



## O(s) público(s) de um artista popular engajado. Bernard Lavilliers e o sentido da pós-modernidade.

**Béatrice Mabilon-Bonfils**

Tradução de Gilda Lúcia Delgado de Souza

*Béatrice Mabilon-Bonfils é Professora de Sociologia na Université de Cergy-Pontoise, em Versailles, onde dirige o Laboratório Escola, Mutações, Aprendizagens (EMA). Suas principais áreas de pesquisa são a sociologia da educação e a sociologia da música. Dentre suas publicações, podemos destacar Sociologie Politique de l'Ecole, (com L. Saadoun), PUF, 2001; La musique techno, ère du vide ou socialité alternative ? (com A. Pouilly), L'harmattan, 2002 e L'invention de la violence scolaire, Eres, 2008. E-mail: [beatrice.mabilon-bonfils@wanadoo.fr](mailto:beatrice.mabilon-bonfils@wanadoo.fr)*

**Resumo:** Na tradição intelectual francesa, a canção social engajada foi por muito tempo contra-poder. Com as mudanças da produção artística, a canção moderna empenhou-se num processo econômico-industrial-técnico-comercial. A tradição francesa da canção engajada teria desaparecido com as novas mídias? A mercantilização da canção se expressaria por um declínio da função política do artista? Este artigo trata de interrogar a recepção social das canções de um artista engajado, Bernard Lavilliers, a fim de ler a arte tal como ela é vivida nos concertos por seus públicos. A partir de uma pesquisa de campo sociológica (questionários, entrevistas e observações de concertos), trata-se de elaborar uma tipologia de públicos e de compreender a função simbólica do artista como mediador de mensagens políticas, seu papel imaginário, seu lugar simbólico, para captar a música como fato social e compreender esta "comunidade ficcional provisória" que constitui o público de um concerto.

**Palavras chaves:** sociologia de públicos, recepção social, canção engajada, política, concertos.

**Abstract:** In French intellectual tradition, the hired social song has been forces

of opposition for a long time. With mutations of artistic production, the modern song is hired in an economic, industrial, technical and commercial process. Has French tradition of the hired song disappeared with new mass media? Is marchandisation of the song translated by a decline of the political function of the artist? This article wonders about the social reception of the songs of a hired artist Bernard Lavilliers to read the art such as it is lived in concerts by his publics. From a sociological inquiry of ground (questionnaires, discussions and observations of concerts), it is a question of raising a typography of the publics and of understanding symbolic function of the artist as mediator of political announcements, his imaginary role, his symbolic place, to grab music as a social fact and to understand this interim community that the public of a concert constitutes.

**Key words:** sociology of the publics, social reception, political, hired song, concerts.

Si l'on veut connaître les hommes, je crois sincèrement qu'il faut étudier leurs chansons, au même titre que leurs monuments ; leurs outils et leurs livres. Claude Duneton (1998)<sup>i</sup>

Em nossa tradição intelectual o artista engajado representa em nossa história política, cultural e científica aquele que assume o risco da reflexão, do debate, que se autoriza o direito da palavra, testemunho de uma trajetória pessoal a serviço de uma verdade a construir. A música é um vetor privilegiado. Ela constitui, em sua diversidade, um conjunto de referentes que servem de marco aos membros de uma sociedade ou de um determinado grupo social, visto que ela combina ao mesmo tempo modalidades sociais identificadoras – que ultrapassam o dito e a atividade reflexiva –, reservatórios simbólicos de sensações pontuadas pelo ritmo e a melodia, um ato performático por excelência. O fato musical é dotado de códigos e deve ser decifrado por meio de sub-universos, isto é, micro-universos que os indivíduos constroem juntos. Entre as músicas populares, a categoria “música de variedades<sup>ii</sup>” foi objeto de poucas análises sociológicas. Para Joëlle Deniot, existe uma individualidade expressiva da canção francesa ligada a dois traços fundamentais: de um lado, o lugar sustentado pela literatura neste país na formação de sua identidade nacional, e, de outro, a aproximação historicamente construída e por muito tempo mantida entre as atuações populares e a mídia da palavra cantada. Embora a chamada canção *engajada* tenha um lugar central na cultura nacional e “a canção francesa seja apreciada, considerando-se a primazia de um fraseado de significação sobre as dimensões melódicas e rítmicas. Ela é um cantar para ‘dizer’, seja no sentido compartilhado do acontecimento, seja nas palavras indizíveis que enfrentam a censura das convenções, sugerindo o enigma dos sentimentos e dos silêncios” (DENIOT, 2009), A tradição da canção social é então o substrato ideológico da canção francesa.

Efetivamente, a canção foi uma das principais mídias do povo, verdadeira crônica e “comentário permanente da existência em todas as suas formas”, conforme expressão de Boris Vian. Em um tempo em que tudo se cantava, ela cadenciava as convulsões da história, dava forma aos sentimentos populares, às suas revoltas e levava a palavra *populare* à praça pública. No século XIX e até antes da guerra de 1914-1918, a difusão das canções fazia-se principalmente pela venda de pequenos e grandes formatos, letras e música. Em Paris, bem como em todas as grandes cidades,

os cantores de rua, os ambulantes e outros divulgadores perpetuavam esta antiga tradição. A canção social estava no coração das formas de vida comunitárias, em uma sociedade ainda pouco midiaticizada. “Ela pertencia à oralidade, a uma época em que a canção era a principal mídia de uma população freqüentemente iletrada, uma época em que se cantava em toda parte, nas ruas e nos pátios, nas oficinas, nos pequenos comércios e nas residências. A canção era uma prática habitual, uma modalidade de elo social” (DUTHEIL PESSIN, 2004, p. 41) Era então, um meio muito “eficaz para difundir as idéias nas ruas, entre a população” (idem): a emoção é imediata e o contágio das emoções facilitado pela “aproximação calorosa, a presença física, a ligação corporal entre os participantes” (DUTHEIL PESSIN, 2004, p. 42). “As referências musicais asseguram e perpetuam especialmente a identidade da canção revolucionária, e proclamam ao mesmo tempo os tons vocais, os coloridos políticos e as intenções dos cantores. Isso permite a constituição de uma memória de *infra-linguagem*, exprimindo os afetos de um povo que toma para si seu próprio destino. A canção é um ‘dizer’, mas para a música, música do som e música da palavra, ela se coloca de pronto num espaço imaginário fora do Logos, fora das únicas categorias racionais do pensamento discursivo” (DUTHEIL PESSIN, 2004, p. 28) A canção constrói uma identidade, uma memória coletiva, mais por intermédio da emoção, do afeto, do lugar comum, do que pelo próprio conteúdo das mensagens do canto. A canção social comenta, acompanha, toma partido, e, junto ao acontecimento, segue o nascimento e as peripécias do movimento dos trabalhadores, participa da “longa memória dos dominados, dos vencidos, dos anônimos da história, ela é essa ‘prova mitológica’, graças à qual, o povo inventa seu contra destino, num estilo e num imaginário que são, ainda, aqueles da epopéia do romantismo social” (DUTHEIL-PESSIN, 2004, p. 41).

O que vai mudar, com a evolução das técnicas é o nascimento de uma estrutura de escuta separada, midiaticizada, privatizada, reforçada ainda pela a entrada na era industrial da música e do espetáculo. As condições de produção e de recepção das canções mudam então radicalmente. Com as mudanças da produção artística, a partir da década de 1950, a canção vivencia as transformações econômicas e culturais que pouco a pouco irão orientar suas práticas: tanto aquelas de criação como aquelas de difusão e de recepção. Assim, como afirma Edgar Morin, a canção moderna engajou-se num processo econômico-industrial-técnico-comercial e assim tornou-se um fenômeno da indústria cultural (MORIN, 1965).

O fator técnico é a conversão rápida e massiva da indústria fonográfica, com gravações elétricas, o microfone substituindo, nos estúdios, o já superado galpão

acústico. O processo de gravação desenvolvido nos Estados Unidos em 1925 passou a ser aplicado por todas as grandes firmas. Algumas delas dominam fortemente o mercado (Pathé, Columbia, Odeon, Polydor e Gramophone, principalmente ) e adotam o disco de 78 rotações, em dupla face. O progresso decorrente do registro elétrico na restituição da voz e do acompanhamento musical engenderou uma nova relação do aficcionado de música com o fonógrafo. O disco tornou-se, a partir de então, uma mídia confiável e apreciada, o que explica o impulso do seu consumo privado e de sua utilização pública (nos cafés, nos cinemas etc), como também sua utilização nos programas das rádios. Com a sociedade industrial, nasce então um novo período em que a canção irá tornar-se um produto cultural e em que se inicia uma produção industrial de bens culturais. A escola de Frankfurt desenvolverá uma forte crítica a essa civilização de massa na qual todos os elementos da cultura seriam subordinados aos objetivos da indústria cultural, que fabricam produtos desprovidos de surpresa, reverenciando ainda toda novidade que incorporam no mesmo mecanismo de produção e depois o transferem tal qual ao público massificado.

