Revista Brasileira de Sociologia | Vol. 05, No. 09 | Jan/Abr/2017
Artigo recebido em 20/01/2017/ Aprovado em 30/04/2017
http://dx.doi.org/10.20336/rbs.196
10.20336/rbs.196

A racionalização das práticas musicais: a regência de orquestra*

Neylson J. B. F. Crepalde**

RESUMO

Este artigo parte da análise de Max Weber da racionalização da música, que parece culminar no que é conhecido pelos músicos como temperamento, e avança abordando o desenvolvimento da moderna técnica de regência de orquestra, além de seus principais elementos como manifestações do processo de racionalização nessas práticas musicais específicas. Para tanto, foram analisados três vídeos de maestros distintos interpretando o primeiro movimento da Sinfonia no. 5 de Beethoven. A análise consistiu na comparação entre os gestos escolhidos e as respostas sonoras obtidas entre os três maestros. Procura-se mostrar que os três elementos passaram pelo processo de racionalização mas em níveis distintos. A mão direita possui o nível mais alto de racionalização enquanto a mão esquerda e a expressão facial-corporal possuem níveis respectivamente mais baixos de racionalização.
Palavras-chave: Max Weber; sociologia da música; racionalização.

* Agradeço ao Dr. Renan Springer de Freitas pela paciente e generosa orientação de minha dissertação de mestrado da qual originou-se este trabalho.
** Doutorando e mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais, graduado em Regência pela Universidade Federal de Minas Gerais e especialista em Gestão Cultural pelo Centro Universitário UNA. Foi professor substituto da Universidade Federal de Minas Gerais e é coordenador de curso no Instituto Metodista Izabela Hendrix (MG). Membro do GIARS (Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Análise de Redes Sociais).

ABSTRACT

THE RATIONALIZATION OF THE MUSICAL PRACTICES: THE ORCHESTRAL CONDUCTING

This paper departs from the analysis by Max Weber of the rationalization of music which seems to culminate in what is known by musicians as temperament. It advances approaching the development of modern orchestral conducting technique and its main elements as manifestations of the rationalization process in these specific musical practices. To do so, three videos of different conductors interpreting the first movement of Beethoven's symphony no. 5 were analyzed. The analysis consisted of comparison between the chosen gestures and the sound responses obtained by the conductors. I intend to show that all three elements went through the rationalization process but in different levels. The right hand has the highest level of rationalization while the left hand and the facial-corporal expression have respectively lower levels of rationalization.
Keywords: Max Weber; music sociology; rationalization.

"Reger é tomar decisões"
Osvaldo Ferreira

Introdução – A racionalização da música e o temperamento

Sabemos desde a publicação de "Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música" de Max Weber que o mundo ocidental testemunhou um processo peculiar de racionalização da música. Em linhas gerais, Weber descreveu esse processo já em sua "Observação Preliminar" de seus "Ensaios reunidos de Sociologia da Religião[1]". Ele o fez nos seguintes termos:

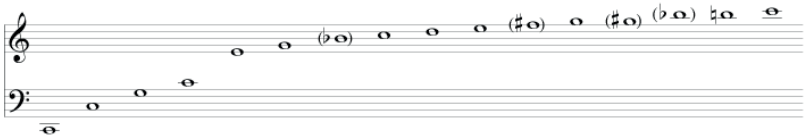
> A música polifônica de diversos tipos era amplamente distribuída sobre o planeta. Diversos instrumentos tocando em con-

1 Publicado no Brasil como "Introdução do Autor" na Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.

> junto, assim como o canto polifônico [polivocal], existiram em toda parte. Todos os nossos intervalos racionais de tons eram conhecidos e calculados [em outras partes]. Mas a música de harmonia racional – tanto o contraponto quanto a harmonia –, a formação do tom básico [tônica] sobre três tríades com o terceiro harmônico [terça]; nossa [escala] cromática e enarmônica, não interpretadas em termos de espaço [distância] mas, desde o Renascimento, em termos de harmonia; nossa orquestra, com seu núcleo de quarteto de cordas e a organização do conjunto de sopros; nosso acompanhamento de graves [baixo-contínuo]; nosso sistema de notação, que tornou possível a composição e o moderno trabalho musical [obra musical] e, pois, a sua própria sobrevivência; nossas sonatas, sinfonias, óperas e, finalmente, nossos instrumentos fundamentais que são expressão daquelas: o órgão, o piano, o violino, etc. – todas essas coisas são conhecidas apenas no Ocidente embora a música descritiva, a poesia tonal, as alterações de tonalidade e cromáticas tenham existido como meios de expressão de várias tradições musicais. (WEBER, 2012a, p. 24)

O ponto culminante desse processo foi o surgimento do que é conhecido entre os músicos como *temperamento*. Toda a escala, todas as notas com as quais se faz música no ocidente, são obtidas através da "série harmônica", uma série de sons quase inaudíveis que compõem o espectro sonoro de qualquer nota que soe no espaço (WISNIK, 1989). A série harmônica, num espaço de várias oitavas, gera as notas que compõem qualquer escala. Entretanto, essas notas naturalmente geradas não possuem uma distribuição intervalar equidistante, ficando alguns comas atrás ou a frente do que o intervalo seria caso relativizado. O temperamento consiste em relativizar esses intervalos de modo que as distâncias entre as notas seja a mesma em toda a extensão melódica a ser trabalhada no processo composicional (CANDÉ, 2001), ou seja, a equalização das diferenças naturais entre semitons geradas pela série harmônica em doze sons de igual distância (cf. Figura 1).

Figura 1 – A Série Harmônica



Nota	C2	C3	G3	C4	E4	G4	(Bb4)	C5	D5	E5	(F#5)	G5	(G#5)	(Bb5)	B5	C6
Freq. (Hz)	65,41	130.81	196,22	261,63	327,03	392,44	457,85	523,25	588,66	654,06	719,47	784,88	850,28	915,69	981,10	1046,50
Freq. Temp. (Hz)	65,41	130.81	196,00	261,63	329,63	392,00	466,16	523,25	587,33	659,26	739,99	783,99	830,61	932,33	987,77	1046,50
Diferença (cents)	0	0	+2	0	-14	+2	-31	0	+4	-14	-49	+2	+41	-31	-12	0

Fonte: <http://www.ime.usp.br/~kon/MAC5900/aulas/Aula2.html>. Acesso em 13/10/2016.

