

## O Regente – seu *Habitus*, Campo e Estratégia

Pedro Henrique de Souza Borges<sup>1</sup>

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Etnomusicologia*

pedroborges@ymail.com

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo apresentar a pesquisa de mestrado realizada junto ao PPGM, na linha etnografia das práticas musicais, através da exposição das suas questões fundamentais e da análise das observações de campo. O objeto desta pesquisa é o agente com a função específica de organizar uma música de conjunto, isto é, os sujeitos que atuam com regência. Partindo da etnografia de uma orquestra sinfônica, propõe-se uma reflexão sobre a função social do regente enquanto mediador e agente da construção, manutenção e reprodução dos discursos tradicionais sobre a música de concerto. Usando os conceitos de *habitus*, *campo* e *estratégia*, sintetizados por Pierre Bourdieu, pretende-se levantar que ideologias os regentes dissimulam e como elas podem ser evidenciadas. A hierarquia, que se manifesta na orquestra sinfônica através da sua estrutura física, da organização das famílias de instrumentos e da disputa pela liderança dos naipes, pode ser vista também como homologia da estrutura social. O maestro atua reforçando essas diferenciações através da produção da crença de uma essência universal da música de concerto – que não estaria, neste sentido, inserida em qualquer cultura – e de um plano musical sobrenatural que confere dom a determinados músicos e que o vocaciona para comandar a orquestra. A crença numa eleição transcendental dos maestros se relacionaria com conceitos medievais cujo objetivo era manter a aceitação das diferenciações sociais. Ela ainda contribui para a visão de que a orquestra seria o instrumento do maestro e este o único real intérprete numa situação de concerto sinfônico.

**Palavras-chave:** Música clássica; Regente; Pierre Bourdieu; *Habitus*; Hierarquia.

### The Conductor – his *Habitus*, Field and Strategy

**Abstract:** This work aims to present the master research I performed beside the PPGM in the row ethnography of musical practices, through the exposure of their key issues and the analysis of field observations. The objects of this research are the agents with the specific task of organizing a music in set, i.e. subjects that work with conducting. Departing from ethnography of a symphony orchestra, it proposes a reflection on the social function of the conductor as a mediator and an agent of the construction, maintenance and reproduction of traditional discourses about concert music. Using the concepts of *habitus*, *field* and *strategy*, synthesized by Pierre Bourdieu it is intended to raise which ideologies are disguised by the conductors and how they can be evidenced. The hierarchy, which manifests itself in the symphony orchestra through its physical structure, the organization of families of instruments

---

<sup>1</sup> Orientador: José Alberto Salgado e Silva.

and the contest for leadership of the suits, can also be seen as the social structure homology. The conductor acts reinforcing these distinctions by producing the belief of a universal essence of concert music - that would not be, in this sense, inserted in any culture - and of a supernatural musical plan that gives musical gift to certain musicians and calls him to command the orchestra. The belief in a transcendental election of conductors would relate to medieval concepts whose goal was to keep the acceptance of social differences. It still contributes to the view that the orchestra would be the instrument of the conductor and, this one, the only real interpreter in a symphonic concert situation.

**Keywords:** Classical music; Conductor; Pierre Bourdieu; Habitus; Hierarchy.

## Introdução

Este trabalho tem por objetivo apresentar a pesquisa de mestrado realizada junto ao PPGM, na linha etnografia das práticas musicais, através da exposição de algumas das suas questões fundamentais. O objeto focalizado são os agentes que organizam as práticas musicais coletivas, tradicionalmente conhecidos como *regentes*. Apesar deste termo se relacionar com a música de concerto, a função de coordenar a *performance* de grupos musicais não é exclusividade desta cultura. Assim, a pesquisa se baseia na etnografia de uma orquestra sinfônica e de um grupo de percussão afro-brasileiro, ambos atuantes na cidade do Rio de Janeiro. Este artigo apresentará análises das observações dos ensaios e de um concerto da orquestra, realizadas durante o primeiro semestre de 2014.

Apesar de a música sinfônica não ser um tema tradicionalmente abordado pela etnomusicologia – dada toda a carga simbólica que esta música carrega no contexto das dominações culturais – Born e Hesmondhalgh (2000) defendem uma aproximação dos estudos musicais com as análises pós-coloniais. Isto nos permite questionar o suposto isolamento de culturas musicais aparentemente antagônicas, que, uma vez inseridas na mesma sociedade complexa, podem dialogar e compartilhar estruturas e crenças.