A obra chega, conforme Walter Benjamin, à era de sua reproduzibilidade técnica e um filme, uma fotografia ou uma canção não valem então mais do que sua reprodução que permite a maior difusão possível. Haveria, portanto, um elo entre produção industrial e público de massa, ao menos para as obras populares como a música. Os objetivos de mercado e as estratégias agora tem primazia. O personagem principal torna-se o programador, e, ao mesmo tempo produtor, gerente, e vendedor. Ele gera fluxos em função de objetivos comerciais e estratégicos. Ele utiliza instrumentos e acomoda a produção ao ritmo da sociedade capitalista (ESQUENAZI, 2003, p. 41). Os produtos são criados para o uso massificado. Assim, este dispositivo conduz a monopolização da produção por empresas cada vez mais poderosas. O público de massa é cooptado pelas indústrias culturais onipotentes, produzindo uma cultura de consumo destinada às massas. A canção é aqui concebida como uma mercadoria, na relação oferta-procura. A oferta torna-se cada vez mais um oligopólio, dominado por executivos de grandes empresas, em detrimento de selos independentes, cujo espaço é cada vez mais reduzido no mercado. A desmaterialização da música e sua distribuição por meio da internet são também fontes de oportunidades; os baixos custos da gravação, bem como as novas estratégias de divulgação oferecidas na Internet abrem novas perspectivas, principalmente para artistas emergentes. Assim, como explica Edgar Morin, a canção moderna insere-se "no seio de uma nova prática, a prática da produção, que ora se confunde com o

momento da criação, ora com o da difusão da canção" (PRÉVOST-THOMAZ, 2002, p. 337). Uma vez criada a obra, encadeiam-se as fases de sua reprodução. Chega-se então diretamente ao mundo da produção da canção, cujo impulso maior de funcionamento é a repetição: trata-se de uma multiplicação de uma mesma obra sobre diferentes suportes que evoluem com o progresso tecnológico (disco, cassete, CD DVD, MP3 etc); multiplicação de versões de uma mesma obra, em nível sonoro (versão orquestrada, acústica, "sampleada", "remasterizada"); no próprio interior de um modelo criativo que pode ser influenciado por escolhas estéticas (casas de discos), escolhas políticas precisas; enfim, e principalmente, repetição no centro da difusão midiática. Esse sistema da repetição liga-se às tramas da mundialização tanto econômica quanto cultural, à política de cotas colocadas em prática para fazer frente à supremacia das canções anglo-saxônicas nas "ondas do rádio", à situação de monopólio e à busca de lucros propostos pelos altos executivos empresariais.

A canção passou, então, por uma transformação notável que, pouco a pouco, orientou todas suas práticas, tanto as de criação, quanto as de difusão e de recepção. A escuta privatiza-se, a produção torna-se mais normatizada, ainda que a demanda se segmente. No século XX, a canção é, portanto, marcada, ao mesmo tempo pela profissionalização e pela mercantilização. Contudo, isso não é suficiente para compreender a canção e a música. Segundo Antoine Hennion, a música define-se como um conjunto de mediações, ela é uma espécie de infra-linguagem, impenetrável para o profano; ela é tudo, exceto um dado. É um acontecimento, um fazer, e o que se passa em música interfere no interior de uma sala de concertos, em determinada performance, no ambiente doméstico, a partir dos objetos, dos instrumentos, dos discos, das canções... (HENNION, 2003). Aliás, isso é o que explica a música "ao vivo", os concertos não tendo sofrido de fato um declínio apesar da elevada "pirataria" pela internet, e da difusão da música por intermédio de numerosos suportes (FRITH, 2007).

A canção é também uma obra cultural singular: com efeito, como observa o psicanalista Grimbart "não se pintam os quadros do pintor, não se escrevem os livros do escritor, mas se cantam as canções do cantor" (GRIMBERT, 1996, p. 122). Cria-se entre um cantor, um intérprete e seu público uma espécie de amálgama, uma liga, que a sociologia crítica não conseguiu captar: "Nesse amálgama, há sempre um objeto do gosto, há sempre um coletivo produzido por esse amor comum e por um sentimento em comum. Há sempre um corpo [...] e um dispositivo técnico: maneiras de fazer, lugares, momentos, objetos e técnicas" (HENNION, 2004).

A tradição francesa da canção engajada teria desaparecido com as novas

mídias? A mercantilização da canção seria traduzida pelo declínio da função política do artista? Já anteriormente, da canção social ou revolucionária à canção realista houve um deslocamento das temáticas populares: da esfera da ação política em direção à esfera estética e ao espaço imaginário do palco. Mas cada época tem seu estilo musical e com a pós-modernidade e a nova cena francesa, o já desencadeado declínio do engajamento dos artistas se acentuou: para Joelle Deniot, a pós-modernidade caracteriza-se por uma dessimbolização do engajamento, uma dessimbolização da performance vocal, uma sugestão à meia voz de uma maneira conveniente de estar no mundo, segundo um ideal de domínio dos sentimentos, como no cantor Vincent Delerm, uma inflexão vocal dessensualizada, contrastando com a forte erotização vocal que existe seja no universo da canção francesa clássica seja no universo do rock, como em Benjamin Biolay, uma recusa ao engajamento físico, uma ausência estilizada de energia manifestando-se na escolha de canções sussurradas, nas letras pouco articuladas, sobre fios de voz pouco trabalhados, como em Carla Bruni, uma infantilização forçada do gesto vocal, como em Olivia Ruiz, como que para escapar à sua identidade de adulta e à sua identidade de gênero, enfim uma forma de despreendimento num processo civilizatório à la Norbert Elias, tal como Benabar (DENIOT, 2009). Na *música de variedades*<sup>iii</sup> contemporânea, após o início dos anos 80, o gênero "música engajada", é portanto um retorno ao gênero marginal, mesmo que assistamos a um interesse renovado da canção militante, por um lado, com uma agenda de reivindicações altermundialistas, tendo à frente artistas como Manu Chao, Noir Désir ou Zebda, e, por outro, com reivindicações sociais veiculadas pelo *rappers*, com o desenvolvimento de um gênero caracterizado por seu engajamento político e sua própria consciência cidadã, exemplificados aqui por artistas como Diams, IAM, Keny, Arkana, Casey, Emphatik, Kabal...

Nosso projeto aqui é o de interrogar a recepção social das canções engajadas, concebidas como construção simbólica da realidade e, num sentido mais amplo, a construção simbólica de um artista engajado, por ler a arte tal qual ela é vivida pelo público nos concertos em determinada época musical, privilegiando uma forma de invenção do cotidiano destacada do engajamento político. A partir de uma investigação sociológica de campo (questionários, entrevistas e observação participante), trata-se de compreender a função simbólica do artista como mediador de mensagens políticas, seu desempenho imaginário, sua ação simbólica para tomar emprestado um termo de Kenneth Burke. A ação simbólica supõe uma indeterminação do sentido, uma ambigüidade, uma abertura do texto que ultrapassa as intenções do autor, dentro de

uma sociologia de públicos que não o reduz a um auditório, mas que, numa perspectiva compreensiva, analisa o que surge com a música, o concerto, a empatia do cantor com o público presente, os outros, num “fazer-conjunto” que constrói o sentimento do “fazer-público” (DAYAN, 1992). As mensagens políticas seriam essenciais ou acessórias para o público? Como o público se apropriaria das mensagens por vezes ambivalentes do artista? O público não deve ser considerado como receptáculo de uma comunicação unívoca, ele reinterpreta, conforme o contexto, as interações e a sociabilidade do concerto, tendo em vista suas representações, suas pertenças. Nossa investigação junto ao público no momento de um concerto de variedades, visa a melhor compreender o que se passa entre um artista e seu público, dentro de um novo “regime de comunicação” na era das mídias de massa.

A canção poderia conservar uma função contestatória, apesar do desenvolvimento da indústria mercadológica da canção...? Desta maneira, nós devemos nos interrogar sobre a possibilidade de um artista contemporâneo propor um universo, mensagens, intenções, em resumo, sobre a possibilidade de uma canção social/canção contestatória hoje... e sobre as modalidades de sua recepção. Edgar Morin, não demonstrou, no “espírito do tempo” (“*l’esprit du temps*”), que a criação cultural não poderia ser totalmente integrada pelo ciclo invenção/estandardização?.

Nós analisaremos o quadro de recepção musical escolhido, um concerto entre ação simbólica e construção simbólica da realidade, antes de nos interrogarmos sobre as modalidades da recepção “pelo” público, entre ficção invisível e participação interessada.

