

Da Lei ao Cotidiano: A (Des)Musicalização de Tatuí como "Capital da Música"

Uma análise antropológica das relações entre Conservatório, cidade e corpos

Resumo

Este artigo analisa a complexa relação entre os moradores de Tatuí e o Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos" (CDMCC), problematizando o título oficial de "Capital da Música" (Lei Estadual nº 12.544/2007). A partir de pesquisa qualitativa que integra análise histórica documental, observação etnográfica e entrevistas com atores locais, o estudo investiga em que medida Tatuí pode ser considerada uma cidade *musicalizada* – onde a prática musical constitui um elemento orgânico e acessível no cotidiano, para além da existência da instituição de excelência. A análise articula três eixos principais: (1) a construção política do Conservatório como patrimônio e "marca-cidade"; (2) o abismo entre essa identidade oficial e as percepções vernaculares, evidenciado no fechamento de espaços de sociabilidade musical; e (3) a formação de corpos especializados no *enclave* institucional versus sua circulação desconectada no espaço urbano. Conclui-se que a relação é paradoxal e marcada por uma clivagem estrutural: enquanto a instituição opera como uma "fábrica" de músicos para circuitos extra-locais, o espaço público da cidade experimenta um processo de dessonorização ou desmusicalização. O título de "Capital da Música" funciona, assim, mais como um *label* performativo de marketing territorial do que como descritor de uma ecologia sonora democrática e enraizada na experiência cotidiana dos cidadãos.

Palavras-chave: Antropologia da Música; Políticas Culturais; Cidade e Cultura; Patrimônio Cultural; Conservatório de Tatuí; Corporeidade.

Introdução: Uma Capital em Questão

Como ocorre a relação entre os moradores da cidade de Tatuí e o Conservatório Dramático e Musical "Dr. Carlos de Campos"? Esta pergunta, aparentemente descritiva, revela-se um ponto de partida crucial para investigar as dinâmicas entre política cultural, identidade local e prática social. O município de Tatuí carrega, desde 2007, o título oficial de "Capital da Música" do Estado de São Paulo, uma designação que deriva diretamente da presença em seu território do renomado Conservatório, historicamente propagado como a "maior escola de música da América Latina". No entanto, este artigo parte de uma aparente contradição, capturada na provocação do ex-vereador Admir Cleto, que ao questionar a efetividade desse título, ouviu de um maestro que Tatuí era, na verdade, a "Capital dos Carrinhos de Cachorro-Quente".

Este contraste pungente entre a *identidade oficial atribuída* e a *identidade percebida no cotidiano* situa nossa investigação no cerne de debates antropológicos sobre a fabricação do patrimônio e os usos sociais da cultura (GONÇALVES, 2007). Tal contraste entre o símbolo oficial e a percepção vernacular nos leva a problematizar os próprios termos da questão: o que significa, na prática, ser uma "capital" da música? E mais especificamente, Tatuí pode ser considerada uma cidade *musicalizada* – onde a música, para além da existência de uma instituição de excelência, constitui um elemento orgânico, acessível e vivido no cotidiano de seus habitantes?

A noção de "musicalização" é aqui tomada não apenas em seu sentido técnico-pedagógico, mas como um processo social amplo de incorporação de práticas e sensibilidades sonoras ao tecido urbano e às interações cotidianas

(SMALL, 1998). Nesse sentido, interroga-se se a presença de um equipamento cultural de excelência é sinônimo da existência de uma *cultura musical* difusa e democratizada, ou se, ao contrário, pode mesmo produzir o efeito paradoxal de uma "dessonorização" do espaço público comum, confinando a experiência musical legitimada aos muros institucionais.

A hipótese que orienta esta reflexão é que a relação entre cidade e Conservatório é estruturada por uma lógica de dupla face e, em última instância, de desmusicalização: de um lado, uma projeção externa de prestígio e identidade, construída por meio de marcos legislativos, doações emblemáticas e uma narrativa de excelência; de outro, uma experiência interna marcada por uma distância social, pela especialização/contenção da prática musical nos limites da instituição e pela fragilidade de espaços urbanos de música vernacular. Argumentamos que o título de "Capital" opera menos como um descritor de uma realidade sonora compartilhada e mais como um *label* performativo (AUSTIN, 1962) de marketing territorial, que pode ocultar, ao invés de revelar, as dinâmicas de acesso, distinção e apropriação da música na vida da cidade.

