e institucionalizadas.

ram para elucidar aspectos da forma e do conteúdo desse tipo de apego. Hennion (2007) deteve-se nas “formas intermediárias” de reflexividade, geralmente registradas na voz passiva, que expressam um modo peculiar de estar sujeito a algo (especialmente nas línguas românicas) e nas quais algo “é experimentado” ou “é escutado”. Simmel (1950) analisa o casamento monogâmico como uma forma social em que o agente transcende a si mesmo por conta de uma decisão que paradoxalmente nega seu caráter autônomo: entregar-se a alguém (nesse caso, a *algo*). Essa nova figura subsume, dissolve, cancela o indivíduo e cria uma nova configuração, ligada a ambas as partes desde o começo, impossível de dividir. Nos dois casos, encontramos uma forma social que é diferente da mera somatória entre o indivíduo e aquilo que ele gosta.

A metáfora do amor é central para compreender como esses fãs usam certas características de seu apego para compreender e modelar a si mesmos. Como explicou o antropólogo Charles Lindholm (1998, p. 244), o amor oferece uma experiência de autotransformação, de escolha pessoal, um futuro carregado de sentido e uma expansão sensual. Funciona como uma metáfora tanto de entrega como de autocontrole. Produz individualidades através de experiências semelhantes à do êxtase religioso. Nessa direção, somos levados à sociologia do afeto e aos modos pelos quais as pessoas se percebem como indivíduos, capazes de experimentar certos sentimentos e gostos. Esse movimento já foi enfatizado pela literatura sobre as práticas artesanais, em que a autotranscendência e os processos de autoconstrução ocorrem por intermédio do corpo<sup>3</sup> (cf. Sennett, 2008; O’Connor, 2005; Wacquant, 2004; Rotella, 2000; Sudnow, 1993). Mas, à parte os estudos pioneiros de DeNora (2000, 2002 e 2003) e de Hennion (1993, 1997, 2000 e 2001), a sociologia – especialmente a norte-americana – não trilhou esse caminho com seriedade para estudar a dimensão constitutiva e expressiva do consumo cultural.

Infelizmente, quando a sociologia abordou a questão do consumo musical, o fez com teorias que, em geral, nos deixou sem ferramentas para entender o compromisso eterno e apaixonado do amante de ópera. O acento recaiu sobretudo em questões de distinção social e identidade de classe, concentrando-se num nível de análise em que a prática é meramente o suporte de uma competição de valores baseada no *status*, que reproduz a legitimidade da classe dominante (cf. Bourdieu e Passeron, 1997; Di Maggio, 1982a e 1982b; Bourdieu, 1984). Essa ideia ganhou forma por meio de três teorias (cf. Halle, 1993): a primeira, *arte como status*, conforme os trabalhos

3. Esse aspecto não é menor, já que nos ajuda a posicionar a ópera numa categoria mais inclusiva, a das *práticas incorporadas*, em que a experiência da ópera situa-se numa interseção particularmente rica de relevância sociológica. Os fãs de ópera não são intérpretes; portanto, seu intenso envolvimento não pode ser explicado pelas categorias da prática ativa que dariam conta da lealdade a um empreendimento que implica a participação do corpo, como ser músico (Becker, 1963), cozinheiro (Fine, 1992), mecânico de automóveis (Harper, 1987), boxeador (Wacquant, 2003), soprador de vidro (O’Connor, 2005) ou criminoso (Katz, 1998). No entanto, eles conservam o caráter sensual e corporizado daquelas práticas, ainda que situados mais no extremo passivo da categoria de experiência (Jay, 2005). Nesse sentido, a ópera pode chegar a ser um microuniverso particularmente fecundo, no qual é possível observar compromissos de longo prazo que adquirem uma forma mais evidente e extrema do que em outras arenas da atividade social consideradas mais importantes ou fundamentais, como as lealdades políticas.

de Max Weber sobre classe e estamento e a obra de Thorstein Veblen sobre o consumo conspícuo, a qual estabelece a cultura como um espaço conflitivo em que a arte é monopolizada como um recurso restrito e usada como arma de distinção e *status*; a segunda, *arte entendida como dominação ideológica*, seguindo a Escola de Frankfurt (cf. Adorno e Horkheimer, 1972; Adorno, 1985) em sua reelaboração da tese de Marx em *A ideologia alemã*, pela qual “as ideias da classe dominante são as ideias dominantes em cada época” (cf. Marx, 1991, p. 58); terceira, *arte entendida como capital cultural*, teoria desenvolvida por Pierre Bourdieu na França e por Paul DiMaggio nos Estados Unidos, em que a definição do que constitui a alta cultura funciona como um mecanismo de exclusão simbólica e de subordinação<sup>4</sup>.

A escola norte-americana de análise da cultura concentrou-se no contexto organizacional de produção, de distribuição e avaliação e de consumo<sup>5</sup>, mas não questionou muito a relação que as pessoas estabelecem com o conteúdo da música – a obra mesma, no dizer de Becker (1996)<sup>6</sup>. A principal contribuição dessa escola para a compreensão das práticas de consumo é a *tese onívora*, que demonstra que nas últimas décadas as pautas de distinção se deslocaram de uma homologia estrita entre a classe alta e a alta cultura para uma fase onívora, caracterizada por uma abertura e inclusão dos diversos gêneros. Dado que sua orientação teórica acentua os sistemas de produção que são mais ou menos transponíveis para diversos domínios, mais que os modos como se estabelecem ligações emocionais dos sentidos interpretativos, essa escola não consolidou um compromisso com a dimensão simbólica do consumo de música, apesar de assinalar como as redes e as organizações compeliram o sentido.

Os estudos culturais – depois de uma fase inicial em que a música era etnograficamente apresentada como facilitadora dos estilos de vida e formas de consciência (cf. Willis, 1978; Hebdige, 1979) – passaram lentamente para uma combinação de testemunhos em primeira pessoa, análises de textos literários considerados representativos de grupos sociais mais amplos, além de análises de conteúdo das obras em vez de interrogar os consumidores sobre o que as diferentes obras significam para eles e como construíram uma relação com elas. Se um trabalho como *Profane culture*, de Paul Willis, baseou-se numa pesquisa que mostrou a música em ação fazendo com que os temas mesmos “estabelecessem a conexão entre música e vida social” (cf. DeNora, 2000, p. 6), outros textos, como os de Koestenbaum (1993), Abel (1996), Clement (1996), Hutcheon e Hutcheon (2000) e Evans (2005), indagaram sobre o caráter sexualizado e de gênero do consumo operístico.

4. Para compreender a teoria do capital cultural e seus usos precoces na sociologia norte-americana, ver Lamont e Lareau (1988).

5. Sobre essa produção, ver Arian (1972), Hirsch (1972 e 2000), Peterson e Berger (1975), Crane (1987, 1992 e 1997), DeNora (1991), Lopes (1992 e 2002), Towse (1993), Peterson (1996), Anand (2000), Dowd, Liddle, Lupo e Borden (2002) e Dowd (2004). Sobre a distribuição e a avaliação, ver Sarfatti-Larson (1993), Plattner (1996), Peterson e Berger (1996), Shrum (1996), Fine (1992 e 1998), Peterson e Anand (2004), Lena (2004) e Rossman (2004). Sobre o consumo, ver Peterson e Simkus (1992), Bryson (1996 e 1997), Peterson e Kern (1996) e Van Eijck (2001).

6. Ainda que Becker reconheça o caráter indeterminado da obra de arte como a principal contribuição da sociologia para o estudo das artes, também se apoia na premissa de que, em princípio, as obras de arte nunca estão verdadeiramente terminadas, porém, têm uma ampla história conformada por diferentes etapas que podem considerar-se “a obra”. Para ele, as múltiplas mediações que conformam as decisões sobre o que é a obra de arte constituem um tema mesmo da sociologia das artes e, como vemos nesse caso, o que incita o público.

Assim, abriram a porta para a exploração do caráter corporal da experiência, mas esqueceram que o que descrevem em geral se parece muito com a experiência pessoal do autor e, portanto, carece da compreensão tanto sociológica como histórica de como ela chegou a acontecer<sup>7</sup>.

Cada um desses três enfoques forneceu um marco sociológico para uma excelente produção acadêmica. Graças a eles, sabemos muito sobre o trabalho de rotina que toma parte na criação de produtos extraordinários; a relação entre consumo cultural e classe, raça e gênero; a conversão de produtos simbólicos particulares em marcadores de *status*; e como as redes e disposições institucionais organizam o sentido. No entanto, não deveríamos passar ao largo dos problemas que eles apresentam. O peso da análise sociológica contemporânea foi posto nas condições contextuais da produção da cultura objetiva. Os processos mediante os quais essas formas se incorporam na cultura subjetiva, os diversos estilos do cultivo de si, ficaram relegados ao segundo plano<sup>8</sup>. Enquanto a investigação sobre a música popular sublinhou como se produz a variação no âmbito do consumo cultural, processo em que intervêm não apenas fatores exógenos (como raça, classe e gênero), mas também endógenos (cf. Thornton, 1996; Grazian, 2003; Fonarow, 2006), quando se estudam a ópera, a sinfonia clássica e a música de câmara, essa dimensão fica habitualmente eclipsada pelo nexos classe-*status*-poder. Tal abordagem dificulta muito a compreensão da relação entre públicos e trabalhos artísticos, não deixando apreender o que as pessoas *fazem* com os produtos culturais. Quando vemos a ligação entre certos produtos e certos grupos de pessoas, ficamos sem entender a variedade de formas em que se dá esse engajamento.

Contudo, existe um enfoque mais satisfatório para explicar a produção do vínculo apaixonado. Refiro-me aos trabalhos hoje chamados de “sociologia musical”, cujos principais expoentes são Antoine Hennion e Tia DeNora. Enquanto outros enfoques explicavam esse vínculo como fenômeno dependente de disposições sociais mais amplas, os analistas dele tratam de descobrir a lógica e a dinâmica relativamente endógenas que produzem e modelam o compromisso apaixonado, além dos mecanismos e processos através dos quais ele ocorre.

O corpo da literatura sobre “música em ação”, centrado no nível individual, mostrou as diversas técnicas mediante as quais as pessoas se perdem na música e a utilizam como recurso, meio e material para erigir sua própria capacidade de ação (cf. Hennion, 1993, 1997 e 2001; Hennion e Gomart, 1999; DeNora, 2000, 2002 e 2003; Hennion, Maisonneuve e Gomart, 2000;

7. Para uma boa revisão e crítica dessa bibliografia, ver Robinson (2002).

8. A sociologia clássica explorou o vínculo entre a cultura objetiva e a subjetiva. Ver, por exemplo, a obra de Simmel (1911 e 1916) e a tipologia da escuta musical cunhada por Adorno (1962), que combinava as formas de afiliação com a materialidade que a música possibilitava. No entanto, diferentemente de Adorno, não estou interessado nos diversos modos com que as pautas particulares se relacionam com outras séries sociais, como a classe. Antes, busco estabelecer a variação dentro de um tipo muito particular de ouvinte, um ouvinte que ocuparia apenas uma posição entre as muitas propostas por Adorno e entre as muitas que existem empiricamente no Colón e em geral. Sobre uma tipologia contemporânea dos ouvintes de música, ver McCormick (2009): ele explora a variação interna entre ouvintes em competições de música e mostra o trabalho ativo que implica ser um membro informado do auditório, e como este atua coletivamente na forma de uma esfera pública.

Hennion e Fauquet, 2001). Esses autores mostraram a maneira pela qual o gosto deve ser conceituado como uma atividade, não como algo que “já está lá”, mas como algo que se constitui e se redefine na ação mediante os muitos artifícios e práticas implicados no ato de gostar de algo (comprar discos, escutá-los em casa, sozinho ou acompanhado, assistir a interpretações ao vivo). A chave dessa abordagem é o foco em como os objetos e as interações com os objetos propiciam ou *dispõem-se* para os usos. No entanto, isso não quer dizer que o objeto cultural *per se* ancore ou organize sua interpretação. Mais ainda, é pelo acesso aos objetos culturais particulares (uma ópera, por exemplo) e seu uso que podemos entender como certos usos particulares são permitidos e outros proibidos. Seguindo uma das lições da teoria do ator em redes (Actor Network Theory [ANT]), os objetos “agem”, são “agentes” tanto quanto os humanos, vinculam pessoas em interações e são, portanto, necessários para compreender as relações sociais.

Se essa literatura acompanhou o deslocamento da música “socialmente modelada” para a música em ação, é certo que tem evitado examinar o papel das conotações morais e de classe do vínculo musical como mediador ativo da constituição do gosto. Tal abordagem tem ainda suas limitações quanto a explicar os apegos de longo prazo. Se os fãs são fãs só durante os momentos pontuais que lhes dão prazer, como podemos explicar as elaboradas “carreiras morais” dos que relatam as privações e os sacrifícios a que se submetem para seguir aquilo que amam? Como abordar as ideias de autotranscendência que os fãs descrevem, representam e realizam? Como fazemos para explicar a convicção de que a ópera é não só algo prazeroso, mas também algo que faz dos fãs pessoas melhores, que lhes permite ir além do que creem ser e que precisa ser defendida dos demais? Como podemos entender as múltiplas batalhas classificatórias de que participam com entusiasmo e os torneios de *status* que disputam?

Para resolver esse enigma, este artigo combina a descrição da atividade cultural conforme a ANT com uma perspectiva pragmática que enfatiza o papel das narrativas sobre si mais ou menos estáveis construídas pelos agentes, em que contam a si mesmos e aos outros quem são ou querem ser (cf. Gross, 2003). Graças aos estudos inspirados pela ANT, aprendemos como os objetos facilitam práticas e subjetividades durante um breve período; como os amadores têm um intenso engajamento, desenvolvem um conjunto específico de habilidades e investem numa disciplina plena de restrições e conhecimento especializado. No entanto, não sabemos muito sobre os modelos de individualidade que a atividade cultural possibilita, nem como

ela afeta as narrativas de longo termo que os agentes constroem sobre si mesmos a partir desses compromissos estéticos<sup>9</sup>. Este artigo tem então um segundo objetivo: ampliar o modelo de Hennion e Gomart (1999) do vício como ligação cultural em direção a uma tipologia mais diversificada dessa ligação, na qual a relação entre o objeto e o *self* é tão importante quanto aquela entre formas individuais e coletivas de afiliação, em que a duração do compromisso também tem um peso crucial.