Compreender o papel e os discursos dos regentes é compreender a função social e as crenças da cultura musical em que eles se inserem. Becker (1977) define o fazer artístico como produto de uma “criação coletiva”, uma rede formada por diversos sujeitos que, cumpridores dos seus papéis específicos, são tão imprescindíveis quanto os artistas. Segundo Hennion (2002), a música é constituída um processo de *mediação* entre vários sujeitos. Ao analisar as atuações destes personagens, estamos analisar a própria arte que eles realizam. Podemos, a partir disto, considerar o regente como um dos mediadores responsáveis por construir, manter e reproduzir a cultura da música de concerto.

O principal referencial teórico da pesquisa são os conceitos de *habitus*, *campo* e *estratégia*, sintetizados por Pierre Bourdieu. O autor define *habitus* como

um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas. (BOURDIEU, 1983, p. 65).

O *habitus* corresponderia a um sistema de disposições que se estruturam no subterrâneo das práticas sociais de forma que “tudo funciona como uma orquestra sem maestro”. (BOURDIEU, 1983b, p. 101). *Campos*, por sua vez, são “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes” (BOURDIEU, 1976, p. 1). Trata-se da delimitação dos conjuntos compostos por sujeitos que compartilham uma função e/ou atividade específica e que, necessariamente, estão em disputa por posições dentro deste espaço. Por *estratégia* Bourdieu entende um conjunto de práticas intencionais e definidas historicamente, que estão relacionadas a um *campo* e orientadas por um *habitus*. Essas metodologias são usadas para tentar compreender como os regentes atuam no *campo* da música de concerto, identificando elementos que revelariam seu *habitus* e suas *estratégias*.

## 1. A Orquestra

Em 1972, o maestro Armando Prazeres arregimentou um grupo de músicos para acompanhar os seus corais de empresas, mas só em 1986 a Petrobrás aceitou patrocinar oficialmente o projeto. Em 1990, a Orquestra Pró Música do Rio de Janeiro já apresentava um quadro de sessenta e um instrumentistas. Em 1994 passou a se chamar Orquestra Petrobrás Pró-Música. Em 1999, Armando Prazeres é sequestrado e morto no Rio de Janeiro e em seu lugar assume interinamente o maestro mexicano José Guadalupe Flores. Em 2000, já sob a batuta do maestro Roberto Tibiriçá, a Petrobrás Pró-Música passou a se apresentar em temporada regular no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A partir daí as atividades da orquestra se expandiram para o cenário nacional e em 2004, Isaac Karabtchevsky assumiu a regência do grupo. Desde 2006, a agora Orquestra Petrobrás Sinfônica (OPES) se apresenta em quatro ciclos de concertos divididos por repertório, cujos títulos são referência a artistas plásticos brasileiros: Mestre Athayde, Djanira, Iberê Camargo e Portinari. Em 2012 a OPES criou a Academia Juvenil, onde os músicos da orquestra oferecem aulas para estudantes de música de diversas comunidades do Rio de Janeiro, reunindo-os também em uma prática de orquestra. A OPES mantém ainda um canal no site YouTube, onde músicos, administração e

maestro falam sobre seu trabalho. No Ensaio Aberto, o grupo oferece ao público acesso aos seus bastidores. A OPES, que é hoje uma das principais orquestras do país, realiza uma média de sessenta concertos por ano e se destaca por seu modelo de gestão participativa. Inspirada na Filarmônica de Viena, a OPES é gerida por uma comissão de músicos que debate desde o repertório até questões administrativas.

O ensaio da orquestra acontece atualmente na Fundação Progresso, um importante centro cultural da cidade, onde até 1976 funcionava uma fábrica. A orquestra se reúne numa sala que não parece ter sido projetada para receber atividades que requeressem um ambiente com tratamento acústico. Em suas altas paredes estão afixados enormes cartazes dos ciclos de concertos e de alguns programas especiais realizados pelo grupo nas últimas temporadas.