Para explorar essa hipótese, o artigo se organiza em três seções principais que articulam a análise histórica, a etnografia do cotidiano e a crítica das políticas culturais. Primeiro, reconstituímos a trajetória do Conservatório como um "fato social total" (MAUSS, 1923-24), destacando seu nascimento como política pública, sua consolidação material e a crucial mudança para um modelo de gestão por Organização Social (OS). Em seguida, analisamos o abismo perceptivo através da crítica vernacular, exemplificada no relato de Admir Cleto e no fechamento do Café Canção, espaços onde a identidade musical

oficial fracassa em se enraizar. Por fim, investigamos a relação entre os corpos especializados formados pela instituição e o espaço urbano, interrogando em que medida a "fábrica de músicos" benjaminiana dialoga ou não com a produção de uma cidade efetivamente musicalizada.

1. A Construção de um Patrimônio: Da Política à "Marca-Cidade"

A criação do Conservatório de Tatuí em 1951 não foi um fruto espontâneo de uma vocação local, mas um ato político deliberado, um "fato social total" no sentido maussiano (MAUSS, 1923-24), que mobilizou simultaneamente as esferas política, econômica, simbólica e afetiva. Este ato revela, desde sua gênese, redes de influência e um projeto modernizador de interiorização da cultura erudita, típico de uma certa concepção de desenvolvimento regional no estado de São Paulo. A narrativa fundacional – o entusiasmo do deputado Narciso Pieroni com uma apresentação de João Del Fiol, a promessa e a redação do esboço do projeto no bar do Hotel Del Fiol na mesma noite – já inscreve a instituição numa esfera que mistura sociabilidade, cultura e poder, caracterizando-a como uma instituição nascida de uma elite local com aspirações de conexão com os centros (São Paulo e Rio).

A justificativa do projeto de lei (PL 1556/1950) é um documento-chave para decifrar a racionalidade política por trás do empreendimento. Ela apela para o sacrifício dos jovens do interior, a "sadia tendência descentralizadora" e a formação de um "panteão nacional de virtuosos", revelando um ideal contraditório: a promessa de democratização do acesso à educação musical

erudita convivía, desde o princípio, com o objetivo de formação de uma elite artística nacional. O discurso, portanto, já operava uma dupla lógica: inclusão retórica (atender aos "jovens tatuianos") e seleção prática (formar os "virtuosos").

A consolidação material e simbólica do Conservatório se deu através de marcos precisos, que são fundamentais para compreender a construção de seu "capital institucional" (BOURDIEU, 1983) e a progressiva cristalização de sua imagem como um *enclave* de excelência. A cessão do prédio da Câmara em 1969, dobrando sua capacidade, sinaliza sua ascensão na hierarquia dos equipamentos municipais. As doações emblemáticas de José Mindlin (1976) e Wanderley Bocchi (1981) são momentos decisivos: não se tratava de investimento estatal, mas de filantropia privada que direcionou e acelerou o crescimento da escola. A doação de Mindlin, em particular, que cunhou o título de "maior da América Latina", é paradigmática. Ela mostra como a grandeza da instituição passou a ser mensurada por uma métrica quantitativa (número de instrumentos) e por um *slogan* de marketing, deslocando-se, em parte, de uma avaliação estritamente pedagógica ou de sua inserção comunitária.

Um ponto de inflexão crucial, porém, ocorre em 2006, com a mudança do modelo de gestão. A transição para uma Organização Social da Cultura (OS) – a Associação de Amigos do Conservatório de Tatuí (AACT) – alterou profundamente a natureza do vínculo laboral e a relação com o Estado. Professores e funcionários deixaram de ser servidores públicos estatutários para serem contratados sob o regime da CLT por uma entidade privada sem fins lucrativos. Este processo de terceirização, analisado à luz das antropologias do Estado (SHORE & WRIGHT, 1997), não é um mero detalhe administrativo. Ele representa a conversão de uma política cultural pública em um "serviço"

gerenciado por lógicas de eficiência e *accountability* típicas do *new public management*. Isso potencializou um distanciamento duplo: dos profissionais em relação à segurança do funcionalismo público, e da instituição em relação à esfera direta do Estado, tornando-a uma unidade mais autônoma e, ao mesmo tempo, mais dependente de sua própria performance gerencial e de captação de recursos.