Na Figura 1 podemos perceber como algumas notas assumem grande diferença entre sua versão natural e temperada. O si bemol (7ª nota da série) temperado, por exemplo, possui uma diferença de aprox. 9 Hz em relação à nota gerada naturalmente. O fá sustenido (11ª nota) possui uma diferença de aprox. 20 Hz. A equalização foi crucial para o desenvolvimento da música moderna ocidental uma vez que permitiu novas experiências harmônicas bem como a execução consecutiva de peças em tonalidades harmonicamente distantes. Antes do temperamento, tocar num instrumento não temperado quaisquer músicas em tons diferentes era absolutamente inviável. A partir dele a execução de obras como *Das wohltemperierte Klavier*, ou "O Cravo Bem-Temperado" de Johann Sebastian Bach, contendo vinte e quatro prelúdios e fugas, um em cada tom maior e menor, de uma só vez, tornou-se possível (TARUSKIN, 2009). Além disso, o temperamento permitiu a complexificação harmônica da escrita musical através da enarmonia, ou seja, considerar notas como Dó sustenido e Ré bemol equivalentes. Isso proporcionou o percurso de caminhos harmônicos que antes não eram possíveis.

Para Weber, o processo de racionalização da música vê seu ápice no temperamento. Paralelamente, o mesmo processo de racionalização ocorre nas práticas musicais, âmbito o qual Weber não estudou. Uma dessas práticas interessa-nos particularmente neste trabalho: a moderna técnica de regência. Nesse sentido, neste trabalho discute-se um aspecto da racionalização da música que Weber não tratou, qual seja, o desenvolvimento da técnica de regência.

Contudo, é preciso considerar que, como qualquer outro exemplo weberiano, a técnica de regência nunca é encontrada de fato totalmente racionalizada. Existem, como veremos, parcelas dessa prática que assumem níveis de racionalização diferentes. A parte menos racionalizada envolve um processo de escolha cuja ação resultante será contingente à interpretação do outro. Ao passo que um gesto de mão direita desenhando um padrão de compasso quaternário só pode ser interpretado dessa e de nenhuma outra forma, um gesto contínuo de mão esquerda para o lado pode ser interpretado tanto como um *crescendo* quanto como um *legato* ou ainda como uma resolução de frase. Este gesto, embora funcione sobre a mesma base racional daquele – cálculo de meios com relação a um fim específico –, assume um nível bem mais baixo de racionalização devido à sua abertura a interpretações e, por conseguinte, menor previsibilidade. Desse modo, os objetivos deste trabalho são: 1) descrever e analisar o desenvolvimento da moderna técnica de regência, explicando como essas práticas evidenciam o processo de racionalização; 2) descrever e analisar a parcela menos racionalizada da moderna técnica de regência. Comecemos examinando o conceito weberiano de racionalização em maior profundidade.

Racionalização

Gabriel Cohn (2003[2], p. 229) ao colocar a inevitável questão "de que fala Weber, afinal, quando se refere ao processo de racionalização?" já nos responde argumentando que não se trata aqui de um autor preocupado em definir seu objeto de estudo mais do que caracterizá-lo, o que torna a questão mais difícil. Seria necessário, portanto, [re]construir o conceito a partir de suas caracterizações ao longo da obra weberiana[3]. Foge completamente ao escopo deste trabalho reali-

2 Esse texto foi publicado originalmente como prefácio do livro "Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música" de Weber em 1995.

3 Para uma boa história das ideias de Max Weber, ver Mata (2013). Para uma crítica específica à teoria weberiana, ver Freitas (2010).

zar tal tentativa. Interessa-me, aqui, apontar algumas bases que sustentem a definição adotada para fins de análise. Uma tentativa de definição, entretanto, é apresentada por Sell (2013, p. 10) que entende a racionalização na perspectiva weberiana "enquanto generalização e institucionalização de uma determinada forma de ação social, segundo objetivos ou pontos de vista específicos em diferentes momentos históricos, em diferentes esferas sociais e contextos culturais".

Para Cohn (2003, p. 231) o ponto de partida reside em considerar que "a racionalização oferece as condições em que a ação racional tem como exercer-se e expandir-se". Para Waizbort (1995, p. 28), a racionalização, tida como um processo longuíssimo, opera a separação e autonomização das esferas da vida "pois cada qual passa a se mover de acordo com sua legalidade própria". Para esse autor, as esferas da vida autonomizadas operam separadamente prescindindo de coincidências ou concordâncias com outras esferas. São seis as esferas citadas por Weber, a saber, a *familiar*, a *econômica*, a *política*, a *estética*, a *erótica* e a *intelectual*. No caso da esfera econômica, por exemplo, a racionalização é manifestada no cálculo do capital em dinheiro "junto da organização racional da empresa, com a sua separação entre casa e empresa e a contabilidade racional que lhe é própria" (WAIZBORT, 1995, p. 33). No âmbito político, para citar outro exemplo, o Estado racional, "o único em que pode florescer o capitalismo moderno", do mesmo modo "descansa sobre um funcionalismo especializado e um direito racional" e previsível sem o qual o capitalismo não pode operar (WEBER, 2012b, p. 518). O Estado racional caracteriza-se, portanto, pela administração racional-burocrática sob a forma de um corpo de funcionários especializados, tem como base um sistema fiscal centralizado, dispõe de um poder militar de condução centralizada e monopoliza a legislação e a coação física legítima (HABERMAS, 2012).

No caso específico da música, é preciso considerar reflexões de Weber a respeito tanto da racionalização estética da arte quanto da técnica. A arte autônoma, como manifestação da racionalização cultural, desenvolve uma legitimidade própria que "se concentra muito

mais sobre os efeitos que uma apreensão consciente de valores estéticos próprios ocasiona sobre o domínio do material, ou seja, nas técnicas de produção artística" (HABERMAS, 2012, p. 293-4).

Weber define a técnica de uma ação como "a *suma* dos meios nela empregados, em *oposição* ao sentido ou fim pelo qual, em última instância, se orienta (*in concreto*)" (WEBER, 2012c, p. 38). A técnica racional, portanto, está orientada pela experiência e pela reflexão e é uma aplicação de meios consciente e planejada em que seu grau máximo de racionalização encontra-se na aplicação do pensamento científico (*ibid*.). Existe, portanto, uma técnica para cada ação em cada âmbito social, dentre elas, uma técnica musical, uma técnica instrumental ou, neste caso, uma técnica de regência. Sell (2011) aponta que técnica não é sinônimo de racionalidade embora seja a ela fortemente associada.

Passemos agora à análise da técnica de regência.