O “amor por” algo é uma metáfora particularmente forte e produtiva. Mais do que conduzir a ação, permite uma organização particular da ação e da individualidade. Permite-nos explicar o trabalho sobre o *self* em que está centrada a bibliografia sobre a música em ação e o caráter extremo das afiliações descrito pela bibliografia sobre os fãs. A narrativa do “amor por” permite-nos explorar os intensos momentos de surpresa, os apegos excêntricos que se produzem para além da familiaridade com o que já sabemos que gostamos (amor à primeira vista), assim como dar sentido ao amor “maduro”, que faz com que o apego só aconteça por meio de uma série de deveres e atividades. Abre-nos os olhos para o intenso processo de descobrimento e autoexploração pelo qual se constituem conjuntamente o objeto amado e o amante. Permite-nos compreender a desqualificação daqueles que não sentem a mesma atração que nós, contra quem competimos e lutamos para evitar a distorção de nosso objeto de amor idealizado (amor romântico). Conceber os fãs como pessoas que têm um conceito de si mesmos leva a compreender como a experiência da ópera remete a figuras de transcendência orientadas para o futuro. Amar a ópera torna-se uma forma particular de modelar o *self* no presente – como algo que nos completa – e no passado, incluindo formas pré-cognitivas pelas quais, a despeito de alguém nunca ter ouvido antes uma ópera ao vivo, pode sentir que “estava esperando algo assim” a vida inteira. Incorporar essa dimensão temporal também permite entrever formas de sair de nós mesmos que vão além do mero momento de intenso prazer descrito pela literatura da “música em ação”.

Para os propósitos desse artigo, tomo uma postura menos “dialogica” que a de Hennion (2007), DeNora (2000 e 2003) e Sennet (2008), que levam em conta a materialidade do objeto cultural ou da prática. Como a ideia de que os objetos culturais podem ser entendidos como aquilo que possibilita formas de atividade já é levada a sério e produziu um corpo maduro de trabalhos (cf. DeNora, 2008), meu interesse aqui é menos mostrar como alguém ama algo em particular do que tratar das estruturas do amor em geral. Por isso não exploro em profundidade por que a ópera é o objeto

9. Seguindo Gross (2003 e 2008), entendo essas narrativas (ou conceitos do próprio *self*) como modeladoras dos enlaces, já que os atores são efetivamente motivados a experimentar um sentido de congruência ou ressonância entre o tipo de afeto que praticam e o tipo de pessoa que pensam que são. Gross sugere que esse processo opera em conjunto com lógicas posicionais numa batalha por *status* e reconhecimento, de modo que tanto os conceitos não instrumentais do *self* como as considerações estratégicas devem ser analisados para explicar as eleições estéticas no plano individual.

10. Já explorei essa questão em outro artigo.

amado<sup>10</sup>. No entanto, pretendo oferecer um modelamento da experiência que é fiel ao contexto, esforçando-me para obter um ajuste entre o modelo formal e a dinâmica realmente revelada.

O artigo prossegue enfocando as orientações estéticas como formas de afiliação social. Os tipos de orientação que apresento – o herói, o adicto, o nostálgico e o peregrino – não são posições distintivas no espaço social, mas um repertório variado desenhado a partir de diversos atores. Apesar de serem apresentadas como entidades separadas, na realidade coexistem, por vezes na mesma pessoa; são parte do mesmo *dispositivo*, para usar um termo de Michel Foucault (1979), que implica tanto arranjos institucionais como disposições subjetivas<sup>11</sup>. Os fãs passionais conduzem seu engajamento em quatro direções: a primeira enfatiza a economia moral de sua organização e fornece oportunidades para que os indivíduos possam superar e transcender o que são na vida cotidiana (heróis); a segunda é centrada na dissolução altamente personalizada da própria subjetividade do fã, causada por um fragmento musical em particular buscado pelos efeitos que produz (adictos); a terceira centra-se no passado, mostrando como o *self* é transcendido paradoxalmente por sua constante reafirmação (nostálgicos); a quarta faz com que os fãs se igualem temporariamente com outros que não são familiares, empenhando-se na busca do momento em que podem deixar-se ir (peregrinos).

Na conclusão, mostro a estrutura por trás do grau de variação e argumento a favor da utilidade dessa tipologia para explicar práticas de intenso apego em reinos tão distintos como o futebol, o colecionismo, o tango e os discos de vinil.

## Métodos e dados

Ao longo das temporadas de ópera entre 2003 e 2005, realizei dezoito meses de investigação etnográfica sobre as práticas da ópera, concentrada principalmente no piso superior, destinado ao público que assiste em pé aos espetáculos, do teatro Colón de Buenos Aires, uma das casas mais tradicionais do mundo e pedra angular do circuito de ópera internacional (cf. Rosselli, 1984 e 1990). Esperei em filas por toda uma noite, assisti a aproximadamente setenta apresentações, vi até seis apresentações da mesma obra num só mês e viajei para lugares a mais de seiscentos quilômetros da cidade, onde havia teatros de ópera menores. Entrevistei 44 espectadores, entre eles críticos musicais e produtores. De 2004 a 2005, realizei entrevistas semiestruturadas

11. Para maior desenvolvimento dessas ideias e uma avaliação geral da música na ANT, ver Hennion e Gomart (1999).

qualitativas, em profundidade e abertas, que duraram de uma a três horas e meia, abrangendo perguntas sobre a iniciação nas atividades musicais, o histórico familiar, a trajetória pessoal, o conhecimento musical e padrões de frequência à ópera. Concluí a maior parte das entrevistas perguntando aos entrevistados o que eu deixara de indagar, o que geralmente abria espaço para uma longa narrativa autorreflexiva sobre o lugar da música em suas vidas. Essas entrevistas tinham o objetivo específico de compreender e explicitar algumas ligações entre a vida pessoal, o *status* social, as concepções de transcendência e gozo e o apego à música que era difícil apreender só mediante observação. Realizei a maioria das entrevistas depois de observar diferentes atividades (festas de gente da ópera, bate-papos, conferências, reuniões em clubes de aficionados etc.).

Ainda que a maior parte da atividade operística da cidade se concentre em torno do Colón, que se converteu em sinônimo tanto da ópera como da alta cultura, sua programação é complementada por outras três casas de ópera (o Argentino, com capacidade para 2 200 espectadores, situado a cinquenta quilômetros da cidade; o Avellaneda, situado no subúrbio industrial, com capacidade para 650 pessoas; e o Avenida, a apenas dez quadras do Colón, que abriga 1 100 espectadores sentados e tem espaço para cerca de 150 pessoas em pé), além de cinco companhias de ópera. Em 2004, esse circuito ofereceu 54 títulos e 134 performances. Os produtores estimam que mais de 110 mil pessoas compareceram ao circuito<sup>12</sup>. O circuito mobilizou majoritariamente cantores e regentes locais, que usualmente representam papéis coadjuvantes no Colón e atuam ainda como solistas substitutos ou protagonistas do segundo elenco.

A ópera na Argentina, e em particular no Colón, tem sido associada simultaneamente com a elite e com a alta cultura, com ação civilizatória e moralizante, embora seja consumida ao mesmo tempo por uma população heterogênea, especialmente quando o foco se afasta dos camarotes e da orquestra (cf. Pasolini, 1999; Hodge, 1979; Matamoto, 1972). Eis por que a maioria de meus informantes e entrevistados vêm de frações da classe média.

Este artigo concentra-se nos lugares superiores mais baratos do teatro de ópera, especialmente no público que ocupa os espaços em pé, que constituem aproximadamente 20% do auditório. As galerias altas configuram um mundo relativamente fechado em si. Ali, entre quatrocentas e seiscentas pessoas reúnem-se entre três e quatro horas, três ou quatro vezes por semana. Nesse espaço recluso, agem como se estivessem protegidas do exterior, com uma sociabilidade intensa que exclui eventos externos. O caráter recluso da experiência a converte num laboratório para a observação da interação

12. Houve 22 apresentações de oito óperas no Avellaneda, 24 apresentações de sete óperas em La Plata (onde fica o Argentino), 49 performances de treze óperas no Avenida. As demais óperas (26) e performances (39) se deram em diversos outros palcos, abrigando entre duzentas e seiscentas pessoas.

social, a criação de sentido e as variações da relação apaixonada que pessoas procedentes de diversas localizações sociais estabelecem com a mesma prática.

A tipologia que apresento resulta da busca de variações no campo para encontrar padrões de ligação. Um dos interesses principais da investigação foi discernir o grau de diferença entre o apego apaixonado e o compromisso intermitente de um membro casual da audiência. Enquanto de fato encontrei a diferença entre eles, também detectei que o ligamento apaixonado não é uma ocorrência monolítica, mas um campo de diferenças em si. O espaço de variações não foi apenas orientado pela teoria, mas resultado da descoberta de repertórios recorrentes, que pude articular com teorias mais amplas do engajamento cultural. Codifiquei as ações, histórias e experiências dos fãs como categorias “nativas” que podem ser vinculadas a categorias analíticas. Mais do que as apresentar como categorias objetivas, tomo-nas como práticas subjetivas que se conectam a constructos teóricos. O artigo elimina propositalmente o mundo “exterior” para mostrar como as trajetórias particulares são direcionadas e impactadas pelas diversas dimensões constitutivas do engajamento.

A etnografia mostrou-se o método ideal para construir uma tipologia num espaço constrito, ao permitir localizar as diferenças na atividade prática ao longo do tempo. Deixando em suspenso o mundo exterior (ainda que este retorne na conclusão) mostro como o teatro de ópera torna possível perceber a atividade prática limitada pelo mesmo conjunto de condições ao longo do tempo – o que define um contexto como transcendente. Como método analítico, comparei diferentes modos do apego transcendente para revelar as diferenças num contexto dado. A comparação possibilitou-me ver que as diferenças no gradiente do apego apaixonado dentro da ópera não são infinitas. As posições não são simplesmente “subjetivas”, mas, ao mesmo tempo, a “posição de classe” não é a única posição objetiva. Há modos de comportamento que ligam as pessoas entre si e organizam a atividade. O trabalho analítico consistiu em: 1) encontrar a variação; 2) repensar a variação integrando indivíduos com práticas similares. O vaivém entre diferenças e semelhanças conduz a um conjunto mais limitado de opções, chegando a “tipos” institucionalmente arranjados. A conclusão estabelece que, se há estruturas externas que compelem uma trajetória individual, há também mecanismos particulares que interagem com as forças externas para reproduzir as mesmas características da ligação operística ao longo do tempo.

Passo então à primeira entre as diferentes formas em que os fãs passionais investem seu *self* na ópera.

## O herói

Franco, um homem de quarenta e poucos anos, chama a si mesmo de “bandido da ópera”. Diz que às vezes, por causa de seu amor pela ópera, acaba agindo de modo que sequer consideraria possível na rua ou qualquer lugar público: empurra, grita ou viola normas de intimidade. Sente que gasta tanta energia no teatro que durante nossa entrevista lamentou-se: “Em algum momento vou ter que parar ou ficarei doente”. Na semana da entrevista, ele ia assistir a *Die Walkürrie*, de Wagner, *German requiem*, de Brahms, *Armida*, de Lully, e *Ballo in Maschera*, de Verdi. Pensava ainda em voltar na sexta-feira para ver o segundo elenco de *Ballo*, com uma soprano e um *mezzo* diferentes. “Mas meu corpo tem seus limites. Estou muito cansado e gostaria de jantar em casa de vez em quando. Mas no domingo quero ver de novo *Walkürrie*”. O amor que ele professa pela ópera não se esgota nas muitas horas de escuta em casa. Na semana anterior à nossa entrevista, por exemplo, ele havia dirigido seu automóvel por horas para poder ver, no teatro Roma, de Avellaneda, a apresentação única de uma ópera. Anedota que fica eclipsada pelo que relatou sobre a última apresentação de Plácido Domingo em 1998: Franco dormiu três noites na rua para conseguir seus ingressos.

A força desse tipo de engajamento provém de uma ética heroica de sacrifício e de obrigação moral e da condição de membro estável do teatro, obtida mediante esse sacrifício, que garante direitos e recompensas. A exigência de assiduidade extrema resulta numa economia moral do fanatismo operístico que exige sacrifícios pessoais fora do âmbito do teatro. O estilo heroico faz do mundo da ópera o reino do extraordinário, em oposição às rotinas cotidianas que o herói recusa. Esse mundo particular é o cenário de atos extremos de coragem, da busca de objetivos extraordinários, implicando virtude e reconhecimento, o que contrasta com a perseguição mais modesta dos objetos de valor cotidianos.

Ouvi uma grande quantidade de histórias: sobre filas de toda uma noite para comprar entradas em que o lugar era certificado por um notário, sobre semanas inteiras de inverno passadas sob as intempéries, sobre o elevado custo dos cinco ou seis taxis que alguém pegou numa só noite para assegurar-se na fila e sobre gente que dormiu num automóvel estacionado perto com o mesmo propósito. Ouvi um homem de mais de 50 anos que viajou quase quinhentos quilômetros para ver um espetáculo e dirigiu de volta na mesma noite; uma mulher casada que viajou com seus filhos mais de trezentos quilômetros para levá-los a uma ópera no setor em pé e voltou logo depois;

outra mulher precisava tomar dois ônibus de sua cidade a 250 quilômetros de Buenos Aires, e ainda assim se organizava para assistir a duas ou três vezes cada título. No entanto, as duas vezes que me disseram que eu precisaria esperar na fila para obter uma entrada (recitais das estrelas internacionais Diego Flórez e Maria Guleghina), acordei às 5h30 da manhã e fui à bilheteria para descobrir que eu era a única pessoa ali. Mas essa pode bem ser a natureza do esforço heroico: o fato de que só uns poucos o realizem efetivamente não o faz menos extraordinário ou valioso<sup>13</sup>; do contrário, contribuiria para transmitir a mística coletiva de participar de um tipo específico de compromisso, que se torna mais amplamente partilhada e constantemente reposta.