O ápice dessa narrativa de construção de uma "marca" ocorre em 2007, com a promulgação da Lei Estadual nº 12.544, que declara Tatuí "Capital da Música". Este ato legislativo é a oficialização e a captura estatal de uma fama construída ao longo de décadas. Ele opera uma alquimia simbólica: transforma uma qualidade atribuída a uma *instituição* (a importância do Conservatório) em uma propriedade da *cidade* como um todo. A lei, portanto, é performativa no sentido austiniano (AUSTIN, 1962): seu enunciado não descreve um estado de coisas preexistente, mas busca *produzir* uma nova realidade – a identidade de "Capital da Música". Como bem analisam os estudos sobre patrimonialização (GONÇALVES, 2007), esse tipo de ato nomeador visa criar um novo valor simbólico para o território, tornando-o legível e atrativo sob uma determinada chave (neste caso, a musical).

Contudo, esta "conversão" da instituição em patrimônio citadino e em marca é justamente o ponto de partida do nosso problema. A lei inaugura, de fato, um campo de tensão entre a *identidade oficial atribuída* (a cidade-Capital) e a *identidade vivida e percebida* (a cidade do cotidiano). Ela lança sobre o espaço urbano a expectativa de uma "musicalização" generalizada – espera-se que a cidade soe como sua nova identidade –, sem necessariamente ter criado ou garantido as condições materiais e sociais para que essa sonoridade se

realizasse para além dos muros do Conservatório. É esse hiato entre o *status* conferido de cima e a experiência de baixo que o capítulo seguinte explorará através da crítica vernacular.

2. O Abismo Perceptivo: A Crítica Vernacular e a Falta de Musicalização Cotidiana

É precisamente neste abismo entre a identidade oficial e a experiência vivida que se inscreve a crítica vernacular, exemplificada no relato de Admir Cleto. Sua inquietação – *"a cidade ser chamada de Capital da Música e, no entanto, não ter no seu cotidiano a efervescência que o nome traduz"* – explicitiza a disjunção entre o símbolo decretado e a experiência sensível do espaço urbano. A comparação com Itu, cidade conhecida pelo gigantismo, é reveladora: enquanto em Itu o atributo identitário é encarnado numa prática social (o humor do exagero) que modifica a paisagem e as interações, em Tatuí o atributo musical permanece abstrato, não se convertendo em um "estilo" ou "tonalidade" (MAUSS, 1936) perceptível no ritmo da cidade. O som qualificado e legitimado parece estar confinado aos recintos do Conservatório, segregado do fluxo sonoro cotidiano.

A resposta irônica do maestro (*"Capital dos Carrinhos de Cachorro Quente"*) é um diagnóstico antropológico agudo. Ela desloca a identidade hegemônica ("música") para uma materialidade concreta e ordinária ("cachorro-quente") que, de fato, marca o espaço público. Este deslocamento aponta para o que poderíamos chamar, seguindo Michel de Certeau (1994), de "tática" do cotidiano contra a "estratégia" identitária oficial. Enquanto a lei estadual impõe

uma estratégia de marca, a fala do maestro revela a tática vernacular de leitura do espaço, que prioriza o que é efetivamente usado e vivido. O que "faz" a cidade, nessa leitura, não são as sinfonias, mas os pontos de encontro em torno da comida rápida.

A reação de Cleto, enquanto agente político local, foi tentar preencher esse hiato semântico através de uma intervenção no próprio código urbano: a Lei Municipal nº 4.132/2008, que instituiu o "Programa de Caracterização Turístico-Musical". O programa era, na verdade, um "roteiro de semiotização urbana" (LÉVI-STRAUSS, 1962): propor nomes de comércios com temas musicais, transformar praças em *loci* específicos de gêneros, batizar pontos de táxi com nomes de instrumentos. Tratava-se de uma tentativa de "musicalizar" a cidade por decreto e por design, implantando signos musicais como se eles, por si só, pudessem gerar as práticas sociais correspondentes. Era uma internalização forçada do símbolo, uma tentativa de criar *atmosfera* (BÖHME, 1993) através da nomenclatura, na esperança de que o significante ("Praça do Samba") pudesse conjurar o significado (uma praça efetivamente pulsante com rodas de samba).

