

## Erros de diagnóstico na arte e na vida: Wozzeck no consultório do Doutor<sup>1</sup>

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

1. A relação de comunicação entre o médico e o paciente
2. A relação de comunicação entre o músico e o ouvinte
3. *O poeta é um fingidor...*
4. O cânone e o juízo de valor estético
5. O novo cânone do *Regietheater* e a recepção de *Wozzeck*
6. Da *doxa* à *institucionalização da anomia*
7. Do erro ético ao erro estético

O social é o comunicativo, ou, por outras palavras, aquilo que entendemos por sociedade não existe sem comunicação. Por sua vez, a comunicação, enquanto operação social, produz sentido ou significação. O que nos leva para o registo da semântica, onde se coloca a questão do erro. Os três níveis (comunicação, produção de sentido, semântica) são comuns a qualquer «campo» ou «subsistema» social que consideremos, mesmo que sejam aparentemente entre si tão incomensuráveis

<sup>1</sup> Versão remodelada e ampliada de uma intervenção intitulada *Entre o juízo de ciência e o juízo de valor: o erro na teoria e na prática musicais*, apresentada numa mesa redonda sobre o erro, organizada pela Sociedade de Ciências Médicas de Lisboa e realizada na sua sede no dia 14 de Março de 2002. Da mesa também faziam parte os Profs. Doutores Jorge Soares e António de Meneses Cordeiro, com intervenções respectivamente intituladas *Erro médico – Novos tempos, outros paradigmas* e *O erro médico e o Direito*. Com o título definitivo, este texto serviu de base a duas conferências: uma proferida a 12 de Abril de 2002, no âmbito do Encontro Anual da Associação Portuguesa dos Professores de Filosofia, realizado em Matosinhos; e outra proferida a 16 de Abril de 2002, na Universidade de Aveiro, no âmbito do 5º *Festival Internacional de Música de Aveiro*.

como o da medicina e o da música – cuja aproximação é aqui suscitada pela quarta cena do primeiro acto da ópera *Wozzeck* de Alban Berg. Bourdieu fala de «campos»: o campo da medicina, o campo da música, nos quais se geram interações ou práticas sociocomunicativas específicas com reflexos na apropriação de «capital simbólico» e no exercício do «poder simbólico».<sup>2</sup> Luhmann fala de «sistemas» ou «subsistemas» que emergiram evolucionariamente da crescente complexidade das sociedades humanas, respondendo a uma necessidade de especialização funcional: é essa especialização funcional, geradora de relações de comunicação e de semânticas específicas, que, nesta outra perspectiva, diferencia, entre si, a Medicina e a Música, enquanto «subsistemas» que, ao mesmo tempo, apresentam características constitutivas semelhantes, como a autonomia, a auto-referencialidade, a clausura operativa e – o que é mais controverso – a *autopoiesis*.<sup>3</sup>

### 1. A relação de comunicação entre o médico e o paciente

Que haverá, pois, de comum ou de diferente, quanto à questão do erro, nos dois «campos» ou «subsistemas funcionais»? Ao tentar fazê-lo, gostaria de começar por recordar a referida cena de *Wozzeck*, ópera baseada em libreto do próprio compositor, a partir dos fragmentos duma peça de teatro projectada, cem anos antes, por Georg Büchner, médico de profissão, doutor em medicina e docente de medicina em Zurique. A cena passa-se no consultório de um médico. O paciente é Wozzeck, um soldado raso. Eis alguns passos do diálogo (a partir do original de Büchner):

O Médico – Que quer isto dizer, Wozzeck? Isso é que é ter palavra? Ai, ai, ai!

Wozzeck – Que quer dizer, Sr. Doutor?

O Médico – Eu bem te vi, no outro dia! Estavas outra vez a urinar, na rua, como um cão. É para isso que te dou todos os dias três cêntimos? Que maldade, Wozzeck! O mundo está mal, cada vez pior! Oh!

<sup>2</sup> Para uma introdução à teoria dos campos e à noção de poder simbólico, cf. BOURDIEU (1989).

<sup>3</sup> Cf. LUHMANN (1995). Sobre o conceito de *autopoiesis* cf. ainda VIEIRA DE CARVALHO (1996; 2000).

Wozzeck – Mas, Sr. Doutor, quando a Natureza vem a qualquer um!

O Médico – A Natureza vem, a natureza vem! Superstição! Abominável superstição! Então eu não provei já que o *musculus constrictor vesicae* está sujeito à vontade? A Natureza! Wozzeck, o ser humano é livre. No ser humano, a individualidade transfigura-se em liberdade. Não ser capaz de segurar a bexiga!... Comeste o teu grão? Nada senão grão, nada senão leguminosas, fixa bem isto! Para a semana começamos com a dieta de carneiro. Estamos a assistir a uma revolução na ciência: albumina, gorduras, hidratos de carbono e até anidrido de óxido aldeído. Mas tu voltaste a urinar... Não, eu não me irrita, a irritação não é saudável, nem científica! Estou perfeitamente calmo! O meu pulso mantém as 60 pulsações normais...

(...)

Wozzeck – Sr. Doutor, ao meio-dia, quando o sol está a pino e parece que o mundo se vai incendiar, já uma voz terrível falou comigo.

Doutor – Wozzeck, tu tens uma *aberratio!*

Wozzeck – Os cogumelos! Já viu os anéis que os cogumelos fazem na terra? Linhas circulares, figuras... quem pudesse lê-las!

Doutor – Wozzeck, vais parar ao manicómio. Tens uma bela ideia fixa, uma deliciosa *aberratio, mentalis partialis*, da segunda espécie! Muito bem constituída! Wozzeck, mereces um aumento! ...Comer feijões, depois carneiro, não urinar, fazer a barba ao capitão e, entretanto, cultivar a ideia fixa! Oh, a minha teoria! Oh, a minha fama! Vou ser imortal! Imortal! Imortal! Imortal! Wozzeck, agora deixa-me ver-te a língua!<sup>4</sup>

Nesta cena caricatural estão reunidos dois dos protagonistas principais da comunicação no campo ou no sistema da medicina: o médico e o doente. Na relação de comunicação que entre eles se estabelece não contam somente as palavras, mas também outros elementos produtores de

<sup>4</sup> Tradução minha a partir de *Woyzeck*, cf. *Werke und Briefe* de BÜCHNER (1980: 167s.).

sentido, que cabe sobretudo ao médico descodificar. Há, é certo, o *medium* da linguagem falada, mas as palavras do doente, mesmo quando organizadas num discurso gramaticalmente correcto, podem valer para o médico, não tanto pelo que *designam* como signos convencionais que são («sinto palpitações», «tenho uma dor nas costas»), mas mais pelo significado que adquirem noutra *medium*, onde já não reina o primado dos signos convencionais (representação *por substituição*), mas sim o dos *sintomas*, situação em que uma parte indicia algo que afecta o todo (representação *pars pro toto*) ou onde o que há de relevante na comunicação se cinge às alterações objectivas dos estados do *medium* (representação *por transformação*).