Essa linguagem, que combina sofrimento, autorrealização e heroísmo, sublinha o segundo traço desse compromisso: as recompensas, materiais e simbólicas, recebidas por “dar a vida pelo Colón”. Ambos os tipos de recompensa remetem ao reconhecimento. De um lado o reconhecimento simbólico, que se traduz em tornar-se um membro, adquirir certas pretensões de proprietário (uma vez por mês, realmente se é “dono” de uma parte da casa de ópera mediante a subscrição, que permite sentir-se “como em minha casa”, ou “como na casa de minha mãe”, como disse Luis, um dos entrevistados) e tornar-se alguém reconhecível, conforme as palavras de Rina, uma mulher idosa: “Terminei inteiramente imersa no Colón. Era como minha casa. *Era* minha casa. Eu era como uma empregada, mas ainda pagava por um ingresso. Eu queria ter meu próprio lugar, onde ninguém me importunasse”. Outro fã foi além, explicando que assim como há uma orquestra da casa, cantores da casa e coro da casa, há também uma “audiência da casa”

As relações de afeto que se estabelecem organizam-se metaforicamente como vínculos de parentesco. Rina é uma “mãe” para Plácido Domingo (mostrou-me as muitas fotografias e cartas que o tenor lhe enviara). Era também uma “irmã” para Flaviano Labo, estrela do Colón e do Scala de Milão da década de 1960, e agora é como uma “avó” para Bernarda Fink e Virginia Tola, duas cantoras argentinas que trabalham no exterior, quando voltam para cantar em Buenos Aires. Rina, que por brincadeira se considera uma “assistente social” do teatro, é o caso mais extremo de um contínuo que inclui outras práticas como seguir um cantor onde quer que atue, esperá-lo na saída do teatro ou do hotel em que se hospeda, ser avisado por telefone quando seu artista predileto chega à cidade, sentar-se em sua mesa no restaurante após a apresentação, ir buscá-lo no hotel para levá-lo ao teatro e ganhar fotografias e gravações assinadas com dedicatória pessoais (como vi na casa da maioria dos entrevistados).

13. Para uma discussão mais completa da ética do herói, ver Weber (1975, p. 378).

O teatro é como um terceiro que faz a mediação nas relações de troca. Em vez de ser uma relação face a face de gratificação, a relação que os amantes de ópera estabelecem com os artistas está mediada pela pretensão dos fãs de serem os “proprietários” do teatro e ter os artistas como “convidados”. É óbvio, contudo, que os fãs que reivindicam a propriedade do teatro são aqueles que fizeram sacrifícios suficientes para isso. O sentimento de direito fica evidente quando Andrea descreve a emoção de ter artistas como “convidados”:

Às vezes, quando é a última apresentação, fico triste e me lembro da época em que entrava e – não me pergunte como – acabava sentando no chão na ala da orquestra, porque o teatro estava cheio demais. Havia uma cantora negra e outro rapaz que veio da África e um outro da China. Acho que o diretor era russo. Era a última apresentação e eles estavam se despedindo, e eu senti essa incrível emoção de saber que no dia seguinte todos teriam ido, num avião. A magia tinha desaparecido. Todos que se reuniram para fazer uma loucura, as duzentas ou trezentas pessoas tinham partido e me senti honrada que tivessem dado tanto para mim. Que tivessem armado tudo para mim, pelo assento que me pertence uma vez por mês no teatro.

Roberto, assíduo no Colón por muitos anos, refletia sobre essa questão e sobre quem são os verdadeiros donos do Colón, os artistas estáveis ou seu público. Depois do longo conflito entre os artistas que faziam reivindicações como proprietários do Colón e as autoridades da cidade, que se estendeu pela maior parte do tempo de meu trabalho de campo<sup>14</sup>, Roberto enviou um *e-mail* geral a um fórum sobre ópera, dizendo:

Aqueles que, como eu, tem quarenta anos de Colón, viram passar uma quantidade infundável de artistas e autoridades. Depois de terminada sua obrigação com o teatro, nunca mais os vimos. Por outro lado, as pessoas como eu, frequentadores regulares, continuamos indo, nos momentos bons e ruins, e seguimos assim enquanto as autoridades e os artistas continuam passando.

Assim como o empregado estatal ou a secretária que vê passar um chefe atrás do outro, muitos de meus entrevistados e informantes sentem fortalecida sua sensação de proprietários pela permanência e pelo caráter público do teatro Colón.

Os fãs reclamam sua condição de “donos” não só diante dos artistas, mas também diante dos outros membros do público mais novos ou menos

14. O último título da temporada de 2005, *Turandot*, foi cancelado, e várias performances de *Capriccio*, *Lucia* e *Die Walküre* foram reprogramadas, o que significa que vários artistas originalmente escalados foram substituídos. As autoridades da cidade fecharam o teatro em novembro.

assíduos. Os fãs mais antigos estão atentos aos recém-chegados, que tratam de engajar em conversas para oferecer conselhos sobre onde se situar para ouvir e observar melhor, ou onde conseguir um assento. Estão sempre dispostos a mostrar as maravilhas do edifício aos turistas estrangeiros e explicar-lhes a quantidade de proezas vocais de que têm sido testemunhas. Também estão sempre alertas para apontar as regras para os fãs casuais, como a necessidade de usar *black tie* para a *Gran abono* das noites de terça-feira, a impossibilidade de dividir os setores de pé com alguém do sexo oposto salvo no *paraíso* – infração que assinalam com presteza aos funcionários – ou a proibição de tirar fotografias. Ao proteger sua casa, às vezes são excessivamente zelosos, ao ponto de pedir ao funcionário “permissivo” para tirar uma mulher do setor reservado aos homens ou vice-versa.

Há uma série de recompensas materiais vinculadas às simbólicas. A assiduidade faz de alguém “parte da paisagem”, como expressou um funcionário, ou “parte do inventário”, como Irina, uma amiga de Rina, referiu-se a ela. “Pensam que a casa pertence a eles”, explicou-me um profissional de imprensa, o que vale para garantir inclusão na lista de convidados da noite de estreia, para conhecer o pessoal do teatro e conseguir assentos preferenciais ou gratuitos quando disponíveis ou para circular entre os funcionários para entrar sem pagar mesmo quando o teatro não permite<sup>15</sup>.

Os organizadores aproveitam-se dessa situação, pois os fãs e amigos podem tornar-se um recurso para encher a plateia numa noite de estreia ou de meio de temporada. Estima-se que o número de convidados para uma noite de estreia na Avenida esteja entre 50 e 150 pessoas (para uma sala com capacidade total de 1 130 pessoas). Se em algumas noites o número de entradas de favor possa ser maior (15% do total da sala), nunca será suficiente para ocultar um fracasso<sup>16</sup>. Segundo os organizadores das diversas companhias que se apresentam ali, alguns dos convidados são críticos, outros são patrocinadores, outros são futuros ou potenciais padrinhos e outros são “gente da ópera”. Quanto mais importante é uma companhia, mais considera a gente da ópera um fardo (“pessoas a quem você não pode simplesmente dizer não!”), como resumiu um organizador) e menos se interessa pela promoção boca a boca que poderiam proporcionar. As companhias mais amadoras têm uma relação mais estreita com os fãs e veem a gente da ópera como um elemento essencial da empresa em que embarcaram os produtores; Bela, uma das organizadoras, engloba-os todos na expressão “amigos da casa”. As mais organizadas entre as companhias novas usualmente negam entrada gratuita para a gente da ópera, que caracterizam como onerosos (“pesados,

15. Os *habitués* têm especial interesse em ficar amigos dos porteiros. Alguns até mantêm amizade fora do contexto do teatro com porteiros em que confiam como guias dentro do teatro. Uma das primeiras vezes que telefonei para um informante, deixei uma mensagem com meu primeiro nome dizendo que eu era do teatro, e ele achou que eu era um de seus amigos porteiros.

16. A companhia mais organizada e de maior êxito fez muitas objeções antes de me permitir entrar gratuitamente, enquanto outras, especialmente depois de uma noite de estreia frouxa, me ofereceram não uma, mas duas ou três entradas gratuitas para o espetáculo seguinte.

um fardo”), ou “pessoas difíceis de lidar” e com frequência os encaminham para o ensaio geral. Os profissionais de imprensa por vezes enlouquecem os porteiros ou o administrador da casa quando deixam entrar algumas das pessoas que tiveram a entrada negada. Isso acontece não só nas galerias, mas também nos melhores lugares.

Há uma zona cinzenta, especialmente para os críticos amadores, que tentam converter frequência e hábito em lugares preferenciais (deixando as galerias superiores para instalar-se em assentos para “críticos” no nível da orquestra). Em virtude da instabilidade da profissão de crítico, os assessores de imprensa das casas de ópera têm dificuldade para decidir sobre quem está realmente credenciado ou não: aquele que escreve para um jornal ou trabalha como correspondente para uma revista internacional de ópera ou um *site*? Ou aquele que declara escrever para uma publicação obscura ou escreveu resenhas em algum momento, mas cujas credenciais profissionais se restringem a circular pelo mundo da ópera há muito tempo? De acordo com uma organizadora, sempre se encontra um desses últimos na sala, mesmo quando não tinha ingressos para lhes dar. Os críticos mais reconhecidos – alguns dos quais trabalham também como organizadores ou assessores de imprensa – desqualificam esses críticos “amadores”, que “fazem o mesmo que fariam ou comentariam na galeria, mas diante de um microfone”.

Para alguns fãs mais antigos, obter entradas gratuitas ou assentos preferenciais não é uma recompensa suficiente; o direito supremo a ser é o “direito de não ir”: após dar provas de seu envolvimento intensivo e extensivo, pode-se assistir apenas ao que realmente interessa ou se acredita que será montado apropriadamente. A qualidade declinante das performances e o ímpeto por renovação da cena levou muitos fãs antigos a deixar de frequentar. Como o amante que sacrificou toda a vida pela parceira, quando o fã sente que não há reciprocidade, o entusiasmo e o apego enfraquecem ou deslocam-se para outro objeto de amor, e as múltiplas provas e tribulações enfrentadas chegam ao fim.

Enquanto esses membros da audiência gerenciam seu investimento no mundo da música orientados pelo compromisso idealizado de uma ética heroica, outros intensificam esse compromisso a ponto de interditar qualquer possível recompensa. Esse estilo de amor caracteriza o vício.

O adicto

“Quando meu pai me levou para ver *La traviata*, fui fisgado imediatamente: foi como provar uma droga pela primeira vez” (Eugenio). “A

ópera é uma viagem sem retorno” (Armando). “É um vício. A assinatura da temporada é minha principal preocupação do ano” (Victoria). “Posso abrir mão de qualquer coisa, menos da ópera” (Alícia). “Em algum momento terei que parar para não ficar doente” (Franco). “O grau de emoção que me proporciona não tem comparação. Tenho que ir duas, três vezes. É como uma doença incurável” (Andrea).

A linguagem da plateia de ópera assemelha-se à do vício. O sociólogo francês Antoine Hennion e seus colaboradores empregaram a figura da adição para caracterizar o gosto como atividade, referindo-se sobretudo a colecionadores de discos. Diferentemente da caracterização do consumo de cultura feita por Adorno (1962), o que enfatizam não é o apassivamento, mas a excitação produzida pelo consumo de música – a ressoar de fato pelo corpo – que a ópera realiza por meio de uma prática informada. Se tivéssemos que fazer uma analogia com o mundo das drogas, lidamos aqui com cocaína e não com Valium.

Esse estilo particular de afiliação intensa resulta na dissolução momentânea do *self* como termo de uma sucessão de efeitos. A presença dos outros é absolutamente secundária, pois a “injeção da droga” pode ser obtida mediante a extensão da experiência da ópera para outros meios e formatos mais portáteis e individualizados. Os adictos expressam seu apego: a) intensificando a ética do herói; b) articulando o que foi abandonado por essa paixão ativa; c) expressando as consequências físicas do gozo, codificado na figura dupla da enfermidade e da cura; d) “profissionalizando” seu estatuto de ouvintes.

Os entrevistados admitiam que nada ganhavam com sua devoção ao mundo da ópera senão o pleno momento de intensidade. Alguns descreveram o lugar ocupado pela ópera em suas vidas como algo tão central que organiza a agenda do ano. Outros confessaram com tristeza que ficaram sozinhos por haver entregado tanto de si às atividades relacionadas com a ópera. Uma mulher revelou-me que permaneceu no Colón durante uma ameaça de bomba em 2005, no dia seguinte ao ataque terrorista ao metrô de Londres; ao abrir o jornal no outro dia leu primeiro as resenhas de ópera. Outro membro da audiência se queixava de dores por todo o corpo por permanecer em pé no teatro de três a quatro vezes por semana e descobriu que se sentia feliz ao fim da temporada; se os espetáculos tivessem continuado “o corpo não teria suportado”. Outros relataram disputas familiares ou a separação de um casal causada pelo isolamento de um dos cônjuges.

A adição toma a forma de uma sedução ativa. Os adictos estão convencidos de que os poderes da ópera são hipnóticos, especialmente quando se

tomam as medidas apropriadas para alcançar a “imediatez” (Hennion, 1993 e 2002), ou seja, preparar-se em casa escutando gravações da obra, lendo o libreto ou a partitura, seguindo os programas de rádio, acompanhando cursos e conferências apropriados (todas as atividades que permitem decifrar o que há para apreciar e como tomar parte disso) e então sentar-se no mesmo lugar em cada apresentação. Para o adicto, a música é inevitável; dá-lhe mais prazer e interessa-lhe mais do que qualquer outra atividade. Um informante descreveu-me como a música o distraia de qualquer coisa que estivesse fazendo, até mesmo sexo, a tal ponto que precisava parar para desligar o CD ou não podia prosseguir<sup>17</sup>. Essa sedução ativa tem um outro lado, a busca de prosélitos, que leva o fã a recrutar outros para que participem (como indivíduos) do mesmo gozo, mesmo que para a maioria de meus entrevistados e informantes o recrutamento de pessoas alheias ao teatro tenha se mostrado uma tarefa difícil.