O fracasso percebido deste programa – e, de forma emblemática, o fechamento do Café Canção – não é um acidente, mas um sintoma estrutural. O Café Canção era justamente o tipo de espaço que a "Capital da Música" idealizada deveria florescer: um "lugar de memória" (NORA, 1993) musical informal, um ponto de sociabilidade onde a música poderia emergir espontaneamente, fora do currículo e do palco. Seu desaparecimento sinaliza a fragilidade dos ecossistemas que sustentam uma cultura musical vernacular e autônoma. A "caracterização musical" top-down não se sustenta sem

as "práticas de lugar" (INGOLD, 2000) que a animem, sem os corpos que habitam, improvisam e compartilham sons fora dos protocolos institucionais.

A cidade mostra-se, nas palavras do próprio Cleto, "*dependente do Conservatório no que se refere ao tema*", mas essa dependência é parasitária e unidirecional. A instituição funciona como um "enclave de excelência" (uma forma extrema de *hexis* institucional, no sentido bourdieusiano), cuja relação com a cidade é de adjacência e não de permeabilidade. Ela extrai do contexto urbano seu *habitus* (a cidade como dormitório, suporte logístico) mas devolve pouco de sua prática musical em formato acessível e integrado ao cotidiano. A "música" como capital simbólico da cidade circula mais nos discursos oficiais, nos títulos e nas brochuras turísticas do que nos encontros fortuitos nas praças ou na sobrevivência de bares com palco. É nesta fratura que se consuma o processo de *dessonorização* ou *desmusicalização* do espaço público comum: a excelência sonora concentra-se e espetaculariza-se num polo, enquanto o tecido urbano ao redor pode se tornar, paradoxalmente, mais silencioso no que tange a práticas musicais vivas e compartilhadas.

3. Corpos Especializados, Espaço Urbano e a Reprodutibilidade Técnica da Arte

Aqui chegamos ao cerne da questão da "musicalização". O verbo "musicalizar" significa "converter em música; dar caráter musical a". A pergunta, então, se desdobra de forma crucial: o Conservatório musicaliza a *cidade* ou, na verdade, *musicaliza corpos* específicos para um circuito extra-local? A observação etnográfica de um ensaio coral (Caderno de Campo, 23/10/2015)

oferece uma pista poderosa. A descrição detalhada – o som do ar saindo ("TSC"), a coordenação da respiração desordenada, o comando do maestro, a repetição de exercícios ("Ziro ziro ziro zi ahhhhhhhhhh") – revela o processo meticuloso de disciplinamento de corpos para a performance musical erudita. Trata-se da fabricação de um "corpo dócil" (FOUCAULT, 1987) musicalmente especializado, um corpo que aprende a converter-se em um instrumento de alta precisão e repetibilidade.

Esse processo de formação pode ser lido à luz da tese de Walter Benjamin (1936) sobre a reprodutibilidade técnica, mas também à luz de uma antropologia das técnicas do corpo (MAUSS, 1934). A repetição exaustiva dos exercícios ("Ziro ziro ziro zi") visa a incorporação de um *habitus* sonoro-motor tão automático que torne a técnica transparente, permitindo a "expressão" dentro de padrões estritos. O Conservatório, nesta perspectiva, é uma "fábrica de reprodutores" no sentido benjaminiano, mas também uma oficina de *ensavoir-faire* corporal. Os músicos são treinados para executar com maestria um repertório canônico, onde a "aura" da obra, no sentido benjaminiano, reside menos na singularidade do evento performático único e mais na fidelidade ritualística à tradição e na excelência padronizada da execução (SCHECHNER, 2006). A "performance" do ensaio, como nota o observador, existe mesmo sem público; é uma performance *para* a técnica e *para* o coletivo interno, um ritual de aprimoramento que reforça os laços do grupo e a autoridade pedagógica (GOFFMAN, 1959).

Esses corpos especializados, uma vez formados (ou em formação), circulam pela cidade de Tatuí. Qual é a relação desses corpos portadores de um *habitus* específico com o espaço urbano comum? A etnografia sugere que

eles são, em sua maioria, "corpos de passagem" (MARCUS, 1995): estudantes de outros estados e países que residem no alojamento e cuja vida social e geográfica pode girar em torno da instituição, formando uma "comunidade prática" (LAVE & WENGER, 1991) relativamente fechada. O espaço da cidade para eles é, frequentemente, um *hinterland* funcional – local de moradia, comércio e serviços –, e não o palco principal de suas performances ou o tecido de suas sociabilidades musicais primárias. Os corpos dos moradores tradicionais, por outro lado, podem não partilhar desse *habitus* disciplinado e podem habitar a mesma geografia física, mas uma paisagem sonora e social distinta.