· «Os cogumelos! Já viu os anéis que os cogumelos fazem na terra? Linhas circulares, figuras... quem pudesse lê-las!» – Estas palavras de Wozzeck podiam, noutra sistema de comunicação da vida real, ser tidas por um discurso poético, ou simplesmente, por uma «boa descrição»<sup>5</sup> de um facto ou processo da natureza. E, enquanto texto teatral, para ser declamado perante um público, serão, naturalmente, objecto de diferentes interpretações (dos leitores, dos encenadores, dos actores, dos espectadores, dos estudiosos da literatura ou do teatro...). No entanto, no consultório médico, valem como *sintoma* de uma mente alienada: o sistema (o contexto da comunicação) condiciona a perspectiva em que se coloca o interlocutor, as estratégias de descodificação e a semântica da interacção. Outros sintomas, noutra *medium*, no mesmo contexto, podem ser, por exemplo, os que resultam da observação visual do paciente: «Wozzeck, agora deixa-me ver-te a língua!»... Ou ainda os que decorrem do exame da urina, cuja análise comparativa ao longo de um certo período de tempo parece ter sido inviabilizada pelo descaso de Wozzeck, ao libertá-la na rua, em vez de a recolher e entregar ao médico. É aqui que se torna mais evidente o momento da descodificação de *sintomas de transformação*. Enquanto analista de um fluido proveniente de um determinado organismo, o médico lida com categorias químicas e limita-se, antes de mais, a verificar as alterações sofridas pelo *medium* (o fluido)

<sup>5</sup> Conceito tomado a FERNANDO GIL (2000: 269ss.) no seu estudo sobre a *descrição* – estudo aqui referido sem outra pretensão que não seja a de emprestar rigor ao termo, distinguindo-o de *explicação*, a qual Wozzeck deixa em aberto: «quem pudesse lê-las!». Contudo, já não na perspectiva intra-ficcional, mas sim na de um leitor da peça, qualificar as palavras de Wozzeck como uma «boa descrição» é entrar no domínio das «proposições explicativas», ou seja, da «conjectura», como se infere da distinção entre *descrição* e *explicação*, segundo o referido estudo.

do ponto de vista dessas categorias. No caso de uma observação periódica como aquela a que se sujeita Wozzeck, o médico está em condições de desenhar uma curva dessas alterações e de a relacionar com as diferentes dietas recomendadas ao paciente. Isto é, o organismo de Wozzeck, em si, deixa de pertencer ao horizonte das estratégias de descodificação: é remetido para a função de *black box* ou caixa preta, que transforma *inputs* químicos em *outputs* químicos. Só estes contam. Ou, por outras palavras: os estados da *fonte de informação* relevantes (o organismo de Wozzeck) só interessam na exacta medida em que são totalmente absorvidos pelo *medium* e não, desde logo, como indícios de outros estados da *fonte* que tenham ainda de ser inferidos (a partir dos estados do *medium*).

Em todos estes planos de comunicação pode haver *erro* quanto à estratégia de descodificação utilizada. Por exempló, tratando-se de signos convencionais como os da linguagem falada, o Doutor podia ter-se enganado, ao classificar a justificação de Wozzeck «Quando a natureza vem a qualquer um» de «superstição» – quase como se estivesse a discutir com um colega as relações «objectivas» entre ciência e natureza – em vez de procurar averiguar, através de uma inquirição mais circunstanciada, se tal não seria, por hipótese, *sintoma* de incontinência urinária. Por outro lado, quando Wozzeck se refere aos cogumelos, o erro do Doutor podia consistir – numa relação simétrica da anterior – em tomar por *sintoma* de uma patologia (*aberratio*) o que não era senão, afinal, um discurso coerente e autorizado, formulado por quem se treinara na observação empírica da natureza e informava o seu interlocutor dos resultados dessa observação. Num caso, o especialista era o Doutor, que demonstrara as relações entre o *musculus constrictor vesicae* e a vontade; no outro, o especialista era Wozzeck, que observara minuciosamente os «anéis que os cogumelos fazem na terra» e procurava decifrá-los.

Finalmente, o Doutor podia ainda cometer erros na análise da urina: enganar-se na classificação de certos elementos químicos, ou na identificação das mudanças neles verificadas, ou ainda na caracterização das relações entre as composições químicas respectivamente da dieta e do fluido – tudo erros que ocorrem no plano da descodificação de *sintomas de transformação*. Já para não falar da possibilidade de erro quanto ao nexu pressuposto entre um determinado *medium* e uma determinada *fonte de informação* (caso da troca de frascos contendo os fluidos respectivamente de diversos pacientes)...

## 2. A relação de comunicação entre o músico e o ouvinte

No «campo» ou «subsistema» da música e na situação sociocomunicativa que lhe é mais típica – a da relação entre o músico e o ouvinte – vamos reencontrar, no fundo, estas mesmas categorias, embora certamente com especificidades que resultam da sua aplicação noutro contexto funcional. Comum à música e à medicina é, porém, desde logo, a primazia dos *sintomas* sobre os *signos convencionais*, enquanto nas situações de linguagem falada do quotidiano a relação é a inversa. Assim, para o convite que foi dirigido ao *trio* que constitui esta mesa,<sup>6</sup> o critério determinante não foi, certamente, o da voz dos oradores – o do seu timbre, ou o da sua tessitura – mas já o seria, naturalmente, se se tratasse de um recital de canto por Pavarotti, Carreras e Domingo. A diferença tem uma tal relevância social que não há, nem houve, decerto, no mundo, orador algum, por muito eloquente que fosse, capaz de rivalizar em *cachet* ou nível de remuneração com as «goelas de ouro» dos três tenores... Para além do treino que as educou, certo é que, sem a matéria-prima que lhes confere uma inconfundível individualidade acústica, essas vozes jamais teriam permitido aos seus portadores que eles se apropriassem, no seu «campo», de uma tal soma de *capital simbólico*, que se traduz também em capital económico. É este nível da descodificação de *sintomas de transformação* que está em jogo quando distinguimos a voz de Pavarotti da de Plácido Domingo, ou a voz de Amália da de Edite Piaff. Ou quando distinguimos o timbre dos instrumentos e avaliamos o seu comportamento acústico numa sala ou em qualquer outro espaço escolhido para a *performance*. Voltando à cena que decorre no consultório do Doutor (agora enquanto momento de um espectáculo músico-teatral representado perante um público), a descodificação de sintomas de transformação pode colocar-se para o espectador e ouvinte quando este procura identificar, por exemplo, o instrumento que está na origem de um determinado evento sonoro ou – tratando-se de uma transmissão radiofónica – o cantor que interpreta o papel de Wozzeck. O erro ocorre se, por exemplo, o ouvinte confundir o timbre da celesta com o do triângulo ou o do xilofone – no momento em que o médico verifica, com o relógio na mão, as suas próprias pulsações – ou se se tomar a voz do barítono pela voz do baixo...