## **O concerto: entre ação simbólica e construção simbólica da realidade**

### **Um concerto, um cantor, um compromisso...**

Para analisar o que ocorre entre um artista particular, seu engajamento político e seu público, não podemos adotar a atitude distanciada do observador/sociólogo, um traço irônico face a uma prática que, por definição, se vive de forma compartilhada e necessita atribuir sentido àquilo que é visto, escutado, experimentado num espaço e num tempo comuns. Tratava-se portanto de correr o risco “da limitadora aproximação do real” e de recusar a purificação moderna dos objetos da ciência, que retomam a vontade de separar o que vem do sujeito e o que é extraído do objeto. Recusar, então a identidade dos “objetos”, mas captar os acordos intersubjetivos compartilhados pela



comunidade de engajamento desses sujeitos no centro do mundo e pela sua capacidade de intercambiar suas situações, seus modos de ação, suas gramática simbólica. Nós supomos, na linha dos entrelaçamentos de Merleau-Ponty, que as coisas não são dadas como prontas dentro de um entorno que lhes conferiria uma identidade nem que bastaria ao sujeito aprendê-la e se apropriar delas: trata-se, portanto, de recolocar a existência humana no mundo ou seu modo de inserção dentro da "existência do mundo". Em outros termos, tratava-se de optar pela familiaridade, tal como a do sociólogo/músico praticante de jazz analisando os lugares do jazz (BECKER, 2003) e escolher um artista, reivindicando certamente um compromisso, mas sobretudo permitindo ao sociólogo considerar o sentido de uma participação de espectador por tê-la vivido, não apenas como um investigador, mas como um espectador, - uma trintena de concertos acompanhados por prazer, por mais de vinte anos, em diversos lugares, da menor sala de espetáculos de Marseille e da sala de espetáculo de um grande complexo siderúrgico em período de crise, Thionville, à grande sala de espetáculo parisiense, até ao espetáculo ao ar livre, em um terreno baldio de uma pequena vila de província, Salon - e isto, combinado a uma prática amadora da *canção de variedades*.

Para compreender um mecanismo de adesão coletiva, ser parte receptora dentro de um coletivo de recepção, para captar o ato de experimentar, é preciso apreender não tanto o objeto mas o que surge com ele nas interações de um concerto, e aceitar o compromisso do comércio com o objeto para permitir uma compreensão desse objeto, para dar-se conta das vivências íntimas, da dimensão do implícito, das representações coletivas parcialmente reificadas, das indeterminações constitutivas das interações humanas, numa forma que Varela qualifica de "compreensão encarnada". Era necessário, assim, também poder dar um pouco de sentido - guardadas as devidas proporções - ao ato da interpretação de uma canção durante um espetáculo. Assim, quando o objeto é um sujeito, a questão da retroação necessária do objeto sobre o sujeito, e também a das disposições cognitivas, materiais, afetivas, éticas do sujeito-cognitivo a partir da ação dos objetos sobre ele, pode ser apreendida somente através do prisma parcialmente deformante de sua subjetividade, tanto livre quanto determinada. Nossa escolha voltou-se, então, para o artista Bernard Lavilliers durante um concerto particular em 2008, na sala Grand Angle de Voiron, na qual não há muitos assinantes em comparação a outros lugares de concerto (os assinantes não escolhem verdadeiramente todos os espetáculos aos quais assistem e constituem, de vez em quando, uma espécie de público constrangido). Mas tratava-se, contudo, de

problematizar esta experiência de realidade, de compreender como os atores-objetos e os atores-sujeitos negociam, compõem, entram em conflito, com o que tem regulamento de verdade numa noite ou por mais tempo.

Bernard Lavilliers nasceu em 7 de outubro de 1946 em Saint-Etienne, região operária de minas e de indústria têxtil, onde aprendeu, desde jovem, ao mesmo tempo a dureza e a dignidade da existência trabalhadora ao viver de perto a existência das desigualdades sociais. É, pois, um filho de operário, seu pai é um líder sindical engajado, fortemente marcado pela Resistência e o antinazismo e sua mãe o inicia na literatura engajada. Não é uma criança fácil, por ter sido marcada pela doença. Ele permaneceu por um tempo em uma casa de correção em razão de alguns furtos. Mas, ao sair ele começa a trabalhar como torneiro na estrada de ferro subterrânea de 1962 a 1965. Ele escreverá mais tarde, *"nessa época da minha vida, eu me procurava: eu não sabia se eu seria gangster, boxeador ou poeta..."*. Muito depressa, Lavilliers canta nas usinas, organiza pequenos concertos na sua região, começa a lutar boxe e se apaixona pelo cantor anarquista Léo Ferré. Depois ele escolheu a viagem, o subterfúgio da busca por outro lugar e outra forma de ser, que impregnará doravante toda a sua música. Com isso, ele descobre a miséria, o tráfico, familiariza-se com as armas e diversas marginalidades, mas nesse processo ele descobre também a música brasileira, o ritmo, o sentido da festa! Depois de ano e meio no Brasil, ele regressa à França via Caribe, América Central e América do Norte. Mas sem seu refresso, constata que o exército francês não o esqueceu. Ele é preso: ele tinha esquecido de fazer o serviço militar e o exército o considera como insubmisso, sendo enviado ao batalhão disciplinar na Alemanha e à fortaleza de Metz, na Lorena. Ele toca guitarra, canta canções rebeldes da autoria de Aristide Bruand, Gaston Couté, Boris Vian, Brassens e sobretudo Léo Ferré nos cabarés parisienses. Saem em 1967 seus primeiros (discos) 45 rotações e seu primeiro álbum aparece em 1968, muito influenciado pela escrita de Léo Ferré, com seu nome de batismo no título. Lavilliers torna-se seu nome artístico. Durante os eventos de maio de 1968, ele canta nas fábricas ocupadas da região de Lyon.

Longe dos discursos apresentados na Universidade parisiense da Sorbonne, ele prefere se envolver e ir cantar na província. Entre dois espetáculos, ele executa pequenos trabalhos. Sai seu segundo álbum em 1972, *"Les poètes"*, mas é a gravação de *"Barbares"*, em 1976, que o torna conhecido: entre rock e bossa, ele canta músicas de sentidos que condensam uma força referencial e um trabalho de mensagem (DENIOT, 2010) numa língua que exprime a revolta dos subúrbios. Ele toca pela

primeira vez no Olympia em outubro de 1977. Depois, em abril de 1979, ele vai à Jamaica, depois à Nova Iorque – onde reencontra Ray Barreto, grande percussionista de origem cubana –, ao Rio de Janeiro, no Brasil. Retornando dessa viagem, que constitui sua fonte de inspiração, lança “O Gringo”. Atinge o sucesso com as músicas “A Salsa” ou “Stand the ghetto”. Ele canta também “Est-ce ainsi que les hommes vivent”, poema de Aragon musicado por Léo Ferré, que ele tanto admira. Nos anos 1980 vem o auge do sucesso. Suas canções exprimem os tormentos do mundo: a prisão, a droga, a miséria, os abusos de poder, a sociedade capitalista. Ele encontra os músicos que o acompanharão nessas apresentações, o baixista Pascal Arroyo, o tecladista François Bréant e o percussionista Mahmut. O álbum “Pouvoirs”, mesmo tendo um relativo insucesso, é sintomático do artista, a primeira canção dura em torno de vinte minutos, longe de canais de rádio mediáticos e um lado completo é consagrado aos sistemas políticos totalitários e às resistências que eles induzem.

Se a canção realista, os poetas comunistas influenciaram seus primeiros escritos (“Les Poètes”, “Le Stéphanois”), a denúncia dos sistemas se exprime numa postura contestadora em “Les Barbares”, “15e round”, “T’es Vivant”. Com “O Gringo”, ele canta a contestação sobre sons do rock, salsa, reggae, sobre ritmos brasileiros ou africanos. No início de 1981, ele retoma o caminho para El Salvador na América Central, via Los Angeles. Depois lança “Nuit d’amour” que inclui os títulos “Betty” e “Eldorado” que conhecerão um verdadeiro sucesso público. A seguir virá o álbum “Etat d’urgence”. Depois ele viaja para a África, para o Senegal, para o Congo; permanece novamente um tempo na América Latina. Esses países inspirarão os álbuns “Voleur de feu” em 1986, e “If” em 1988 com o título “On the road again” reflexão sobre a necessidade de viajar de um lado para outro, que se assemelha a um diário de viagem, “Nicaragua” ou “Haïti couleur”. Dois anos depois, retornando de um périplo na Ásia, lança “Solo”. Novas composições como “Faits divers” ou “Saïgon”, mostram-nos um cantor sempre insubmisso, mas também terno com “Salomé” nome de uma de suas filhas, nascida em 1987. Depois novamente uma grande turnê de 180 shows, dos quais três semanas no Olympia. Ele convida Léo Ferré a participar no palco da “Fête de I’Huma”. Com “les champs du possible”, em 1994, utiliza baladas para denunciar corrupção e desigualdade, notadamente em “3ème couteaux”. Em 2001. o álbum “Arrêt sur image” aborda com músicas de bossa ou reggae os temas de violência ou do desemprego. Depois de uma turnê retomando os textos de Léo Ferré, à sua maneira, os álbuns “Carnets de bord” (2004), “Escale au Grand Rex” (2005) e “Samedi soir à Beyrouth” (2008) manifestam sempre o espírito criativo do artista que se engaja em

prol de causas que lhe tocam o coração<sup>iv</sup>. (<http://www.bernardlavilliers.com>).

O concerto Voiron ao qual assistimos e que constitui a matéria de nossa pesquisa empírica é largamente inspirado nesta veia da canção social, Lavilliers cantando principalmente as músicas do álbum "Samedi soir à Beyrouth" mesclando o itinerário que ele propõe ao público, de canções tiradas de toda sua discografia, mas também de numerosos apelos ao público dos quais a maior parte se situa no registro político.