A técnica de regência

O desenvolvimento da técnica de regência parece, em seu desenvolvimento, caminhar em direção a um nível cada vez maior de calculabilidade da eficiência dos processos. Comumente, a técnica gestual do maestro é construída com diferentes funções para a mão direita e a mão esquerda. A isso chamamos de "regência não-paralela" (em oposição à "regência paralela" ou "espelhada" onde ambas as mãos executam os mesmos movimentos). Na regência não paralela, a mão direita geralmente fica responsável pela manutenção do *tempo* e pela marcação dos *padrões de compasso* da música enquanto a mão esquerda fica responsável pelos gestos *expressivos*, mostrar dinâmicas, diferentes articulações, dar entradas aos músicos ou moldar a sonoridade que deseja.

É consensual na área da regência de orquestra que a construção da comunicação gestual divide-se em duas etapas: a apreensão do código musical e sua transmissão por meio de gestos escolhidos de acordo com esse código. O "ideal da boa regência" seria a escolha daqueles

gestos únicos, corretos, que traduzam sem dúvida ou ambiguidade as intenções musicais pretendidas pelo maestro. Acredita-se, portanto, numa correspondência de um para um entre o gesto escolhido e o resultado sonoro obtido. Essa crença é adquirida na socialização do maestro que, ao longo de sua formação acadêmica, se verá ante um verdadeiro "adestramento" onde será construído um repertório de gestos "corretos" para cada elemento musical ou de condução.

De fato, tal correspondência não existe para toda técnica. O que podemos perceber são elementos com níveis diferentes de racionalização. Os padrões de compasso, comumente executados com a mão direita, são definidos com certo consenso pelos autores da área e reconhecidos universalmente assumindo quase nenhuma variação. Se adotamos a definição de Sell (2013, p. 10) de racionalização como "generalização e institucionalização de uma determinada forma de ação social", a mão direita parece assumir um nível alto de racionalização. O primeiro gesto dessa mão, o *levare*, o impulso para que todos comecem juntos, é absolutamente essencial para que o início seja sincronizado. Não há possibilidade de todos os músicos respirarem juntos sem um estímulo externo. Em orquestras barrocas onde não há a figura do maestro a frente da orquestra, o *levare* é executado pelo cravista com um movimento de cabeça ou pelo *spalla* com um movimento de arco.

Os gestos expressivos, por sua vez, não assumem uma padronização tão dura como os gestão de mão direita, sendo construídos a partir da apreensão da partitura a ser tocada e de forma muito mais idiossincrática. Mesmo que a escolha do gesto de mão esquerda funcione sobre a base da racionalidade, isto é, de acordo com um cálculo racional de escolha de um gesto (meio) adequado objetivando um fim específico, esse âmbito da técnica não oferece condições para a ação racional expandir-se na medida em que não é previsível. Apenas conhecendo a fórmula de compasso[4] expressa em uma partitura é

4 Indicação inicial da partitura com relação ao compasso sobre o qual ela está escrita. Os mais comuns são compassos quaternários (de quatro tempos), ternários (de três tempos) e binários (de dois tempos).

perfeitamente possível prever qual será o gesto utilizado pelo maestro em sua mão direita, ou seja, o padrão de compasso a ser realizado. O mesmo não acontece com os gestos de mão esquerda.

Obviamente, estaríamos desfigurando a realidade se apenas essa breve explanação básica fosse tida por suficiente. De fato, a comunicação gestual é muito mais complexa havendo trocas de funções entre ambas as mãos e detalhes expressivos que escapam a um olhar não treinado. Antes de examinarmos como a mão esquerda assume uma performance gestual característica, investigaremos o surgimento da principal ferramenta do maestro.

A batuta

O grande elemento distintivo do maestro talvez seja justamente a batuta. Historicamente, a batuta surgiu como técnica de condução apenas depois dos *batteurs de mesure*, batidas no chão com um grande bastão marcando o tempo cuja figura emblemática foi o compositor Jean-Baptiste Lully no séc. XVII. Apesar da aparente obviedade, ainda é obscuro para nós o motivo pelo qual os *batteurs de mesure* se tornaram inviáveis. O fato é que a prática foi substituída pela condução silenciosa praticada, no século XVII, pelo *Konzertmeister,* o primeiro violino que tocava as passagens solo e conduzia os demais músicos na execução. Para isso, por vezes deixava de tocar e fazia movimentos com seu arco para estabelecer o tempo e as dinâmicas. Seu coadjuvante era o *Kapellmeister* o qual conduzia os músicos do cravo ou do órgão. A condução compartilhada por duas pessoas, uma ao cravo e outra ao violino, era problemática dificultando a sincronia e dividindo a atenção dos instrumentistas (LAGO, 2008).

No século XVIII com o surgimento da orquestra de Mannheim e da música sinfônica, surge a função do músico ensaiador e diretor. Johann Stamitz foi o primeiro grande diretor desse grupo. Stamitz era *Konzertmeister* e, além de estabelecer o tempo e as dinâmicas, segundo Lago (2008), conseguia obter grande refinamento interpretativo. Diversos compositores ao longo do século XVIII dirigiam os músicos

à sua disposição do cravo ou órgão. Esse era o caso de Bach, Haendel, Haydn, Mozart dentre vários outros (LAGO, 2008).

No século XIX, ainda restavam práticas de direção ruidosas como bater os pés ou golpear algum objeto. Um dos primeiros diretores a, ao invés disso, fazer uso da batuta foi Ludwig Spohr para quem a batuta triunfa como meio eficaz e preciso de condução (LAGO, 2008). Para Green (1987) a batuta moderna é "o resultado final de centenas de anos de experimentação na liderança de performances musicais em massa" e que ela "emergiu (especialmente para grupos instrumentais) como a forma mais eficiente de transmitir uma mensagem precisa para os instrumentistas" (GREEN, 1987, p. 5, tradução do autor).

Alguns maestros, entretanto, prescindem do uso do instrumento com o argumento de que "quando o gesto é inteiramente preciso, não existe necessidade de prolongamento ótico" (LAGO, 2008, p. 202). Kurt Masur, Mariss Jansons e Valery Gergiev, para citar alguns exemplos, ocasionalmente não usam a batuta mesmo conduzindo obras tecnicamente difíceis, com rítmica marcada ou obras contemporâneas. Parece haver ampla concordância em que o uso da batuta ajuda na clareza da marcação dos tempos e na inteligibilidade dos padrões de compasso. Em virtude de o gesto ficar concentrado na ponta da batuta, pode parecer existir aí maior precisão rítmica do que o uso das mãos, mesmo que o gesto seja concentrado nas pontas dos dedos ou cerrando os dedos formando assim uma pequena ponta. Contudo, é possível argumentar que a razão de a batuta ter se tornado um instrumento prescindível nos argumentos supracitados é o ponto culminante, até então, num longo processo de racionalização da técnica. A técnica parece ter se desenvolvido a tal ponto visando a calculabilidade, previsibilidade e controle da execução dos instrumentistas, que pode funcionar com alto nível de eficiência mesmo sem um instrumento complementar.