Minutos antes de o ensaio começar, grande parte dos músicos está “aquecendo”. Essa música preparatória, de caráter individual e livre, é normalmente composta por trechos “difíceis” de alguma peça que será ensaiada ou de outra, como um concerto ou um solo de caráter virtuosístico<sup>2</sup>. Alguns músicos usam este momento também para afinar seus instrumentos de maneira mais cuidadosa. O aquecimento é um espaço de músicas individuais – raramente alguns naipes realizem uma leitura em conjunto. Às 14h30min, um funcionário da orquestra vai à frente dos músicos e, com a mão erguida, faz diversas advertências pedindo o silêncio para que o maestro e o *spalla* iniciem o ensaio. Este agente é um importante elemento conector entre as músicas livres dos *corpos individuais* e aquela que se inicia a partir da afinação geral, a dos *corpos coletivos* hierarquizados tanto fisicamente, pela estrutura e disposição da orquestra, quanto musicalmente, pela organização das linhas nas texturas como na *melodia acompanhada*. Se interpretarmos o aquecimento como uma atividade dos *corpos coletivos*, tenderemos a ver ali uma situação de caos sonoro, antecedendo a execução luminosa e ordenada de uma obra sinfônica. Mas ao percebermos o aquecimento como um espaço de expressão dos *corpos individuais*, estaremos diante do primeiro momento musical da orquestra, que representa um contraposto fundamental para compreendermos a dinâmica de organização do grupo.

Galvão (2006) apresenta um possível percurso histórico do termo *orquestra*, desde seu uso no teatro grego clássico e sua redescoberta no renascimento francês, até a sua transformação durante o século XVIII. Apesar desta cronologia, é importante ressaltar que, durante a passagem dos séculos XVIII para XIX, o termo *orquestra* deixou de significar

---

<sup>2</sup> Parece ser uma estratégia importante demonstrar, informalmente, o virtuosismo. Essa exibição faz parte do trabalho de ser notado por colegas de naipe para talvez galgar mais espaço dentro do campo de atuação do músico. O caráter dos naipes é dicotômico: ao mesmo tempo em que devem ser homogêneos para a satisfação da obra, a diferenciação é necessária para a ascensão dentro do grupo.

o *lugar específico* onde um grupo de músicos tocava e passou a designar *o conjunto musical em si*. Essa transformação dialoga com uma série de outros eventos em curso neste período, principalmente os que se relacionam com as hierarquizações sociais do trabalho, tais como a organização fabril.

Uma orquestra sinfônica clássica é o agrupamento das chamadas famílias, ou naipes, de instrumentos: cordas, madeiras, metais e percussão se estruturam numa espécie de relação entre clãs. A princípio, cada família distingue pela maneira como o som é produzido no seu instrumento. Mas Lehmann (1995) irá relacionar os naipes com as diferentes classes sociais. Partindo da origem social dos músicos de uma determinada orquestra, o autor relaciona as famílias de instrumentos e com os *habitus* de classe.

Compreendendo violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, as cordas são os instrumentos primeiros da orquestra. A forma do instrumento e modo de tocar são tão semelhantes que a principal característica desse grupo é a homogeneidade de timbre. O repertório produzido durante os períodos chamados Clássico e Romântico da música sinfônica consagrou as cordas como principal família da orquestra e ampliou em muito o número de músicos. O violinista principal é chamado de *spalla* e é considerado o líder dos músicos, tendo acesso direto ao maestro e supremacia entre os chamados “chefes de naipe”. As cordas se posicionam em semicírculo ao redor do regente, indicando sua familiaridade com o líder e com a música que ele coordena. Sentam-se em duplas (dois instrumentistas leem uma partitura) e em fileiras, de maneira que os chefes ocupam as primeiras “estantes” (referência tanto à estante que sustenta a partitura quanto ao lugar que os pares de músicos ocupam). Nas duplas, os músicos que se sentam na parte de fora tem primazia sobre os que se sentam dentro. Estes são responsáveis por virar as páginas durante a execução da obra e anotar nelas as indicações do maestro durante os ensaios.

Em relação às cordas, as madeiras são um grupo muito menos homogêneo, uma vez que, dos quatro instrumentos da família, apenas dois tem correspondência direta na produção do som. Oboé e fagote apresentam palhetas duplas, a clarineta tem uma palheta simples e a flauta se quer tem uma palheta. O repertório sinfônico tradicional conferiu caráter de solistas a esse naipe. As madeiras posicionam-se alinhadas horizontalmente atrás das cordas, numa configuração que não reflete tanta familiaridade com o regente e sua música. Isto estaria por trás da intensa *competição* presente neste grupo, ilustrada pela dualidade na liderança da família (apesar da primeira flauta ser oficialmente o chefe do naipe, o primeiro oboé é o instrumento afinador da orquestra e exerce também uma função de líder). Lehmann

(1995) aponta que a origem social dos instrumentos de sopros, em geral, são as classes populares, em contraste com as cordas que são, em sua maioria, oriundos da alta burguesia.