O caráter físico do vício em música às vezes adquire uma forma dual que combina sentir-se doente e sentir-se curado. Houve entrevistados que me descreveram o profundo mal-estar que os invade quando escutam algo agradável. Essa sensação os faz permanecer em silêncio, abalados e ensimesmados por algum tempo até que possam começar a sentir prazer com o que causou tamanho impacto emocional. Alguns me disseram que esse estado dura uns vinte ou trinta segundos, durante os quais sentem raiva dos espectadores que começam a bater palmas imediatamente (já que “algumas músicas são tão boas que não merecem aplauso!”). Outros me falaram de uma longa e solitária jornada de volta para casa destinada a amainar o impacto da música o suficiente para torná-lo deleitável. Franco é um destes, e a descreve assim:

O prazer é excessivo, evolui para algo desagradável. É como se meu corpo dissesse que não suporta mais. Nunca saí de uma ópera antes do fim, mas tenho que caminhar antes de tomar um táxi, e quando chego em casa sinto-me nauseado ou algo assim. É como comer o chocolate que você mais gosta até o ponto de não mais conseguir. Quando essa sensação se vai, então o prazer retorna, mas não antes de duas ou três horas.

Esse processo doloroso é parte da cura, o efeito da droga musical consola os fãs apaixonados de seus problemas cotidianos. Alivia suas angústias, reconforta-os do que os aflige e os afasta das circunstâncias cotidianas. A música é “algo que pode te fazer companhia e te deixar só ao mesmo tempo” (Armando); ela é “melhor do que ir à terapia; em vez de gastar dinheiro com

17. Bull (2004), seguindo Adorno e Horkheimer (1972) e Taussig (1992), analisou em que medida a compreensão estética moderna do prazer forma-se sobre a sublimação de seu caráter erótico e baseia-se em sua qualidade aural.

terapia eu gasto com ópera” (Rina). A terapia é um tópico comum, vide a justificativa de Alícia para suas viagens de mais de trezentos quilômetros para assistir a óperas:

Alguns gastam dinheiro com terapia, vão ao psicanalista. Esta é a minha terapia. Com isto começo a voar e chego em casa como nova. Porque quando eu trabalhava, o estresse ia me matar. Mas agora chego em casa da ópera fresca como um alface, feliz, comentando todas as coisas lindas que vi. Nunca me passou pela cabeça abandoná-la<sup>18</sup>.

18. A concepção de música como terapia parece óbvia em Buenos Aires, onde a psicanálise foi uma força cultural nos últimos setenta anos, a ponto de ser incluída nos planos de saúde e na provisão de serviços para a população pobre, o que ficou conhecido como “Enfermaria Lacaniana” (ver Plotkin, 2001; Lakoff, 2006).

A literatura sobre adição enfatiza o trabalho ativo de preparação requerido para alcançar o resultado desejado, nesse caso o êxtase musical. Às vezes, no entanto, essa intensa preparação fica deslocada por um êxtase musical ainda mais alto: o momento de surpresa. Muitos de meus entrevistados indicaram que os momentos de surpresa num espetáculo de ópera os conduzem ao abandono último do eu, ainda mais do que o pranto no final de *La bohème*, o dueto de amor no fim de *O holandês voador*, os sussurros em “O mio babbino caro” ou, ainda, “La mamma morta”. Dado que estão demasiado preparados para a maioria das óperas, durante uma representação passam a maior parte do tempo pensando nos poucos momentos em que podem alcançar um instante de êxtase ou no quanto preferem uma determinada versão em CD, quão mais interessante foi a última encenação ou quanto a voz de uma soprano estaria mais bem adaptada a um outro repertório. A surpresa (uma ópera raramente encenada ou nunca gravada, uma obra contemporânea que suscita cautela, uma peça esquecida) permite-lhes “aproveitar o espetáculo 100%, sem preocupar-se com os fantasmas”. Esse gozo às vezes os leva a teatros fora da cidade, em que títulos inusuais, como *Un giorno di regno* ou *Armide*, de Lilly, ou os faz aturar sopranos que, passado seu auge, estão cantando obras raramente ouvidas, como *Elisabetta*, *Reina d’Inghilterra*, *Il Pirata*, *Anna Bolena* ou *Maria Estuarda*, ou pode levá-los a uma ópera barroca apresentada numa fábrica de um modo que nunca suportariam no Colón.

Os adictos aproveitam as novas oportunidades oferecidas pelo circuito *off*-Colón e, como resume Franco, “é uma grande coisa que exista também o Avenida. Se tivéssemos só as nove óperas que o Colón oferece, morreríamos!”. O circuito secundário não só ajuda o herói a modelar seu *self* sacrificial, mas também dá oportunidade aos adictos para prosseguir em sua “caça ao tesouro” (cf. Fine, 1998), a busca de surpresas para além da exumação das óperas pouco apresentadas. O nome do contratador Franco Fagioli,

que saltou do circuito *off* para a Europa, vem à mente quando falamos das surpresas. Ao menos sete dos entrevistados o nomearam como exemplo do que descobriram nos palcos e em companhias secundárias. O fato de que seja um contratenor, uma voz rara, também contribui para a surpresa de tê-lo encontrado fora do Colón. Os fãs também têm seus cantores preferidos nesse circuito, fora dos principais palcos da cidade.

Néstor dá uma boa explicação não só da importância da surpresa, mas de como até a surpresa segue o mesmo molde autodisciplinador que prescreve uma série de atividades para alcançar a urgência e o deleite:

Eu continuo indo ao Colón, a despeito de sua qualidade atual, porque quero ver novos trabalhos. É muito divertido quando o Colón apresenta coisas que eu não conheço. *Lady Macbeth do distrito de Mzensk, Joana d'Arc na fogueira, O diálogo das carmelitas, As Índias galantes*. São óperas de que gosto e vejo novamente; assim como o *Quixote* este ano. Eu adorei, foi o melhor de longe, maravilhoso... *Quixote* me levou à lua, porque eu não sabia absolutamente nada sobre ele. Para mim foi como se Verdi estresse um trabalho, ou como quando Wagner e Donizetti apresentavam suas óperas em Praga, Budapeste ou Paris. Eu não quis ouvir nada antes, fui totalmente virgem, nem li a história. Eu apenas conhecia o compositor, e basta. E quando vi a ópera se desenrolando, eu simplesmente adorei. Adorei! Mas a chave foi não saber de nada.

Contudo, para alguns espectadores, nem a preparação nem a surpresa são suficientes, e querem algo mais. Esses fãs são os nostálgicos.

## O nostálgico

Os nostálgicos não só lembram da vez que viram Flagstad e Furtwängler, mas até de quando assistiram a Muzio ou Toscanini. Esse estilo de engajamento é centrado no passado e deriva da intensificação de uma dimensão da prática presente na experiência de vida da maioria das pessoas<sup>19</sup>. Ele busca sua referência no passado que é sempre melhor que o presente; adquire a forma de uma jeremiada constante<sup>20</sup> que desqualifica a maior parte do que se oferece hoje em dia no teatro; não se resolve no abandono da experiência vivida pela experiência memorada, mas numa comparação e numa tensão permanente entre essas duas formas de experimentar a música. Ainda que esse *pathos* seja constitutivo da ópera como gênero e uma constante em sua história, em Buenos Aires liga-se a momentos históricos específicos e a um modelo preciso de afiliação<sup>21</sup>.

19. Mesmo centrado no passado, esse é um modo real de amar a ópera no presente. Diferentemente do *topos* da melancolia, que enfatiza o amor nunca satisfeito por um objeto, aqui o desejo é satisfeito na tensão entre as representações a que se assiste no Colón ou no Avenida e as intensas e mediadas atividades que se dão fora do circuito ao vivo, como escutar gravações em casa, comprar antigas versões piratas em casas especializadas, como a Piscitelli, participar de fóruns e discussões em programas de rádio, participar de sessões de escuta com velhos amigos do teatro ou assistir a projeções de DVD privadas ou em centros culturais. O amor pela ópera nunca é abandonado. O que se abandona às vezes é a performance desse amor no circuito ao vivo.

20. Uma jeremiada é um ato de autoflagelação em que se exalta o valor do que já não existe (Walzer, 1988). Quanto mais alguém está comprometido com a denúncia, maior é o sentimento de vocação e de missão.

21. Em certa medida, podemos remontar esse *topos* ao século XVII, quando Metastasio produzia seus dramas como uma reação à ópera veneziana, um gênero defendido por Monteverdi, considerado então decadente. Para uma análise dessa questão, ver Roland (1991).

Os nostálgicos agem de modo paradoxal. Por um lado, reafirmam quem são referindo-se constantemente a um tempo perdido. Por outro, ao fazê-lo, transcendem as circunstâncias atuais de seus seres, afirmando a continuidade no tempo e ligando-se entre si num contínuo que se estende do passado ao presente, mais próximo do primeiro que do último. Os que aderem a esse estilo de amor evitam aderir ao *off*-Colón, e cada vez que vão ao Colón queixam-se da qualidade do que ouvem. Seus lamentos não se referem apenas aos tempos dourados da ópera, mas também aos anos dourados do país e de uma audiência composta por pessoas plenamente comprometidas e educadas. Essa transição é quase evidente, já que, para eles, a ópera cumpre a função de um modo intrínseco de sociabilidade em que as representações do passado remetem imediatamente a todas as audiências com que partilharam experiências. Para complementar e reafirmar a superioridade do que ouviram ao vivo, possuem grandes coleções de gravações, incluindo discos de vinil, gravações piratas e fitas matrizes, mas também colecionam curiosidades e possuem um repertório de anedotas sobre o passado que estão prontos a acionar assim que haja a oportunidade.

Essa referência contínua ao passado não é exclusiva dos velhos *habitués*. Como uma dimensão da prática, ela aparece em duas versões nos públicos mais jovens (entre os trinta e pouco mais de quarenta anos, que frequentaram o teatro por no máximo dez): uma referência ao passado tal como lhes foi transmitido pelos mais velhos e um ponto de referência mais próximo de sua experiência de ouvintes mais ainda no passado. A maioria menciona um período entre a década de 1950 e a de 1960 (quando o país foi beneficiado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, com a migração de músicos e públicos europeus, e pela relativa riqueza do país), momento bem expresso na afirmação de que “foi a época em que tinham dois elencos completos para fazer o Ciclo do Anel”<sup>22</sup>. Mas há também uma segunda idade de ouro, situada em algum tempo nebuloso em que o teatro Colón tinha mais dinheiro e era mais internacional. Para alguns, esse período remonta ao final dos anos de 1970; para outros, estende-se até meados dos anos de 1980 (quando Caballé e Pavarotti ainda apareciam no Colón) ou meados da década de 1990 (quando a taxa de câmbio era favorável e o Colón podia contratar Freni, Ramey, Milnes, Mattila e Domingo, e cantores argentinos de sucesso internacional, como Cura, Alvarez e Lima, ainda voltavam para cantar no país). A crise econômica de 2001 forçou a “nacionalização” da temporada, com a maioria dos solistas recrutados no circuito secundário, e ergueu a parede definitiva que separa o presente do que teria sido a “idade

22. O Ciclo do Anel wagneriano é composto por *Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried* e *Götterdämmerung*. Diferentemente do que muitos informantes e entrevistados disseram, o Ciclo do Anel completo foi apresentado em Buenos Aires em diversas temporadas: 1931, 1935, 1947, 1962 e 1967. Nunca na história do teatro uma ópera wagneriana teve dois elencos completos para os papéis principais. A produção de *Die Walküre* de 1947 foi a que mais se aproximou disso, com um segundo elenco completo para cada papel, exceto os de Wotan e de Sieglinde.

do ouro”. Nessa temporada, os solistas para a ópera *A carreira do libertino* eram os mesmos dois cantores que faziam esses papéis no Metropolitan Opera (Met) em 2003. Enquanto em 2001 chegaram à Argentina cantores do nível de Renato Bruson, Neil Shicoff, Christopher Ventris, Giorgio Merighi, Frederica von Stade, Alain Foundary, Samuel Ramey, Paul Groves, June Anderson, Thomas Allen, Elizabeth Norberg-Schulz e Giorgio Cebrian, entre 2002 e 2005 os artistas do Colón, que também atuaram como protagonistas em outros teatros de primeira linha, foram Olga Romanko (em 2002 e 2003), Jennifer Lamore (2003), Inés Salazar (2004), David Pittsinger (2005) e Antonio Siragusa (2005).