A passagem do regente da frente do cravo ou do lugar do spalla para a frente da orquestra, e a substituição do bastão dos *batteurs de mesure* pela batuta, são tidos com considerável consenso como um avanço nos meios técnicos de produção musical orquestral. A

regência do cravo se tornou inviável na medida em que as obras tornavam-se mais complexas ritmicamente e com maior número de instrumentos. É difícil imaginar uma obra como a terceira sinfonia de Beethoven, a *Sinfonia Eroica* sendo regida do cravo ou do lugar do Spalla tamanha a complexidade da peça. As sinfonias no. 5 e no. 9 do mesmo autor, aquela com sua difícil entrada em compasso acéfalo e está com seu famoso *recitativo* de cellos e contrabaixos no último movimento exigem grande domínio técnico e capacidade de comunicação gestual do regente. Se a batuta moderna é o resultado final de anos de experiência na condução de grupos instrumentais, por causa de sua precisão rítmica e maior visibilidade, mais ainda parece ser a condução que prescinde dela em virtude do alto grau de desenvolvimento técnico-gestual. Até aqui, parece estar demonstrado, portanto, parte do processo de racionalização da prática da regência na história.

Para Weber (1995) o processo de racionalização que envolve o desenvolvimento de alguns dos instrumentos modernos como o violino, o órgão e o piano, tem efeito sobre a música. O mais antigo deles, o órgão, já era usado em experiências sonoras desde a Antiguidade e passou por todas as transformações do material musical ao longo da história da música até o início do séc. XX, inclusive a *Ars Nova* no séc. XIV, que é tida por vários historiadores da música como uma das maiores revoluções estéticas no campo[5] (BENNET, 1986; CANDÉ, 2001). O violino teve seu ponto central de racionalização, para Weber (1995), na caixa de ressonância. O piano, este sim um instrumento tipicamente moderno, coroa o desenvolvimento racional instrumental à medida que substituiu vários outros instrumentos em diversos âmbitos (WEBER, 1995). Ao mesmo tempo em que a manufatura desses instrumentos condicionava o modo como a música era criada e

5 A segunda grande revolução na história da música seria o período do Renascimento, e a terceira o movimento de quebra do sistema tonal assumindo o atonalismo e, posteriormente, o novo sistema dodecafônico, liderado por Arnold Schoenberg e seus alunos Alban Berg e Anton Webern. Esse grupo ficou conhecido como a "segunda escola de Viena", em comparação a Haydn, Mozart e Beethoven, a "primeira escola de Viena" (BENNET, 1986; CANDÉ, 2001).

executada, a execução virtuosística, a expressão harmônica da música popular e outras demandas específicas dos músicos e instituições artísticas, ou seja, a prática, condicionavam também a manufatura dos instrumentos. Como exemplo disso, podemos apontar a grande reforma do violino empreendida por Paganini, do arco por Tartini e a transformação do cravo com sua mecânica de notas pinçadas para o piano com a mecânica do martelo, o que permitia, entre outras coisas, a execução de dinâmica[6] que antes não era possível.

Comparando o desenvolvimento da batuta com o desenvolvimento racionalizado dos instrumentos modernos tais como estudados por Weber, percebemos que, ao mesmo tempo em que a batuta surge em resposta a uma demanda gerada em virtude da crescente complexidade das obras orquestrais, a partir da batuta, a técnica de regência sofre também modificações que culminarão nos chamados "virtuoses da batuta" do séc. XX. A partir dela, a condução incorpora gestos cada vez mais precisos e mais controlados em seu tamanho, além da padronização dos desenhos de cada compasso. Alguns gestos de mão esquerda são também padronizados e facilmente inteligíveis. Entretanto, como a mão esquerda assume uma performance muito mais livre que a mão direita, poderíamos dizer que a mão direita funciona de forma altamente racionalizada e, a mão esquerda, de forma bem menos racionalizada. A presença da batuta na mão do maestro acentuou a diferença de função entre as mãos além de concentrar a atenção do regente na ponta do instrumento antes de se tornar prescindível.

Interessante notarmos ainda outro fator que contribuiu para o processo de racionalização na técnica da regência: o surgimento de obras que desafiaram a técnica vigente. É o caso do famoso balé "A Sagração da Primavera" de *I. Stravinsky* e de algumas obras de compositores experimentalistas do séc. XX como Pierre Boulez. No primeiro caso, a complexidade rítmica é tão alta, existem tantas mudanças de compasso e tanta irregularidade no discurso musical, que o maestro se vê diante da necessidade de construir uma linha de regência al-

6 Diferentes intensidades ou volumes para cada nota.

tamente precisa usando praticamente todas as possibilidades que a técnica vigente lhe permite: um caso de virtuosismo na regência. O segundo caso extrapola as possiblidades da técnica vigente: para citar um exemplo, por vezes os compositores escrevem blocos de padrões de notas que devem ser repetidos por um período de alguns segundos indicados na partitura. Para isso, não existe técnica específica devendo o maestro, a partir da técnica vigente, elaborar ferramentas inteiramente novas para sua comunicação gestual. É possível assistir a um maestro conduzindo a obra "Éclats" de Boulez[7], por exemplo, indicando números de figuras com as mãos. Desse modo, a prática da regência vive um processo de racionalização que se intensificou no séc. XIX com o surgimento da batuta e o consequente avanço da técnica e, novamente na segunda metade do séc. XX, com o experimentalismo na música da época que obrigou a prática de regência a extrapolar seus fundamentos técnicos vigentes.

Finalmente, examinemos a ação da mão esquerda.

A mão esquerda

Como vimos, há uma grande parte da moderna técnica de regência (quase sempre associada ao uso da mão esquerda) que assume um nível menor de racionalização. Nesse caso, a padronização gestual é ínfima e o maestro se vê diante de um repertório de gestos à disposição, ao mesmo tempo em que se envolve num processo de escolhas que, ainda que sejam direcionadas à obtenção de um resultado sonoro particular, são contingentes à interpretação. Os gestos da mão esquerda são escolhidos de acordo com a intenção do maestro, uma concepção prévia da obra em questão elaborada de modo a originar gestos que imprimam nos músicos a mesma ideia sem o uso verbal. Ainda que exista uma série de convenções sociais relacionadas à escolha de gestos da mão esquerda (como

7 Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=mLv0XsjhHdY> a partir de 4:04. Acesso em 18/09/2014.

gestos de "pare", *crescendo* ou *decrescendo*), há aqui uma liberdade muito maior do condutor para adotar as convenções, adaptá-las de acordo com sua necessidade ou simplesmente romper com elas. Há aqui uma relação de eficiência causal entre o gesto e o resultado sonoro obtido, onde gesto é o meio escolhido dentro de uma ação racional objetivando um fim específico. O gesto escolhido, entretanto, será submetido à interpretação dos músicos visto que, diferentemente da mão direita, a mão esquerda não goza da mesma padronização e, portanto, da mesma previsibilidade ou calculabilidade de seus resultados. É comum, por exemplo, ouvirmos de um maestro que, diante de uma orquestra com quem nunca trabalhou antes, se viu obrigado a mudar seu gesto em busca da sonoridade planejada.