Os metais sentam-se no fundo da sala e chamam atenção por sua postura descontraída, pelas conversas e pela jocosidade durante o ensaio. São menos homogêneos que as cordas, mas mais do que as madeiras. Lehmann (1995) justifica o antagonismo entre as cordas e os metais afirmando que, enquanto estes se aproximam das classes baixas, aquelas estão próximas das altas (a posição das cordas mais próximas ao maestro do que os metais acompanharia essa análise). Das intervenções que o maestro realiza durante a leitura das peças, a maior parte se destina às cordas, e a menor aos metais e percussão. Enquanto as cordas parecem ser mais receptivas às indicações do maestro, dialogando com ele de forma bastante amistosa, os metais apresentam uma atitude mais hermética, escutando a requisição do regente e acenando para indicar que a entenderam. Tão logo os intervalos começam, alguns músicos das cordas vêm até o maestro para discutir detalhes de alguma peça. Já os metais vão direto para o espaço do café. Em um dos ensaios de uma suíte com ritmos brasileiros, havia um movimento de *maracatu*. Durante sua leitura, um dos trompistas se levantou e começou a dançar, numa postura extremamente incomum.

A percussão se posiciona no fundo da sala em linha reta horizontal. Sua formação é extremamente variável, sendo o tímpano o músico chefe desta família e o único instrumento presente em praticamente todos os repertórios. O elemento rítmico sempre representou um problema para a textura da música sinfônica, pois seu afeto corporal que incita à dança e à sensualidade é contrário à lógica *apolínea* representada pelas alturas. A inserção de instrumentos percussivos de altura definida pode ter sido uma tentativa de solução para esta questão. Este é o último grupo da orquestra e também o menos “ensaiado” pelo maestro: a maior parte de suas intervenções é para pedir que toquem mais *piano*. Fazendo isto o caráter corporal da percussão é amenizado e a sobriedade da música está garantida.

## 2. Regente

No texto “Regente e Orquestra – Aspectos sociopsicológicos”, Adorno define o maestro como sendo “(...) uma *imago*, uma imagem de um poder que incorpora visivelmente enquanto figura de destaque e mediante uma gestualidade impactante” (ADORNO, 2011, p. 218). O ponto chave deste texto é considerar o papel do músico na construção da imagem do regente, pois mesmo as zombarias e os chistes que a orquestra realiza são parte importante para analisar a relação de poder que ali se estabelece. Até o século XIX, a função de ensaiar as obras podia ser exercida tanto pelo chamado *maestro di capella* quanto pelos próprios

compositores que não poucas vezes chegavam a tocar junto com o grupo. Lebrecht (2002) afirma que a complexidade da música de Beethoven inaugurou a necessidade de um personagem com função específica de conduzir as execuções da orquestra. Segundo o mesmo autor, Hans von Büllow (1830-1894) teria sido o primeiro maestro profissional. Forjada durante o romântico século XIX, essa função pode ter tido contato com o *habitus* militar presente na cultura germânica daquela época, como assinala Nobert Elias: “A fragilidade estrutural do Estado alemão [...] levou a conduta militar e as ações bélicas a serem altamente respeitadas e, com frequência, idealizadas” (ELIAS, 1997, p. 20).

Embora Bourdieu (1976) tenha relacionado o gosto pela música de concerto ao estilo da pequena burguesia, é no espaço da alta burguesia, herdeira da cultura aristocrática, que essa música se dá. Mesmo depois de tantos projetos visando sua popularização, ela continua como uma produção restrita às chamadas classes altas. Os discursos sobre o significado desta música estão vinculados a uma hermenêutica negociada por esta mesma elite, servindo e representando a ideologia das classes dominantes e assumido pela musicologia tradicional quando defendia a compreensão das *hierarquias* como chave para sua compreensão. Em relação ao objeto sonoro, as relações hierárquicas são diversas: o forte sobre o piano, o denso sobre o rarefeito, o agudo sobre o grave, a melodia sobre o acompanhamento<sup>3</sup>. Já nas relações sociais, temos os chefes de naipe estão acima dos músicos, o *spalla* está acima dos chefes de naipe, o maestro está acima do *spalla*. Tanto música quanto músicos se estruturam em hierarquias de forma simbiótica e simultânea.