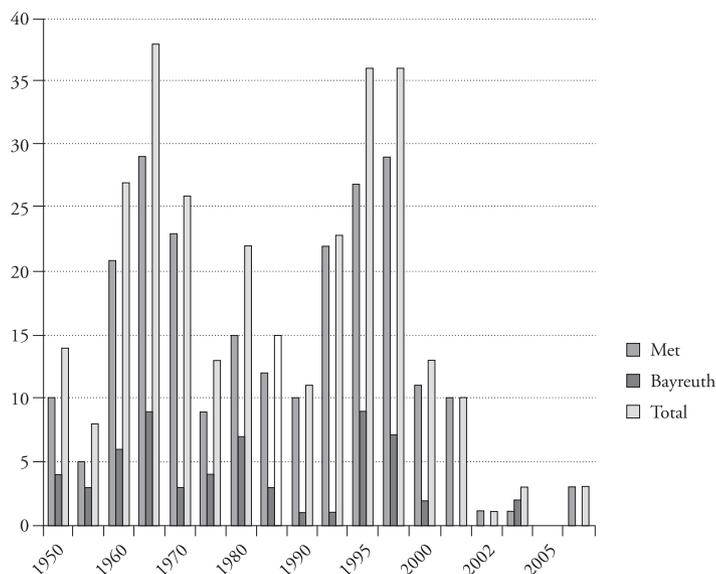
## QUADRO 1

*Óperas interpretadas por cantores que se apresentaram no Colón como solistas e também no Bayreuth e no Met*

Ano	Met	Bayreuth
1950	10	4
1953	11	3
1955	5	3
1960	21	6
1965	29	9
1970	23	3
1975	9	4
1980	15	7
1985	12	3
1990	10	1
1991	20	2
1992	22	1
1993	27	3
1994	28	5
1995	27	9
1996	24	5
1997	29	5
1998	29	7
1999	14	2
2000	11	2
2001	10	0
2002	1	0
2003	1	2
2004	0	0
2005	3	0

GRÁFICO 1

*Índice de internacionalização da ópera – cantores por temporada que também cantaram em Bayreuth e no Met (Buenos Aires, 1950-2005)*



Como podemos ver no Quadro 1, o teatro era tão internacional na década de 1990 como fora na de 1960, apresentando quase quarenta cantores que também haviam cantado no Met e em Bayreuth. No entanto, as pessoas referem-se com muito mais frequência aos anos de 1960 como a era de ouro da ópera em Buenos Aires. Em muitos relatos, a década de 1990 foi como qualquer outra, melhor que o momento atual, mas nada especial. Essa reverência pelo passado não requer conhecimento experimental, mas certa deferência pelos fãs mais velhos que oferecem sua experiência e os marcos para codificá-la. Em consequência, alguém pode encontrar jovens de 30 anos discutindo se Renata Tebaldi ou Maria Callas é (a discussão se dá no tempo presente) a melhor soprano. Ao manter esse tipo de debate, eles perpetuam a crença de que o período do segundo pós-guerra foi o ápice da música clássica moderna e a experiência operística, mais concentrada no repertório italiano e em Wagner, bem como nas vozes de grande volume presentes nos papéis de divas imortais.

Conforme expus, meu objetivo é estabelecer uma tipologia formal dos tipos de ligação. No entanto, quero apontar aqui para um aspecto de como o próprio objeto cultural participa na produção do engajamento. Embora parte do que acabo de descrever possa ser explicado pelos mecanismos gerais de rememoração (o mito, as pautas grupais e geracionais), há algo de particular na nostalgia induzida pela ópera que a distingue da saudade

encontrada em outros âmbitos: a disponibilidade de provas tecnológicas para a formação de uma opinião centrada no passado, como mostram as muitas gravações de rádio, material pirata e CDs que os fãs possuem. O acesso a um repertório padrão definido oferece uma referência cujo efeito é um certo desencantamento, já que é dominada por alguns poucos nomes que, na comparação, faz empalidecer os cantores contemporâneos. Néstor, mais uma vez, apresenta um relato esclarecedor: “Mas você não deveria montar peças de repertório quando a audiência tem uma fita métrica na cabeça. Eu não quero mais ver *La traviata*; tenho três versões em CD e duas em DVD. Chega um momento em que ou se faz de maneira superlativa, antológica, ou não se faz”. Os cantores contemporâneos enfrentam um auditório que escutam por trás de seu ombro os fantasmas dos intérpretes do passado.

Se os fãs de esporte podem discutir por horas qual poderia ser o resultado de alguma partida de tênis entre John Newcombe e Rafael Nadal ou se Lionel Messi é melhor jogador do que Pelé ou Alfredo Di Stéfano, eles precisam especular mais; o contínuo progresso físico dos atletas torna difícil estabelecer uma comparação entre o ritmo de uma partida de futebol ou de tênis de hoje e uma da década de 1960. Por outro lado, os fãs de ópera podem estabelecer competições cabeça a cabeça entre cantores do passado e do presente, pois o peso da evidência foi estandardizado pela tecnologia (e pela ausência de progresso da forma de arte), o que é respeitado pela maioria. Assim, a nostalgia que sentem não é pura, mas analiticamente alimentada, habilitada pela confiança razoável de que houve em algum ponto do passado cantores que definiram certos papéis e foram capazes de interpretar uma ária ou um personagem com determinado nível técnico e emocional.

O mundo da reprodução mecânica desencanta em vez de deslocar a produção aurática para o presente, para a ópera ao vivo. Nesse caso particular, a despeito do fato de que a produção de gravações causou o advento da música “pura”, separada das circunstâncias particulares em que é consumida, os fãs apaixonados denunciam as gravações de estúdio, aceitando como verdadeiras as gravadas ao vivo. Luis, que não confia nas gravações de estúdio, reafirma esse ponto:

Você nunca pode saber onde eles pararam, quando gravaram diretamente, quando embelezaram a gravação. Às vezes o cantor está bem, outras vezes não está dando tudo, mas não dá para saber. Por outro lado, com as gravações ao vivo, você pode saber pela plateia se estão cantando bem ou não.

Enquanto em outros países esse tipo de nostalgia cumpre só uma função analítica, a impossibilidade de trazer as atuais estrelas internacionais para a Argentina torna-o peça central na jeremiada que lamenta que as vozes de ouro do passado (ou seus equivalentes) não venham mais a Buenos Aires. A época exata dessa era dourada não é tão importante quanto a forma que adquire esse compromisso com a música e a compreensão partilhada de que o presente está sempre em decadência. Isso pode ser entendido pelas palavras de Toni, que frequenta a ópera há mais de quinze anos, referindo-se a seu amigo mais velho, que frequentou por sessenta anos: “Ele começou quando era muito jovem. Viu a estreia de Toscanini conduzindo a Quarta de Beethoven. Essa foi a primeira vez que foi ao Colón. Depois disso, tudo foi decaindo”<sup>23</sup>. Nesse sentido, o público da ópera é semelhante ao da música clássica, no qual também prevalece um discurso sobre a era dourada do pós-guerra e uma etapa de declínio.

Na Argentina, a nostalgia pelo passado dourado está ligada também à referência a melhores tempos para o país. Neles, um número maior de artistas internacionais podiam ser contratados, e o público conhecia mais música e os modos apropriados para seu consumo. Como exemplo, José Luis, um de meus informantes mais idosos, recentemente veiculou uma série de vinhetas sobre frequentadores “históricos” num fórum de ópera (que logo serão compiladas em livro). Essas vinhetas mostram o público formando-se a partir das diversas ondas de migrações internacionais que constituíram a população da cidade: italianos, espanhóis, judeus da Europa central e do Leste. As conversas com José Luis revelaram ainda que o passado nazista de Buenos Aires foi importante: “Primeiro vieram os judeus fugindo dos alemães e depois os alemães fugindo dos tribunais”. Esses povos trouxeram uma cultura europeia e um modo “apropriado” de escutar música, que envolvia um conhecimento intensivo e extensivo. Mediante essas vinhetas, José Luis lamenta ainda que as pessoas já não leiam as partituras ou toquem um instrumento em casa. E celebra os caçadores de autógrafos, os que vão ao aeroporto receber os cantores, e as discussões informadas e intermináveis que quase acabavam em briga. Também comemora o fã extravagante que batizou a si mesmo de “Puccini”<sup>24</sup> e agradecia ao público depois de uma apresentação de *Tosca* ou de *Butterfly*. José Luis sente falta não só da época de ouro das representações, mas também de um tempo mais heroico, devotado e educado a que remontam as origens romantizadas e indefinidas da matriz atual da paixão pela ópera – o tempo do descobrimento de seu idealizado “primeiro amor”.

23. De fato, Toni refere-se a quando Toscanini conduziu a Nona de Beethoven em Buenos Aires, em 1941. Longe de ser sua estreia, ele já se apresentara muitas vezes na cidade, começando em 1903, e seu filho Giorgio morreu na cidade em 1906.

24. Vários entrevistados e informantes me contaram histórias sobre ele. Usava uma gravata dourada para as apresentações de Puccini e uma prateada para as de Verdi, para indicar o nível inferior do segundo. Também trazia flores para as mulheres na noite de estreia de qualquer ópera de Puccini.

“Ai, ai, ai, ai, ai!”: Feldman

José Luis Sáenz

Nunca soubemos de onde Feldman veio. Alguns achavam que ele era russo, outros ucraniano, polonês, até alemão. Alguém assegurou que ele nasceu na Turquia e andou pela Ucrânia, Polônia e Alemanha até embarcar para a Argentina em 1929. É certo que assim que desembarcou em Buenos Aires, antes mesmo de achar um emprego ou uma casa, decidiu instalar-se na entrada de trás do Colón e na sala de estar do paraíso a cada performance, o que fez pelo resto da vida, sem falta.

Quando não o vimos mais lá, tivemos a certeza de que estava morto.

Ele tinha cabelos grisalhos, nariz em gancho, um olho azul e outro nublado. Em geral parecia desalinhado, com roupa velha, suja, amassada, uma gravata apontando para algum lado e suas mãos cheias de discos, sempre envoltas em jornal. Sua coleção de discos antigos era famosa. Ele tinha ou conseguia o que ninguém mais conseguiria. Gostava de falar deles: enumerava-os meticulosamente, com seu sotaque de centro-europeu (forte e indelével, mesmo quando já estava no país há muito) e com um modo empático de martelar o nome dos cantores. Gostava especialmente dos nomes russos como Sobinoff, Lemeshev, Koslovski, que copiosamente cuspiu em seu interlocutor. Gostava de emprestar seus discos para um programa de rádio, depois falava mal de seu apresentador, que dizia ser uma cobra. Mas continuava a emprestar para ele do mesmo jeito.

Iniciava suas críticas sobre um cantor com um queixoso “Ai, ai, ai, ai, ai!”, enquanto balançava a cabeça. Sabia muito sobre vozes, tanto dos antigos como dos novos cantores. Era muito exigente e podia destruir um dos cantores da noite, mas logo depois aproximava-se dele para pedir um autógrafo, inflamando a fúria de algum fã incondicional que presenciara sua crítica implacável.

Era poliglota, capaz de falar em russo com Gedda, em francês com Crespín, em italiano com Taddei, em alemão com Nilson, em inglês ou ídiche com Tucker.

Costumava ir à ópera com seu filho, que tinha um nariz em gancho como o seu, o mesmo cabelo desalinhado e estava sempre mal vestido e sujo. Ele partilhava as opiniões do pai, e era um fanático como ele. Novo ou velho, eram dois pacotes do mesmo produto. O filho conseguiu um emprego como assistente de palco; ou melhor, seu pai lutou para que conseguisse, assim teria acesso direto às focas mais frescas e poderia mostrar suas informações precisas sobre como os ensaios caminhavam.

Depois seu filho foi viver em Hamburgo, e Feldman começou um capítulo de fofoca lírica internacional pelo que lhe chegava via correio. Também recebia discos da Alemanha para sua insaciável coleção. Mas nunca mais soubemos de seu filho, ou de sua presumida esposa.

Envelheceu só na porta do Cerrito, sob chuva ou sol, com seus discos envoltos em papel de jornal, seus “ai, ai, ai, ai, ai!”, suas críticas e seu desalinho. Às vezes parece que ele ainda está ali. Talvez esteja mesmo.

## O peregrino

A admiração pessoal que faz do cantor a chave para a experiência completa da ópera em que estão interessados nos dá a oportunidade de observar o quarto estilo de engajamento intenso. Trata-se daquele em que o trabalho do *self* é orientado por sua dissolução temporária numa comunidade de estranhos. Enquanto em outras práticas – como o esporte – a transcendência do *self* ocorre por sua adesão ao coletivo, na ópera as regras de etiqueta e “escuta romântica”<sup>25</sup> tornaram a experiência mais individualizada. Durante meu trabalho de campo, o exemplo mais extremo e literal da constituição de uma tal comunidade foi a missa pela soprano hispano-americana Victoria de Los Angeles um ano após sua morte nos Estados Unidos. A missa foi organizada por uma associação originariamente criada para preservar a memória e a música do falecido tenor espanhol Alfredo Krause, um favorito local. A cidade foi coberta por panfletos e pequenos cartazes convidando o público para despedir-se da soprano. Esse tipo de aglomeração acrescenta uma dimensão de sociabilidade a uma relação com o artista que, de outro modo, se daria individualmente, por meio das coleções de *memorabilia* e gravações.

Celebrações como a oferecida para De Los Angeles são comuns. Alguns anos antes, um grupo de fãs decidiu colocar uma placa numa das paredes do teatro lembrando a soprano Cláudia Muzio, falecida muitos anos atrás (não por acaso apelidada “A Divina”). Contrataram um artista que fazia esculturas em bronze, pediram permissão ao diretor do teatro e contataram um grupo de pessoas importantes (escritores, diretores, cantores) para formar um “grupo de notáveis”. Estes brigaram com o diretor do teatro, que queria que a placa dissesse “A Cláudia Muzio”, em vez do “À Divina Cláudia” que foi gravado. Os organizadores negaram-se a trocá-la, não pelo custo, mas por uma questão de princípios. Ela, e apenas ela, era “A Divina”. Em resposta, o Colón cancelou a homenagem – isto ao mesmo tempo que lá estreava Joan Sutherland, interpretando Violetta em *La traviata*, o papel favorito de Muzio! Os fãs sentiram-se ofendidos (especialmente após o episódio da placa) e foram à apresentação para vaiar. O diretor do teatro suspeitou que a vaia fora promovida pelos “fanáticos de Muzio” e decidiu chamá-los e deixar a homenagem por sua conta. Eles não puderam convidar muitas pessoas porque o tempo era curto (mas convidaram Sutherland, como piada) e ficaram realmente surpresos quando viram lotado o Salão Dourado (uma sala usada para recitais de câmara, com colunas e paredes douradas,

25. A “escuta romântica” envolve uma compreensão altamente individualizada do consumo operístico, que ensina como fundir-se na música de modo individualizado, protegendo-se dos possíveis obstáculos do caminho; focando no deciframento das “intensões” do autor, atribuindo qualidades substantivas à obra em si e procurando a produção da “espiritualidade” como resultado da apreciação da música. Ver James Johnson (1988).

que comporta duzentas pessoas). Todos estavam ali para “ouvir mais uma vez sua voz no Colón”.