A comunicação gestual expressiva é subjetiva, visto que para seguir as indicações do maestro os músicos interpretam seus gestos. Os significados desses gestos passam obviamente pelas convenções sociais existentes no espaço social dos músicos da orquestra, mas sua definição emerge da interação do maestro com os instrumentistas no momento da performance. Ora, a sociologia contemporânea tem caminhado nessa direção: constata-se que tanto identidades quanto definições ontológicas da vida social sobre as quais pautamos nossas ações emergem da interação entre os agentes e de suas conexões e desconexões em diversas estruturas nas quais participam, ou domínios em rede (WHITE, 2008). Infelizmente não há espaço para desenvolver este ponto aqui, o que pretendo realizar em outro trabalho.

De fato, não há semântica, não há correspondência exata entre um gesto e um elemento musical determinado. Isso implica que: a) há certa liberdade para o maestro na construção de sua comunicação gestual obedecendo a alguns critérios, b) diversos maestros podem expressar a mesma instrução interpretativa usando gestos diferentes e vice-versa, e c) os músicos podem interpretar o gestual do maestro segundo o que ele idealizou ou não.

O maestro Kenneth Kiesler em seu curso de regência declarou como máxima a ser internalizada por seus alunos: *"Every sound has*

an unique visual coefficient"[8]. O trabalho do maestro seria, então, buscar aquele único gesto que expressaria exatamente a sonoridade idealizada, guardadas as diferenças anatômicas entre cada indivíduo. Entretanto, podemos perceber que esta asserção se trata mais de uma direção pedagógica para a construção do ferramental técnico gestual a ser utilizado do que uma descrição da realidade visto que, cabe repetir, não há uma grande padronização de gestos de mão esquerda. Aqui há larga margem para interpretações de tal forma que o resultado sonoro gerado por um gesto escolhido pelo maestro se dará mais na sua interação com os músicos e na interpretação destes do que por alguma característica específica inerente ao gesto. Por causa disso, parte importante das qualidades requeridas do maestro quando se vê diante de diferentes orquestras está na sua capacidade de adaptação gestual.

Como já apontado, todo gesto do maestro é interpretado dentro de um dado contexto. Este contexto é formado, em primeiro lugar, pela partitura. Qualquer estímulo gestual será entendido como instrução sobre o modo de execução da indicação escrita na partitura. Se, em um determinado trecho, está escrito *sf* (*sforzato*), qualquer indicação gestual do maestro referir-se-á à sonoridade, ou ao ataque, ou ao caráter desse *sf.*[9] Depois da partitura, situam-se outros elementos contextuais: as convenções sociais, a cultura dos músicos daquela orquestra e a do próprio maestro, a anatomia do regente, maneirismos gestuais do maestro titular da orquestra, etc. Embora reconheçamos que a construção dos significados de cada gesto do maestro passem por esses outros elementos contextuais, devido à sua complexidade, não nos aprofundaremos neles para os fins deste trabalho.

No momento da concepção da obra o maestro se vê diante de uma série de decisões importantes a serem tomadas relacionadas ao o tempo e o caráter, aos tipos de ataque e as possibilidades de articulação, ao equilíbrio da orquestra, a instrumentistas que têm entradas im-

8 "Todo som tem um coeficiente visual único". (Tradução nossa. Informação oral).
9 Neste trabalho será desconsiderada a hipótese de um erro gestual. Assume-se, para efeito de análise, que todos os gestos do maestro são intencionais e conscientes. Do contrário cairíamos numa teia contingencial intransponível.

portantes ou partes difíceis, à dinâmica (volume), à sonoridade e ao contorno expressivo das frases, por exemplo. Cada uma implica uma escolha gestual correlacionada.

Usualmente as partituras trazem no topo da primeira linha uma indicação de tempo[10], caráter[11] e, por vezes, uma indicação metronômica[12]. Esta é a base sobre a qual o maestro decidirá qual tempo escolherá para a peça a ser executada. A escolha do tempo está entre as mais importantes que o maestro pode fazer. Variações no tempo podem acarretar mudanças na sonoridade, na articulação utilizada pelos músicos e, inclusive, na escuta. Da perspectiva do regente, a escolha gestual do tempo está relacionada à velocidade com a qual seus braços se movem e com o tamanho do gesto. Tempo mais rápidos podem ser comunicados com gestos menores e mais rápidos. Tempos mais lentos podem ser comunicados com gestos maiores e mais lentos. O caráter é comunicado de uma forma mais complexa: exige tanto um esforço corporal (no sentido teatral) quanto no modo como os braços se movem. Um *Allegro maestoso* pode ser comunicado corporalmente com uma postura ereta, ombros para trás, olhar "altivo" ou "nobre". Os movimentos dos braços podem ser contínuos e "sem peso" como que "flutuando", elegante. Já um *Adagio funebre* pode ser comunicado com postura arqueada, ombros para frente, olhar baixo e um "ar de tristeza". Os braços podem se mover de forma "pesada e difícil"[13].

De forma similar à escolha do tempo, os tipos de ataque e articulação[14] deixam alguma margem de decisão para o maestro embora sejam comumente sinalizados na partitura. No momento do ensaio e

10 *E.g.: Allegro, Adagio, Moderato, Andante, Presto*, etc.
11 E.g.: *Con brio, con anima, appassionato, funebre,* etc.
12 Trata-se da velocidade na qual a música será executada medida em "bpm" (batidas por minuto).
13 Todo este trecho tem por principal base a experiência do autor como maestro por mais de dez anos. Para algum aprofundamento na literatura sobre regência, o leitor pode consultar Rocha (2014), Muniz Neto (2003), Scherchen (1989) e Farberman (1997; 2001). Para estudos específicos sobre a construção do gestual e da interpretação do maestro, ver Roussin (2011) e Viegas (2009).
14 Ataque designa o momento em que inicia-se o som. A articulação relaciona-se à "pronúncia" das notas, à forma como elas são tocadas, por exemplo, *legato*, *stacatto*, *marcatto*, etc.

também nos concertos é possível que o maestro dirija a sua atenção (e também sua regência) àqueles instrumentistas que tocam as linhas melódicas que devem estar em primeiro plano. Por isso a grande maioria dos maestros começa a *Sinfonia inacabada* de Schubert virado para os cellos e contrabaixos. Ainda, o maestro pode usar gestos com a mão esquerda pedindo a alguma seção que toque com menos volume ou com mais volume de acordo com sua decisão de equilíbrio.