<sup>6</sup> Referência aos três participantes na mesa-redonda organizada pela Sociedade de Ciências Médicas.

Em ambos os casos, não se trata de inferir estados da fonte de informação a partir dos estados do *medium*, mas sim simplesmente de observar as transformações verificadas no *medium* e classificá-las (neste caso, na base de um conhecimento empírico).

O exemplo da celesta serve para passarmos a um segundo nível: o da descodificação de sintomas *pars pro toto*. E aqui podíamos introduzir uma distinção entre sintomas *expressivos* e sintomas *contextuais* – ambos de mais simples e segura descodificação quando se trata de música ligada a um texto e, para além disso, à representação teatral. Permitam-me que descreva os eventos sonoros registados em dois momentos da mesma cena. Primeiro, há um *accelerando* no tempo musical acompanhado de um *glissando* ascendente, vertiginoso, da harpa e de uma variação dinâmica (um *crescendo*) que explode num *fortissimo*, acentuado pelo tam-tam ou gong e pela terceira trompa, à qual o compositor perscreve três *fff* com a câmpanula ao alto: é o momento de fúria do Doutor (compassos 516-517). Logo depois, porém, o tempo musical desacelera subitamente: passa da *semínima* a cerca de 100 (ou mesmo 120) para 63-66 e depois exactamente para 60 semínimas equivalentes às 60 pulsações por minuto. Ao mesmo tempo, a dinâmica diminui para *piano* ou *pianissimo*, permitindo que só a celesta se destaque em *mezzoforte*: é o momento de autocontrolo do Doutor. Assim interpretados, estes eventos sonoros tornam-se *sintomas expressivos* da disposição íntima de uma personagem. Simultaneamente, a situação em que a cena se desenrola permite-nos também interpretar as tercinas da celesta (numa relação de duração de dois para um – semínima / colcheia) como *diástoles* e *sístoles*, isto é, como *sintoma contextual* da medição de pulsações por um médico (compassos 518-522).

Onde se coloca aqui a questão do erro, do ponto de vista do ouvinte ou espectador? Em primeiro lugar, no plano da eventual omissão deste tipo de estratégia de descodificação. O ouvinte pode ter identificado correctamente a celesta, a trompa, a harpa, pode ter tomado nota de outros *sintomas de transformação* como o *accelerando* ou o *crescendo* e a súbita mudança de tempo e de dinâmica – mas não ter feito qualquer inferência que conferisse a tais eventos sonoros o estatuto de sintomas *expressivos* ou *contextuais*. Este tipo de *erro por omissão* não será grave na música, mas já o será na medicina. Pressupõe, no ouvinte, uma *especialização em ouvir* que, quando ausente, talvez pudesse ser comparada ao

erro por omissão a que estará exposto um médico de clínica geral por comparação com um especialista: ambos verificam determinados sinais apresentados pelo doente mas, por hipótese, só este último os integra correctamente no quadro clínico de uma certa patologia. Ou inversamente: o ouvinte pode até ser músico profissional e, devido à especialização adquirida num determinado tipo de audição, que implica uma atitude de concentração no detalhe técnico, deixar que lhe escapem certas dimensões semânticas a que o ouvinte comum é mais sensível. Na medicina, podia servir de exemplo, voltando à cena do Doutor com Wozzeck, uma situação em que aquele fosse psiquiatra e, notando embora certos sinais que bastariam a um clínico geral experiente para formular um diagnóstico, não os interpretasse como sintomas de qualquer doença.

### 3. O poeta é um fingidor...

Ao falar, nestas situações de comunicação musical, de sintomas *expressivos e contextuais*, abstrai provisoriamente do facto de elas ocorrerem no quadro de uma relação entre artista e público. Em rigor, porém, tais categorias só se aplicam em situações sociocomunicativas da vida real: uma coisa é o músico tocar em privado e, pelo que já conhecemos dele, poder inferir-se daquilo que toca ou da forma como toca a sua disposição íntima naquele momento; ou ainda poder inferir-se da música tocada, daquela forma e com aquelas vozes e/ou instrumentos, um ritual de luto, de poder, de guerra, de festa, de trabalho, ou quaisquer outros contextos ou situações socioculturais. Outra coisa é transporem-se para um palco ou para um *podium* essas situações. Fernando Pessoa ajuda-nos a compreender o alcance da transformação que então se opera:

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

Ou seja, os sintomas expressivos e contextuais transformam-se em *signos convencionais*. A sua convencionalização como signos ocorre precisamente quando eles passam da situação real para a situação ficcional: isto é, quando se separam ou autonomizam da situação real e esta adquire



o valor de mero referente. A convencionalização começa desde logo no trabalho do compositor: assim, no exemplo das manifestações de fúria e de autocontrolo do Doutor, trata-se de encontrar equivalentes musicais para comportamentos típicos observados no quotidiano (elevar a voz, falar mais depressa ou simplesmente gesticular, por um lado; serenar, falar baixo e pausadamente, sem gesticular, por outro). Caberá, por sua vez, ao ouvinte comparar a sua experiência do quotidiano com esses eventos musicais e ser capaz de descodificá-los como *ícones* respectivamente de fúria ou de autocontrolo. A vigilância dos sentidos, exercitada empiricamente, bastará para identificar nos traços musicais, enquanto *signos convencionais*, elementos *análogos* a certos traços do quotidiano que nos são familiares como *sintomas expressivos* ou até processos da natureza. Por outro lado, o conhecimento da génese de um signo convencional (a partir de um contexto sociocultural a que esteve ou está ligado originariamente) torna-se indispensável para permitir a sua descodificação, enquanto tal, e restabelecer o nexo remissivo para esse contexto: é o caso da intervenção da celesta, na referida cena do *Wozzeck*, se a interpretarmos agora como *signo convencional* do acto médico de medir a pulsação com o auxílio de um cronómetro. Dir-se-ia, pois, que, neste plano, a música lida, tal como a linguagem falada, com unidades de significação e referentes. O erro ocorre, ou por via de uma escuta que reduz a música a objecto sonoro, dessemantizando-a – o tal erro por omissão, que é o mais vulgar – ou que não está suficientemente informada quanto à génese do signo convencional.