Esse tipo de devoção estabelece uma comunidade. A comunhão dos fãs não configura uma rede de amigos, mas antes uma ligação por reconhecimento mútuo dos que se encontram para partilhar o conhecimento comum da experiência e se separam assim que ela termina, para voltar a juntar-se na próxima oportunidade. Contrariamente ao que afirmam achados e generalizações recentes na bibliografia sociológica (Mark, 1998; Lizardo, 2006), nesse caso o gosto cultural não se expande para uma rede pessoal que persista para além dos encontros no teatro. Comecei o trabalho de campo convencido de que encontraria pessoas que estabeleciam rotinas com os amigos tanto dentro como fora da esfera da ópera – reunindo-se para jantar, visitando-se, planejando assistir espetáculos juntos ou saindo juntos depois. No entanto, minha experiência de pesquisa desenhou um quadro diferente: um grupo de pessoas que se conhecem, tratam-se cordialmente, conversam muito sobre a apresentação, perguntam sobre a família e talvez troquem um telefonema ocasional, mas que separam o resto de sua vida social de suas atividades operísticas. O que inclui pessoas que se conheceram no teatro muitos anos antes e que se chamam de amigos, mesmo que não se vejam ou se falem há mais de seis meses. Ou pessoas que fizeram a mesma subscrição por anos e conversavam com seus vizinhos (até tomando um café com eles no intervalo), mas que se despediam na última sessão da temporada para reencontrar-se apenas quando a nova temporada começasse, em abril. A sociabilidade entre eles é intensa, mas estritamente confinada ao Colón. Um testemunho nos dá uma impressão mais clara de como isso funciona:

É uma relação bastante íntima, uma comunhão entre o teatro de ópera e seu público. Eu convido alguém de vez em quando, mas de fato gosto de ir sozinho, é uma coisa de dentro, íntima. Gosto de encontrar gente que conheço, com quem não tenho nenhum vínculo fora do teatro, gosto dessas interações com pessoas que você cumprimenta, mas de cuja vida não sabe muito. Nunca vejo essas pessoas fora do teatro.

Num artigo recente, Craig Calhoun (2007) assinalava o quanto pode ser produtivo um conceito como o de liminaridade para elucidar os padrões de relacionamento no teatro de ópera. Embora Calhoun se referisse a como uma encenação particular de uma ópera em particular, *Le nozze di Figaro*, cria um espaço liminar – exterior à vida cotidiana e, no entanto, suficientemente próxima para vincular-se a ela de forma crítica, de um modo que

não seria possível só com a palavra falada –, quero estender sua análise e mostrar como o conceito de liminaridade ajuda a iluminar as relações que se estabelecem dentro do teatro<sup>26</sup>.

Como o conceito ajuda a compreender os modos em que se vinculam os fanáticos pela ópera e os tipos de relação que estabelecem após iniciados? Semelhante a uma peregrinação religiosa, a prática da ópera de que participam esses fanáticos apaga os caprichos do mundo exterior e os une a uma *communitas* imaginária: durante alguns momentos deixam de lado seus papéis e *status* diferenciados, seus deveres e obrigações, e todos formam uma unidade com a música. As peregrinações foram definidas como eventos que, por diversas razões, reúnem pessoas de diferentes experiências sociais e em que as etiquetas de intimidade pessoal se transformam durante um período determinado de tempo; como uma forma de socialização que envolve tanto uma busca pessoal como uma organização social que confere reconhecimento à viagem individual – que, no entanto, não é instrumental em relação à posição social ocupada pelo indivíduo nem dependente dela, já que o peregrino volta para casa; como uma experiência “fora do tempo”, de que os peregrinos participam de modo altamente individualizado, personalizando sua crença e o motivo de sua procura; e, por fim, como um lugar em que, apesar do caráter altamente individualizado, emergem ligações espirituais entre estranhos<sup>27</sup>.

De modo similar, a comunidade de fãs apaixonados não se institucionaliza nem se consolida como uma forma permanente de associação, mas se reforma a cada vez que as luzes são apagadas e o espetáculo vai começar, quando as pessoas aguardam ansiosamente nos degraus, desejosas de mostrar como aprenderam a manejar os infundáveis detalhes que tornam a ópera plenamente deleitável, e assim distinguindo-se do fã casual. Ainda que cada um se relacione com a ópera de modo diverso, preferindo alguns cantores e compositores a outros, obras centradas na música mais do que nos cantores ou vice-versa, as aspirações por *status* caem por terra quando confrontadas com a experiência ao vivo do trabalho operístico<sup>28</sup>. A divisão chave não é a que os separa dos outros fãs comprometidos, com quem só mantêm diferenças menores – as variações entre os que merecem ser membros da comunidade não são consideradas desvios –, mas a que os distingue dos membros ocasionais ou “sociais” do auditório.

Esse comunalismo fugaz, estabelecido pela intimidade entre os fãs e o objeto de seu apego, torna a *communitas* e a liminaridade um modo particular de experimentar a ópera, como um processo ritual que vincula o fã

26. O conceito de liminaridade, como elaborado pelo antropólogo Victor Turner (1967), supõe a existência de uma fronteira para além da qual as práticas específicas distinguem-se das do cotidiano. O limiar identifica-se com o estado de transição produzido durante uma iniciação, ou seja, quando a pessoa ainda não abandonou por completo seu antigo estatuto, mas não adotou plenamente o novo.

27. A sociologia da religião analisou em profundidade as peregrinações modernas e medievais. Para uma revisão da bibliografia a respeito, ver Pace (1989), Sumpston (1975), Osterrieth (1989), Lukatis (1989) e Zapponi (2007).

28. Nesse sentido, a experiência da ópera não é diferente, por exemplo, de outras formas de apego carismático como as produzidas pelo radicalismo político; ver, a respeito, Walzer (1974).

tanto com a cena quanto com outras pessoas que aderem ao gênero de modo semelhante, separando-os do mundo ordinário, dos outros *habitués* que não têm uma relação tão íntima com a ópera e de seu próprio eu cotidiano. A liminaridade, então, deixa de ser apenas um momento – um passo ou um trânsito entre estados – para tornar-se algo permanente, uma dimensão particular nos confins do teatro, e, para alguns, uma condição para o pleno gozo do gênero. Nesse sentido, a experiência da ópera não difere de outras modalidades de ligação carismática, em que os membros de um grupo particular se reconhecem como iguais em relação ao fundamento do vínculo, mas que isso ocorra com alto grau de individualização.

“Te dissemos tudo sobre nossa vida”: conclusões e implicações

Tirei o título desta seção da resposta de Irma à última pergunta de nossa entrevista: “Há algo mais que poderia ajudar-me a compreender melhor tua relação com a música?”. Sua resposta remete à homologia entre eventos da vida dos fanáticos pela ópera (mesmo aqueles que, como ela, têm filhos e netos) e seu compromisso com seu objeto de afeição. A presença desse tipo de reação durante todo o trabalho de campo e entrevistas fez com que concentrasse minhas indagações no caráter afetivo dos compromissos de longo prazo. Eu o fiz explorando o modo como os fanáticos da ópera adquirem uma forma complexa de apego emocional, usualmente apresentado como uma insígnia de classe e honra.

Os estilos de engajamento que descrevi são mais exercícios de busca por transcendência do que manipulação de impressões (embora aqui eu faça obviamente uma distinção analítica). Se em outro momento enfatizei como os fãs mobilizam suas capacidades expressivas para distinguir-se de outros membros da audiência, aqui se trata menos de *status* e honra do que de “transcendência”. Não vemos aqui uma luta por pertencimento cultural ou autoridade, mas um relato de como a transcendência atua como objetivo para muitos e ao mesmo tempo organiza modos de engajamento e a cosmologia que os sustenta.

A plateia funciona como um *dispositivo* que integra as diferentes maneiras de ligação com a música. Constitui a experiência musical como uma experiência multifacetada, mas ancorada em certas categorias e dispositivos comuns à maioria dos frequentadores passionais. Essas categorias aparecem aqui nuançadas ou formatadas como tipos ideais, dimensões do engajamento na música em Buenos Aires. O gradiente de variações, dos heróis aos adictos,

remete às trajetórias pessoais e sociais: se as pessoas têm família ou cônjuge, se estão comprometidos com seu trabalho ou se participam de outros círculos de afiliação. Os heróis têm algo a que renunciam temporariamente, os adictos usualmente não. O peregrino é o estilo menos exigente, uma vez que, em geral, permite ao fã manejar o que complementa sua vida. Embora seja óbvio que a nostalgia seja usualmente a sombra que acompanha a experiência dos mais velhos, ou dos que esperam por muito tempo, o fato é que ela molda também a experiência dos mais jovens, que partilham um passado romantizado e moralizado e um presente decadente (seja dentro ou fora da casa de ópera).

Mais importante do que esse tipo de distinção, que aponta para a relação entre padrões de afiliação estética e outros padrões sociais, é a variação interna das práticas de ligação intensa tomadas em si mesmas. Os tipos que construí a partir dos dados enfatizam as diferentes dimensões do amor por meio do qual os fãs se afiliam. O estilo do peregrino indica a suspensão do *status* que se verifica em processos nos quais as pessoas temporariamente transcendem a si mesmas diante do objeto de amor; o herói se compromete, por meio de uma série de trabalhos e atividades, a demonstrar a profundidade de sua afeição e merecimento; o adicto move-se trabalhando febrilmente para “manter a chama viva” na busca repetida por uma experiência de ópera isolada que o leva a ficar “alto” e atingir a dissolução final do *self*; o nostálgico volta-se para o “primeiro amor” e se afilia por meio da comparação constante entre a experiência atual e a representação idealizada que o fogueou da primeira vez.

Interromper aqui a análise nos daria uma representação completa porém superficial das variações, sem qualquer compreensão do que há por detrás dela. A chave, como mostrei ao longo da argumentação, é entender que tipo de trabalho do *self* cada estilo proporciona e que dimensões se combinam para produzir cada tipo. O herói é um caso de apego individual baseado na transcendência da vida cotidiana, na oportunidade de destacar-se de pessoas de ideias semelhantes numa atividade contínua que emana do passado em direção ao presente; o adicto representa o caso de devoção individual em busca de efeitos imediatos e autodissolução. O peregrino envolve-se através de um ato coletivo que implica a dissolução transitória de si em vez de um projeto de longo prazo (ainda que, na ópera, o caso mais puro não existe, já que as regras de etiqueta e a “escuta romântica” tendem a promover uma experiência altamente individualizada, mesmo em meio à multidão)<sup>29</sup>. O nostálgico representa um caso de permanência (entre a transcendência e a interesse individual), embora seus esforços também transcendam a realidade

29. Práticas diferentes da ópera podem ajudar a entender a versão mais “pura” desse tipo. O mundo do fanático por futebol, por exemplo, é uma instância chave para observar o sentido de imersão coletiva e a entrega do ser individual.

cotidiana. Seguindo Molotch (2003), a nostalgia também pode ser considerada um caso de engajamento pela via do coletivo, pois sente-se falta não só da música, mas das pessoas ligadas a ela. A sistematização da variação teria o aspecto mostrado no Quadro 2.

QUADRO 2

*Estrutura da variação dos estilos de amar\**

Herói	Adicto	Individual
Nostálgico	Peregrino	Coletivo
Longa duração	Imediato	–

\*O eixo X indica o movimento do passado para o presente; o eixo Y, se o apego é individual ou coletivo.

Esse modelo oferece o potencial para uma comparação estrutural, assim como projetos arquitetônicos podem ser usados para revelar diferenças e semelhanças. O conjunto de conceitos mobilizados proporciona ferramentas que melhoram nossa capacidade de resolver problemas e gerar questões. Até nos provê, como nota Levine (1997) para fins de descrição empírica, de um quadro categorial compreendendo os indispensáveis instrumentos estatísticos.

Esses tipos não se encontram unicamente nas casas de ópera. Os exemplos de práticas apaixonadas abundam na bibliografia das ciências sociais e no jornalismo. O fôlego dos exemplos exige a renúncia usual em favor dos especialistas do assunto. Em minha tentativa de usar os tipos como instrumento heurístico e gerar teoria de médio alcance, reconheço que estou encobrindo as diferenças produzidas por práticas culturais, objetos e lugares diversos. Esse exercício formal é apenas um esforço para desvelar certos pontos em comum na forma de ligação dentro de um universo de atividades distintas<sup>30</sup>.

Os fãs heroicos do Manchester United seguem o time pela Europa, sacrificando o ritmo de suas vidas diárias e causando estragos por onde passam (Buford, 1998). Os fãs nostálgicos do San Lorenzo reclamam incansavelmente durante os jogos que “o futebol já não é o que era, quando os jogadores eram tão habilidosos que podiam jogar de fraque, bengala e chapéu” (Archetti, 1999); os puristas do carnaval explodem quando o local da celebração é delimitado por cordas e o contorno da festa é desfigurado; no entanto, ajustam-se para dissolver as hierarquias externas entre os participantes comprometidos através do canto (DaMatta, 1979); os devotos do

30. Como contraponto, vale dizer, não há outra prática complexa que ofereceria no contexto deste artigo a mesma combinação de performances corporais ao vivo, estados transcendentemoralizados, musicalidade, reivindicações de *status* e conhecimento intensivo. Algum outro objeto poderia servir de meio para a autoformação moral dos fãs? O candidato mais óbvio, a música clássica instrumental, esconde o corpo do artista através de muitos mecanismos: os músicos estão sentados lateralmente, de costas para a audiência ou, no caso do pianista, olhando para seu instrumento; há homogeneidade na roupa preta dos músicos; o aplauso é guardado para depois da performance. Baseado nisso, autores como Hennion (1997, p. 428) separam o rock da música clássica, que rejeita a mediação da performance ao vivo corporificada. Por outro lado, o tango, um candidato local, implica – assim como o futebol (Garriga, 2007) ou o rock nacional (Vila e Semán, 1999) – o uso do corpo e preocupa-se com a nacionalidade. Mas, como instrumento de distinção social, o tango é frágil; a natureza do engajamento centra-se num corpo dançante ou nas letras das canções (Monjeau, 2000; Archetti, 1999, 2003; Palomino, 2007) e seu elemento visceral remete quase exclusivamente à moralidade masculina.