Uma das principais funções do regente é auxiliar os músicos ou naipes que têm entradas ou partes difíceis de serem tocadas. Desse modo, o maestro pode utilizar gestos de mão esquerda ou, até mesmo, o olhar se dirigindo a um músico específico.

Gestos destinados à obtenção de uma sonoridade específica talvez sejam a parte mais subjetiva no que diz respeito às escolhas gestuais. Há alguma dificuldade entre os maestros mesmo em verbalizar o tipo de som que querem que seja produzido pela orquestra de forma objetiva. Fala-se muito em sons "quentes", "gordos", "magros", "macios", "cheios", "forçados", "rasgados", etc. A sonoridade pode ser moldada pelo maestro tanto na forma como move seus braços quanto na forma como usa sua mão esquerda mostrando posições e formas diversas com ela. É importante salientar que o uso da mão esquerda tende a ser um grande problema para jovens regentes justamente pelo fato de não terem plena consciência dos movimentos que executam com essa mão. Por vezes, eles acabam comunicando algo que, na verdade, não gostariam. É bastante comum observarmos esses jovens regendo com a palma da mão esquerda ligeiramente virada para os músicos. Este gesto comumente é entendido como "pare" mesmo não sendo essa a intenção do maestro. Quando indagados porque estão executando esse gesto, eles respondem dizendo que nem mesmo se davam conta de que o estavam fazendo. Parece ainda não haver consciência corporal. É comum ainda entre jovens maestros o reger com o gesto "ricocheteando" no ar. Mesmo que não seja essa a intenção, os músicos tendem a tocar seus instrumentos de forma mais abrupta segundo a instrução que entendem. É possível perceber aqui, portanto, um mínimo de objetividade no uso da mão esquerda pelo fato de instruções como "pare" serem

facilmente reconhecidas, o que cerca o arbítrio do maestro na escolha gestual. Entretanto, essa restrição parece agir apenas diminuindo as possibilidades de escolha, o que não acontece na mão direita. A mão direita, como vimos, trabalha com padrões de compasso muito bem definidos que assumem pouquíssima variação, quase nenhuma.

"Nem tudo está escrito na partitura. Nem mesmo um compositor detalhista como Mahler consegue escrever tudo" [15]. Por isso, grande parte do trabalho do regente enquanto intérprete é conceber o que não está escrito como o contorno de cada frase, o caráter, se é uma frase conclusiva ou suspensiva, se é uma frase que cresce ou que decresce, onde é seu ponto culminante, etc., e mostrar isso usando seu aparato gestual. Para isso, o maestro pode usar sua mão esquerda e "desenhar" no ar o contorno melódico que deseja ouvir. Caso a frase em execução seja crescente, o maestro pode usar um gesto ascendente com a mão esquerda ou aumentar a intensidade de sua regência. Caso a frase seja conclusiva, o maestro poderia usar suas mãos se dirigindo ao centro do corpo como que "fechando" a frase. Em recente encontro com o maestro sueco Ragnar Bohlin por ocasião de sua rápida visita ao Brasil a trabalho com a OSESP[16], este exemplificou ao autor como induz o grupo de músicos a executar um adensamento de energia e de volume sonoro usando o olhar(!).

Três interpretações de Beethoven

Para que possamos discutir melhor a racionalização da técnica de regência, comparei as linhas de regência escolhidas em três vídeos. Todos os vídeos são da Quinta Sinfonia de Beethoven, porém, regidos por três maestros: Herbert Von Karajan[17], Daniel Harding[18] e Daniel

15 Isaac Karabtchevsky. Informação oral.
16 Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.
17 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kGQW_54xwII> . Acesso em 13/10/2014.
18 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qPHPrws9OZw>. Acesso em 13/10/2014.

Baremboim[19]. Estes maestros foram escolhidos por adotarem posições interpretativas distintas e terem uma técnica de regência bastante divergente entre si, dando-nos a possibilidade de ver como os mesmos trechos ganham sonoridades e contornos diferentes de acordo com os gestos e formas de condução escolhidas. Para os fins da análise aqui empreendida, assumimos que o resultado sonoro obtido pelo maestro nos trechos em questão estão de acordo com o gesto escolhido por ele no que toca à sua intenção prévia. Esse pressuposto não é descabido considerando que trata-se aqui de maestros profissionais com reconhecido alto nível artístico de trabalho e orquestras profissionais de nível igualmente alto. A descrição detalhada de cada um dos vídeos encontra-se em outro trabalho (CREPALDE, 2015, p. 56-66). Para melhor qualidade de leitura, será indicada a minutagem dos vídeos entre parênteses nos trechos comentados.

Analisando os três vídeos, fica claro que a técnica de regência tem uma parcela com maior nível de racionalização a qual diz respeito à marcação dos compassos com a mão direita e à escolha de alguns gestos com características similares em trechos específicos – como no caso dos impulsos maiores e mais vigorosos nos trechos fortes ou nas entradas sincopadas, da regência executada com leveza e com gestos pequenos nos trechos em *piano*, e o uso do *levare*. Logo no início da obra, os três maestros fazem um *levare* seguido de um gesto vertical incisivo marcando a pausa, a saída para que todos os instrumentos toquem juntos. Não há outra forma de executar o trecho sem ônus na sincronia do grupo. O gesto de *levare* e os gestos incisivos em melodias sincopadas são um aspecto absolutamente padronizado da técnica de regência. No início do primeiro tema, os três maestros usam de um gestual padrão marcando os tempos num mesmo ponto – já que esse movimento, por causa de seu tempo rápido, é comumente regido com apenas um *battere* por compasso. Porém, é possível, em alguns momentos, perceber que dois dos maestros eventualmente

19 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jv2WJMVPQi8>. Acesso em 13/10/2014.

usam um padrão de gesto que lembra o desenho de um compasso quaternário. Ora, o fato de identificar facilmente o desenho do padrão e o fato de que esse desenho é usado nos mesmos lugares por Karajan e Harding indica uma compreensão fraseológica similar da obra que se expressa através do padrão gestual. Esta é outra característica da técnica de regência que está padronizada. Em qualquer orquestra profissional do mundo, se um maestro executa esse mesmo desenho, ele será identificado como um compasso quaternário sem sombra de dúvida. A sustentação das notas também é executada da mesma forma pelos três regentes: deixando suas mãos paradas ou num movimento contínuo e ligeiramente lento. A direção do movimento, entretanto, cabe a cada maestro. O movimento de corte usado pelos maestros também é o mesmo: um movimento circular para fora, normalmente com a mão esquerda.