Colocado na posição de *fingidor* no palco, a actuação do músico gera uma ambiguidade, nomeadamente na reprodução de *signos convencionais* análogos a *sintomas expressivos* do quotidiano, que nos leva a atribuir-lhe emoções que não são as dele, mas sim as da personagem ou do trecho musical que executa (por sua vez, *fingidas* pelo compositor). Entramos então no domínio de classificações como, por exemplo, a de «cerebral» ou a de «emotivo», aplicadas a tal ou tal artista, seja ele compositor ou intérprete. Mas nunca saberemos, a não ser por testemunhos directos ou indirectos, por vezes bem documentados (no caso dos compositores) ou mais raramente disponíveis (no caso dos intérpretes), se o que foi lançado à pauta ou tocado em público é *dor fingida deveras sentida* (isto é, *signo convencional* que volta a ser *sintoma expressivo*). Grandes serão, pois, as probabilidades de erro se procurarmos inferir da pauta ou da *performance* os sentimentos, emoções ou experiências espirituais realmente experimentadas pelo artista.

#### 4. O cânone e o juízo de valor estético

Mais frequente e seguro é, porém, encontrar na música a marca de uma personalidade, de uma individualidade artística. Não se trata, pois, de indagar disposições íntimas ou remissões mais ou menos explícitas para o «mundo vivido», mas antes de identificar *faculdades e destrezas* que distinguem um compositor de outro compositor, um intérprete de outro intérprete. Quando me referi à *individualidade acústica* das vozes de Pavarotti, Carreras e Domingo, ignorei outras dimensões que tornam estes artistas inconfundíveis e que têm a ver, precisamente, com o serem portadores de determinadas *faculdades e destrezas*. Quando identifica essas vozes, o procedimento do ouvinte é holístico: a individualidade acústica torna-se indestrinçável dessas faculdades e destrezas e é o todo que se nos impõe intuitivamente. O «grão da voz» pode até não ser tão determinante como a técnica e o «estilo». Assim como (tratando-se de um instrumentista) a sonoridade obtida não é inseparável da forma como cultiva uma determinada atitude interpretativa e se distingue através dela.

Haverá erro na descodificação de faculdades e destrezas, não somente quando se toma um artista por outro, mas também, e sobretudo, quando se aplica a uma técnica ou a um estilo uma norma ou um cânone que não é o adequado. Seria o caso de julgar as interpretações de Amália pelo cânone da ópera, ou as da Callas pelo cânone do fado. Mas, pode haver mudanças de cânone mesmo dentro da ópera, como exemplo de um género musical em permanente transformação no espaço e no tempo. A moda, hoje consagrada, do contrateno para o repertório barroco – tentando recuperar modernamente o efeito outrora obtido pela castração antes da puberdade (supremo ideal do artifício, do não-natural, na arte barroca) – revoga o cânone em que o «dó de peito» era o critério último para avaliar das faculdades e destrezas do artista: «Ali é que se via a força dos tenores!» – como diria o conselheiro Acácio. Mas o cânone do «dó de peito» (que vale ouro para Pavarotti, Carreras e Domingo, para além de ser prova insofismável da sua, deles, respectiva virilidade, como convém aos heróis românticos apaixonados que lhes cabe encarnar) já revogara, por sua vez, o cânone que revogara o cânone dos *castratti*: pois que, em 1767, na sua recusa do *canto barroco*, a que opunha um *canto natural*, Jean-Jacques Rousseau já exigia o desaparecimento do cantor na personagem e

condenava o *bel canto* como um fim em si.<sup>7</sup> No entanto, uns cem anos depois, o que contava para o conselheiro Acácio, espectador típico do S. Carlos, era o cantor e não a personagem. E, mais cem anos decorridos, há quem troque de bom grado o teatro pelos estádios para celebrar os três tenores e as suas vozes... Consoante os cânones, assim os erros: erro por não se ser artificial, erro por não se ser natural, erro por não se representar a personagem, erro por se cantar em falsete, etc., etc. O conflito entre cânones pode dar-se até na mesma récita e dividir os espectadores: como numa célebre *Aida* de Verdi, na Deutsche Oper em Berlim-Occidental (salvo erro, em 1983), em que Pavarotti fazia uma magnífica exibição de *bel canto* (inclusive, sem dúvida, nas suas componentes expressivas), mas não era nada convincente no papel de Radamès, enquanto Fischer-Dieskau, forçando polemicamente a nota da autenticidade dramática na sua composição de Amonasro, provocava murmúrios de protesto de largos sectores da plateia, surpresos com aquela quase antecipação de *canto falado* (*Sprechgesang*) schönberguiano. Inversamente, seria um erro pretender aplicar o cânone verdiano aos intérpretes do *Wozzeck* de Alban Berg. De resto, é a persistência de um cânone, impondo-se a outro – ainda apenas emergente, mas não dominante – que explica a dificuldade em aceitar o *novo* na música: quem tem o cânone verdiano ou wagneriano na cabeça e nos ouvidos pode chegar ao ponto de desenvolver sentimentos de repulsa ao ser confrontado com o cânone expressionista. E, mais uma vez, os porta-vozes da posição mais radicalmente conservadora são, não raro, os especialistas, os musicólogos encartados, as autoridades na matéria. Foi o que aconteceu em Lisboa, quando da estreia do *Wozzeck*, no S. Carlos, em 1959. Sabendo do risco que corria por ter incluído a obra na temporada oficial, o director do teatro pediu a João de Freitas Branco que dissesse umas palavras, à boca de cena, antes de subir o pano. Mas, se a intervenção de João de Freitas Branco obteve, como era aliás de esperar, o efeito pedagógico desejado na atitude dos espectadores – levando-os, pelo menos, a não hostilizar com escândalo a obra –, já o mesmo não aconteceu relativamente a alguns dos seus colegas de ofício. Por exemplo, Mário de Sampayo Ribeiro, sem dúvida um musicólogo respeitado, mas cujo ideário integralista não lhe permitia admitir, senão como degenerescências, as mudanças que haviam ocorrido no mundo desde meados do século XVIII, diagnosticou na ópera de Alban Berg o mal que o

<sup>7</sup> Sobre esta controvérsia cf. VIEIRA DE CARVALHO (1993b).