### **Viver um concerto engajado**

Para captar a música como fato social, e compreender esta comunidade provisória que constitui o público de um concerto, é preciso em primeiro lugar utilizar a observação... ao assistir a um concerto, ao ser participante do começo ao fim de cada momento, e ao apostar que nós podemos extrair dados operatórios entre sensações, emoções, distância parcial, interioridade e objetividade científica. Compreender a recepção social das canções e mais amplamente do concerto "ao vivo" ao qual nós assistimos exige, antes de mais nada, relatar o desenvolvimento, o clima desta festa musical tal como nós o vivenciamos. Se *a festa é um tumulto regrado* (Durkheim, 1912, p. 309), ainda é preciso decifrar o sentido, um sentido anterior ao início da coleta dos dados, de questionários e de entrevistas.

A sala está repleta, os espectadores terminam de preencher nosso questionário, muitos dentre eles aceitaram, sem reclamar, responder a nossas questões... um sorriso, uma explicação de nossa parte foi suficiente para tranquilizar quanto a nossas intenções. A luz apaga-se, o concerto vai começar. Um concerto é em primeiro lugar uma unidade de lugar e um momento "fora do tempo," um ritual que consiste em arrancar o participante da temporalidade social comum para instituir uma duração propriamente festiva, um momento durante o qual os constrangimentos do cotidiano são banidos<sup>v</sup>.

Mas se é um momento de compartilhar com os outros, um momento onde também se engaja o corpo, no ritmo e na dança, cabe perguntar: como os espectadores receberão agora, não somente a obra musical do artista, suas canções, mas também os apelos que ele lhes fará e, dentre eles, pelo menos alguns que são provocadores? Finalmente, qual é o horizonte de expectativas dos espectadores, já que cada época define um tipo de contato que ela privilegia com as obras? Esse horizonte de anseios estaria ligado ao engajamento político do artista e de seu concerto?

A luz apaga-se. Lavilliers, que o público ainda não vê, está escondido atrás de uma grande cortina branca e inicia a faixa-título de seu último álbum "Samedi soir à Beyrouth". É em sombra chinesa que começa o concerto. O drapeado branco deixa aparecer uma silhueta na sombra, por transparência, o corpo, metonímia do corpo social. Um contrabaixo sozinho, em seguida acompanhado por outras notas... Os espectadores têm o olhar cravado nessa sombra negra sobre a cortina branca, espécie de impressão velada do que será revelado pouco a pouco. O cantor toma agora posse da cena, a cortina desaparece... Alguns gritos,, aplausos...

É dado o tom da entrada no jogo: o Líbano, a guerra, a submissão... mas também a ambivalência do real nunca tão simples quanto pensamos.

*"Samedi Soir à Beyrouth"*

*"Samedi soir à Beyrouth  
Femmes voilées, dévoilées  
Blocus sur l'autoroute  
Dans leurs voitures blindées  
Samedi soir à Beyrouth  
Univers séparés  
Solitaires sous la voûte  
Céleste, foudroyée  
Moitié charnelle, moitié voilée  
Bien trop lointaine, beaucoup trop près  
Les cloches sonnent, les minarets  
Voix monotones et chapelets  
Soleil rutilant des vitrines  
Désintégrées par la machine  
Samedi soir à Beyrouth  
Cicatrices fardées  
Mystérieuse et farouche  
Drôle et désespérée  
Samedi soir à Beyrouth  
Quels que soient les quartiers  
Ne veut pas croire sans doute  
A la guerre annoncée"*

*Vie souterraine, presque emmurée  
Comme une reine très courtisée  
Moitié charnelle, moitié rêvée  
Bien trop lointaine, beaucoup trop près  
Les soleils pourpres, soleils voilés*

*Le fantôme de la liberté  
Samedi soir à Beyrouth  
La nuit s'est déchirée  
Personne sur l'autoroute*

*"Sábado à noite em Beirute"*

*"Sábado à noite em Beirute  
Mulheres com véus, sem véus  
Bloqueios na estrada  
Em seus carros blindados  
Sábado à noite em Beirute  
Universos separados  
Solitários na abóbada  
Celeste, perplexa  
Metade carnal, meio velada  
Muito distante, perto demais  
Os sinos tocam, os minaretes,  
Vozes monótonas e rosários  
Sol brilhando nas vitrines  
Desintegradas pela máquina  
Sábado à noite à Beirute  
Cicatrizes disfarçadas  
Misteriosa e tímida  
Engraçada e desesperada  
Sábado à noite em Beirute  
Qualquer que sejam os bairros  
Não quer acreditar provavelmente  
Na guerra anunciada"*

*Vida subterrânea, quase emparedada  
Como uma rainha muito cobiçada  
Metade carnal, metade desejada  
Muito distante, perto demais  
Os sóis púrpura, sóis velados*

*O fantasma da liberdade  
Sábado à noite em Beirute  
A noite foi esfaçalhada  
Ninguém na estrada*

*Solitaire, foudoyée*

*Solitária, perplexa*

A idéia final de solidão serve de *leitmotiv* à canção seguinte: o artista segue com “*Solitaire*”... ambivalência fascinante num lugar que cria laços temporariamente – a sala de concerto: entre a reivindicação de unidade do indivíduo, do anarquista que é Lavilliers, influenciado por Léo Ferré, entre a necessidade de construir uma nova relação com o mundo face “*à guerra, à fome, à miséria*” e a verdadeira vertigem que propõe ao espectador, a canção em que ele reflete sobre si mesmo. Agora o cantor olha-se, enquanto escreve sua canção e é provável que “*Tu bois énormément*” e “*Cette nuit est un enfer*” fale do artista insone., ao mesmo tempo em que ele se “*pergunta pra que serve isto*” ( *A quoi ça sert*): o ato de alertar pela palavra, se “*os bons sentimentos*” ( *Les bons sentiments*) instrumentalizam mais do que libertam... e, ao mesmo tempo, Bernard Lavilliers, durante todo o concerto daquela noite, vai, por toques sucessivos, reivindicar um direito à fala e à expressão política... e à expressão coletiva sobre o palco: oito músicos fora de série, todos poli-instrumentistas estão em cena: violoncelo, baterias, trompete, saxofone, acordeom. Nessa apresentação, o cantor liga-se afetivamente aos que o acompanham em sua quase volta ao mundo, pode-se notar “na corneta de chaves, no trompete e na guitarra punk...” e numa emoção coletiva que transparece entre os músicos e o artista. Ritmos calorosos, uma voz grave e sensual de *crooner* para denunciar o indizível. A cortina se fecha.

A orquestra está completa; “*Fanant no baixo, Triolet no teclado, Dominique no banjo, no trombone e no violão. Régiment na bateria, Faucher na guitarra...*” Aplausos ao fim da canção. Bernard Lavilliers tem o hábito de se dirigir ao público entre as canções; ele explica que canta suas primeiras canções na ordem em que as escreveu, no Líbano em Beirute, num quarto ao lado da embaixada da Dinamarca, incendiada por manifestantes muçulmanos para protestar contra a publicação das caricaturas do profeta Maomé, reivindicando assim sua liberdade de expressão. Bernard Lavilliers prossegue com duas canções, uma tirada do último álbum, “*Ordre nouveau*” questionando o poder dos “*tiranos pouco influentes*” (“*tyrans petits bras*”) depois “*Pigalle La Blanche*” tirada do álbum “*Nuit d’amour*” de 1998. O texto, com melodia próxima do rock, apela para a tomada de consciência do espectador, face às tentativas de escravidão generalizadas pela nova ordem econômica e política, antes de abordar, em ritmo de reggae, a segregação e o racismo em “*Pigalle La Blanche*”. Para anunciar a canção seguinte, o cantor faz uma pausa e dirige-se diretamente ao público, articulando uma análise da atualidade, bem humorada... Todo o concerto vai ser

intercalado por falas ao público: aqui ele fala de Sarkozy e dos “filósofos” que o rodeiam, não freudianos nem lacanianos nem espinozianos, mas de preferência adeptos de Edouard Leclerc<sup>vi</sup>. Difícil então ficar impassível diante das frases lançadas à Nicolas Sarkozy. “Trabalhar mais para ganhar mais é comparado a um slogan publicitário digno de Edouard Leclerc...” As frases derretem. “É preciso trabalhar mais para ganhar mais? Esta é uma lei econômica? E o número de desempregados aumenta...” Risos na platéia. Humor e artista encadeiam-se “Ou você trabalha, ou você ganha dinheiro”.

Lavilliers canta o título “Bosse” tirado do último álbum, com um toque acústico introduzido por Jehro colocando em questão o conceito de trabalho no universo capitalista.

*"Bosse, il faut que tu bosses  
Aujourd'hui, c'est un privilège  
Mais ça ne me dit rien qui vaille  
C'est une idée au fond d'un piège  
Ils ont séquestré le travail  
Il faut qu'tu bosses, bosses  
Ton sourire carnassier, bosse  
Totalement surbooké, bosse  
Les réseaux d'initiés (...)"*

*"Rale, você deve ralar  
Atualmente, é um privilégio  
Mas isso não me diz nada que valha a pena  
É uma idéia no fundo de uma armadilha  
Eles sequestram o trabalho  
Você deve ralar, ralar  
Teu sorriso carnívoro, rale  
Totalmente lotado, rale  
As redes de iniciados(...)"*

A sala retoma em coro o refrão, muitos espectadores ficaram em pé. A meu lado, uma senhora observando-me com meu caderninho minhas anotações entre duas retomadas do refrão, me sussurra sem nenhuma formalidade: “Ele tem razão! Pessoas sacanas!” A função retórica da linguagem musical está lá, meio simbólico de induzir a um *terministic screen* (BURKE, 1996), um conjunto de símbolos exercendo a função de tela ou de quadro de inteligibilidade através do qual o mundo faz sentido...