31. Os estudos sobre o mundo

jazz nostálgico (cf. Marsalis, 1988) e do tango (cf. Monjeau, 1999; Archetti, 2001) lutam contra a inovação fixando um momento como representativo da “essência” da música e, com isso, ancoram seu *self* junto aos gêneros musicais e combatem qualquer desvio; os *deadheads*, devotos da banda Grateful Dead, seguiam sua banda favorita por todo o país, organizavam peregrinações para celebrar a morte de Jerry Garcia, membro fundador, e depois continuaram acompanhando as inumeráveis bandas *cover* do grupo (cf. Adams, 1998); os fãs do Guns N’ Roses faziam o mesmo (salvo o relativo à morte do líder), e conseguiam o efeito semelhante seguindo “a melhor banda de tributo ao GNRS do mundo” (cf. Klosterman, 2004); os fãs nostálgicos dos Red Sox declaram que sentem falta de seus tempos heroicos de sofrimento quando o time finalmente ganhou o campeonato mundial (cf. Borer, 2008).

Os fãs do esporte e da música popular<sup>31</sup> não são os únicos que cabem nessa descrição: colecionadores de quadrinhos (e colecionadores em geral) também podem ser vistos sob essas lentes. De fato, o mercado de colecionadores de quadrinhos era conhecido de início como “mercado da nostalgia” (cf. Wolk, 2007) e, ao desenvolver-se como um mundo insular, produziu fãs adictos que visitam sua banca de quadrinhos toda semana, viajam em busca de um número raro e frequentam convenções (Jindra, 1994), gastando grandes somas de dinheiro ainda que vivam em condições relativamente pobres, além de se conceberem como membros de uma confraria secreta em combate. Esses colecionadores de *comics* sofreram por muito tempo a estigmatização que os fãs de ópera reportam, o que torna seu capital acumulado difícil de trocar por outros recursos sociais (cf. Lopes, 2006)<sup>32</sup>.

Outros desenvolvimentos do quadro “amor por”, iniciados por Simmel e continuados por autores contemporâneos como Hennion e DeNora, podem ajudar a entender melhor casos particulares de investimento profundamente personalizado que tendem a ser depreciados por sufixos como *mania*, *filia*, *patia*, os quais demonstram a impossibilidade de achar uma explicação entre os suspeitos sociológicos usuais (*status*, redes, reprodução de classe). Esses casos nos obrigam a etiquetar os praticantes com nomes que denotam a irracionalidade e a individualidade irreduzível da prática de seus gostos, eliminando o componente social da afiliação de que participam<sup>33</sup>, o que não significa que esses outros percursos sociológicos que estudaram o gosto devam ser ignorados; esse é um caminho que não vai contra outras posições, mas que as complementa ou ajuda a alcançar lugares em que essas redes conceituais não são suficientes. A comparação extensiva das formas sociais em que se realiza a ligação intensa permitirá compreender não só o intervalo de variação no

dos fãs habitualmente referem-se a esses dois tipos de prática, e raramente à música clássica e à ópera (exceto a obra de Hennion); daí a pesada concentração da produção acadêmica nos estudos de esporte e cultura pop (Schimmel, Harrington e Bielby, 2007).

32. À semelhança dos adictos

em ópera, os colecionadores de cogumelos trocam histórias de tesouros, histórias de guerra e histórias de pescador (o peixe que escapou), definindo assim os limites entre o que fazem e a atividade dos micólogos profissionais.

33. Ver, por exemplo, Jarratt (1999).

interior da mesma ligação intensa, mas também como e por que funciona o mecanismo de amar algo.

## Referências Bibliográficas

- ABEL, Sam. (1996), *Opera in the flesh*. Boulder, CO/Oxford, Westview Press.
- ADAMS, Rebecca. (1998), “Inciting sociological thought by studying the deadhead community: engaging publics in dialogue”. *Social Forces*, 77 (1): 1-25.
- ADORNO, Theodor W. (1962), *Introduction to the sociology of music*. Nova York, Sage.
- . (1981), *In search of Wagner*. Nova York, Seabury Press.
- . (1985), “On the fetish character in music and the regression of listening”. In: ARATO, Andrew & GEBHARDT, Eike (orgs.). *The essential Frankfurt reader*. Nova York, Continuum.
- . (1992), *Quasi una fantasia*. Londres/Nova York, Verso.
- . (1994), “Bourgeois opera”. In: LEVIN, David J. (org.). *Opera through other eyes*. Stanford, Stanford University Press.
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. (1972), *Dialectic of enlightenment*. Nova York, Continuum.
- ANAND, N. (2000), “Defocalizing the organization: Richard A. Peterson’s sociology of organizations”. *Poetics*, 28 (2-3):173-184.
- ARCHETTI, Eduardo. (1992), “Argentinean football: a ritual of violence?”. *The International Journal of the History of Sport*, 9 (2): 209-235.
- . (2000), *Masculinities: football, polo and the tango in Argentina*. Londres, Berg.
- . (2003), *El potrero, la pista y el ring: las patrias del deporte argentino*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ARIAN, Edward. (1972), *Bach, Beethoven and bureaucracy: the case of the Philadelphia Orchestra*. Tuscaloosa, AL, University of Alabama Press.
- ATKINSON, Max. (2006), *Everyday arias: an operatic ethnography*. Londres, AltaMira Press.
- BECKER, Howard. (1963), *Outsiders*. Nova York, The Free Press.
- . (1982), *Art worlds*. Berkeley, University of California Press.
- BENJAMIN, Jessica. (1988), *The bonds of love: psychoanalysis, feminism and the problem of domination*. Nova York, Pantheon.
- BENZECRY, Claudio E. (2007), “Beauty at the gallery: sentimental education and operatic community in contemporary Buenos Aires”. In: CALHOUN, Craig & SENNETT, Richard (orgs.). *Practicing culture*. Londres, Routledge.
- BORER, Michael. (2008), *Faithful to feinway*. Nova York, NYU Press.
- BOURDIEU, Pierre. (1984), *Distinction*. Cambridge, Harvard University Press.

- . (1998), *State nobility*. Londres, Polity Press.
- BRYSON, Bethany. (1996), "Anything but heavy metal: symbolic exclusion and musical dislikes". *American Sociological Review*, 61: 884-899.
- . (1997), "What about univores? Musical dislikes and group-based identity construction among Americans with low levels of education". *Poetics*, 25 (2-3): 141-156.
- BUFORD, Bill. (1990), *Among the thugs*. Londres, Trafalgar Square.
- BULL, Michael. (2001), *Sounding out the city*. Londres, Berg.
- . (2004), "Thinking about sound, proximity and distance in western experience: the case of Odysseus's walkman". In: ERLMANN, Veit (org.). *Hearing cultures: essays on sound, listening and modernity*. Londres, Berg.
- BURUCUA, José Emilio. (2002), *Corderos y elefantes*. Buenos Aires, Buenos Aires University Press.
- CALHOUN, Craig. (2007), "Foreword". In: JOHNSON, Victoria; FULCHER, Jane & ERTMAN, Thomas (orgs.). *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*. Cambridge, Cambridge University Press.
- CLEMENT, Catherine. (1999), *Opera or the undoing of woman*. Minneapolis, MN, Minnesota University Press.
- CRANE, Diana. (1987), *The transformation of the avant garde*. Chicago, University of Chicago Press.
- . (1992), "High culture versus popular culture revisited". In: LAMONT, Michèle & FOURNIEUR, Marcel (orgs.). *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago, University of Chicago Press.
- . (1997), "Globalization, organizational size and innovation in the French luxury fashion industry: production of culture theory revisited". *Poetics*, 25 (6): 393-414.
- DAMATTA, Roberto. (1992), *Carnivals, rogues and heroes*. Notre Dame, Notre Dame University Press.
- DENORA, Tia. (2000), *Music in everyday life*. Nova York/Londres, Cambridge University Press.
- . (2002), "Music into action: performing gender in Viennese concert stage, 1790-1810". *Poetics*, 30 (1-2): 19-33.
- . (2003), *After Adorno*. Nova York/Londres, Cambridge University Press.
- DiMAGGIO, Paul. (1982a), "Cultural entrepreneurship in nineteenth century Boston". *Media, Culture and Society*, 4 (1), 33-50.
- . (1982b), "Cultural entrepreneurship in nineteenth century Boston". *Media, Culture and Society*, 4 (2): 303-322.
- . (1987), "Classification in art". *American Sociological Review*, 52: 440-455.
- . (1992), "Cultural boundaries and structural change: the extension of the

- high culture model to theater, opera and the dance, 1900-1940". In: LAMONT, Michele & FOURNIEUR, Marcel (orgs.). *Cultivating differences*. Chicago, University of Chicago Press.
- DOUGLAS, Mary & ISHERWOOD, Baron. (1979), *The world of goods: toward an anthropology of consumption*. Nova York, Books Basic.
- DOWD, Timothy. (2004), "Concentration and diversity revisited: production logics and the U.S. mainstream recording market, 1940 to 1990". *Social Forces*, 82 (4):1411-1455.
- DOWD, Timothy, LIDDLE, Kathleen, LUPO, Kim & BORDEN, Anne. (2002), "Organizing the musical canon: the repertoires of major U.S. symphony orchestras, 1842 to 1969". *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, Media, and the Arts* 30, (1-2): 35-61.
- DURKHEIM, Emile. (1965), *The elementary forms of religious life*. Nova York, Free Press.
- DURKHEIM, Emile & MAUSS, Marcel. (1963), *Primitive classification*. Chicago, University of Chicago Press.
- ECHIVARRÍA, Néstor. (1979), *El arte lírico en la Argentina*. Buenos Aires, Imprima.
- ELIAS, Norbert. (1978), *The civilizing process*. Londres, Blackwell.
- . (1983), *The court society*. Londres, Blackwell.
- ELIAS, Norbert & DUNNING, Eric. (1986), *Quest for excitement, sport and leisure in the civilizing process*. Londres, Blackwell.
- EVANS, David T. (2005), "Speaking over and above the plot, aural fixation, scopophilia, opera and the gay sensibility". *Theory, Culture and Society*, 22 (2): 99-119.
- FEATHERSTONE, Mike. (1992), "The heroic life and everyday life". *Theory Culture and Society*, 9: 159-182.
- FINE, Gary. (1992), "The culture of production: aesthetic choices and constraints in culinary work". *American Journal of Sociology*, 97: 1268-1294.
- . (1998), *Morel tales, the culture of mushrooming*. Cambridge, Harvard University Press.
- FONAROW, Wendy. (2006), *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music*. Middlebury, CT, Wesleyan University Press.
- FOUCAULT, Michel. (1972), *The archaeology of knowledge*. Nova York, Pantheon.
- . (1978), *The history of sexuality*. Vol. 1: *An introduction*. Nova York, Pantheon.
- . (1979), *Discipline and punish*. Nova York, Vintage Books.
- FREUD, Sigmund. (2003), *Beyond the pleasure principle*. 1ª edição 1920. Nova York, Penguin.
- . (2005), *Civilization and its discontents*. 1ª edição 1930. Nova York, W. W. Norton & Company.
- . (1959), *Group psychology and the analysis of the ego*. Nova York, W. W. Norton & Company.

- GANS, Herbert. (1974), *High culture and popular culture: an analysis and evaluation of taste*. Nova York, Basic Books.
- GARRIGA, José. (2007), *Haciendo amigos a las piñas: violencia y redes sociales de una hinchada del fútbol*. Buenos Aires, Prometeo.
- GEERTZ, Clifford. (1973), *The interpretation of cultures*. Nova York, Basic Books.
- . (1983), *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*. Nova York, Basic Books.
- GIDDENS, Anthony. (1992), *The transformation of intimacy*. Stanford, Stanford University Press.
- GILROY, Paul. (1993), *The black atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Harvard University Press.
- GOODE, William J. (1959), “The theoretical importance of love”. *American Sociological Review*, 24 (1): 38-47.
- GRAZIAN, David. (2003), *Blue Chicago, the search for authenticity in urban blues clubs*. Chicago, University of Chicago Press.
- GROSS, Neil. (2003), “Richard Rorty’s pragmatism: a case study in the sociology of ideas”. *Theory & Society*, 32: 93-148.
- . (2008), *Richard Rorty: the making of an American philosopher*. Chicago, University of Chicago Press.
- HARPER, Doug. (1987), *Working knowledge*. Chicago, University of Chicago Press.
- HEBDIGE, Dick. (1979), *Subculture: the meaning of style*. Nova York, Methuen.
- HEIMER, Carol & STINCHCOMBE, Arthur. (1980), “Love and irrationality, it’s got to be rational to love you because it makes me so happy”. *Social Science Information*, 19 (4-5): 697-754.
- HENNION, Antoine. (1993), *La passion musicale*. Paris, Metaille.
- . (1997), “Baroque and rock: music, mediators and musical taste”. *Poetics*, 24 (6): 415-435.
- . (2001), “Music lovers: taste as performance”. *Theory, Culture and Society*, 18 (5): 1-22.
- . (2007), “The things that hold us together: taste and sociology”. *Cultural Sociology*, 1 (1): 97-114.
- HENNION, Antoine & FAUQUET, Joël-Marie. (2001), “Authority as performance: the love of Bach in nineteenth-century France”. *Poetics*, 29 (1): 75-88.
- HENNION, Antoine & GOMART, Emilie. (1999), “A sociology of attachment: music amateurs, drug users”. In: LAW, John & HASSARD, John (orgs.). *Actor Network Theory and After*. Oxford, Blackwell.
- HENNION, Antoine; MAISONNEUVE, Sophie & GOMART, Emilie. (2000), *Figures de l’amateur*. Paris, La Documentation Française.