Segundo o conceito da *similitude*<sup>4</sup>, a divisão de castas sociais tem origem na vontade de Deus. Na obra “As três ordens ou o imaginário do feudalismo”, Duby (1994) demonstra como este conceito foi usado durante o medievo para garantir a aceitação da hierarquia social por parte das classes baixas. Becker (1977) discute como a crença coletiva no valor de uma atividade artística é produzida pelo trabalho coordenado dos diversos sujeitos nela envolvidos.

A interação de todas as partes envolvidas produz um sentido comum do valor do que é por elas produzido coletivamente. A sua apreciação mútua das convenções partilhadas, e o apoio que conferem umas às outras, convence-as de que vale a pena fazer o que fazem e de que o produto de seus esforços é um trabalho válido. (BECKER, 1977, p. 11).

---

<sup>3</sup> A grande maioria dos métodos de análise musical se orienta pela hierarquia das funções tonais.

<sup>4</sup> Conceito gnóstico medieval que comparava a física de entidades da natureza. (FOUCAULT, 2000, p. 22).

Desta forma, podemos dizer que, uma vez que ocupa o posto mais alto da orquestra, o regente é o principal responsável por manter a coesão entre as camadas hierárquicas e perpetuar a crença da inexorabilidade dessa convenção. O papel do maestro enquanto coordenador musical da orquestra é quase irrefutável, mas sua relação com as estruturas de poder não é tão clara, pois é próprio de seu *habitus* dissimular essas ideologias.

Outra marca do *habitus* do regente parece ser a crença numa essência musical ligada a um plano transcendental que se reflete nos discursos sobre *dom* ou *vocação*. Isaac Karabtchevsky, em seu livro memória<sup>5</sup>, irá citar que algumas habilidades musicais suas são inatas. Seu timbre de voz<sup>6</sup>, sua capacidade de inventar uma harmonização coral<sup>7</sup> e até sua habilidade em organizar ensaios são competências de origens inexplicáveis: “Foi nesse momento da minha vida [...], que comecei a aprender intuitivamente a técnica de ensaio. [...] Tudo isso eu aprendi intuitivamente, ninguém me ensinou a fazer.” (KARABTCHEVSKY, 2003, p. 27-28). A ideia de uma essência universal da música de concerto que a desvincula de uma cultura e de um momento histórico está presente também em uma entrevista do maestro Roberto Minczuk.

Bach é tão universal que a sua música pode ser tocada tanto no cravo, no órgão ou nos outros instrumentos originais, quanto em qualquer outra versão [...]. Enfim, é uma música realmente universal. [...]

- Mas não requer nenhum conhecimento técnico, histórico?

Não, em princípio não. Basta ser música boa e bem executada. Porque a própria música tem em si a sua força. [...] A música é universal, e por isso tem impacto em qualquer tipo de público. (MINCZUK; RIBEIRO).

Assim, podemos dizer que seria uma *estratégia* do regente produzir a crença<sup>8</sup> em um poder sobrenatural que confere universalidade à música clássica, habilidades inatas a determinados músicos e que o convoca a ser maestro: “o chamado da música foi sempre muito mais forte”. (KARABTCHEVSKY, 2003, p. 35). Se do compositor, o maestro herda a propriedade da interpretação, do *maestro di capella*, pode ter trazido a função sagrada de officiar o concerto como uma cerimônia religiosa. Lehmann diz que “cada um dos seus gestos deve parecer, aos olhos do público, uma ação mágica que desencadeia os sons.” (LEHMANN,

<sup>5</sup> KARABTCHEVSKY, Isaac. O que é ser maestro: memórias profissionais em depoimento à Fatima Valença. Rio de Janeiro: Record, 2003.

<sup>6</sup> “Eu tinha uma voz de soprano – que, aliás, eu mantenho até hoje, não sei que milagre, que fenômeno estranho me dotou com esse tipo de voz.” (p. 18). Neste mesmo livro, o maestro afirma que sua primeira lembrança musical é sua mãe realizando estudos de canto.

<sup>7</sup> “Para desempenhar minha primeira ‘regência’, tive que subir numa cadeira, porque eu era pequenininho. Do alto daquele pódio (...), inventada o que cada voz deveria fazer. Depois mandava todo mundo cantar junto – e dava certo! Eu conseguia um resultado harmônico”. (KARABTCHEVSKY, 2003, p. 19).