Doutor diagnosticara em *Wozzeck*: *aberratio*. Na sua crónica publicada no *Ocidente* (Abril de 1959), chamou-lhe «verdadeira obra-prima de aberração musical»... Outro cronista, o do *Diário Popular*, reconhecia, por sua vez, que aquela música não era de todo adequada ao público do S. Carlos, o qual – cito – «gosta de cantar mentalmente as ‘árias’ conhecidas de Verdi, de Puccini...». Assim, de uma forma implícita, mas pertinente, punha-se em evidência o conflito que estava em causa entre, por um lado, o cânone da ópera como *bel canto* e, por outro, o cânone da ópera como teatro, e onde residia o erro, respectivamente para uns e para outros...<sup>8</sup>

### 5. O novo cânone do Regietheater e a recepção do *Wozzeck*

A própria trama dramática da obra levantou então fortes objecções. O crítico do *Diário Popular* achava o argumento «de baixo nível, desagradável, imoral, mesmo revoltante», com «personagens lúbricos, apáticos ou tarados». E para o público do S. Carlos ou alguns dos seus sectores esse parecia ser um obstáculo ainda maior à assimilação da obra do que a novidade musical. Tanto mais que, além do resumo do argumento, inserido no programa, circulava no teatro a tradução de Natália Correia do conteúdo integral do libreto, numa edição de Luís Pacheco. Distribuído pelos arrumadores, com autorização prévia do director do teatro, que não o lera, logo provocou a indignação de um grupo de espectadores, chocados com as obscenidades que liam e que não sabiam estarem a ser ditas no palco... em alemão. Daí a pronta contra-ordem de proibir a sua venda. Ou seja: também nesse plano o *Wozzeck* se subtraía ao cânone da ópera em S. Carlos. Uma versão cantada em português não teria sido permitida. Isso reconduz-nos à tradição histórica do teatro de ópera como teatro da «esfera pública representativa», nas cortes do despotismo esclarecido, tradição sem dúvida recuperada por Salazar com a sua definição do S. Carlos como «sala de visitas de Portugal» (no âmbito do seu programa de radical «refeudalização da esfera pública», como diria Habermas), mas posta em causa, desde meados do século XVIII, pela opinião pública emergente da «esfera pública burguesa», que propugnava uma ópera à *la portée de tout le monde* e onde

<sup>8</sup> Em geral sobre a mudança de sistemas sociocomunicativos na ópera, cf. VIEIRA DE CARVALHO (1995a; 1995b). Sobre a recepção do *Wozzeck* em Lisboa, em 1959, cf. em especial VIEIRA DE CARVALHO (1993a: 237-242; 1999a: 300-305).

fossem representadas – tal como no teatro – *tranches de vie*, na expressão de Diderot. Mesmo na Alemanha, onde a deslocação da ópera da *esfera pública representativa* para a *esfera pública burguesa* já se concretizara desde a viragem para o século XIX, algo permanecera da antiga hierarquia, que não permitia equiparar inteiramente a ópera ao *Schauspiel* ou teatro declamado. Eis o que explica as dificuldades experimentadas por Alban Berg em fazer aceitar o libreto do *Wozzeck* pela Ópera Estatal de Berlim, quando da sua estreia em 1925. Embora conseguisse impor o texto tal como o extraíra dos fragmentos de Büchner, um ponto houve, porém – precisamente relativo à cena do Doutor com *Wozzeck* – em que teve de fazer uma concessão: substituir a palavra *pissen*, que era o termo de calão sinónimo de *urinar* (considerado impróprio para consumo numa sala com as tradições da Ópera *Unten den Linden*, fundada por Frederico II da Prússia em 1740), por outra palavra menos agressiva para os ilustres ouvidos da assistência. Alban Berg escolheu então a palavra *hüsten*, que significa *tossir*. Desse modo, evitou um erro de prosódia, porque escolheu uma palavra exactamente com o mesmo número de sílabas e a mesma acentuação daquela que originalmente tinha posto em música. Mas não evitou um erro de dramaturgia, dado que a interdição de *tossir na rua*, imposta a *Wozzeck*, mesmo vinda de um médico com traços de caricatura, não podia fazer sentido – sobretudo, no contexto da frase a que pertence: «tossir na rua como um cão» (e, por isso, Natália Correia traduz por «tosse de cão»).

Contudo, entre 1925 e 1980 muita coisa mudou na Europa, também no campo da ópera. Nomeadamente a partir da Alemanha (ou, se quisermos, das antigas duas Alemanhas, que mantinham um intenso intercâmbio artístico nesta área) irradiou um pouco para toda a Europa do pós-guerra o novo *Regietheater*, de que também se começou a falar em Portugal nos anos quarenta mas sem qualquer eco institucional. O encenador emergia aí como a instância hermenêutica suprema da obra, acima do próprio director musical, pois que era na base da sua leitura da partitura que nascia a concepção do espectáculo, envolvendo não só as decisões quanto à cenografia, os figurinos, a marcação, mas também quanto à distribuição das personagens pelos actores-cantores, quanto à realização vocal-cénica e até quanto a certas dimensões mais estritamente do domínio de competência do maestro, como, por exemplo, os tempos, o sublinhar de certos traços da orquestração ou o balanço entre o volume sonoro das vozes e o da orquestra. Este novo cânone do *Regietheater* –

ainda hoje pouco familiar ao público do S. Carlos – gerou um movimento de incessante redescoberta do repertório, fazendo surgir a nova luz obras bem conhecidas, revelando-as em novas facetas, recriando-as assumidamente, de encenação para encenação, segundo o princípio de que o centro de gravidade da *produção de sentido* de um texto (ou, neste caso, de uma partitura) não está no seu autor, mas sim nos seus diferentes leitores ou intérpretes, em diferentes épocas e contextos. Do mito de uma interpretação *autêntica*, fechada, que buscasse a verdade única e imutável contida na obra, passou-se, com legitimações filosóficas colhidas em Gadamer e na viragem linguística de Wittgenstein, para a tranquila assunção de que qualquer obra é inesgotavelmente plural quanto às perspectivas sob as quais se deixa observar e reconstruir.<sup>9</sup> Não admira, por isso, que o *Regietheater* tenha aberto o caminho, na ópera, a um tipo de intervenção no *texto* que havia muito constituía uma prerrogativa dos encenadores do teatro declamado. A versão considerada definitiva, legada pelo autor, deixou de ser considerada inalterável, e foi precisamente no quadro deste novo cânone que as encenações do *Wozzeck*, pelo menos desde o início da década de 80, começaram a problematizar, por exemplo, a incongruência da interdição de *tossir*, na cena do Doutor com *Wozzeck*. Assim, na encenação de Joachim Herz para a Ópera de Dresden em 1984 (com o japonês Iroshi Wackasugi na direcção musical), restaurou-se a palavra de calão *pissen* e substituiu-se mais adiante a palavra *Zwerchfell* (diafragma) por *Schließmuskel* (músculo constritor). O mesmo tipo de intervenção foi adoptado na encenação de Alfred Drese para a Ópera de Viena em 1986, com direcção musical de Claudio Abbado – encenação na qual, aliás, é mostrada a recolha da urina de *Wozzeck* para análise. Tal é, de resto, o que torna particularmente penosa a legendagem da RTP, quando da retransmissão da ópera, pela mesma altura: as legendas repetem a palavra *tossir*, enquanto na imagem se vê o Doutor com o recipiente da urina na mão. O erro não resultou aqui, evidentemente, da subsistência em Portugal de um tipo de censura como o imposto em 1925 pelo cânone sociocomunicativo então vigente em Berlim, mas tão somente do facto de o responsável pela produção desconhecer as alterações introduzidas no texto e não ter sido suficientemente atento para se questionar sobre a evidente contradição entre a versão impressa do libreto em circulação e a acção representada no palco. Ou seja, em última análise, por desfasamento relativamente ao cânone do *Regietheater* ou, num sentido mais lato, da ópera como teatro.