- HIRSCH, Paul. (1972), "Processing fads and fashions". *American Journal of Sociology*, 77 (4): 639-659.
- . (2000), "Cultural industries revisited". *Organization Science*, 11 (3): 356-361.
- HODGE, Julius. (1979), "The construction of the teatro Colón". *The Americas*, 36 (2): 235-255.
- HUTCHEON, Linda & HUTCHEON, Michael. (2000), *Bodily charm: living opera*. Lincoln, NE, University of Nebraska Press.
- ILLOUZ, Eva. (2007), *Cold Intimacies: the making of emotional capitalism*. Londres, Polity Press.
- JAY, Martin. (2005), *Songs of experience*. Berkeley, CA, University of California Press.
- JARRATT, Kent. (1999), "Opera on the couch: a psychotherapist listens to opera". *Opera News*, 64 (3): 1-5.
- JINDRA, Michael. (1994), "Star Trek fandom as a religious phenomenon". *Sociology of Religion*, 55 (1), 27-51.
- JOAS, Hans. (2000), *The genesis of values*. Chicago, University of Chicago Press.
- . (2007), *Do we need religion? On the experience of self-transcendence*. Boulder, CO, Paradigm Publishers.
- JOHNSON, James. (1988), *Listening in Paris*. Berkeley, CA, University of California Press.
- KATZ, Jack. (1988), *Seductions of crime*. Nova York, Basic Books.
- KAUFMAN, Jason. (2004), "Endogenous explanation in the sociology of culture" .. *Annual Review of Sociology*, 30: 335-357.
- KILGANNION, Corey. (2008), "Cameras show if surf is good, but surfers are getting in way". *The New York Times*, jan. 27.
- KLOSTERMAN, Chuck. (2005), *Killing yourself to live: 85% of a true story*. Nova York, Scribner.
- KOESTENBAUM, Wayne. (1993), *The queen's throat, opera, homosexuality and the mystery of desire*. Nova York, Poseidon Press.
- LACLAU, Ernesto. (1991), *New reflections on the revolution of our time*. Londres, Verso.
- LAKOFF, Andrew. (2006), *Pharmaceutical reason*. Nova York, Cambridge University Press.
- LAMONT, Michèle. (2000), *The dignity of working men: morality and the boundaries of race, class, and immigration*. Cambridge, Harvard University Press.
- LAMONT, Michèle & FOURNIEUR, Marcel (orgs.). (1992), *Cultivating differences: symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago, University of Chicago Press.
- LAMONT, Michèle & LAREAU, Annette. (1988), "Cultural capital: allusions, gaps and glissandos in recent theoretical developments". *Sociological Theory*, 6 (2): 153-168.
- LATOUR, Bruno. (2005), *Reassembling the social, an introduction to actor-network-theory*. Nova York, Oxford University Press.

- LENA, Jennifer. (2004), “Meaning and membership: samples in rap music, 1979 to 1995”. *Poetics*, 32 (3-4): 297-310.
- LEVINE, David. (1997), “Social theory as a vocation, engaging with future challenges”. *Perspectives*, 19 (2): 1-8.
- LEVINE, Lawrence. (1988), *Highbrow and lowbrow*. Cambridge, Harvard University Press.
- LINDHOLM, Charles. (1988), “Lovers and leaders: an analysis of psychological and sociological models of charisma”. *Social Science Information*, 27 (1): 13-45.
- . (1998), “Love and structure”. *Theory, Culture & Society*, 15 (3), 243-263.
- LIZARDO, Omar. (2006), “How cultural tastes shape personal networks”. *American Sociological Review*, 71 (5): 778-807.
- LOPES, Paul. (1992), “Innovation and diversity in the popular music industry, 1969-1990”. *American Sociological Review*, 56 (1): 56-71.
- . (2002), *The rise of a jazz art world*. Cambridge, Cambridge University Press.
- . (2006), “Culture and stigma: popular culture and the case of the comic book”. *Sociological Forum*, 21 (3): 387-414.
- LUKATIS, Ingrid. (1989), “Church meeting and pilgrimage in germany”. *Social Compass*, 36 (2): 201-218.
- MARCUSE, Herbert. (1955), *Eros and civilization*. Boston, Beacon Press.
- MARSALIS, Wynton. (1988), “Music: what jazz is – and isn’t”. *The New York Times*, jul. 31.
- MARK, Noah. (1998), “Birds of a feather sing together”. *Social Forces*, 77: 453-485.
- MARX, Karl. (1978), *The German ideology*. 1ª edição 1846. In: TUCKER, Robert C. (org.). *The Marx-Engels Reader*. Nova York, Norton.
- MATAMORO, Blas. (1972), *El Teatro Colón*. Buenos Aires, Ceal.
- MAUSS, Marcel. (1990). *The gift*. 1ª edição 1950. Nova York/Londres, Norton.
- MCCORMICK, Lisa. (2007), “A musical public”. Unpublished manuscript.
- MOLOTCH, Harvey. (2003), *Where does stuff comes from*. Nova York, Routledge.
- MONJEAU, Federico. (1999), “El siglo del tango”. In: ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Argentina en el siglo XX*. Buenos Aires, Ariel.
- O’CONNOR, Erin. (2005), “Embodied knowledge: the experience of meaning and the struggle towards proficiency in glassblowing”. *Ethnography*, 6 (2): 183-204.
- OSTERRIETH, Anne. (1989), “Medieval pilgrimage, society and individual quest”. *Social Compass*, 36 (2): 145-157.
- PACE, Enzo. (1989), “Pilgrimage as spiritual journey”. *Social Compass*, 36 (2): 229-244.
- PASOLINI, Ricardo. (1999), “La opera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo: consumos teatrales y lenguajes sociales”. In: DEVOTO, Fernando & MADERO, Marta (orgs.). *Historia de la vida privada en la Argentina*. Tomo II: *La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires, Taurus.

- PERLMAN, Marc. (2004), "Golden ears and meter readers, the contest for epistemic authority in audiophilia". *Social Studies of Science*, 34 (5): 783-807.
- PETERSON, Richard A. (1997), *Creating country music: fabricating authenticity*. Chicago, University of Chicago Press.
- PETERSON, Richard A. & ANAND, N. (2004), "The production of culture perspective". *Annual Review of Sociology*, 30: 311-334.
- PETERSON, Richard A. & BERGER, David G. (1975), "Cycles in symbol production". *American Sociological Review*, 40: 158-173.
- . (1996), "Measuring industry concentration, diversity and innovation in popular music". *American Sociological Review*, 61 (1): 175-178.
- PETERSON, Richard A. & KERN, Roger. (1996), "Changing highbrow taste, from snob to omnivore". *American Sociological Review*, 61: 900-907.
- PETERSON, Richard A. & SIMKUS, Albert. (1992), "How musical tastes mark occupational status groups". In: LAMONT, Michele & FOURNIEUR, Marcel (orgs.). *Cultivating differences*. Chicago, University of Chicago Press.
- PLATTNER, Stuart. (1996), *High art down home*. Chicago, University of Chicago Press.
- PLOTKIN, Mariano Ben. (2001), *Freud in the Pampas: the emergence and development of a psychoanalytic culture in Argentina*. Stanford, Stanford University Press.
- . (2003), *Argentina on the couch, psychiatry, State and society: 1880 to the present*. Albuquerque, NM, University of New Mexico Press.
- POIZAT, Michel. (1992), *The angel's cry: beyond the pleasure principle in opera*. Ithaca, NY/Londres, Cornell University Press.
- POLLINI, Margarita. (2002), *Palco, cazuela y paraíso*. Buenos Aires, Sudamericana.
- ROBINSON, Paul. (2002), *Opera, sex, and other vital matters*. Chicago, University of Chicago Press.
- ROSSELLI, John. (1984), *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi*. Nova York, Cambridge University Press.
- . (1990), "The opera business and the Italian immigrant community in Latin America, 1820-1930". *Past and Present*, 127: 155-182.
- ROSSMAN, Gabriel. (2004), "Elites, masses, and media blacklists: the Dixie Chicks controversy". *Social Forces*, 83 (1): 61-78.
- ROTELLA, Carlo. (2002), *Good with their hands: boxers, bluesmen and other characters from the Rust Belt*. Berkeley, University of California Press.
- SANGUINETTI, Horacio. (2002), *Opera y sociedad en argentina*. Buenos Aires, Gaglianone.
- SCHIMMEL, Kimberly S., HARRINGTON, C. Lee & BIELBY, Denise D. (2007), "Keep your fans to yourself: the disjuncture between sport studies' and pop culture studies' Perspectives on Fandom". *Sport in Society*, 10 (4): 580-600.

- SEIDMAN, Steven. (1991), *Romantic longings: love in America, 1830-1980*. Nova York, Routledge.
- SENNETT, Richard. (1977), *The fall of public man*. Nova York, Knopf.
- . (2008), *The craftsman*. New Haven/Londres, Yale University Press.
- SIMMEL, Georg. (1911), *Philosophische Kultur*. Leipzig, Kröner.
- SIMMEL, George. (1950), *The sociology of Georg Simmel*. Editado por Kurt H. Wolff. Nova York, Free Press.
- . (1916), “Die Krisis der Kultur”. *Frankfurter Zeitung*, fev. 13.
- . (1955), *Conflict and the web of group affiliations*. Nova York, Free Press.
- . (1958), “The adventure”. In: FRISBY, David & FEATHERSTONE, Mike (orgs.). *Simmel on culture*. Londres, Sage.
- . (1972), *On individuality and social forms*. Chicago, University of Chicago Press.
- SUDNOW, William. (1993), *Ways of the hand*. Cambridge, MIT Press.
- SUMPTION, J. (1975), *Pilgrimage, an image of medieval religion*. Londres, Faber.
- SWIDLER, Anne. (2001), *Talk of love*. Berkeley, CA, University of California Press.
- TACCHI, Jo. (2003), “Nostalgia and radio sound”. In: BULL, Michael & BACK, Les (orgs.). *The auditory culture reader*. Oxford, Berg.
- TAUSSIG, Michael. (1992), *Mimesis and alterity*. Londres, Routledge.
- TAYLOR, Charles. (1992), *The ethics of authenticity*. Cambridge, Harvard University Press.
- THORNTON, Sarah. (1996), *Club cultures, music, media, and subcultural capital*. Hanover, NH, University Press of New England.
- TORCHE, Florencia. (2007), “Social status and cultural consumption: the case of reading in Chile”. *Poetics*, 35 (2-3): 70-92.
- TOWSE, Ruth. (1993), *Singers in the marketplace: the economics of the singing profession*. Oxford, Clarendon.
- TURKLE, Sherry. (1975), “Symbol and festival in the french student uprising”. In: MOORE, Sally F. & MYERHOFF, Barbara (orgs.). *Symbol and politics in communal ideology*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- TURNER, Victor. (1967), *The forest of symbols: aspects of ndembu ritual*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- . (1974), *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- . (1977), *The ritual process: structure and anti-structure*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- VAN EIJCK, Keo. (2001), “Social differentiation in musical taste patterns”. *Social Forces*, 79 (2): 1163-1185.
- VILA, Pablo & SEMÁN, Pablo. (1999), “Rock chabón e identidad juvenil”. In: FILMUS,

- Daniel (org.). *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin siglo*. Buenos Aires, Flacso/Eudeba.
- WACQUANT, Loic. (2003), *Body and soul: notebooks of an apprentice boxer*. Nova York/Londres, Oxford University Press.
- . (2004), “Carnal connections, on embodiment, membership, and apprenticeship”. *Qualitative Sociology*, 28 (4): 441-471.
- WALZER, Michael. (1989), *The company of critics: social criticism and political commitment in the 20th century*. Nova York, Basic Books.
- WEBER, Marianne. (1975), *Max Weber: a biography*. Nova York, Wiley.
- WILLIS, Paul. (1978), *Profane culture*. Londres, Routledge.
- WOLK, Douglas. (2007), *Reading comics: how graphic novels work and what they mean*. Nova York, Da Capo Press.
- ZAPPONI, Elena. (2007), “La individualización contemporánea de la noción de amor a Dios”. *Apuntes de Investigación en Cultura y Política*, 12: 103-130.
- ZAVISCA, Jane. (2005), “The status of cultural omnivorism: a case study of reading in Russia”. *Social Forces*, 84 (2): 1233-1255.
- ZELIZER, Viviana. (2005), *The purchase of intimacy*. Princeton, Princeton University Press.

## Resumo

### “O amor por”: modos de engajamento e trabalho do self

Os sociólogos têm abordado o modo como a participação no mundo da alta cultura relaciona-se com estratégias de ascensão social ou com esforços para solidificar ligações entre os que partilham círculos de afiliação diversos. Nessa perspectiva, o consumo de alta cultura subordina-se a séries mais abrangentes de fenômenos sociais e apresenta-se como recurso a ser trocado ou convertido num diferente tipo de capital – seja simbólico, social ou econômico. Neste artigo, baseado em pesquisa intensiva de campo e de arquivo a respeito dos fanáticos por ópera em Buenos Aires, ao invés de atentar para a relação entre afiliação social e inclinações estéticas, visei as práticas culturais como formas de afiliação social em si mesmas. Tomando a metáfora do “amor por” literalmente, usei-a como suporte para produzir uma tipologia das práticas de ligação, explicando como cada um dos tipos pode ser atribuído a um modo específico de trabalho sobre o self produzido a partir do “amor por” algo.

Palavras-chave: Ligação social; Capital cultural; Inclinações estéticas; Formas sociais; Alta cultura.

**Abstract**

*The ‘love for’: a repertoire of modes of engagement and the work of the self*

Sociologists have looked at how the participation in the world of high culture correlates with strategies to attain upward mobility, or attempts to solidify group bonds among those who share other circles of affiliation. In all of these positions high culture consumption is subordinated to a more encompassing series of social phenomena and presented as a resource to be exchanged for or converted into a different kind of capital: either symbolic, social or economic. In this paper, based on intensive fieldwork and archival research among operatic fanatics in Buenos Aires, instead of looking at the relationship between social affiliation and aesthetic proclivities I look at how these cultural practices are forms of social affiliation in themselves. By taking the metaphor ‘the love for’ literally, I use it as a template to produce a typology for practices of intense attachment, explaining how each of the types can be attributed to a specific kind of work on the self produced by the ‘love for’ something.

**Keywords:** Attachment; Cultural capital; Aesthetic proclivities; Social forms; High culture.

Texto recebido em 24/4/2013 e  
aprovado em 27/2/2014.

Claudio E. Benzecry é professor  
da Universidade de Connecticut.  
E-mail: claudio.benzecry@  
uconn.edu.