O cantor acentua que “os RG<sup>vii</sup> devem estar na sala e sem pagar!”, depois executa sua balada que denuncia a corrupção e as desigualdades porque «*aqueles que estão prontos a tudo não servem para nada*» como lhe explicava sua avó. No palco, o corpo está frequentemente em movimento, em uníssono com os dos espectadores A mão com frequência ilustra as letras, mas se suas mãos se levantam, elas também se fecham às vezes, sobre o punho, o soco do boxeador que ele foi, o punho da revolta. O punho do golpe.

Ele continua com seu título *Terceira faca* «*3ème couteau*»,

*"(...) Les politiques, drôles d'oiseaux,*

*"(...) Os políticos, pássaros engraçados*

*Prennent toujours pour plan de vol  
Les bulletins de la météo  
Ils vont toujours où il fait beau.  
Il fait beau dans les audimats,  
Dans les sondages du Figaro (...)"*

*Tomam sempre como plano de vôo  
As previsões metereológicas  
Eles vão sempre para onde o clima é ameno  
O clima é ameno nos índices de audiência  
Nas pesquisas do Figaro<sup>viii</sup> (...)"*

E a raiva do início do concerto atinge o apogeu num rock saturado, «Killer»

*« (...) Aujourd'hui c'est la guerre - on veut prendre ta place  
Alors tu t'es sculpté ce visage de glace  
Pour qu'aucun sentiment n'arrive à la surface  
Que tu puisses gravir l'échelon supérieur  
Killer - killer (...)"*

*"(...) Hoje é a guerra - querem tomar o seu lugar  
Por isso você esculpiu para si mesmo essa cara de gelo  
Para que nenhum sentimento aflore à superfície  
E que você possa atingir o escalão superior  
Killer - killer (...)"*

Bernard Lavilliers domina o contraste, contraste de ritmos musicais, de registros de apelos... Ele prossegue com uma canção de viagem – um sucesso dos anos 80 – mais suave, que ele vai utilizar para fazer a platéia cantar... o prazer do corpo, o deixar-se ir coletivo do canto... O público tem um pouco de dificuldade de segui-lo: o cantor tem uma voz muito grave. Ele percebe e os auxilia, ao retomar um verso uma oitava acima (em tom menos grave). O público canta, é uma espécie de contágio emocional entre imitações, influências, sugestões, sensações... que produzem as interações multiformes palco/público... Os “cantantes”, isto é,, os que misturam as próprias vozes à do artista, são numerosos. Eles cantam também com os outros, seus vizinhos. Cantar, é cantar com...

É uma espécie de competência coletiva, de convivência que a capacidade de se colocar no diapasão dos outros, no ritmo, sem embarçar os demais espectadores, num tipo de espaço comum de comunhão, colocação em comum, competência partilhada, confiança recíproca, coordenação de vozes, espécie de auto-organização coletiva, de um mundo comum a partilhar por um momento... Ele canta “On the road again” seguido de “Clan Mongol” em que o artista diz « *romper sua voz para o grito* ». É a questão da alteridade que está em jogo nesta canção, para o cantor da miscigenação, miscigenação de sons, de influências, de populações... Lavilliers explica, prestando homenagem a seu pai de 91 anos, que foi resistente comunista na região de Vercors<sup>ix</sup>. “*Meu pai me disse que o contexto atual se assemelha estranhamente ao dos*



anos 30 quando se caçavam os comunistas, os judeus, os homossexuais (...) justamente antes da ascensão de Hitler". Propósitos instigantes.. Lavilliers ama o risco, o engajamento e ataca explicitamente a política da imigração de Brice Hortefeux, para entoar, acompanhado por acordeão, "Questão de pele" ("Question de Peau")

"(...) Arriver, au fond des corridors  
Travailler au noir jusqu'à la mort  
Clandestins, traqués par la police  
Silencieux au bord du précipice (...)"

"(...) Chegar, ao final do corredor  
trabalhar no escuro até a morte  
Clandestinos, perseguidos pela polícia  
Silenciosos à borda do precipício (...)"

Segue-se "État des Lieux", e o artista solicita à platéia que cante os refrões seja em uníssono com ele, seja nem alternância entre o artista e a platéia.

"Cassés de l'est, stressés de l'ouest  
oeste  
Rusés du Nord, cassés du sud,  
Vers quelle certitude vers quelle  
latitude  
Vers quelle lassitude vers quelle  
qual certitude allez-vous ?"

Alqueuebrados do leste, estressados do  
Espertalhõess do norte, esmagados do sul  
Em direção a qual certeza, em direção, a qual  
latitude  
Em direção a qual esgotamento,, em direção a  
certeza vocês vão?

Interações e trocas (sorrisos, danças, gritos) acompanham o ritmo de todo o concerto. Vem então uma canção de marinheiro, de viagem. A temática do trabalho ressurgue em seguida com "As mãos de ouro" ("Les mains D'or"), pontuada por confidências íntimas que mantêm a platéia atenta, canção composta por seu pai, mineiro siderúrgico. Um violino faz um solo, a platéia se cala, «toque pro meu pai, toque!» diz Lavelliers. A emoção é palpável.... A platéia faz silêncio. A canção permite dançar tão bem que o número seguinte vai aliviar o ambiente com uma canção que a platéia retomará em eco, verdadeiro diálogo com o artista didático, o refrão acompanhado de metais, baixo, piano, tímbalos, congas. É a festa, a dança...

A salsa logicamente, é a próxima, canção para dançar... e os espectadores não se privam, quer permaneçam em seu lugar, quer se aglomerem diante do palco. Se os espectadores que se levantaram e se aproximaram do palco dançam, os técnicos vão iluminar a platéia, e então Lavilliers, com seu saxofonista, vai até a platéia, a platéia se levanta. Ele dança, se diverte. Alguma coisa acontece entre o homem carismático e os espectadores, pela proximidade, pela troca, pelo engajamento físico. O cantor desloca-se pelos corredores, a performance vocal surpreende: ele pode cantar, correr, projetar-se na platéia. Ao mesmo tempo, os trombones e trompetes avançam para a

beirada do palco, transe coletivo, espécie de ritual, emoção coletiva.

Lavilliers apresenta novamente todos os músicos, depois continua com as canções de viagem para dançar "Marinheiro" ("Marin"). No universo da canção, Bernard Lavilliers traz essa sonoridade que dá a suas canções certa cor mestiça característica e reivindica a viagem, o desvio por meio do outro...

O baile prosseguirá, canção para dançar.

O ambiente está no seu auge... o ritmo vai agora mudar com "Guitar Song". Lavilliers apresenta agora um instrumento de percussão de barro do Níger e cinco músicos acabam por formar um círculo em torno dele, quando ele canta "Petit" faixa tirada do álbum "If", dedicado aos soldados mirins do mundo inteiro e, particularmente, às crianças nicaraguenses brincando com kalachnikovs<sup>x</sup>. Ir-e-vir perpétuo entre momento reflexivo, dança, canto; prazer do coletivo, sensações de corpos e vozes, elementos musicais de uma performance, jogos de olhares, comunicações tácitas e retroações, pois o objeto não contém nele mesmo todos seus efeitos, ainda mais durante um concerto (HENNION, 2003). Os músicos propõem agora sons de percussões e se inicia um jogo de apelos e respostas com "Olés!" entoados coletivamente sobre ritmos e sonoridades diferentes. Lavilliers agradece aos técnicos e aos espectadores e, em seguida, "Obrigado por sua sensibilidade". O cantor sai do palco. A platéia pede um primeiro retorno que será dedicado a Barack Obama com "Noir et blanc". Na terceira chamada, uma única canção no silêncio, somente a voz, uma guitarra, uma emoção contra as políticas de segurança: "Betty" – canção que traz em seus quartetos a alta segurança nas prisões –, uma das mais sintomáticas do engajamento do artista que às vezes lhe arranca uma lágrima, uma emoção palpável (como por exemplo em Marseille, no Dôme, em 2008).

O concerto terminou, o artista cantou, dançou, interagiu, falou de si próprio, como se pensasse em voz alta, entre as canções. Ele sai de cena após três retornos, sozinho, levanta o punho: "Não se deixem influenciar!"

No total, as características da pós-modernidade musical são como que invertidas nesse concerto: um engajamento político no sentido do político reivindicado x uma dessimbolização do engajamento; uma performance vocal e cênica x uma dessimbolização da performance vocal; um timbre vocal de "crooner" x uma dessexualização da inflexão vocal; e um engajamento corporal x uma recusa de engajamento físico ... mas ao mesmo tempo, uma forma de comunidade afetiva, de cultura da emoção que remete a essa mesma pós-modernidade...

Depois dessa descrição/participação/interpretação, cabe utilizar meios mais

clássicos, a pesquisa por meio de entrevistas e questionários, para saber como o público viveu esse momento entre engajamento político e arte.

### **O(s) público(s), entre ficção invisível e participação por afinidade**

Se a sociologia se interessa pela produção de obras artísticas, existem muito poucos trabalhos relativos aos públicos e particularmente aos públicos de cantores de variedade, tanto que a noção mesma de público não é tão simples de se definir. O estudo de um público, compreendido como audiência de um acontecimento particular, deve fazer referência a uma história dos públicos (ESQUENAZI, 2003, p.4). Trata-se, segundo ele, de uma comunidade provisória quase imperceptível cuja diversidade de reações e de identidades constitui suas características primeiras, no sentido de que há também produção do público pelo analista. Um estudo conduzido por Emmanuel Ethis, sobre o público do festival de Avignon, mostrou que o público desse festival não existe, pois o que haveria de comum entre os moradores locais de classe intermediária ou mesmo baixa, e os parisienses cultos e ricos? (ETHIS, 2000). Contudo, no caso de um concerto como o de Bernard Lavilliers, com conteúdos particularmente marcados ideologicamente, a questão se coloca sobre a existência de um modo de participação política.

Nosso protocolo de recolha de dados consistia em um duplo tipo de interrogações a ser realizada: uma pesquisa quantitativa por meio de questionários, seguidas de entrevistas não-diretivas. A população pesquisada era constituída de 1400 pessoas presentes no concerto de Voiron, 603 responderam ao questionário anônimo escrito e, dentre eles, 50 aceitaram realizar uma entrevista. A amostra compreende uma alta representação de mulheres (63,7 % do total). Nossa hipótese é que a relação das mulheres com a escrita, motivou-as mais a responder ao questionário proposto: e, ainda que, globalmente, o público é um pouco mais feminino do que masculino. O público é composto majoritariamente de categorias social e culturalmente favorecidas (com forte capital cultural, mais do que econômico) misturado com categorias populares (operários, sindicalizados ou trabalhando no social) (BOURDIEU, 1979).

Os instrumentos e dados dos quais dispomos não permitem medir com precisão se esta amostra seria representativa do público de Bernard Lavilliers em geral e de seu concerto em particular. Da mesma maneira, o público é também relativamente idoso (2/3 da amostra tem mais de 45 anos). Tratava-se, inicialmente, de compreender as motivações da vinda a esse concerto, expressas pelos espectadores, para mensurar os

que vem particularmente ouvir este cantor ou, eventualmente, seu último álbum. Dentre os entrevistados, mais de 90% vieram pelo cantor ou por seu último álbum, as outras motivações sendo muito secundárias. É necessário destacar que o último álbum é muito engajado. Mais da metade dos entrevistados já haviam assistido, antes do concerto de Voiron, a pelo menos um outro de seus concertos, constituindo portanto um público que se desloca especificamente para ouvir seu cantor. Temos de considerar, portanto, que estamos lidando com o público deste artista no seu concerto.

Tratava-se então de interrogar, pela questão de múltipla escolha, sobre o que é essencial para os espectadores num tal espetáculo: « *nos espetáculos e/ou canções deste artista, você é sobretudo sensível a .....* »

Tabela I

<b>Nos espetáculos</b>	<b>Freq.</b>
<b>Às músicas/ melodias</b>	<b>76,6%</b>
<b>À voz</b>	<b>52,7%</b>
<b>Ao homem do palco</b>	<b>29,9%</b>
<b>Às mensagens de suas canções</b>	<b>66,2%</b>
<b>Ao ambiente/à interação</b>	<b>18,9%</b>
<b>À poesia das letras</b>	<b>32,8%</b>
<b>À dança</b>	<b>9,4%</b>
<b>À presença de bons músicos</b>	<b>27,9 »</b>
<b>TOTAL OBS</b>	

As mensagens dessas canções chegam em segunda posição nas respostas após as músicas e melodias. Seu público parece, portanto, particularmente sensível ao que o cantor disse. Aliás, 2/3 dos entrevistados aceitam classificá-lo sobre uma escala política. Na questão que classifica Bernard Lavilliers numa corrente política, os espectadores oscilam na política entre “um homem a esquerda” – cerca da metade dos entrevistados - ou “um anarquista”, que, como admirador de Léo Ferre, Lavilliers reivindica as vezes (ele, aliás, fez uma tournée de espetáculos inteira unicamente com textos de Ferré). Em compensação, muito longinquamente, nenhum espectador vê Bernard Lavilliers como um homem de direita.

Tomemos outra questão: “O que você pensa das idéias que ele defende em suas canções?”, nós observamos que as respostas são muito variadas, mas os espectadores no geral estão de acordo com as idéias de Bernard Lavilliers. 36% aproximadamente de entrevistados declaram aderir verdadeiramente às idéias que Bernard Lavilliers defende em suas canções e 26% aproximadamente declaram que essas idéias, nas

suas canções engajadas, "motivam sua vinda", totalizando, portanto, mais de 60% das respostas. Só 32% declaram nem sempre aderir às idéias dos textos das canções.

Na questão "Como você vive essas intervenções engajadas durante os concertos?", poucas pessoas questionadas julgam que estas intervenções sejam inúteis ou quebrem o ritmo. Em compensação, mais da metade dos questionados estimam que as intervenções permitem conhecer melhor o artista. As outras pessoas questionadas declaram que essas intervenções são essenciais e que elas permitem uma melhor comunicação. Isso mostra que o público é interessado pelas mensagens políticas feitas pelo artista, uma vez que nossa análise do concerto precedente mostrou que essas intervenções são, na maior parte do tempo, apelos políticos ao público. Na questão, "Você espera que um artista, em geral, tenha canções engajadas em seu repertório?", mais de um entrevistado em cada dois escolheu o sim: seria necessário poder comparar com um outro concerto, um outro artista, mas é provável que haja, da parte de seu público uma forte adesão à canção social. Na pergunta do questionário padronizado, onde o espectador deveria resumir as idéias de Bernard Lavilliers, nós fizemos um estudo das respostas abertas, por meio de uma análise detalhada do texto.

Na questão "Segundo sua opinião, quais são as idéias que ele defende, em uma palavra?", as respostas são as seguintes:

- Liberdade, libertário, emancipação, anarquismo, poderes, repressão, letra, opressão: 43 ocorrências ou 26%
- Partilha, (in)justiça, classe, combate, luta, resistência, revolta proletária, pobreza, opressão operária, povo: 40 ocorrências ou 24%
- Homem, humanidade, humanismo: 36 ocorrências ou 22%
- Tolerância, altruísmo, generosidade, multiculturalismo, racismo: 12 ocorrências ou 7 %
- Igualdade: 9 ocorrências ou 5%
- Viagem, evasão, abertura: 6 ocorrências ou 3%
- \_ Outros : 20 ocorrências ou 12%

Nós constatamos que se a palavra "política" não aparece nas respostas, ela fica subentendida dentro das muitas ocorrências.

As entrevistas nos permitiram então entrar um pouco mais precisamente na análise dos espectadores. Se elaborarmos uma tipologia a partir das entrevistas, nós podemos classificá-las em três categorias. Dentre os espectadores que aceitaram dar a entrevista, nós encontramos três posições: a dos espectadores para quem a

mensagem do artista é central; a dos espectadores que aderem aos posicionamentos dele, mas que os julgam secundárias ou podem assumir certa distância em relação ao que diz o artista. Outros, enfim, disseram na entrevista não valorizar as mensagens propostas por Lavilliers.

Toda uma série de respostas valoriza o engajamento deste artista e o percebem como engajamento militante que os conforta nas suas análises sociais.

Nas entrevistas realizadas, uma mulher de 46 anos, encarregada de uma função no setor de educação popular nos responde a propósito do engajamento do cantor:

Eu diria que a canção engajada é uma prática cultural (como muitas outras) que permite fazer os cidadãos refletirem sobre o domínio da política. A canção engajada permite o questionamento de uma ordem estabelecida, é uma arte subversiva, ou seja, que pode transformar os espíritos. Lavilliers, neste espetáculo, foi extremamente engajado, não somente nas suas canções (as vezes cada um pode compreender aquilo que quiser e receber a mensagem que quiser), mas sobretudo em suas canções não havia ambiguidade na compreensão das mensagens. Seu concerto era político e bem além de suas canções. Portanto, eu penso que ele deve ter surpreendido mais de uma pessoa na sala e talvez comovido alguns." Ela acrescenta em seguida, "Na sala havia Sarkozistas reacionários - (fico) contente que eles tenham ouvido tudo aquilo, isso equivale a todos os discursos militantes contra o sistema atual e que tem dificuldade de se fazer ouvir - um cantor engajado como Lavilliers permite fazer contra peso, face aos discursos públicos das elites e das mídias que encabeçam o sistema.

Uma outra mulher, de 34 anos, assistente social num grupo de serviço social para pessoas *sem domicílio fixo* (SDF) no Centro Comunal de Ação Social (CCAS) de Grenoble:

Cada canção de Lavilliers é portadora de mensagem e de engajamento, eu aprecio este artista pelo que ele faz e diz, há anos, e concordo com todos os seus posicionamentos, em particular, aqueles contra o governo de Sarkozy!!" "Muitas de suas observações são pertinentes. Concordo com o fato de que é necessário dar trabalho às pessoas, a fim de que elas possam viver. Mas eu não dou a mínima à mulher do Sarkozy.

Uma mulher, de 63 anos, aposentada da universidade afirma que "para mim, toda expressão artística é engajamento; o cultural está ligado ao político, o próprio

'Star Ac<sup>xi</sup>' também! A partir daí, o artista é livre para explicitar ou não, suas escolhas pessoais na sua arte (numa democracia, é claro)".

Uma mulher sem profissão, 50 anos, diz:

Isso me faz bem, sendo eu mesma uma militante contra a opressão, aprecio este momento ! Eu me sinto representada, anticapitalismo, antirracismo e antifascismo, defesa dos sem documentos, contra os muros nas fronteiras – contra a guerra – defensor da solidariedade entre os povos, eis o que ele defende. Mas eu penso que ele é machista, não muito eloquente sobre a condição das mulheres no mundo e sobre as perseguições que elas sofrem. Não há nenhuma mulher no grupo. Um artista, para mim, deve veicular sonhos, utopias e idéias de transformação social – ele deve poder passar mensagens políticas – hoje o clima está muito pesado e tenso, o que permite liberar um pouco do vapor que sobe, sobe

Um homem aposentado do ensino, de 58 anos, nos diz

Eu gostei ; faz bem ver alguém que pode se permitir dizer bem alto aquilo que ele pensa sobre a sociedade que nos cerca. Isso me restituiu a 'raiva' e me 'lembrou a ordem' quanto ao fato de entrar no ringue, mesmo sabendo que, sozinho, é difícil de fazer com que as coisas avancem.

Outros escolhem uma maior distância, quer quanto às idéias defendidas, quer quanto ao engajamento do artista. Uma mulher, de 43 anos, adida territorial, sintetiza:

As tomadas de posição fazem parte de Lavilliers, eu já esperava por isso, tendo em vista os textos de suas canções. Eu estou totalmente de acordo com suas idéias; eu o achei um pouco machista diante de Carla,, mas não se pode dizer que a função de um artista seja a de se engajar politicamente. Mas, por mim, a função do artista é de fazer passar coisas, emoções, idéias, incluindo idéias políticas, mas não é uma obrigação, é uma escolha.

Uma mulher, de 45 anos, secretária desempregada, revela :

Eu conheço seu lado político, mas eu não estou sempre de acordo. Eu concordo com suas idéias pacifistas e pela defesa da liberdade de expressão. De vez em quando, há muito maniqueísmo. Existem pessoas 'boas' entre os burgueses e

'sujeiras' no proleteriado. O mundo é como o céu bretão : de uma infinidade de tons de cinza.

Uma mulher, funcionária pública, de 45 anos, diz :

Eu amo a idéia da viagem, da abertura, da aceitação do outro e das maneiras de fazer diferente; de um olhar sobre a atualidade ; mas no conserto, eu não tive a vontade de ouvir falar da política e da França, pois as mídias já fazem muito isso...

Um homem, funcionário, 36 anos, depõe: "Eu não gosto nada dos posicionamentos do artista durante o conserto ! Eu só gosto daquilo que ele diz nas suas canções! É suficiente!"

Uma mulher, sem profissão, indica:

Eu quero destacar que, de modo geral, não sou uma fã de quem quer que seja, eu não creio em um homem (ou mulher) messiânico, nem no 'guru' que prega a boa palavra, nem no salvador. É por isso que eu não sou filiada a nenhum partido político propriamente dito, mas preferivelmente num movimento coletivo de transformação da sociedade, a procura de uma alternativa para que o cidadão seja mestre de suas próprias decisões. Amplo programa!

Enfim, outros ainda privilegiam algo diferente da mensagem política em seu depoimento.

Uma mulher executiva, 43 anos, valorizando o ambiente, a qualidade da música que as mensagens contem, declara:

Eu vivi o concerto de Voiron em dois momentos: no começo eu estava sentada no alto das arquibancadas para admirar os jogos de luz: estava perfeito! Mas, bem, mesmo assim, eu estava bastante frustrada: faz mais de 25 anos que eu o ouço, que eu aprecio sua voz, seu engajamento, sua poesia, suas musicas, mas eu não nunca o havia visto em um concerto. Então, quando ele cantou 'La Salsa', eu me abalei, eu peguei minhas coisas e eu desci para dançar perto do palco, e lá, eu vivi de verdade um momento de uma rara intensidade: eu receava um pouco o lado 'estrela' do Lavilliers e encontrei um Lavilliers muito humano, muito próximo de seu público. Também gostei muito de que ele vá ao encontro do público, subindo a arquibancada,, acho que para as pessoas que estavam sentadas, isso foi incrível. Eu também fiquei maravilhada com os músicos: sua técnica, sua polivalência: eu não pensava que seria possível



para um músico passar da bateria ao teclado, ou ainda do trompete ao banjo e ao violino cigano, tudo isso com uma alegria de tocar comunicativa.

Um homem responsável por um laboratório científico, 32 anos, diz:

O verdadeiro momento de surpresa foi quando ele deixou o palco para fazer um passeio pela platéia. Eu já conhecia seus concertos por meio de vídeos. Uma outra coisa que me surpreendeu agradavelmente foi o fato de que as pessoas puderam fazer vídeos ou fotos com o celular, sem serem impedidos por vigias.

Ou ainda, à questão “este concerto te surpreendeu?”, um engenheiro em biologia, de 29 anos, respondeu:

Sim, com as novas percursões vindas de diferentes países pouco conhecidos, e oito músicos que são polivalentes (2 ou 3 instrumentos por músico). Contudo, nenhuma mulher... mas eu gostei do público mais heterogêneo, multigeracional... o que é bastante raro.

Um homem de 46 anos, professor, indica:

Há um lado agradável e confortador ao se ver que existem artistas que falam abertamente. Ao mesmo tempo, há um lado um pouco demagogo: Lavilliers se dirige a burgueses-boêmios<sup>xii</sup> que podem pagar 45 euros para vir ouvi-lo. E quando ele diz pretender velejar, porque o motor a combustão polui, eu digo para mim mesmo que ele só faz isso porque tem meios para comprar um veleiro...

Ou ainda, mulher médica anestesista hospitalar, de 62 anos: “Eu fiquei surpresa com este concerto, sim, as pessoas eram gentis e simpáticas !!! Mais que em outros lugares! Sem dar muita importância ao que ele dizia, já que elas amam muito o artista!!!”

Nós sabemos que existe provavelmente uma ressalva: os que responderam à entrevista são provavelmente os mais entusiastas. Nós constatamos, contudo, que, mesmo existindo uma gradação no apoio, todos os que responderam são sensíveis às mensagens e engajamentos políticos do artista.

Porém, outros espectadores com opiniões diferentes estavam lá também: a comunicação nunca é transparente e cada um reinterpreta ativamente aquilo que

recebe.

Desta maneira, o depoimento de um espectadora é interessante para o sociólogo:

Eu reconheci alguns 'sarkosystas' na platéia, eu os conheço de perto e de longe: Voiron é uma cidade pequena e eu moro ao lado, com frequência vou ao mercado distribuir folhetos para o *Ras l'Front Comité du Voironnais* (Rede de luta contra o fascismo, de Voiron), para a *RESF* (Rede de Educação Sem Fronteira), para as campanhas políticas. Logo, a gente discute e certas pessoas se revelam, elas demonstram sua xenofobia, seu racismo! Eu avistei uma dessas pessoas no concerto. Na platéia havia uma colega de trabalho do meu marido que teve a ocasião de se expressar várias vezes durante a campanha presidencial em volta da máquina de café... Uma outra pessoa com quem eu cruzo frequentemente em outros lugares e que sustenta propostas racistas. Uma mãe de um aluno que eu conheço da escola e com quem tenho conversas tempestuosas sobre a questão dos ciganos e de outros pontos políticos (como as gratificações familiares que deveriam ser retiradas dos pais de 'delinquentes', por exemplo. Um casal que vive na mesma municipalidade que eu (Moirans), com quem também discuti sobre o mercado durante uma campanha sobre o direito de voto de residentes estrangeiros não-comunitários nas eleições locais (votação Cidadã).

Mas essas duas pessoas não responderam às nossas solicitações de entrevistas.