<sup>8</sup> Adorno percebe esta tendência ao comparar o maestro com um curandeiro (ADORNO, 2011, p. 219).

1995, p. 74) Esse mesmo sobrenatural faz do maestro o responsável por materializar a vontade do compositor (que normalmente está morto) e o torna o único intérprete do concerto, a despeito da música ser realizada pela orquestra. Por causa desta incongruência, seria também *estratégia* dos maestros defender que a orquestra é seu verdadeiro *instrumento*. Karabtchevsky dirá que “diferentemente de um pianista, [...] o maestro fica em casa e tem que trabalhar reflexivamente [...] porque lhe falta aquilo que é fundamental: o seu instrumento de trabalho, que é a orquestra ou o coro” (KARABTCHEVSKY, 2003, p. 27). Em um dos ensaios da OPES, o mesmo maestro diz para a orquestra: “Se vocês não me acompanham, vocês me tolhem”.

Por estar na posição de representante tanto dessa “vontade” da música quanto da genialidade do compositor ausente, o maestro é o único com direito a fala. Em “A Ordem do Discurso”, Foucault aponta a interdição como um dos procedimentos de exclusão: “Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí três tipos de interdições que se cruzam” (FOUCAULT, 1996, p. 9). A propriedade desta fala se manifesta principalmente no ensaio, onde o maestro é quem faz as escolhas interpretativas.

## **Conclusão**

Uma das manifestações do poder coercitivo da estrutura hierárquica da orquestra sob os músicos é a dicotomia entre os corpos *coletivos* e *individuais* que se manifesta nos momentos do chamado *aquecimento*. As disputas que se dão no interior dos naipes e entre instrumentistas de naipes distintos assinalam as diferenciações sociais desses grupos e suas desiguais familiaridades com o maestro. Este, por sua vez, reforça essas diferenciações como estratégia para manter a crença coletiva na hierarquia como única possibilidade de interpretação desta música.

É parte ainda do *habitus* do regente defender a universalidade da música de concerto a partir da crença numa realidade transcendental que lhe confere habilidades inatas (dom) e que o vocaciona para a função de líder. O discurso também é prerrogativa do maestro: sua fala é sinal de domínio e poder sobre o grupo. Numa situação de concerto, o maestro é o único cuja fala é legitimada, sendo assim considerado socialmente como o grande intérprete da música sinfônica, sem que precise tocar, sequer, uma nota.

## Referências

- ADORNO, Theodor. Regente e orquestra. Aspectos sóciopsicológicos. In: *Introdução à Sociologia da Música. Doze preleções teóricas*. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 217-238.
- BECKER, Howard S. "Mundos artísticos e tipos sociais", In: VELHO, Gilberto. *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 9-26.
- BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music. In: *Western Music and Its Others*. California: University of California Press, 2000. p. 1-58.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Trad. J. Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Sociologia*. ORTIZ, R. (Org). São Paulo: Ática, 1983b.
- \_\_\_\_\_. Gosto de classe e estilos de vida. Trad. Paula Montero. In: *Anatomie du goftt. Actes de Ia Recherche en Sciences Sociales*, n. 5, outubro, p. 18-43, 1976. Disponível em: <<http://www.unifra.br/professores/arquivos/>> Acesso em: 23 ago. 2014.
- DUBY, George. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Trad. Maria Helena Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- ELIAS, Nobert. *Os alemães. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. SCHRÖTER, M. (ed.) Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas – Uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- GALVÃO, Afonso. Aspectos psicológicos do trabalho orquestral. In: *Cognição e Artes Musicais*. 2006.
- HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. In: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. CLAYTON, M. HERBERT, T. KARABTCHEVSKY, Isaac. *O que é ser maestro: memórias profissionais em depoimento à Fatima Valença*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- LEBRECHT, Norman. *O mito do maestro. Grandes regentes em busca do poder*. Trad. Maria Luíza Borges. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LEHMANN, Bernard. O Averso da Harmonia. Trad. Elisabeth Travassos. In: *Debates*, n. 2. UNIRIO, 1995.
- MINCZUK, Roberto; RIBEIRO, Guilherme. 'Música é música, Sr. Gershwin'. *Uma conversa com Roberto Minczuk por Guilherme Malzoni Ribeiro*. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-2/musica-e-musica-sr-gershwin/>>. Acesso em: 24 ago. 2014.