É possível perceber, entretanto, que os elementos não padronizados da regência extrapolam (e muito!) o uso da mão esquerda. Essa mão, como vimos, funciona com base numa ação racional à medida que os gestos por ela executados obedecem a uma lógica de escolha centrada na sonoridade intencionada. Se os maestros querem uma nota prolongada, por exemplo, um gesto de mão esquerda será usado de forma contínua, como vimos e não de outra forma. Contudo, há um vasto repertório de gestos à disposição. O próprio gesto de sustentação do som nos primeiros compassos, apesar de aparecer em apenas duas formas gerais, como vimos, assume alguma diferença: Karajan deixa suas mãos baixas e a mão esquerda numa forma retorcida; Harding usa a mão esquerda num gesto contínuo para fora e depois para cima; enquanto Baremboim eleva sua mão esquerda na frente do corpo embora fechada. Para citar um exemplo mais específico, antes do início do segundo tema da exposição há uma frase descendente que culmina em dois acordes *fortes*. Karajan rege o trecho (1:02-1:11) com um padrão de compasso quaternário privilegiando a estrutura da música. Sempre com os olhos baixos, ele os levanta nas entradas dos tímpanos e nos dois acordes *fortes* do fim da frase, lança os braços para baixo com um aspecto cansado. Harding, por outro lado, quando atinge

o acorde diminuto no mesmo trecho (0:39) eleva seu tronco e joga sua mão esquerda para cima. Nos dois acordes finais, o maestro faz gestos verticais com a mão esquerda mas joga seu tronco para cima mantendo a expressão facial marcante e tensa. Baremboim, no mesmo trecho, quando chega ao acorde diminuto (0:47) para de reger e, somente nos acordes finais, usa dois gestos para baixo apenas com a mão esquerda. Karajan parece reger a frase como uma grande massa sonora que "deságua" nos acordes finais aliviando a tensão acumulada. Harding, entretanto, estabelece três pontos chave na frase, as notas descendentes *fortes*, o acorde diminuto onde ele cria um novo impulso, e os acordes finais soam como uma continuação da tensão crescente, e não um alívio do som como com Karajan. Já Baremboim, parando de reger e retomando nos acordes finais cria uma ênfase nesses acordes maior que os outros dois maestros. É como se o ponto culminante da frase, para Baremboim, fosse o seu fim. Na entrada de trompas que segue, Baremboim é o único a usar um gesto de batuta para cima como que "furando o ar" enquanto os outros maestros usam um gesto de *levare* convencional. Ele ainda é o único a usar a mão esquerda espalmada após o segundo ataque obtendo um efeito de *fortepiano*, ataque *forte* e um recuo do som para *piano* súbito (0:54).

Por fim, chama a atenção um terceiro elemento – a expressão facial-corporal – que, ao que parece, assume ainda mais liberdade de escolha do que a mão esquerda: um trecho musical "tranquilo" pode ser conduzido com uma expressão facial "tranquila" e assim por diante. Karajan, por exemplo, rege quase o movimento inteiro de olhos fechados apenas levanta-os em alguns momentos em que há uma entrada expressiva ou musicalmente importante acontecendo. Antes mesmo do início da música podemos observar Harding fazendo movimentos com a cabeça e os lábios que demonstram uma certa inquietação. Parece que o maestro intenciona ambientar os instrumentistas, preparar a intenção com a qual deve-se tocar aqui, a saber, de agitação, de inquietação ou tensão. Baremboim, antes do início dá dois passos para frente. É difícil identificar o motivo pelo qual o maestro escolheu essa movimentação. Aparentemente, avan-

çar em direção aos músicos parece colocá-los em estado de "alerta" de modo que as notas iniciais sejam tocadas com bastante tensão. Alguma semelhança no uso da elevação do tronco e sua movimentação para frente e para trás também pode ser observada. Os três maestros usam o corpo de formas bastante distintas embora todos eles, de algum modo, obtenha som mais forte ao inclinar o corpo para frente e som mais contido ao incliná-lo para trás. Baremboim chega a dobrar os joelhos e abaixar todo o corpo quando faz um sinal de silêncio para obter um *piano* (4:18).

Considerações finais

Até aqui argumentei que, paralelamente ao material musical, as práticas musicais também passaram pelo processo de racionalização. No caso específico da orquestra, os meios técnicos estão ainda avançando junto com a escrita para o grupo e as técnicas de orquestração na medida em que novas propostas estéticas e novas ideias musicais surgem apesar do alto nível de racionalização da prática. A possibilidade do não uso da batuta pelo maestro, ou seu uso com uma técnica totalmente diferenciada, já são indícios do alto nível técnico atingido pelas orquestras profissionais no mundo.

No caso da regência, é possível identificar três elementos básicos que a compõe – a saber, a mão direita, a mão esquerda e a expressão facial-corporal –, cada um com um nível diferente de racionalização. A mão direita parece, de longe, o elemento com mais alto nível de racionalização à medida que compreende um âmbito de funcionalidade altamente padronizado e previsível, assumindo pouquíssima variação. O uso da batuta representa um grande avanço nos meios técnicos proveniente de praticamente três séculos de desenvolvimentos na prática da regência, e dá condições à mão direita de potencializar a ação racional objetivando fins sonoros específicos. Entretanto, a transformação técnica da mão direta em direção à previsibilidade e calculabilidade foi tal que chegamos a um estágio na história da regência em que o uso da batuta se tornou facultativo ao maestro.

É possível, como vimos, uma condução tecnicamente avançada e complexa sem a batuta empregando os mesmos critérios racionais de escolha gestual. Talvez a característica que melhor ponha em evidência a racionalização deste elemento da técnica de regência seja seu alto grau de previsibilidade segundo as informações contidas na partitura, ou seja, podemos prever com bastante segurança qual será o gesto utilizado pelo maestro com a mão direita visto que ela assume pouquíssima ou quase nenhuma variação em sua performance. A mão esquerda, por sua vez, não se racionalizou da mesma maneira. A lógica da ação racional se mantém neste elemento da técnica gestual (escolha do gesto voltado à construção de uma sonoridade específica) embora o repertório de gestos possíveis seja muito maior e assuma, intrinsecamente, grande variação. A mão esquerda apesar de assumir bases racionais em sua lógica de performance dá grande margem à personalização da técnica gestual. Essa personalização encontra, obviamente, coerções externas advindas de convenções sociais, da cultura da orquestra, da prática artística do local, etc. – gestos tacitamente reconhecidos como "pare" ou similares –, mas, mesmo assim, continua assumindo grande variabilidade, tornando-se impossível de prever. Podemos considerar, portanto, que esta parte da moderna técnica de regência se racionalizou em um nível bem menor em comparação com a mão direita.

Por fim, a expressão facial-corporal parece ser o elemento mais livre dentre os citados. As possibilidades são infinitas. O próprio uso da ferramenta pressupõe um nível de subjetividade e especificidade para cada maestro. É preciso salientar que, mesmo sendo um elemento tão suscetível à personalização, ela também opera sobre a lógica da ação racional. Se assumimos que cada movimento do maestro é intencional e planejado, também a expressão facial-corporal será usada intencionando uma sonoridade ou caráter específicos.

Como tipo ideal, o conceito de racionalização nos ajuda a entender grande parte das práticas musicais aqui discutidas embora nenhuma delas seja encontrada na sua forma pura, isto é, totalmente racionalizada, mas em níveis de racionalização distintos. Existe uma parcela cuja

racionalidade se dirige à lógica de escolha gestual mas que pressupõe a interpretação dos músicos de modo que os resultados sonoros dos gestos escolhidos emergirão na interação do maestro com a orquestra. Estes gestos têm um nível muito baixo de padronização e assumem grande variação, o que permite que uma mesma passagem musical seja conduzida usando gestos diferentes ou que um mesmo gesto seja usado para designar elementos musicais diferentes de acordo com o contexto musical específico, a saber, a partitura. A mão esquerda e a expressão facial-corporal, portanto, se desenvolveram enquanto elementos técnicos em um nível menor de racionalização, visto que pressupõem a interpretação. Já a mão direita se desenvolveu largamente nesse processo dispondo de grande previsibilidade e calculabilidade em sua performance. Quando ocorre o contrário, a condução é comumente tida por falha e não consegue cumprir com algumas de suas finalidades básicas, por exemplo, induzir os músicos a tocarem em sincronia.

Desse modo, acreditamos trazer uma contribuição genuína ao conceito de racionalização em virtude da aquisição de novo material empírico relacionado a ele, e ainda aos estudos em sociologia da música. Faz-se necessário o empreendimento de novas investigações que permitam compreender com maior profundidade os mecanismos cognitivos acionados pelos músicos na interpretação do gestual do regente, a influência da cultura nos resultados da interação entre maestro e orquestra, e a emergência de significados compartilhados em meio a essa interação.

Referências

BENNET, Roy. (1986), *Uma breve história da música.* Tradução Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar (Cadernos de música da Universidade de Cambridge).

CANDÉ, Roland de. (2001), *História universal da música*: volume 1. Tradução Eduardo Brandão; revisão da tradução Marina Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes.

COHN, Gabriel. (2003), "Apêndice: Sobre o significado da racionalização". In: *Crítica e Resignação: Max Weber e a teoria social*. 2 ed. atual. São Paulo: Martins Fontes.

CREPALDE, Neylson J. B. F.; SPRINGER DE FREITAS, Renan. (2015). *O maestro, a orquestra e a racionalização das práticas musicais*. Dissertação (mestrado em sociologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em https://www.academia.edu/11012264/O_maestro_a_orquestra_e_a_racionalização_das_práticas_musicais. Acesso em 06/04/2017.

FARBERMAN, Harold. (2001), "Beating Time: How Not to Make Music". *Music Educators Journal*, vol. 88, n. 3, p. 39-45, nov.

_____. (1997), *The Art of Conducting Technique: a new perspective*. Miami: Warner Bros. Publications.

FREITAS, Renan Springer de. (2010), *Judaísmo, racionalismo e teologia cristã da superação: um diálogo com Max Weber*. Belo Horizonte: Agvmentvm.

GREEN, Elizabeth A.H. (1987), *The modern conductor*. New Jersey: Pretentice-Hall.

HABERMAS, Jürgen. (2012), *Teoria do agir comunicativo, 1: racionalidade da ação e racionalização social*. Tradução Pulo Astor Soethe. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

LAGO, Sylvio. (2008), *A arte da regência: história, técnica e maestros*. São Paulo: Algol Editora.

MATA, Sérgio da. (2013), *A Fascinação Weberiana: as origens da obra de Max Weber*. Belo Horizonte: Fino Traço.

MUNIZ NETO, José Viegas. (2003), *A comunicação gestual na regência de orquestra*. 2 ed. São Paulo: Annablume.

ROCHA, Ricardo. (2004), *Regência uma arte complexa: técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais*. Rio de Janeiro: Ibis Libris.

ROUSSIN, Charles Bruno; LANNA, Oiliam José. (2011), *Oito novas obras para orquestra de cordas: aspectos analíticos e de performance de composições escritas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco*. Volume I. 151 f. Dissertação (mestrado em música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-8RCFWP>. Acesso em 14/10/2016.

SCHERCHEN, Hermann. (1989), *Handbook of Conducting*. Trad. de M. D. Calvocoressi. Oxford: Oxford University Press.

SELL, Carlos Eduardo. (2011), "Máquinas petrificadas: Max Weber e a sociologia da técnica". *Scientia Studia*, São Paulo, 3(9), p. 563-83.

_____. (2013), *Max Weber e a racionalização da vida*. Petrópolis, RJ: Vozes.

TARUSKIN, Richard. (2009), *Music in the seventeenth and eighteenth centuries: the oxford history of western music*. Oxford: Oxford University Press.

VIEGAS, Silvio César Lemos; LANNA, Oiliam José. (2009), *Questionamentos sobre a atuação do regente*: o ensino da performance. 2009. 127 f. Dissertação (mestrado em Estudo das Práticas Musicais) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/GMMA-7XNLM3/disserta__o_final_de_mestrado___revisada.pdf?sequence=1>. Acesso em 13/10/2016.

WAIZBORT, Leopoldo. (1995), "Introdução". In: WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

WEBER, Max. (1995), *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

_____. (2012a), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. 11ª reimpressão. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda.

_____. (2012b), *Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva*. Volume 1. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; rev. téc. de Gabriel Cohn, 4 ed. 3 reimp. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

_____. (2012c), *Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva. Volume 2*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; rev. téc. de Gabriel Cohn, 4 ed. 3 reimp. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

WHITE, Harrison. C. (2008), *Identity and control: how social formations emerge*. Princeton: Princeton University Press.

WISNIK, José Miguel. (1989), *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.