Este desencontro corporal no espaço urbano materializa a clivagem social e cultural em discussão. A pergunta sobre a distinção de classe e localidade dos alunos do Conservatório, levantada no compilado original, é fundamental. A justificativa de 1950 falava em atender aos jovens tatuianos de recursos modestos. Essa função social democratizante original se mantém? Ou a seletividade técnica implícita no modelo de excelência, os custos indiretos da formação (instrumentos, deslocamento, tempo integral) e o próprio *habitus* de classe requerido criam uma barreira social que reforça o caráter de *enclave* e a produção de um "capital corporal" (WACQUANT, 2004) distintivo? A "capital da música" pode, assim, estar produzindo músicos *para* o mundo – para orquestras, grupos e um mercado profissional globalizado –, mas não necessariamente *a partir de* ou *para* sua própria comunidade em sua diversidade sociocultural.

O efeito paradoxal dessa dinâmica é que a cidade que abriga uma fábrica de corpos altamente musicalizados pode, ao mesmo tempo, ver esvaziarem-se os

espaços de uma musicalidade vernacular e compartilhada. A excelência sonora é exportada nos corpos dos formandos, enquanto o espaço público local pode permanecer dessonorizado no que diz respeito a práticas musicais integradas e acessíveis. A verdadeira "musicalização" de um espaço – no sentido de torná-lo ressonante com práticas significativas e inclusivas – exigiria uma circulação e uma permeabilidade muito maiores entre os corpos especializados da instituição e os corpos diversos da cidade, uma troca que desafiaria as fronteiras do *enclave* e do próprio conceito de excelência legitimada.

Considerações Finais:

Para uma Antropologia da (Des)Musicalização

A relação entre Tatuí e seu Conservatório é, portanto, uma relação complexa, assimétrica e paradoxal, que esta análise buscou desvendar em suas múltiplas camadas constitutivas:

1. Camada Político-Institucional: Uma narrativa de sucesso construída através de leis, doações filantrópicas e uma mudança gerencial para o modelo de Organização Social, que culmina no título performativo de "Capital da Música". Esta camada revela um projeto de construção patrimonial (GONÇALVES, 2007) que buscou converter o capital simbólico de uma instituição de excelência em uma marca territorial.
2. Camada da Crítica Vernacular: Uma percepção local de defasagem que expõe o abismo entre esse *label* oficial e a experiência sensível do cotidiano. Através da fala de agentes como Admir Cleto e do fechamento

de espaços como o Café Canção, evidencia-se a fragilidade dos ecossistemas de musicalidade vernacular e a falha de políticas meramente semióticas de "caracterização" urbana.

3. Camada Corporal e Prática: A produção, no interior do enclave institucional, de corpos altamente especializados – "corpos dóceis" (FOUCAULT, 1987) musicalmente –, portadores de um *habitus* e um capital corporal (WACQUANT, 2004) distintivos. A circulação majoritariamente transitória desses corpos pela cidade configura uma relação de adjacência, não de integração, entre a fábrica de reprodutores técnicos e o tecido social local.

A articulação dessas três camadas permite-nos concluir que o processo em curso em Tatuí é menos de "musicalização" e mais de uma específica *(des)musicalização*. "Musicalização", no sentido pleno de uma ecologia sonora democrática e compartilhada (SMALL, 1998), dá lugar a um duplo movimento: de um lado, uma intensa *hiper-musicalização* concentrada nos corpos e nos espaços controlados do Conservatório; de outro, uma progressiva *dessonorização* do espaço público comum, esvaziado de práticas musicais vivas, acessíveis e organicamente enraizadas. A "Capital da Música" funciona, assim, como um *label* eficaz para o marketing territorial, um capital simbólico explorável, mas que pode mascarar, ao invés de resolver, dinâmicas de distinção social, enclausuramento da excelência e fragilização da cultura musical vernacular.