Na tradição francesa em que prevalece a significação, a canção é uma questão endereçada ao mundo, uma interrogação que reivindica uma tomada de consciência coletiva. É também um revestimento sonoro, cristalizando efervescências efêmeras e coletivas. Antes de mais nada, o que se tem em um concerto é uma experiência coletiva feita, ao mesmo tempo, de contágio emocional, de afinidades de pertença, de participação ritual, de imaginários que transbordam de sentido naquilo que é dito e constrói o quadro de recepção. Quando a alquimia acontece – e com que diabos a sociologia exterior pode definir que esta alquimia acontece, salvo quando a vive intimamente? (GREEN, 1998) -, tem-se um momento que não se reduz ao vivido subjetivo íntimo de cada sujeito, mas participa de um 'tempo do outro', conforme a bela expressão de Alain-Didier Weil, de um vivido compartilhável e compartilhado. As obras resistem a uma decodificação simples e a combinação de textos, ritmos, melodia, transe

Esse momento propriamente político, no sentido do vínculo social que se cria no implícito e a manutenção das interações sociais (sorrisos, contatos, olhares,

comunicações infraverbais), remete, paradoxal e dialogicamente, ao mesmo tempo, ao que Michel Maffesoli qualifica de 'transfiguração do político', quando o ambiente emocional toma o lugar da razão, ou quando o sentimento substitui a razão (MAFFESOLI, 2008), e os discursos de engajamento político mais clássicos, construindo civilidades infrapolíticas, em uma espécie de momento-mundo, de *topos* coletivo. Como se a política pós-moderna, recusando as modalidades institucionalizadas pelas instâncias produtoras de bens simbólicos, buscasse outros lugares de expressão do político, outras modalidades. Na perspectiva antropológica da performance de Turner (TURNER, 1986) e especialmente a problemática da performance na cultura pós-moderna, o ritual do concerto coloca em cena uma relação íntima entre os afetos individuais e os construtos sociais: a performance artística à guisa de performance ritual, se articula sobre a espacialidade em jogo no momento, o tempo fora do padrão da ação e a produção simbólica de significações passando pela implicação do corpo. A performance artística estabelece o tempo da ação, um espaço-tempo entre atores e espectadores. Isso é também algo fora do tempo, período durante o qual o corpo é submetido a um conjunto de transformações psíquicas e até mesmo físicas podendo chegar ao ponto de mergulhar os participantes em um segundo estado de espírito, diverso do normal. Trata-se de um espaço limite, liminar no sentido utilizado pelo antropólogo Victor Turner, entre apresentação (ilustrado pelas maneiras de Bernard Lavilliers dirigir-se ao público) e uma representação (que os corpos, a voz, colocam em jogo), espaço entre presença e jogo, lugar de fronteira entre arte e política, ou seja, uma certa teatralização que traz em si formas potenciais, estruturas transversais, conjecturas e sensações inéditas, ultrapassando, bastante as regras tradicionais de prática e apresentação da música.

A performance e sua linguagem dramática permitem compreender a eficácia sócio-política do espetáculo de Bernard Lavilliers. Sobre o registro da ambivalência, do entre-dois, do interstício, característicos do trabalho antropológico de Turner, em que a liminaridade, tudo o que está na soleira do perceptível, e as ambivalências são elementos-chave da comunhão de indivíduos iguais durante o tempo do concerto, espécie de *communitas* festiva no sentido de Turner ou de *Vergmeinschaftung* no sentido de Weber. Mas "(o)s homens são liberados da estrutura para entrar na comunidade apenas para regressar à estrutura revitalizada pela experiência da *communitas*." (TURNER, 1990, p. 126).

Mais isso necessita de uma apreensão prudente do que é dito depois da *hybris* do momento: os processos de construção/reconstrução do sentido pelos atores são

complexos e mediados por laços invisíveis de civilidade, de interações e de imaginários, visto que os atos de recepção não acontecem num deserto cultural e social (ESQUENAZI, 2003, p. 80): nesse sentido, no concerto ocorre o encontro entre públicos e um produto cultural, portador de um imaginário próprio. O sentido que o público dá ao que é transmitido é construído por uma experiência coletiva, espécie de rito coletivo: o concerto. Provavelmente, fora do contexto, essa experiência singular e coletiva que é o tempo do concerto, em que o onírico coletivo é movido por identificações múltiplas, não poderia ter significado.. Nem primado do texto, nem morte do sujeito, mas, na verdade, uma experiência política no sentido forte do termo.

## Referências bibliográficas

- BOROWICE, Yves. La trompeuse légèreté des chansons. De l'exploitation d'une source historique en jachère: l'exemple des années trente? *Genèses* 61, décembre 2005.
- BECKER, H. *Paroles et Musiques*, Paris: L'Harmattan, 2003.
- BURKE, K. *ouvrage Language as Symbolic Action*, Berkeley: University of California Press, 1966.
- BOURDIEU, P. *la distinction*, Paris: Minuit, 1979.
- DAYAN, D. Les mystères de la réception. IN *Le débat*, nº 71, 1992, pp. 146-162.
- DENIOT, Joëlle. IN <http://www.chansons-francaises.info/parole.chanson.htm>, 2010
- DURKHEIM, Émile. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris:PUF, 1990 (première publication: 1912).
- DUTHEIL PESSIN C., Chanson sociale et chanson réaliste. IN *revue Cités*, nº 19, 2004/3.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, collection repères, la découverte, Paris 2003.
- ETHIS , Emmanuel. *Avignon, le public réinventé*, Paris: la documentation française, 2000.
- FRITH S., La musique live, ça compte. IN *Réseaux*, nº 141, 2007/2, pp. 179-201.
- GREEN, A-M., *l'émotion musicale comme défi à l'analyse sociologique*. IN *Sociologie de l'art*, nº11, 1998 a, pp. 53-70.
- GRIMBERT, Philippe. *Psychanalyse de la chanson*, Paris:Les Belles Lettres, 1996, p. 122.
- HENNION, Antoine. Le silence sur la musique. IN *Mouvements*, nº29, septembre-octobre, 2003
- \_\_\_\_\_. Contributions à une sociologie des attacheets D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. IN *Sociétés*, nº 85, 2004/3.
- MAFFESOLI, M. *La transfiguration du politique: la tribalisation du monde postmoderne* *Le seuil*. Paris: Gasset, 2008.
- MORIN, Edgar. On ne connaît pas la chanson. IN *Communications*, vol. 6, 1965.
- PRÉVOST-THOMAS, Cécile. La chanson francophone contemporaine : structure, pratiques, fonctions », in Les Cahiers de l'OMF (Observatoire musical français). IN *Sociologie des faits musicaux et modèles culturels*, Université de Paris-Sorbonne, no 6, décembre 1998.
- PRÉVOST-THOMAS, C. Les temporalités de la chanson francophone contemporaine. IN

*O(s) público(s) de um artista popular engajado. Bernard Lavilliers e o sentido da pós-modernidade*, Béatrice Mabilon-Bonfils.  
Tradução de Gilda Lúcia Delgado de Souza. Revisão da tradução por Norma Seltzer Goldstein.

**Revista Proa, nº02, vol.01, 2010.**  
**<http://www.ifch.unicamp.br/proa>**

*Cahiers internationaux de sociologie*, nº 113, 2002/2, pp. 331-346.

SAKA, Jean-Pierre. *L'histoire de France en chansons*, Paris:Larousse, 2004.

TURNER, Victor. *The Anthropologie of Performance*, New York: PAJ Publications, 1987.

\_\_\_\_\_. *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris: PUF, 1990.

*O(s) público(s) de um artista popular engajado. Bernard Lavilliers e o sentido da pós-modernidade*, Béatrice Mabilon-Bonfils.  
Tradução de Gilda Lúcia Delgado de Souza. Revisão da tradução por Norma Seltzer Goldstein.

**Revista Proa, nº02, vol.01, 2010.**  
**<http://www.ifch.unicamp.br/proa>**

### **Como citar esse artigo**

MABILON-BONFILS, B. O(s) público(s) de um artista popular engajado. Bernard Lavilliers e o sentido da pós-modernidade. Tradução de Antonio Eduardo Santos e Gilda Lúcia Delgado de Souza. Revisão de Norma Seltzer Goldstein e Rodrigo Charafeddine Bulamah. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte*[on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, set. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/beatricePT.html> , acesso em: dd/mm/aaaa.

## Notas

<sup>i</sup> “Se quisermos conhecer os homens, eu creio sinceramente que é preciso estudar suas canções como são estudados seus monumentos, suas ferramentas e seus livros” Claude Dumeton (1998).

<sup>ii</sup> No original: “musique de variétés” (N.T.)

<sup>iii</sup> A “música de variedades” é um gênero de música popular bastante diversificado, tendo como características principais a apresentação em palco acompanhada, muitas vezes, por um grupo de dança e, na maioria dos casos, difundido por televisão. Tal gênero encontra como correspondente anglôfono o “Middle of the road”, não havendo um correspondente exato em português. (N.T.)

<sup>iv</sup> O leitor encontrará extratos de canções, de vídeos e de informações no site oficial do cantor (<http://www.bernardlavilliers.com>).

<sup>v</sup> No concerto, uma espectadora a quem pedimos para preencher nosso questionário recusou-se e nos respondeu: “eu trabalhei o dia todo, agora é outra coisa; eu quero um momento só para mim, um momento de pausa!”

<sup>vi</sup> Edouard Leclerc é um conhecido empresário francês, sendo destaca também como figura midiática. (N.T.)

<sup>vii</sup> Sigla de *Renseignements Généraux*, serviço de observação e vigilância do governo francês. (N.T.)

<sup>viii</sup> *Le Figaro* é um importante jornal francês conhecido por sua orientação ideologicamente conservadora. (N.T.)

<sup>ix</sup> Nas montanhas da região de Vercors, próxima a Grenoble, durante a segunda guerra mundial, a resistência francesa foi muito atuante contra os inimigos nazistas. Lutas heróicas foram vividas na região, considerada símbolo da luta pela liberdade.

<sup>x</sup> Nome popular do rifle de assalto de fabricação russa, AK-47. (N.T.)

<sup>xi</sup> Abreviação de “Star Academy”, programa televisivo popular de disputa musical entre jovens talentos. (N.T.)

<sup>xii</sup> A categoria *burguês-boêmio* ou *bobo*, como é mais conhecida, define, *grosso modo*, um estilo de vida contemporâneo marcado por gostos e códigos que misturam elementos da cultura de massa com elementos da contra-cultura, sendo marcadamente presente em extratos superiores da classe média. (N.T.)