<sup>9</sup> Para uma discussão mais aprofundada da questão cf. VIEIRA DE CARVALHO (1998).

## 6. Da doxa à institucionalização da anomia

O cânone está sempre ligado a um discurso que o legitima e, na base do qual, se faz a destrição entre o correcto e o erróneo. Na música, tal como na medicina, esse discurso legitimador ou *doxa* atravessa os diferentes subsistemas ou subcampos menores em que se subdivide o campo ou subsistema social mais abrangente. Tomei inicialmente como paradigma a relação médico-doente, pondo-a em paralelo com a relação músico-ouvinte, mas entretanto derivei para outras relações sociocomunicativas no campo musical, incidindo nomeadamente na produção, na recepção, na crítica. A *doxa* manifesta-se em todas essas instituições, mas, tal como na medicina, tem particular relevo na academia – tanto no plano da formação artística, mais voltada para a prática musical, como no plano da formação científica (histórico-crítica ou estética), mais voltada para a teoria musical. Se aceitarmos com Luhmann, a distinção entre *código* e *programa*, dir-se-á que a *doxa* de que fala Bourdieu se manifesta através do *programa* que, em cada momento, permite legitimar/rejeitar como *belo/não-belo* um determinado evento sonoro (tratando-se do *código* da música) ou como *curativa/não-curativa* ou *paliativa/não-paliativa* uma determinada intervenção ou prescrição (tratando-se do *código* da medicina). Segundo Luhmann, a partir do momento histórico-evolucionário em que o sistema se autonomiza, o código estabiliza numa oposição binária tipificada entre o valorado positivamente e o valorado negativamente. No caso da música, a especialização funcional daquela como sistema artístico seria caracterizada pela institucionalização originária desse código (*belo/não-belo*), ainda que diferentes *programas*, resultantes de diferentes *doxas*, pudessem confrontar-se historicamente ou até mesmo coexistir em conflito. Mesmo quando o *belo* como ideal artístico é negado em favor do *verdadeiro*, ou do *moral* ou do *político*, isso implicaria em última análise apenas uma alteração do *programa*, e não do *código*, dado que a própria auto-referencialidade do sistema artístico se reconduziria necessariamente – por exemplo, através do binómio apreciativo *conseguido/não-conseguido* – ao código *belo/não-belo*. Por detrás do confronto entre Pavarotti e Fischer-Dieskau, na *Aida* de Berlim, estaria, pois, um conflito entre *programas* e *doxas* quanto aos critérios do belo. Assim como a recontextualização política da obra na encenação – sempre tão cara ao encenador Götz

Friedrich – não invalidaria de modo algum a sua recondução a um juízo de valor estético. Daí, pois, a inevitabilidade do convívio, na música – como certamente também na medicina –, de *ortodoxos* e *heterodoxos*, posições reversíveis, consoante o discurso legitimador hegemónico que cada qual invoca em tal ou tal contexto.

A *doxa* gera-se, pois, na música, quer a partir das obras e da *praxis* de execução para os discursos legitimadores, quer a partir destes para aquelas, numa interacção recursiva em que participam todos os protagonistas do campo ou todas as operações do subsistema. O que sobreleva aqui é – na expressão de Kaden<sup>10</sup> – a *sintonização de comportamentos*: o pormo-nos de acordo, por exemplo, quanto às qualidades dir-se-ia estruturais de um *objecto sonoro*, tais como o género, a forma, a tonalidade, o tempo, o ritmo, a trama motivico-temática, a harmonia, etc. O nível preliminar é, pois, o de descrever e classificar/qualificar – ou seja, formular juízos de ciência. Quando se passa para outro nível, o da apreciação do observado segundo as «normas supremas do belo» como ainda postulava Guido Adler (1885), entramos na esfera dos juízos de valor, na base dos quais se delimita a fronteira entre o permitido e o não permitido. A antiga disciplina de Composição nos Conservatórios tinha justamente essa função *normativa*, que deveria garantir a reprodução do *belo* na música. A *doxa* manifestava-se através de juízos de ciência que se reconduziam a juízos de valor, e inversamente. A análise retrospectiva das obras que se tornaram paradigmáticas do *belo* em música veio, porém, demonstrar que estas se furtam à aplicação das normas académicas ensinadas aos compositores. Bach, Haydn, Mozart ou Beethoven, todos eles cometeram erros condenados pela *doxa* musical das suas épocas.<sup>11</sup> Wagner começou a desfazer a ordem tonal, talvez por procurar explorá-la até aos limites. Debussy e Schönberg proclamaram abertamente a *anomia*, ou, por outras palavras, o princípio de que as únicas regras que um compositor deve respeitar são aquelas que ele próprio intui, no processo de criação. Tanto nos escritos de Debussy como nos de Schönberg (neste caso, do período anterior a 1912) se recusa um sistema pré-dado no qual a obra devesse subsumir-se. Em arte, deixa de se acreditar então num sistema teórico totalizante legitimador do gesto do artista. A obra é que gera a teoria, e não inversamente – eis o postulado fundador da modernidade artística, na viragem para o século XX.

<sup>10</sup> Cf. KADEN (1984), do qual se tomam, em geral, as categorias da teoria da comunicação aqui utilizadas.

<sup>11</sup> Veja, por exemplo, quanto às regras da Harmonia, DIETER DE LA MOTTE (1976).



Nesse momento histórico de *institucionalização da anomia* (a expressão é de Bourdieu), a cena do Doutor com Wozzeck assume, a meu ver, um significado muito particular, que tem passado despercebido. Do ponto de vista da forma musical, consiste numa *Passacaglia* ou numa *Chaconne* com 21 variações, cujo tema é exposto no clarinete, imediatamente antes de subir o pano. Trata-se, porém, de um tema dodecafônico, isto é, constituído por uma série ou sequência de doze sons de alturas diferentes – portanto, todas as alturas possíveis da escala cromática. No contexto da obra, que tende para a *atonalidade* (no sentido da superação do antigo sistema tonal que culminara na tradição clássico-romântica), é o único momento em que o compositor usa uma série dodecafônica. Mas pode colocar-se a questão: porquê uma série dodecafônica? A resposta parece ser simples dentro de uma tradição histórico-musicológica que lida sobretudo com a evolução de linguagens e estilos: como Schönberg, mestre de Alban Berg, estava então a desenvolver um sistema de composição com doze alturas, é natural que o discípulo acabasse por chegar a uma série dodecafônica, num gesto de aproximação intuitivo a essa nova técnica. Haveria, pois, aqui um sinal da convergência entre mestre e discípulo. Uma indagação atenta à substância dramaturgica, levame, porém, a questionar tal explicação, pelas seguintes razões:

- a) o único momento da obra em que aparece uma série ou um tema dodecafônicos é precisamente a cena do Doutor com Wozzeck;
- b) logo na sua primeira exposição, o tema apresenta uma configuração nitidamente caricatural;
- c) é repetido 21 vezes, na forma de variações;
- d) o próprio Alban Berg afirmou pretender assinalar desse modo, musicalmente, a *ideia fixa* – não a do doente, mas sim a do médico: a *ideia fixa* da *teoria* que o tornaria imortal.<sup>12</sup>

Por isso, eu vejo nesta cena, não apenas a caricatura do paradigma da ciência moderna mas também a caricatura do que sobreviveu desse paradigma em certa arte moderna.

<sup>12</sup> Cf. BERG (1929: 278): «Com razão, variações: ou não se tratasse de um único e mesmo tema, da mesma ideia fixa do médico, que também se reflecte lá onde o Wozzeck – torturado por ele e por essas fixas ideias – toma a palavra» (*Mit Recht Variationen: handelt sich doch um ein und dasselbe Thema, um dieselbe fixe Idee des Arztes, die ja auch dort, wo der von ihm und diesen fixen Ideen gepeinigten Wozzeck das Wort ergreift, seinen Widerhall findet*).

## 7. Do erro ético ao erro estético

Na verdade – e permitam-me o parêntesis –, o filósofo alemão Wolfgang Iser defende, num texto já de 1990, que a filosofia pós-moderna nasceu *do espírito da arte moderna*.<sup>13</sup> Desse modo, põe em evidência que o conceito de pós-modernismo tem menos a ver com uma época do que com uma atitude intelectual e que as *mudanças diacrónicas* de paradigma na filosofia, na ciência e na arte podem apresentar-se também como *constantemente sincrónicas* que se contrapõem transversalmente. Isso significa: em primeiro lugar, que, assim como a filosofia *pós-moderna* terá nascido do espírito da arte moderna, assim também poderá haver uma arte, ora dita moderna, ora dita pós-moderna, nascida do espírito da filosofia ou da ciência *modernas*; e, em segundo lugar, que é preciso rever o próprio conceito de arte moderna, que normalmente é dado como adquirido e onde cabe tudo quanto há de mais díspar.

A ópera *Wozzeck* de Alban Berg vale, sem dúvida, como exemplo do paradigma de *arte moderna* a que já me referi acima e que se ajusta à teoria de Iser – isto é, que está em sintonia com a *teoria pós-moderna* na ciência e na filosofia –, dado que a coerência interna da obra, as qualidades que nos permitem considerá-la como conseguida, não resultam da sua conformidade a um sistema preexistente, antes são geradas *ex novo* a partir de fragmentos e materiais heterogêneos que só através da sua *montagem* na obra ganham unidade e sentido.<sup>14</sup> O que há de comum entre *Wozzeck*, como estratégia de composição, e o programa schönberguiano do expressionismo na música, tal como o autor do *Pierrot Lunaire* o definira numa carta de 1909 a Busoni – não *construir*, mas sim *expressar*, a partir da sensação que nos põe em ligação com o nosso *inconsciente*, e não a partir da *lógica consciente*<sup>15</sup> – é, pois, a ideia de uma ordem (ou normatividade singular) que nasce do fenómeno, enquanto produto de uma dialética entre sujeito e objecto (como diria Adorno), e não enquanto caso particular de uma *ortodoxia*.<sup>16</sup> Pelo contrário, nos anos vinte, com o

<sup>13</sup> O título do ensaio, *Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst*, é uma paráfrase intencional ao título da *Origem da Tragédia* de Nietzsche (cf. WELSCH 1990).

<sup>14</sup> Cf. a este respeito VIEIRA DE CARVALHO (1999c).

<sup>15</sup> Cf. versão portuguesa da carta in VIEIRA DE CARVALHO (1990: 33).

<sup>16</sup> Há, obviamente «lógica consciente» na concepção e composição de *Wozzeck*, cuja dimensão construtiva é tão marcada, tanto no plano da sua arquitectura global como no dos seus momentos parcelares. Mas, o gesto expressionista mantém-se e renova-se, dado que o *sentido* – sublinha-se

dodecafonismo, Schönberg abre caminho, de certo modo, à restauração de uma ordem ou normatividade pré-dada como instância legitimadora da composição musical, isto é, como uma nova *doxa* que, mais do que o antigo sistema tonal, iria aspirar ao estatuto de sistema teórico totalizante. Isso torna-se evidente na recepção ulterior da técnica dodecafônica, através de Webern, conduzindo ao serialismo integral dos anos cinquenta, praticado especialmente por Boulez e Stockhausen e por outros compositores do círculo de Darmstadt. Nunca até então a música europeia atingira um tal extremo de racionalização integral da composição musical e se identificara a tal ponto com o paradigma da modernidade na ciência e na filosofia, tal como é definido por Wolfgang Iser e criticado por Adorno e Horkheimer (1944) na *Dialektik der Aufklärung*. Em contrapartida, a *heterodoxia* de Alban Berg na recepção do dodecafonismo, em obras como a *Suite Lírica*, a ópera *Lulu*, ou o *Concerto de Violino* – onde a liberdade de expressão se sobrepõe aos imperativos do sistema – conduzirá à marginalização do compositor pelo círculo de Darmstadt: não obstante os protestos de Adorno, que, num artigo de 1956, defende a actualidade de Alban Berg como modelo da modernidade e da vanguarda em arte (cf. ADORNO 1956).

A referida cena do *Wozzeck* oferece-se, pois, sob um aspecto completamente novo a uma hermenêutica iluminada pela teoria pós-moderna. O testemunho da crítica da ciência moderna passa das mãos do dramaturgo Büchner (ele próprio também cientista), nos anos trinta do século XIX, para as mãos do compositor Berg, cerca de um século mais tarde. Assiste-se à desconstrução irónica do paradigma da ciência moderna no plano da interacção das personagens – médico e paciente – em paralelo com a desconstrução irónica (por antecipação), na estrutura musical, de uma arte dita moderna que viesse a reconverter-se a tal paradigma: como se nesta cena do *Wozzeck* se condensasse premonitivamente a questão central do debate em torno de modernidade e pós-modernidade na filosofia, na ciência e na arte.<sup>17</sup>

O que nela se põe em causa é, num caso, o erro *ético* e, no outro, *por analogia*, o erro *estético* de inverter os meios e os fins. Num caso, o doente

mais uma vez – não resulta aqui da mera dedução de uma ordem ou de princípios previamente estabelecidos, de «língua» ou de «escola». É radicalmente *singular, não-idêntico* (cf. VIEIRA DE CARVALHO 1999c).

<sup>17</sup> Sobre a crítica pós-moderna do paradigma da ciência moderna, ver BOAVENTURA DE SOUSA SANTOS (1989) e WALLERSTEIN et al. (1996).

torna-se cobaia; no outro, o artista, mero executor. Num caso, o ser humano é posto ao serviço da ciência; no outro, de certo modo, ao serviço duma arte instituída. Num caso, a acção médica, no outro a escrita musical degradam-se a *razão fria*, razão instrumental, cuja finalidade seria essencialmente a de comprovar a justeza de um sistema teórico (respectivamente científico ou artístico). Nos momentos exaltados em que o Doutor celebra a teoria que há-de torná-lo imortal ecoa, pois, também a auto-celebração de Schönberg como inventor de um sistema de composição que, nas suas próprias palavras (ditas no Verão de 1922), havia de «assegurar a supremacia da música alemã nos próximos cem anos»...<sup>18</sup>: «Oh, a minha teoria! Oh, a minha fama! Vou ser imortal! Imortal! Imortal! Imortal!» são exclamações do médico que remetem, afinal, para o compositor e para a sua glória, antecipadamente saboreada, de criador de um novo método de composição...

À data da conclusão do *Wozzeck* (1921), segundo as fontes disponíveis, Alban Berg ainda não estava ao corrente da técnica dodecafónica, pelo menos na sua formulação como sistema. A linguagem críptica da cena do Doutor com *Wozzeck* obriga-nos, porém, a rever as fontes e a considerar seriamente a hipótese de Alban Berg ter sabido mais cedo das tentativas do mestre e ter pressentido o risco de retorno a uma dogmática, a uma *ortodoxia*, que viesse, de novo, coarctar a liberdade do compositor, limitá-lo na sua capacidade de decisão, nos seus propósitos expressivos, nas suas intuições, nas suas convicções. Neste sentido, a cena do Doutor com *Wozzeck* parece indiciar a divergência, e não a convergência, entre mestre e discípulo. Na base de um juízo de valor, na zona de intersecção entre o *ético* e o *estético*, Alban Berg recusa premonitoriamente, como *erro*, a restauração do academismo.

<sup>18</sup> Declaração a um dos seus discípulos, Josef Rufer, no Verão de 1922. Citada in STUCKENSCHMIDT (1959: 82).

**Referências:**

- ADLER, Guido (1885) «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, I, 1 (1885): 5-20.
- ADORNO, Theodor W. (1956) «Alban Berg», in Adorno (1970ss.): IV, 85-96.
- ADORNO, Theodor W. (1970ss.) *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. / Max Horkheimer (1944) *Dialektik der Aufklärung*, in Adorno, 1970ss.: III.
- BERG, Alban (1929) «[‘Wozzeck’ – Vortrag von 1929]», in *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik* (ed. Frank Schneider), Leipzig: Reclam, 1981: 267-289.
- BOURDIEU, Pierre (1987) *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel, 1989.
- BÜCHNER, Georg (1980) *Werke und Briefe* (segundo edição crítica de Werner R. Lehmann), Munique: Carl Hanser Verlag.
- DE LA MOTTE, Dieter (1976) *Harmonielehre*, Munique / Kassel / Basileia / Londres: Bärenreiter/DTV.
- GIL, Fernando (1998) «A boa descrição», in Fernando Gil, *Modos da Evidência*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998: 195-217.
- KADEN, Christian (1984) *Musiksoziologie*, Berlim: Verlag Neue Musik.
- LUHMANN, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SOUSA SANTOS, Boaventura de (1989) *Introdução a uma Ciência Pós-Moderna*, Porto: Afrontamento.

- STUCKENSCHMIDT, H.-H. (1959) *Arnold Schoenberg* (trad. inglesa de Edith Temple Roberts e Humphrey Searle), Nova Iorque: Grove Press.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1990) «Razão e sentimento na comunicação musical», in Vieira de Carvalho (1999b): 23-34.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1993a) «*Pensar é morrer*» ou o *Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1993b) «Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption», *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie – Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag* (ed. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit), II: *Musik-Theater*, Hamburg: Von Bockel, 1993: 11-41; versão portuguesa com o título «Cultura de *bel canto* e iluminismo: Em torno de uma relação contraditória à luz da recepção da ópera» in Vieira de Carvalho (1999b): 35-71.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1995a) «Illusion und Selbstdarstellung - Zur Entwicklung der Kommunikationssysteme im Musiktheater», in *Vom Neuwerden des Alten - Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters (Studien zur Wertungsforschung, vol. 29, ed. Otto Kolleritsch)*, Graz-Viena: Universal Edition, 1995: 141-149.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1995b) «From Opera to *Soap Opera*: On Civilizing Processes, the Dialectic of Enlightenment and Postmodernity», in *Theory, Culture & Society*, XII/2 (1995): 41-61; versão portuguesa com o título «Da ópera à telenovela: Sobre processos civilizacionais, dialéctica do iluminismo e pós-modernidade», in Vieira de Carvalho (1999b): 120-139.

- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1996) «A continuidade estilhaçada: história e actualidade na obra de Luigi Nono (1924-1990)», in Vieira de Carvalho (1999b): 247-272.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1998) «Productive Misreading of Baroque Opera: The Staging of Handel's *Serse* by Herz (1972) and *Giustino* by Kupfer (1984)», in *Cinquant'anni di Produzioni e Consumi della Musica dell'Età di Vivaldi (1947-1997)* (eds. Francesco Fanna e Michael Talbot), Florença: Olschki, 1998: 229-255.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999a) *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon, Kassel / Basileia / Londres / Nova Iorque / Praga*: Bärenreiter.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999b) *Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1999c) «*Wozzeck* und die Dialektik der Aufklärung», in *Wozzeck und die Zwanziger Jahre* (ed. Ulrich Müller), Anif/Salzburg: Verlag Meier-Speiser, 1999: 153-167; versão portuguesa com o título «*Wozzeck* e a Dialéctica do Iluminismo» in Vieira de Carvalho (1999b): 229-246.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (2000) «La sociologie de la musique en quête de son objet», in *Critique*, 639-640 (Agosto/Setembro 2000): 790-803.
- WALLERSTEIN et al., Immanuel (1996) *Para abrir as ciências sociais. Relatório da Comissão Gulbenkian sobre a reestruturação das Ciências Sociais*, Lisboa: Europa-América.
- WELSCH, Wolfgang (1990) «Die Geburt der postmodernen Philosophie aus dem Geist der modernen Kunst», in *Ästhetisches Denken* (do mesmo), Stuttgart: Reclam, 1993: 79-113.