Este estudo buscou contribuir para uma antropologia das políticas culturais e do som urbano ao demonstrar como a análise conjunta de documentos, narrativas locais e a etnografia dos corpos e dos espaços pode revelar as

fissuras entre projeto e prática, entre representação e experiência. O caso de Tatuí ilustra de maneira exemplar como grandes equipamentos culturais, quando operam como *enclaves* sem permeabilidade, podem gerar o paradoxo de uma cidade que é famosa pela música da qual a maioria de seus habitantes está simbolicamente ou praticamente distante.

Portanto, para que o título de "Capital da Música" transcende o plano da representação oficial e se torne uma experiência encarnada e coletiva, seriam necessárias políticas que ativamente promovam a permeabilidade e a troca entre o *enclave* e a cidade. Isto implicaria não apenas programas de extensão ou eventos pontuais, mas uma reorientação das prioridades pedagógicas e de gestão para incluir a formação de "mediadores culturais" e o estímulo a economias criativas locais integradas. Sobretudo, exige repensar o acesso à formação musical em sua base, garantindo que a seletividade técnica não reproduza barreiras de classe que frustrem o ideal democratizante original do Conservatório.

Como agenda para pesquisas futuras, este trabalho aponta para a necessidade de etnografias de longa duração que acompanhem a trajetória de egressos do Conservatório e a vida musical em bairros de Tatuí, bem como estudos comparativos com outras "cidades-capital" de atividades culturais. Sem uma transformação que una as três camadas aqui analisadas, Tatuí permanecerá, na feliz e triste ironia que guiou esta investigação, uma capital onde a materialidade prosaica do cotidiano – os carrinhos de cachorro-quente – continua a ressoar com mais força e verdade no espaço público do que as sinfonias confinadas em seus templos de excelência.

REFERÊNCIAS

A) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTIN, John Langshaw. **How to Do Things with Words**. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1975.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BÖHME, Gernot. **Atmosfera: ensaios sobre a nova estética**. Tradução de Antônio Gonçalves. São Paulo: Editora 34, 2021.

BOURDIEU, Pierre. O campo intelectual: um mundo à parte. In: BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise M. Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 135-163.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DAWSEY, John Cowart. A performatividade da cultura caipira e a teatralidade do mundo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 42, n. 1-2, p. 29-44, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramalheite. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 2007.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. London: Routledge, 2000.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 8. ed. Campinas: Papirus, 2008.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto, v. 24, p. 95-117, 1995.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. v. 2, p. 399-422.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003. v. 2, p. 183-314.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

QUEIROZ, Sônia. Música e Estado: a construção de uma política cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 22, n. 64, p. 133-149, jun. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092007000200008. Acesso em: 15 out. 2014.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

SHORE, Cris; WRIGHT, Susan (Ed.). **Anthropology of Policy: Critical Perspectives on Governance and Power**. London: Routledge, 1997.

SMALL, Christopher. **Musicking: The Meanings of Performing and Listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TRAVASSOS, Elizabeth. Antropologia e música: uma revisão. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 227-242, jul. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832001000100011. Acesso em: 15 out. 2014.

VIANNA, Hermano. Música e cidade: breve roteiro de uma relação ambígua. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 79-88, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622002000200006. Acesso em: 15 out. 2014.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Tradução de Ângela Ramalho Vianna. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

B) FONTES DOCUMENTAIS E EMPÍRICAS

BRASIL. **Lei Estadual nº 12.544, de 30 de janeiro de 2007.** Declara como Capital da Música o Município de Tatuí. Diário Oficial do Estado de São Paulo, São Paulo, 31 jan. 2007.

CADERNO DE CAMPO. **Observação do ensaio do Coral do Conservatório de Tatuí.** Tatuí, 23 out. 2015. [Registro etnográfico do autor].

CLETO, Admir (ex-vereador de Tatuí). **Entrevista concedida ao autor.** [Gravação e/ou transcrição]. Tatuí, SP, 10 set. 2014. [Entrevista realizada em domicílio].

CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL "DR. CARLOS DE CAMPOS" DE TATUÍ. **Histórico institucional.** Tatuí, 2014. Disponível em: <http://www.conservatoriodetatui.org.br/historico/>. Acesso em: 15 out. 2014.

SÃO PAULO (Estado). **Projeto de Lei nº 1.556, de 3 de dezembro de 1950.** Cria o Conservatório Dramático e Musical de Tatuí. Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, São Paulo, 1950. [Documento histórico disponibilizado pelo Arquivo da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo].