



## DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

DA ÓPERA À TELENOVELA: SOBRE  
PROCESSOS CIVILIZACIONAIS,  
DIALÉCTICA DO ILUMINISMO E PÓS-  
MODERNIDADE<sup>1</sup>

**Mário Vieira de Carvalho**  
Universidade Nova de Lisboa  
E-mail: [mariovieiradecarvalho@gmail.com](mailto:mariovieiradecarvalho@gmail.com)

**DOI:** <https://doi.org/10.26512/dramaturgias.voi10.24867>

## RESUMO

A partir de processo que se iniciou no século XVIII, temos a discussão das relações entre temas da Teoria Crítica, Ópera e Mass Media.

Palavras-chave: Teoria Crítica, Ópera, Mass Media

## ABSTRACT

*From a process that began in the eighteenth century, we have the discussion of the relations between Critical Theory, Opera and Mass Media.*

*Keywords: Critical Theory, Opera, Mass Media.*

**1** Publicado originalmente com o título "*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 incluída no livro do autor **Razão e sentimento na comunicação musical. Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo**, Lisboa: Relógio d'Água, 1999 (pp. 120-139).

**A** *praxis* e a teoria da ópera no século XVIII têm sido tradicionalmente um campo atractivo para a investigação musicológica. Trata-se, porém, aqui de mostrar que é possível extrair do seu estudo contributos muito pertinentes para a discussão de tópicos sociológicos tão latos como a teoria dos processos civilizacionais (Elias, 1936) e a chamada teoria crítica, sobretudo relativamente a uma das suas obras fundamentais: **A Dialéctica do Iluminismo** (Adorno e Horkheimer, 1944). Com efeito, a ópera passa nessa época por uma mudança de paradigma que parece conferir maior evidência a um novo "modelo civilizacional" desenvolvido pela burguesia. A meu ver, as estratégias sociocomunicativas que correspondem a este modelo, longe de se terem esgotado, atingem o seu ponto culminante nos nossos dias. Fenómenos da cultura de massas como as telenovelas já se encontravam delineadas — enquanto modelo de comunicação idealizado — na teoria da ópera de Rousseau. Neste sentido, foi em vão que o criticismo de Adorno, Eisler e Brecht se opôs a estratégias de comunicação entretanto mundializadas pelos *mass media*. Assim, sou levado a concluir que a discussão da problemática da "pós-modernidade" não devia ignorar o facto de o "capitalismo tardio" estar a dar pleno cumprimento, na cultura e comunicação de massas, ao processo iniciado na época das Luzes, ou, por outras palavras, o facto de o fundamento teórico do modelo sociocomunicativo que hoje se tornou mundialmente dominante já estar implícito na ideologia da "classe média" daquela época.

### **OPERA SERIA E PROCESSO CIVILIZACIONAL**

A *opera seria* pode ser considerada um repositório de maneiras, no mesmo sentido em que Norbert Elias toma as baladas da corte da baixa Idade Média

(Elias, 1936). Na sociedade da corte do despotismo esclarecido (em vários países, desde fins do século XVII a fins do século XVIII), a *opera seria* cristaliza e simultaneamente repercute-se no comportamento social. Ela reflecte e prefigura estratégias de vida que se tornam constitutivas desse contexto. Uma investigação empírica sistemática, que levasse em conta centenas de obras, mostraria, decerto, toda a extensão em que a *opera seria* está em "ressonância estrutural"<sup>2</sup> com o processo civilizacional e permitir-nos-ia seguir a curva de tal função no decurso de cerca de um século. Por agora, limito-me a considerar os seus aspectos mais evidentes.

A *opera seria* apresenta personagens com super-egos bem estruturados, que aprenderam a guardar distância das suas próprias emoções, impulsos e desejos, a dissociar o seu comportamento exterior da sua experiência íntima, a agir, não espontaneamente, mas sim de acordo com um plano. A repressão ou recalçamento das paixões ou desejos próprios, através da submissão voluntária a imperativos racionais que decorrem do papel social que se tem de desempenhar — designadamente, e acima de tudo, os que se reportam à "razão de Estado" —, é especialmente acentuada na personagem do soberano, que aparece como um modelo de tais qualidades, precisamente aquelas que fazem dele um déspota *esclarecido*<sup>3</sup>.

A dissociação do comportamento exterior da experiência íntima tem mesmo correspondência na configuração estrutural das obras: nos recitativos, as personagens agem, nas árias defrontam-se com os seus sentimentos e emoções. A maioria das árias, na *opera seria*, são, de facto, monólogos em que as personagens são deixadas sozinhas, ou para se entregarem ao *affectus* que para elas resulta da acção que teve lugar no recitativo, ou para extrairerem da situação (das suas emoções e pensamentos) as consequências, o *plano* em conformidade com o qual agirão no futuro. Agir é, neste contexto, ou efeito do cálculo, ou dissimulação do *affectus* da ária precedente. A personagem típica da *opera seria* é um eu dividido, que aparece no recitativo com a máscara das conveniências sociais e que, na ária, arranca a máscara e revela as suas motivações secretas (somente na presença do público ou tomando-o por confidante). O recitativo, particularmente o chamado *recitativo secco*, poderia ser visto, pois, como um modelo de boas maneiras, da fala convencional da corte, por meio da qual se evita que transpareça aquilo que se pensa ou sente, enquanto a ária representaria a consciência do eu posta a prova. Com este invariável balanço — pôr a máscara ao agir, arrancar a máscara ao pensar e sentir — a personagem de *opera seria*, enquanto eu social, mostra quão decisivamente a sociedade da corte e os seus dispositivos de coacção estruturam a sua personalidade. Assim compreendido, o desenvolvimento do *dramma per musica* des-

<sup>2</sup> Sobre o conceito de "ressonância estrutural" cf. Kaden (1984: 210ss.).

<sup>3</sup> A relação entre processos civilizacionais intra-sociais e inter-sociais, considerada por Elias (cf. Robertson, 1992: 116ss.) também aparece nos libretos de *opera seria*.

de o estilo recitado (fusão de canto e fala) por volta de 1600 até à separação clara entre recitativo e ária, como *cliché* estabelecido cerca de um século mais tarde, é similar a outros indicadores culturais mencionados por Elias (1936, 1969) como base empírica da sua teoria da civilização. O movimento do primitivo *dramma per musica* para a *opera seria* parece estreitamente relacionado com o movimento experimentado na sociedade da corte até ao período do despotismo esclarecido: um movimento no sentido do refinamento crescente do processo de civilização.

Contudo, quando se examina a função simbólica dos recitativos e árias mais em pormenor, torna-se igualmente evidente que as árias não podem ser descritas como um momento de libertação das coacções sociais, em contraste com os recitativos que corresponderiam a momentos de comportamento cor-tês convencional. Pelo contrário, no plano musical, as árias evidenciam uma retórica extremamente complexa. A ária parece dar expressão aos verdadeiros sentimentos do eu social, mas faz uso de uma linguagem se possível ainda mais convencional do que a do recitativo. Com efeito, desde cerca de 1600, sob a influência da arte da oratória, desenvolveu-se toda uma retórica musical onde eram tipificados os afectos e estabelecidas convenções para os expressar musicalmente (cf., por exemplo, Burmeister, 1606). Submeter os sentimentos próprios à racionalidade supõe a possibilidade de os classificar e caracterizar racionalmente (como em Descartes, 1649). Por isso, no percurso que conduz à *opera seria*, cada ária torna-se uma unidade fechada, perfeitamente caracterizada quanto à estrutura tonal-rítmica, à instrumentação, ao tempo e outras componentes musicais que eram requeridas para exprimir o afecto correspondente, o qual também era visto como unidade fechada e perfeitamente caracterizada: uma ária, um afecto. O afecto em cada ária não definia a personagem, mas sim a situação. As personagens não constituíam uma unidade, antes eram, na verdade, uma pluralidade de afectos intermutáveis e estereotipados. As coacções sociais estruturantes do eu eram aí objectivadas. Neste sentido e neste plano, os afectos apresentados nas árias também eram máscaras (por exemplo, a máscara do desespero, ou do ciúme, ou da vingança, etc.) que as personagens iam pondo de acordo com as situações.

Isto torna-se mais claro mudando o ponto de vista — da lógica interna da acção ficcional representada no palco (como modelo de comportamento social) para a real interacção entre o palco e o público, isto é, para o espectáculo como um todo (enquanto componente real da vida social da corte). As personagens confrontavam-se com os seus sentimentos confrontando-se com o espectador, no contexto da sociedade da corte. As suas tiradas retóricas aprendiam com o factor semiótico no comportamento social do público<sup>4</sup> e ensinavam este a man-

4 "Factor semiótico no comportamento" é uma expressão tomada de Lotman (1973: 284). Parece ser aqui particularmente adequada, pois enfatiza a função das maneiras como signos de distinção, no sentido estabelecido por Bourdieu (1979).

tê-lo. Sentimentos e emoções expressos nas árias eram, portanto, sentimentos e emoções convencionais como os experienciados na vida social da corte. É, pois, neste plano da comunicação com o público que as árias (e já não os recitativos) podem ser consideradas como reveladoras (e exemplos didáticos) de distância e auto-controlo no lidar com as "paixões da alma" (Descartes).

A ideia central de Adorno e Horkheimer (1944) é a de que o controlo da natureza supõe o controlo do ser humano sobre a sua própria natureza e o exercício do poder sobre outras pessoas. Toda a arte da corte do período do despotismo esclarecido está em harmonia com esta ideia. Para artistas como Bernini a beleza devia ser encontrada no artifício, e não na natureza (Rummenhüller, 1978: 97). O controlo da natureza exterior nos jardins cortados à francesa relacionava-se com o controlo, pela *dramatis personae*, da sua natureza interior. Ambos se relacionavam, por sua vez, com as estratégias de controlo social específicas do período estudado por Elias (1936, 1969). Estes três planos são nomeadamente inerentes à *opera seria*. A oposição entre política e paixões humanas permanece no centro da acção, e o preço a pagar pelo *lieto fine* ou fim feliz é a repressão destas: sem controlo sobre a natureza interior, não havia poder, não havia controlo sobre os outros seres humanos. Ao mesmo tempo, nada no palco e na representação buscava o natural: os cenários deviam espantar pela sua magnificência, a intriga explorava o maravilhoso e o fantástico, heróis masculinos eram interpretados por vozes de soprano. A música, por meio da estilização dos afectos ou da imitação de fenómenos físicos (relacionada com aqueles), também visava, com o seu arsenal retórico, mudar natureza em artifício. A estrutura da *aria da capo* (típica da *opera seria*) é o melhor exemplo disto mesmo: é perfeitamente simétrica, uma forma a-b-a, onde a personagem volta à primeira secção, repetindo-a depois da segunda. Uma tal estrutura pode ser considerada como a completa denegação do natural, como precedência do artifício sobre a lógica "natural" da progressão dramática e, em certo sentido, mais uma vez, como modelo da (e para a) vida da corte, onde o artifício devia igualmente prevalecer sobre a natureza. A arte era para ser contemplada enquanto arte, e não dissimulada, e todos os criadores (ou emissores) dos diferentes ramos procuravam chamar a atenção dos receptores para os seus dotes artísticos. Libretistas, músicos, cenógrafos e maquinistas e, é claro, cantores compreendiam as suas respectivas criações tanto ou mais como meios de afirmação da sua própria perícia (*exibição do eu*, enquanto representação de faculdades e destrezas) do que de representação do "drama".

Tudo isto implicava a transferência da distância interior (no confronto com os sentimentos próprios) para a distância exterior (na comunicação com outras pessoas). Investigação empírica, baseada em livros de viagens e epistolo-

grafia, revela que a retroacção (*feed back*) do público também era caracterizada pela discrição e distância no sistema sociocomunicativo da *opera seria* em algumas cortes europeias. Aí nunca se perdia uma certa distância dos espectadores relativamente à acção representado no palco. As estratégias de vida penetravam tanto a produção como a recepção, a estrutura de comunicação da ópera como um todo. O artifício, a arte como máscara, estavam assim em clara correspondência com o factor semiótico no comportamento social — a máscara usada pelos "actores" da vida social da corte, os quais, na sala, enquanto espectadores, tanto assistiam ao espectáculo como dele eram protagonistas.

Todas as componentes estruturais deste sistema sociocomunicativo estão corporizadas na figura do *castrato*, com quem a arte do *bel canto* atinge o seu ponto culminante. Os *castrati* são símbolos da repressão da natureza humana levada ao extremo da mutilação física. Coacções incidentes sobre o papel social que eles tinham de desempenhar — o de cantores de ópera — levava-os (aos seus pais, familiares ou tutores) ao controlo racional sobre as faculdades naturais da sua voz. Do mesmo modo que os jardins cortados à francesa, também os cantores cortados à italiana correspondiam ao ideal de beleza como artifício<sup>5</sup>. Dado que desempenhavam tanto papéis masculinos como femininos eles intensificavam ainda mais do que outros cantores a dissociação entre actor e personagem representada. Os seus momentos de *exibição do eu* como detentores de extraordinários poderes vocais — os momentos em que punham de lado a máscara que correspondia à respectiva situação do seu papel — tornava ainda mais visível a outra máscara: o artifício em que eles se haviam tornado como seres humanos. Ao mostrarem tão drasticamente que a representação do eu era a representação de um eu social *artificialmente* estruturado, eles eram modelos extremos da (e para a) sociedade da corte. A representação do eu aparecia não como extinção ou apagamento, mas sim como exacerbação do factor semiótico no comportamento social; não equivalia ao arrancar da máscara, mas sim ao seu uso ostensivo. Sob o despotismo esclarecido tal era o significado de *ser civilizado*.

### A CRÍTICA BURGUESA DA ÓPERA E O ILUMINISMO

A alternativa desenvolvida pela burguesia esclarecida relativamente ao modelo civilizacional da corte, que atinge a sua mais completa formulação em meados do século XVIII, ganha do mesmo modo contornos mais claros no contexto da crítica da ópera<sup>6</sup>. O seu lídimo autor, Rousseau, usa o termo *baroque* para caracterizar aquilo que ele condenava na arte — o extravagante ou estranho, o magnífico ou empolado — como sendo o oposto do que a arte deveria ser: *natural*. A sua crítica do *bel canto* sob o ponto de vista da perfor-

<sup>5</sup> Numa obra de Balet e Gerhard publicada na Alemanha em 1936 (no mesmo ano da publicação de *O Processo da Civilização* de Elias), a relação entre as diferentes artes e as estruturas sociais ao longo do século XVIII é estudada sistematicamente na base de uma larga investigação empírica. Numa síntese sobre as tendências da arte sob o absolutismo, esta obra estabelece um paralelo entre os cantores castrados e os jardins de Le Nôtre (cf. Balet e Gerhard, 1936: 1945.).

<sup>6</sup> Cf. Vieira de Carvalho (1993).



mance dos actores-cantores sintetiza esse novo ideal da ópera. Ao canto barroco opunha o canto natural (não ornamentado) e, por isso, também repudiava as vozes de *castrati*. A arte de cantar, afirma ele, devia ser posta totalmente ao serviço do papel desempenhado, os actores de ópera não podiam esquecer em momento algum a personagem para devotarem as suas energias a si próprios enquanto cantores. O objectivo da ópera era o de comover os corações por meio do canto. Desta forma, os actores deviam fazer sentir aos espectadores (*faire sentir*) não só o que eles tinham para dizer, mas também o que a música da orquestra significava. Contudo — e isto era crucial para Rousseau — deviam fazê-lo *como se* tudo no seu desempenho fosse espontâneo (e não premeditado). A ópera não devia espantar, mas antes despertar interesse; devia ter em vista, não o maravilhoso, mas sim o natural, por meio de uma ilusão perfeita. E, como não havia ilusão — afirma Rousseau — sem o envolvimento do coração, o canto devia ser *expressivo*, e não *barroco*. Na ópera, a melhor música "fazia-se esquecer a si própria" (palavras de Rousseau, 1768: 345).

Ao transpor a mesma filosofia para o plano da composição, Gluck tomava em conta a ideia básica expressa por Rousseau por volta de 1750: a música era a linguagem do coração, das paixões impetuosas porque era a "voz da natureza" a primitiva linguagem do ser humano *en état de nature*<sup>7</sup>. Uma tal ideia correspondia ao processo já em curso, nomeadamente na música germânica. O aparato retórico dos afectos tipificados desmoronava-se. A nova tendência era no sentido da libertação das coacções das formas fechadas e estritamente reguladas, no sentido de uma flexibilidade que permitisse à música exprimir a espontaneidade, imprevisibilidade e desordem dos sentimentos e paixões. Sem essa flexibilidade a música não poderia tornar-se cada vez mais o veículo efectivo da acção dramática e o principal meio de dar vida, já não a afectos isolados, mas sim a personagens, compreendidas como indivíduos com uma psicologia própria (Haydn dizia: "as minhas sinfonias exprimem personagens"). Novas técnicas de composição, visando a sugestão de espontaneidade e naturalidade, eram, contudo, frustradas pela praxis tradicional da *performance*. Por isso, o compositor via-se compelido a tomar cada vez mais nas suas mãos todo o sistema de produção, em ordem a garantir que nada perturbaria a "perfeita ilusão". Ao dirigir a representação da *Alceste* em Viena, Gluck conseguiu obter o efeito pretendido (segundo a descrição de Burney):

...os que a viram representada... não podiam tirar os olhos um só momento do palco, durante todo o espectáculo, tendo a sua atenção tão aguçada e a sua consternação tão aumentada, que se conservavam em permanente ansiedade, entre a esperança e o medo dos eventos, até à última cena do drama... (Burney, cit. segundo Scholes, 1959: II, 93)<sup>8</sup>

7 Os textos de Rousseau que tratam do conceito de música são precisados in Vieira de Carvalho (1988).

8 ...those who have seen it represented... could not keep their eyes a moment off the stage, during the whole performance, having their attention so irritated; and their consternation so raised, that they were kept in perpetual anxiety, between hope and fear for the event, till the last scene of the drama...



Ou seja: este espectáculo produziu no público um efeito semelhante ao de um *thriller*, ao do *suspense* num filme moderno, incluindo o pormenor importante postulado por Rousseau: "por meio de uma música que se fazia esquecer a si própria..." Com referência a mudanças idênticas na comunicação literária da época, Hans-Robert Jauss afirma estar aqui em causa a transferência do modelo de identificação da religião para a arte (Jauss, 1977: 29).

Na sua crítica da sociedade, da civilização, Rousseau incluía tanto as artes como as ciências. Ele denunciava o social como "artificial" e, por isso, a sua crítica da sociedade sob o ponto de vista da natureza<sup>9</sup> compreendia tanto as estratégias de vida como as da arte. No teatro, tal como na vida quotidiana, o artifício, a convenção e a distância deviam ser abolidos. Os actores deviam "desaparecer" nas personagens, sentir as situações dramáticas como se fossem reais e nelas estivessem envolvidos, e desse modo suscitar o mesmo tipo de envolvimento por parte do espectador. A razão, a "razão fria" (cf. Elias, 1936: I, 21), era aqui depreciada: a compreensão devia resultar exclusivamente do sentimento espontâneo suscitado pelo envolvimento emocional na *performance*. Do mesmo modo, revelar os seus próprios sentimentos, a sua natureza interior, comportar-se com a autenticidade das suas próprias emoções e paixões também era o novo ideal nas estratégias sociocomunicativas da vida quotidiana. Contra o vício da hipocrisia da *civilizada* sociedade da corte devia ser fomentada a *virtude* burguesa da sinceridade. Como seres humanos livres das anteriores coacções sociais e iguais no seu comportamento "natural", os parceiros de comunicação deviam ser capazes de partilhar os seus sentimentos e emoções: o artista criava a partir de agora para toda a humanidade (Balet e Gerhard, 1936: 211ss.). Na ópera — designadamente no *dramma giocoso* desde cerca de 1750 — aristocratas e plebeus eram caracterizados em harmonia com o novo modelo, baseado na sua igualdade essencial como seres humanos. Por exemplo, nas **Bodas de Fígaro** de Mozart, tanto a condessa como a sua serva, Susana, são *empfindsam* (sensíveis): aquilo que as aproxima como mulheres é mais forte do que aquilo que podia dividi-las enquanto senhora e serva. Tornar musicalmente válido para ambas o mesmo modelo de sentimento "natural", a ponto de ambas poderem comover os corações de espectadores aristocráticos e burgueses indistintamente (os primeiros aprendendo a *Empfindsamkeit* burguesa, os segundos aprendendo a descobrir até mesmo no aristocrata a sua real condição de ser humano igual aos outros), era evidentemente ainda mais subversivo do que os sinais do fim de uma ordem social mostrados pelo desenrolar da intriga...

Em suma, tirar a máscara na arte e na vida parece ser um aspecto central do programa alternativo da burguesia esclarecida, da noção de *cultura* de que

<sup>9</sup> Cf. Luke (1989: 93-127), mas a sua tese de uma "crítica anti-burguesa" exercida por Rousseau é controversa. Não será antes Rousseau o crítico burguês por excelência que fornece o quadro teórico para a alternativa burguesa à sociedade da corte? É claro que, por outro lado, o que há de emancipatório no pensamento Rousseau é depois transformado no seu contrário pela nova ordem. Neste sentido, Rousseau pode ser considerado a *posteriori* o antecedente mais directo da crítica da racionalidade burguesa feita por Adorno e Horkheimer (1944).

fala Elias com referência à Alemanha, mas que tinha um dos seus lídimos teorizadores em França. Tirar a máscara? Para ser rigoroso, não era bem disso que se tratava. A criação artística tornava-se ainda mais complexa, os compositores que escreviam "para a humanidade" não tinham de calcular e racionalizar menos do que aqueles que trabalhavam para a sociedade da corte. Tinham de diferenciar novos matizes, transpor o drama do libreto para a música, veicular através das notas musicais o que estava para além das palavras: o inexprimível<sup>10</sup>. Também a produção de uma ópera se tornava muito mais complexa e racionalizada, passava-se da exibição de eus em competição à sua diluição numa estreita cooperação, em ordem a assegurar a "ilusão perfeita" e a suscitar a identificação. Enquanto previamente a natureza era dissimulada (mascarada) no artifício, agora era o artifício que tinha de ser dissimulado em natureza. Em ambos os planos da composição e da performance a maior arte consistia agora em dissimular a arte, em apresentá-la como natureza<sup>11</sup>. Assim, o que estava em causa na alternativa burguesa não era arrancar a máscara, mas antes colá-la à cara.

A crítica iluminista burguesa do século XVIII incidia tanto na estrutura como na função do sistema sociocomunicativo da sociedade da corte. Via a *estrutura* da comunicação na sua relação com a *função* de prestígio e divertimento<sup>12</sup>. Na própria alternativa que propunha, a *nova estrutura* baseada na *identificação* relacionava-se com a *nova função* da ópera: promoção da cultura, educação, visando a "promoção da humanidade". Era *comovendo o coração* que se *esclarecia* a humanidade.

Dois modelos de iluminismo ou esclarecimento estavam, pois, em confronto no século XVIII: na sociedade da corte, ser esclarecido significava ter assimilado a *civilité*, ter aprendido a racionalizar o comportamento, a reprimir ou dominar as emoções, a agir de acordo com coacções e hierarquias sociais, a manter a distância na arte e na vida; no programa alternativo da burguesia "cultivada", ser esclarecido significava tornar espontâneo o comportamento, libertar as emoções, agir como ser humano de acordo com as leis da natureza, *envolver-se* na arte e na vida. Consequentemente, o estudo do criticismo da ópera nesta época parece sugerir que se confira à oposição entre *civilização* e *cultura* postulada por Elias (1936) um conteúdo mais diferenciado — na sua dimensão geográfica, no seu *timing* e no seu significado global:

- a) Na sua dimensão geográfica, devido à ênfase que a *cultura*, como alternativa ou oposto da *civilité*, ganha também em França e não apenas na Alemanha<sup>13</sup>;
- b) No seu *timing*, porque desde cerca de 1750 e até cerca de 1800 torna-se cada vez mais difícil aceitar a distinção proposta por Elias entre uma França onde a *intelligentsia* burguesa tomava parte na *civilité* da sociedade da corte, e a

**10** Sobre o conceito de música como linguagem do inexprimível ver Dahlhaus (1978) e discussão em Kaden (1984: 140ss.) e Vieira de Carvalho (1993; e ainda 1994 e 1996, sobre a recepção desse conceito em Portugal). Kaden considera a *Empfindsamkeit* um sistema sociocomunicativo que integra a vida quotidiana no seu todo.

**11** Este aspecto terá escapado a Elias nos seus estudos sobre Mozart (Elias, 1991).

**12** Cf. Vieira de Carvalho (1993).

**13** Dois dias antes de tomar a Bastilha o povo francês fechou a Ópera (até nisto estava em sintonia com as ideias de Rousseau) e, alguns anos mais tarde, na altura em que Rousseau é glorificado por ocasião da transferência dos seus restos mortais para o Panteão, a República continuará a proclamar os teatros como "escolas" para os cidadãos (cf. De Place, 1989: 44, 301).

marcava, e uma Alemanha em que permanecia o hiato social entre ambas, embora — por outro lado — a transferência de uma oposição social para uma oposição nacional entre *cultura* e *civilização* (Elias, 1936: I, 36ss.) pareça tornar-se evidente novamente desde cerca de 1800 com o estabelecimento do consulado e do império em França;

- c) No seu significado global, na medida em que o sistema sociocomunicativo proposto para o teatro e a ópera pela burguesia iluminada é um dos muitos exemplos da sua estratégia global, visando não apenas a igualdade, através da "depreciação" da condição nobre, mas também uma nova forma de desigualdade social, baseada na superioridade da burguesia, dos seus valores culturais, do seu comportamento moral e do seu estilo de vida — superioridade que devia afirmar-se simultaneamente sobre a sociedade da corte, como nota Elias (1936: I, 23) referindo-se à Alemanha e sobre as camadas sociais inferiores, não cultivadas<sup>14</sup>. Os meios para atingir tal objectivo eram os da cultura e exteriorização da experiência íntima de cada um como ser humano, da cultura da ideia de valores humanos universais, do enriquecimento intelectual e da purificação (regresso à natureza) de toda a humanidade (cf. Balet e Gerhard, 1936: 144ss., 244ss.).

A verificação de dois modelos iluministas não permite a mera referência de ambos à definição de Kant:

Esclarecimento é a saída da pessoa humana da menoridade de que ela própria é culpada. Menoridade é a incapacidade das pessoas de se servirem do seu próprio entendimento sem a direcção de outrem. A culpa de tal menoridade é delas próprias quando a sua origem não reside na falta de entendimento, mas sim na falta de decisão e coragem de se servirem deste sem a orientação de outrem. *Sapere aude!* Tem a coragem de usar o teu próprio entendimento é, pois, o lema do movimento iluminista. (Kant, 1784: 53)<sup>15</sup>

Mowatt (1990: 43) alude a esta definição para tornar transparente o conceito. Contudo, o estudo da crítica iluminista da ópera mostra que no sistema sociocomunicativo alternativo da burguesia o modelo de identificação ou de envolvimento emocional (em alemão: *Einführung*) podia ser muito mais importante do que o treino da razão e até mesmo o oposto da "razão fria". Na verdade, enquanto na sociedade da corte a complexidade e racionalidade da produção artística podia estimular a complexidade e racionalidade no plano da recepção e salvar o seu momento didáctico apesar da função de prestígio

**14** Precisamente por isso, a definição de cultura, neste contexto, como um processo de *enobrecer* as faculdades humanas (Thompson, 1990: 126) parece inadequada a exprimir o verdadeiro objectivo do iluminismo burguês.

**15** *Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne die Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne die Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe den Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen, ist also der Wahlspruch der Aufklärung.*

e divertimento<sup>16</sup>, na alternativa burguesa, a crescente complexidade e racionalidade da produção podia ser dissimulada como *aparência da natureza*, tendo em vista uma drástica simplificação da complexidade da recepção, isto é: precisamente o contrário do uso do "próprio entendimento sem a orientação de outrem". Em vez de estimular o "livre pensamento" este modelo podia, pois, ser usado como instrumento de "orientação" dos receptores, levando-os a partilhar — pelo envolvimento emocional — as ideias e pensamentos dos seus parceiros de comunicação (as fontes e/ou os emissores da "mensagem")...

Neste sentido, é evidente que o iluminismo burguês não pode ser oposto ao romantismo, que marcará a cultura burguesa durante o século XIX<sup>17</sup>. Não é por acaso, mas por consciente apropriação deste programa que Wagner se torna o verdadeiro realizador do ideal de "ilusão perfeita" na ópera, graças à arquitectura interior e ao dispositivo cénico e acústico do novo Teatro dos Festivais de Bayreuth. Deste ponto de vista, Wagner vai muito mais além do que Gluck, na medida em que passa a colocar sob controlo tanto o sistema global da produção como o da recepção: de um lado, texto, música, a *performance* dos actores e da orquestra, os dispositivos cénicos; do outro lado, um público numa sala completamente escurecida durante o espectáculo, sentada em anfiteatro, olhando apenas para a acção representada no palco (maestro e orquestra estavam completamente ocultos, pois nada devia perturbar a aparência do natural). Um tal dispositivo ilusionista, visando a *Gefühlsverständnis* (a compreensão através do sentimento), só seria ultrapassado pelo cinema sonoro (*talking pictures*) dos anos trinta. O modelo de comunicação deste último já se encontrava, sem dúvida, prefigurado em Bayreuth.

O apelo à libertação das emoções que vem da burguesia esclarecida significa, contudo, não apenas *cultura* contra *civilité*, mas também uma nova maneira de ser civilizado. Ou, por outras palavras, a modelos opostos de iluminismo também correspondem diferentes modelos de *civilização*. Aqui devia ser tomada em conta a pesquisa de Cas Wouters (1986) sobre o abrandamento dos controlos emocionais nos anos sessenta do século XX e a sua tese de "um mais cuidadosamente circunscrito e interpessoalmente responsável "descontrolo controlado" das emoções, o qual necessariamente contém algum cálculo e a expectativa de respeito mútuo relativamente a outras pessoas" (Featherstone, 1991: 59). Do mesmo modo, a necessidade de uma alternativa à internalização de controlos externos, à coacção emocional — tão imperativa para a burguesia do século XVIII, na época em que o antigo regime se desmoronava e o novo ainda não se estabelecera — acabaria por corresponder tão somente a uma mudança no tipo de controlos internalizados e na forma de os internalizar. No caso da ópera, não há dúvida de que a alternativa proposta pela burguesia

**16** Esta diluição de qualquer propósito "didáctico" na função de prestígio e divertimento prevalecia sobretudo em estruturas baseadas na *exibição do eu*. Cf. exemplos em Vieira de Carvalho (1993).

**17** Sobre a relação entre iluminismo e romantismo cf. Jameson (1991: 221-2).

supunha o aumento do controlo emocional do lado da produção: designadamente para os actores, que tinham de reprimir completamente a sua tendência para a *exibição do eu* e — por meio de redobrado auto-controlo — criar a ilusão de serem as personagens representadas. Mas o modelo de identificação também requeria a internalização de coacções no plano da recepção: sem o silêncio, sem a permanente atenção à acção representada, perdia-se o efeito de "ilusão perfeita" e tornava-se impossível o envolvimento do receptor. Por isso, esclarecimento por meio da comoção do coração — no teatro, na ópera e na comunicação artística em geral — supunha a formação de um novo consenso social relativo às *maneiras* de lidar com a arte. Este consenso podia ser criado pela "esfera pública burguesa" (cf. Habermas, 1962), pela opinião pública alimentada pela literatura e imprensa, mas também podia ser estimulada por medidas concretas, tais como o escurecimento total do espaço reservado ao público durante a *performance*, introduzido mais tarde, ou regras precisas como as estudadas por Rupp (1992)<sup>18</sup>. No modelo de comunicação burguês as coacções a internalizar pelo receptor, enquanto tal, podiam ser até mais fortes do que no sistema sociocomunicativo da sociedade da corte<sup>19</sup> e representavam igualmente um modelo de civilização, por comparação com os sistemas sociocomunicativos do teatro popular, caracterizado por fortes retroacções cumulativas indistintamente entre os intérpretes e os espectadores, exteriorizadas de uma forma a bem dizer caótica. Uma das características principais que tornavam este modelo alternativo da classe média diferente dos outros dois sistemas de comunicação (respectivamente o teatro da classe superior e o teatro das classes inferiores) era a emergência de uma relação autoritária do palco para com a sala, dos emissores para com os receptores, isto é, a coacção que obrigava à estrita passividade do comportamento "exterior" do público durante o espectáculo, como *conditio sine qua non* para o seu activo envolvimento "interior" na acção representada no palco (cf. Vieira de Carvalho, 1984: 89ss., 165s.).<sup>20</sup>

### **BRECHT, ADORNO E A CRÍTICA DA HERANÇA ILUMINISTA**

Horkheimer e Adorno estabelecem a relação entre "teatro ilusionista" e a introdução do filme sonoro nos anos trinta, mas os modelos opostos de ópera acima referidos tornam talvez mais claro até que ponto é que a moderna teoria do filme já se continha no programa do iluminismo burguês. A crítica de Brecht e Adorno a esta tradição abrange, por isso mesmo, o teatro, o cinema e a música, e visa o desenvolvimento de um modelo alternativo de comunicação artística.

Por meio do "efeito de estranheza" (*Verfremdungseffekt*) Brecht pretendia, "não pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de que estava a assistir a uma

**18** Um exemplo desse tipo de processos de civilização "democráticos" (alternativos aos da sociedade da corte), a somar aos mencionados por Rupp, é o regulamento publicado pela empresa concessionária do Teatro de São Carlos em 1909, quando da estreia em Portugal da *Tetralogia* de Wagner (cf. Vieira de Carvalho, 1984: 290, nota 35).

**19** Designadamente na sua variante baseada na *exibição do eu*.

**20** Ao invés da alternativa burguesa desenvolvida em alguns países europeus, no Teatro de São Carlos de Lisboa, "um teatro da corte para a burguesia", prevaleceu até cerca de 1910 uma estrutura de comunicação marcada por retroacções cumulativas entre palco e sala, deslocando o centro do espectáculo para a sala (cf. Vieira de Carvalho 1984).



acção, natural, não ensaiada", mas sim neutralizar "através de certos meios artísticos" a sua "tendência para mergulhar nessa ilusão". Isto pressupunha que "representar" fosse "mostrar": o actor devia "mostrar o que tinha de mostrar com o claro gesto de mostrar". Assim, a "quarta parede", que separava o público do palco, dando a ilusão de uma acção representada real, decorrendo como se não houvesse espectadores, devia desaparecer com o auxílio do actor, que passava a dirigir-se directamente a estes. Usando esta técnica os actores podiam evitar o envolvimento emocional (*Einfühlung*) tanto deles próprios como do público (Brecht, 1940: 208s.). Eles deviam treinar logo nos ensaios a separação clara entre o actor e a personagem, aprender a dizer o papel "não como improvisação, mas sim como citação". Deviam sublinhar em cada gesto que o representado era a versão ou opinião deles acerca do agir das personagens. As emoções das personagens apareciam assim "emancipadas" e mostradas em grande estilo, como se os actores observassem os seus próprios movimentos. A arte de representar, as destrezas artísticas, a mestria técnica deviam tornar-se evidentes para público. Uma vez que os actores não se identificavam com as personagens, podiam escolher o seu próprio ponto de vista acerca delas e torná-lo perceptível, apelando a uma atitude crítica do espectador para com elas (Brecht, 1940: 210ss.). Tal ponto de vista era "um ponto de vista social-crítico" (*gesellschaftskritischer Standpunkt*), significando que os actores trabalhavam as qualidades das personagens em relação com "a esfera do poder na sociedade" (*Machtbereich der Gesellschaft*). O seu desempenho tornava-se um "colóquio (acerca de situações sociais) com o público a quem se dirigiam" e os espectadores eram convidados a "justificar ou condenar essas situações, consoante a sua respectiva classe social". O objectivo do "efeito de estranheza" — e isto é o núcleo da teoria de Brecht — era "tornar estranho [*verfremden*] o gesto social que sustenta todos os eventos [*Vorgänge*]" (Brecht, 1940: 212). Dado que Brecht define "gesto social" como a "expressão mímica e gestual das relações sociais em que vivem as pessoas de uma época" (Brecht, 1940: 212s.), o significado de *verfremden* torna-se claro: o familiar, óbvio, conhecido nas relações sociais, era visto como não familiar, não óbvio, desconhecido e, deste modo, descoberto como algo a ser questionado, problematizado e — como Brecht frequentemente sublinha — mutável.

Denegando a teoria de Rousseau em todos os seus elementos, a aplicação do *V-Effekt* à ópera também implicava a atribuição de novos papéis à música: mediar (em vez de servir); explicar o texto (em vez de intensificá-lo); supor o texto (em vez de afirmá-lo); tomar posição (em vez de ilustrar); centrar-se no comportamento (em vez de descrever a situação psíquica) (Brecht, 1938: 114). A música não podia passar despercebida, ser "esquecida": pelo contrário, no

teatro e na ópera, ela devia ser tomada em conta, atentamente observada, como um dos meios de produzir *Verfremdung* ou estranhamento. A música não devia comover o coração, enlevar, mas antes contribuir para despertar nos espectadores as suas faculdades racionais, a acuidade da sua compreensão como "espectadores pensantes" (Brecht, 1955: 21).

Brecht chamava a este novo tipo de teatro e ópera "teatro épico" e "ópera épica". Isto significava que era enfatizado o lado narrativo (ou épico) da construção das personagens: os intérpretes estavam ali, a bem dizer, para contar uma história, e não para serem tomados pelos verdadeiros participantes nela. Brecht reabilitava assim a maior parte dos elementos das mais antigas tradições teatrais (não somente europeias) que a burguesia iluminista havia rejeitado: acima de tudo, a máscara. Enquanto as teorias de Rousseau, Gluck e Wagner convergiam na  *fusão dos elementos inerente à obra de arte total (Gesamtkunstwerk)* que devia tornar efectiva a "ilusão perfeita", aqui a desconstrução da ilusão e das correspondentes estratégias de identificação era baseada na *separação dos elementos* (cf. Brecht, 1938: 113). A *desmontagem* ou *desconstrução* das aparências no palco era vista como o momento didáctico que permitiria aos espectadores desconstruir as aparências na vida real e ver igualmente nesta, como mutável, o que antes lhes parecia imutável.

Contudo, nos anos trinta, pouco depois dos primeiros exemplos de ópera épica de Brecht (**A ópera de pataco**<sup>21</sup> e **Mahagonny**), a consolidação e intensificação do dispositivo ilusionista ganham um novo impulso com a introdução da banda sonora no cinema. Durante o seu exílio nos Estados Unidos, Adorno e Eisler reagem com uma obra sobre a música de filme (1944) onde os *Philosophic Fragments* (mais tarde, *Dialektik der Aufklärung*) de Adorno e Horkheimer são mencionados no prefácio como base teórica da pesquisa. Verificando que a música de filme não era para ser ouvida enquanto tal (assim cumpria ela, pois, o ideal de Rousseau de uma música "que se fizesse esquecer a si própria..."), Adorno e Eisler defendiam, pelo contrário, o seu papel activo, segundo uma perspectiva largamente coincidente com o papel da música no teatro épico de Brecht, o qual, de resto, era ocasionalmente mencionado (Adorno e Eisler, 1947: 32s., 77). Para eles, a música de filme devia ser "objectiva", e não "expressiva" (não uma "droga", não um instrumento racional de "irracionalidade"), actuando através do "contraste com os eventos exteriores" (Adorno e Eisler, 1947: 27s., 31, 33s., 48). Em vez de veicular, devia "interromper a acção" (*ibid.*: 37s.). A unidade de música e imagem devia ser a "unidade de pergunta e resposta, afirmação e negação, aparência e essência", um princípio de "natureza antitética" em correspondência com o princípio da montagem:

21 *Dreigroschenoper*, título habitualmente traduzido entre nós por **Ópera de três vinténs**.



O desenvolvimento da música de filme dependerá da medida em que ela for capaz de tornar frutuosa esta antítese e abandonar a ilusão de uma unidade imediata. (Adorno e Eisler, 1947: 71, 74, 77)

Assim, a música devia "romper com o mecanismo da neutralização" da sua função no filme (ibid.: 84), em ordem a distanciar (*verfremden*) o espectador e contrariar a "manipulação" (ibid.: 33, 61). Por meio da música, também aqui a "quarta parede" devia cair, em vez de ser consolidada.

Uma tal convergência e cooperação de Adorno e Eisler no campo da música de filme não era extensiva a toda a música. De qualquer modo, alguns traços da teoria musical de Adorno permanecem conciliáveis com a teoria teatral de Brecht. A música "cumprir a sua função social mais precisamente quando apresenta os problemas sociais através do seu próprio material e de acordo com as suas próprias leis formais" — eis o postulado de Adorno (1932: 105). Assim, a música era semelhante à teoria crítica da sociedade, pois ambas podiam negar o *status quo* e resistir "à consciência empírica" (cf. Jay, 1984: 136s.). Tal como Brecht, Adorno considerava, pois, o tipo de recepção dependente da estratégia de produção. O seu conceito de composição como "descodificação" de "realidade social"<sup>22</sup> não pode separar-se da sua exigência de ouvintes que fossem capazes de "responder à música criticamente e com conhecimento de causa", nas palavras de Jay (1984: 139)<sup>23</sup>. Esse conceito dirigia-se, pois, também contra a "quarta parede" na música, que funcionava de uma forma similar à "quarta parede" no teatro. Em vez de ser produzida e recebida, ou como "acção representada" que suscita o envolvimento emocional dos ouvintes (música programática, música instrumental no sentido já definido por Haydn: "expressão de personagens" ou "caracteres"), ou como *objecto sonoro* desprovido de qualquer significado<sup>24</sup>, a música deveria tornar-se — tal como o teatro de Brecht — "colóquio" acerca da sociedade. A recusa da "comunicabilidade fácil" (Jay, 1984: 137) que opunha Adorno a Eisler em matéria de "música utilitária" ou "comunitária" (Adorno, 1932: 123s.) era precisamente, afinal, aquilo que o aproximava de Brecht<sup>25</sup>.

Mas a "quarta parede" tinha vindo para ficar e não deixa de continuar-se a impor-se nos nossos dias. Nenhum realizador de cinema dos anos trinta (e muito menos Rousseau, há duzentos anos) podiam certamente sonhar com uma "ilusão" tão perfeita e com um tão profundo envolvimento de intérpretes e espectadores como o agora atingido pelas telenovelas, que são o verdadeiro ponto culminante — enquanto sistema sociocomunicativo — do ideal de ópera delineado pela burguesia esclarecida setecentista. A máscara cola-se aqui tão perfeitamente à cara que as personagens deixam de ser personagens e os

**22** Carta a Ernest Krenek de 1932, citada em Jay (1984: 138).

**23** Eis o que se torna evidente num dos mais importantes ensaios de Adorno sobre a problemática da recepção, publicado em 1938 (Adorno, 1938) e nas suas lições de 1961/62 proferidas na Universidade de Frankfurt, publicadas em 1968 com o título *Introdução à Sociologia da Música* (Adorno, 1962).

**24** Não cabe aprofundar aqui a discussão em torno do conceito de *música absoluta* desde o modelo de identificação do iluminismo burguês até ao conceito de Hanslick (música como *Selbstzweck* ou fim em si), elaborado cerca de 1850 em oposição à estética wagneriana (cf. Hanslick, 1854) e por sua vez relacionado com a tendência à *reificação* — música que se torna, cada vez mais, mercadoria (cf. Adorno, 1932: 103).

**25** Eis um aspecto que podia alimentar a discussão em torno da *crítica da cultura* e teoria estética de Adorno (1970). Quanto a Eisler, não se trata aqui, nem da sua música de cinema, nem da de teatro (em grande parte composta para as peças "épicas" de Brecht), nem ainda da sua música de concerto, mas sim exclusivamente da sua "música comunitária" (*Gemeinschaftsmusik*), uma espécie de *Gebrauchsmusik* com "impacto imediato nos seus destinatários" (Jay, 1984: 137). O próprio Eisler fazia tal distinção num discurso de 1935 (em Boston) e chamava a essa música "arte militante" contra o fascismo ou, por outras palavras, "o lado de agitação propagandística" (*agitational propagandistic side*) da sua arte (Eisler, 1973: 268s.).

espectadores deixam de ser espectadores: todos interagem como pessoas reais. As vidas privadas que o pequeno *écran* parece surpreender no seu dia-a-dia (qual *voyeur* a espreitar pelo buraco da fechadura do vizinho) parecem pertencer à vida quotidiana e seguir o seu curso diário tal como as vidas privadas dos receptores. A saga representada em Bayreuth, narrando o início e o fim de um mundo nas roupagens de *vidas heróicas* (**O Anel do Nibelungo**), destinada a ser presenciada ao longo de uma semana, num teatro especialmente desenhado com o objectivo de fazer mergulhar o espectador na *aparência do natural*, bem longe das banalidades da *vida quotidiana*, torna-se, nas telenovelas, a saga de um mundo obviamente insusceptível de mudança, isto é, a saga da própria vida quotidiana, a ser presenciada meses ou anos a fio, de preferência por tempo ilimitado (no que respeita ao início e ao fim da *performance*), tal como a *vida quotidiana* dos próprios telespectadores, a quem agora se torna possível mergulhar na *aparência do natural* sem ter de abandonar o lar<sup>26</sup>. A "ilusão perfeita" que torna o espectador "incapaz de distinguir entre ficção e vida real" (Adorno e Horkheimer, 1944: 147) é levada a tal ponto que a acção ficcional — por exemplo, a moral ou os "valores familiares" relacionados com o comportamento das personagens — pode mesmo passar a ocupar um lugar central na vida política, tornando-se objecto dos cuidados e declarações públicas de estadistas bem reais<sup>27</sup>: porque as telenovelas reproduzem sentimentos, emoções, modelos de comportamento social, e, ao tomarem parte nos serões familiares, absorvendo-os, suscitam uma identificação tão imediata com as situações representadas que qualquer desvio relativamente ao mais largo consenso parece perigoso para a ordem estabelecida. O perigo vem certamente do facto de as personagens ficcionais poderem *manipular* a opinião pública mais efectiva e instantaneamente do que os políticos da vida real através das suas máquinas de propaganda. Nas telenovelas a relação autoritária do produtor para com o receptor tem de ser posta ao serviço de relações similares na vida real. Se o *establishment* está tão interessado nelas é precisamente porque parecem ser a melhor *escola* de conformismo.

Por isso, "o advento da era da cultura mediática total" que "remonta a finais dos anos quarenta ou à década de cinquenta" (Jameson, 1991: 355) trouxe consigo uma disseminação explosiva e planetária do sistema sociocomunicativo desenvolvido pela classe média esclarecida setecentista: como se só nos nossos dias, na "terceira fase do capitalismo", com o estabelecimento do "mercado mundial" e a simbiose entre "mercado e *media*" de que fala Jameson (1991: XIX, 275s., 399s.), se tivessem criado as condições técnicas e materiais capazes de conferir alguma consistência real ao ideal iluminista burguês de "promoção da humanidade" (significando *toda* a humanidade) como *função* de uma

<sup>26</sup> Quanto aos conceitos de *heroic life* e *everyday life*, cf. Featherstone (1992).

<sup>27</sup> Tal foi o caso do presidente Bush e do vice-president Quayle nas suas declarações públicas (Julho, 1992) sobre a decisão de ter uma criança, sendo mulher solteira, tomada por Murphy Brown, uma personagem de ficção da TV...

*estrutura* de comunicação baseada no efeito de ilusão e identificação. Simultaneamente, a extensão em que a *estrutura* condicionou a *função* e conduziu à *manipulação* (em vez de *emancipação*) também nunca se tornou tão evidente como hoje em dia. Tal é o caso do moderníssimo *know how* posto ao serviço da encenação de comícios ou eventos políticos transmitidos pelos *media*, através do qual tudo é racionalmente planeado com o objectivo de suscitar a adesão (emocional, "espontânea") dos destinatários ou receptores<sup>28</sup>. Do mesmo modo, se, nas séries de TV, não é, por vezes, claro onde acaba o segmento ficcional e onde começa o da publicidade comercial resulta não só do facto de os actores serem os mesmos (como nota Jameson, 1991: 275), mas também, e sobretudo, do facto de tanto a ficção como a publicidade serem baseadas na mesma estratégia sociocomunicativa.

A "cultura mediática total" deu origem ao culto da imagem e aos promotores de imagem como nunca antes. Estes estão por detrás de personalidades públicas (da arte, do desporto, dos negócios e, é claro, da política) e por detrás de empresas, da publicidade de qualquer "produto": todos cuidam da sua "imagem", todos põem em marcha máquinas cada vez mais complexas e racionalizadas para suscitar a identificação espontânea do receptor ou consumidor, para mudar artifício em *aparência do natural*, para fazer que a máscara se cole à cara<sup>29</sup>. O ponto culminante do modelo de identificação desenvolvido pela burguesia desde a era das Luzes encontra-se, pois, nos nossos dias, não tanto no teatro e na ópera, mas mais nas telenovelas e séries de TV, na maioria esmagadora dos filmes, na publicidade e na propaganda política (mormente a mediática).

É contra estas estratégias na arte e na vida que Brecht e Adorno desenvolvem os seus modelos de comunicação alternativos. Pretendiam com isso recuperar complexidade (potencial crítico) na recepção, em contraste com a tendência à manipulação, que incluía, para Adorno, tanto a arte oficial nos chamados regimes totalitários<sup>30</sup> como a arte como simples mercadoria, neutralizada no seu potencial comunicativo emancipatório pelas indústrias da cultura. Tinham em mente um sistema sociocomunicativo onde a arte pudesse revelar e tornar compreensível a cada um o que está por detrás das aparências, onde a ilusão fosse desconstruída como artifício ou dissimulação. Viam na comunicação artística um modelo para o que devia ser a acção comunicativa em geral: desmascarar as aparências para tornar visível a verdade das relações sociais, incluindo a autoconsciência do eu como eu social. Propunham, portanto, um terceiro modelo de "esclarecimento" que também pode ser considerado um "modelo de civilização", na medida em que pressupunha novas coacções emocionais, suscitadas pela vigilância e distância críticas, novos consensos sociais nas maneiras de lidar com a arte, uma nova compreensão

**28** A utilização do modelo de identificação, nos anos trinta, nomeadamente pela Alemanha nazista (com vista à "intervenção igual" ou *Gleichschaltung* por meio das artes, dos *media* e da estetização da política) só é diferente da que se pratica nos nossos dias no que respeita ao conteúdo...

**29** Segundo Guy Debord, a imagem tornou-se a forma final da reificação mercantil. Cf. Jameson (1991: 276ss.), que sublinha no pós-modernismo a "transformação da realidade em imagens" (Featherstone, 1991: 58). Contudo, de acordo com os processos aqui caracterizados, talvez fosse preferível falar da *dissimulação* ou *simulação* da realidade em imagens.

**30** Nem Brecht, nem Adorno, ambos marxistas, tiveram qualquer influência decisiva na política cultural dos chamados Estados proletários, que igualmente acolheram a herança do iluminismo burguês nas estratégias sociocomunicativas do "realismo socialista".

da sociedade e das relações sociais através da arte. Propunham um modelo de arte que pode ser considerado o mais radical de entre as "vanguardas" desde fins do século XIX: arte como "sociologia"<sup>31</sup>.

Resistindo, contudo, a todas as contra-correntes, a herança do iluminismo burguês não só tem sobrevivido como até se tem consolidado e expandido com o mercado e a globalização. Parece hoje em dia tão triunfante mundialmente como o próprio mercado — o que pode dar-nos, sem dúvida, uma chave para o significado de "pós-modernidade".

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1932), "Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1 (1/2; 3).
- ADORNO, Theodor W. (1938), "Über den Fetischcharacter in der Musik und die Regression des Hörens", in: Adorno (1970 ss.): XIV, 14-50.
- ADORNO, Theodor W. (1962), "Einleitung in die Musiksoziologie", in: Adorno (1970 ss.): XIV, 169-433.
- ADORNO, Theodor W. (1970), "Ästhetische Theorie", in: Adorno (1970 ss.): VII.
- ADORNO, Theodor W. (1970ss.), *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Frankfurt, Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W., e Max Horkheimer (1944), "Dialektik der Aufklärung — Philosophische Fragmente", in: Adorno (1970 ss.): III.
- ADORNO, Theodor W., e Hanns Eisler (1947), "Komposition für den Film", in: Adorno (1970ss.): XV, 7-155.
- BALET, Leo, e E. Gerhard (1936), *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1979.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinction — critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- BRECHT, Bertolt (1927), "Sollen wir nicht die Ästhetik liquidieren?", in: Brecht (1977): 68-70.
- BRECHT, Bertolt (1938), "Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny"", in: Brecht (1977): 108-118.
- BRECHT, Bertolt (1940), "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt", in: Brecht (1977): 208-221.
- BRECHT, Bertolt (1955), "Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles", in: Brecht (1977): 20-35.
- BRECHT, Bertolt (1977), *Schriften über Theater* (ed. Werner Hecht), Berlin, Henschelverlag.
- BURMEISTER, Joachim (1606), *Musica Poetica: Definitionibus et Divisionibus*

<sup>31</sup> A necessidade de liquidar a velha estética, tomando o ponto de vista da sociologia, é claramente expressa tanto por Brecht (1927: 68s.) como por Adorno, o qual, como vimos, considerava o seu modelo de comunicação musical "teoria crítica da sociedade". Não cabe discutir aqui a extensão em que o "modelo de modernismo" de Adorno — designadamente na música — coincide com o expressionismo (cf. Jay, 1984: 130).

- Breviter Delineata**, Rostock, Stephanus Myliander.
- DAHLHAUS, Carl (1978), **Die Idee der absoluten Musik**, Kassel e Munique, Bärenreiter e DTV.
- DE PLACE, Adelaïde (1989), **La Vie Musicale en France au Temps de la Revolution**, Paris, Fayard.
- DESCARTES, René (1649), **Les Passions de l'Ame**, Paris, Chez Henri Le Gras.
- EISLER, Hanns (1935) [Ansprache bei Solidaritätskonzerten], in: do mesmo, "Musik und Politik. Schriften 1924-1948" (ed. crítica de Günter Mayer), in: H. Eisler, **Gesammelte Werke**, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973: III/1, 266-271.
- ELIAS, Norbert (1936), **O Processo da Civilização**, 2 vols., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1989.
- ELIAS, Norbert (1969), **A sociedade da corte**, Lisboa, Estampa, 1987.
- ELIAS, Norbert (1991), **Mozart. Sociologia de um gênio**, Lisboa, Edições Asa, 1993.
- FEATHERSTONE, Mike (1991), **Consumer Culture & Postmodernism**, Londres, Sage.
- FEATHERSTONE, Mike (1992), "The Heroic Life and Everyday Life", **Theory, Culture & Society**, IX/1 (1992): 159-182.
- HABERMAS, Jürgen (1962), **Strukturwandel der Öffentlichkeit— Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft**, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- HANSLICK, Eduard (1854), **Vom Musikalisch Schönen**, ed. Klaus Mehrner, Leipzig, Reclam.
- JAUSS, Hans Robert (1977), **Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik**, vol. 1: **Versuche im Feld der Ästhetischen Erfahrung**, Munique, Wilhelm Fink.
- JAMESON, Frederic (1991), **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**, Durham, Duke University Press.
- JAY, Martin (1984), **Adorno**, Londres, Fontana.
- KADEN, Christian (1984), **Musiksoziologie**, Berlim, Verlag Neue Musik.
- KANT, Immanuel (1784), "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?", in: I. Kant, **Werke**, 7 vols., Darmstadt, 1983: VI, 51-61.
- LOTMAN, Juri M. (1973), "Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts", in: **Kunst als Sprache— Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst** (do mesmo), Leipzig, Reclam, 1981: 269-294.
- LUKE, Timothy W. (1990), **Social Theory and Modernity**, Londres, Sage.
- MOWATT, Edward L. (1990), "Marx, Marxism and alienation in History" in: **Reason and History or only a History of Reason?** (ed. Philip Windsor), Londres, Leicester University Press, 1990: 43-55.
- ROBERTSON, Roland (1992), **Globalization. Social Theory and Global Culture**, Londres, Sage.



- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1768), *Dictionnaire de Musique*, Paris, Duchesne.
- RUMMENHÖLLER, Peter (1978), *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- RUPP, Jan C. C. (1992), "Civilization and Democracy. A Note on the Nobert Elias Theory of the Civilizing Process", comunicação apresentada in: *Theory, Culture & Society 10th Anniversary Conference*, Agosto de 1992, Champion, Pennsylvania.
- SCHOLES, P. A. (ed.) (1959), Dr. *Burney's Musical Tours in Europa*, 2 vols. Londres, Oxford University Press.
- THOMPSON, John B. (1990), *Ideology and Modern Culture*, Cambridge, Polity Press.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1984), "**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, 1993 [versão portuguesa revista da dissertação: "*Denken ist Sterben*" oder das *Opernhaus von Lissabon (São-Carlos-Theater) im Wandel sozial-kommunikativer Systeme vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu unserer Zeit*, Berlim, Humboldt Universität, 1984. Edição alemã remodelada e ilustrada, com o título *Denken ist Sterben. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon*, Kassel, Bärenreiter, 1999].
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1988), "Auf der Spur von Rousseau in der Wagnerschen Dramaturgie", in: *Opern und Musikdramen Verdis und Wagners in Dresden. Schriftenreihe der Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" Dresden*, 12 (1988): 607-624.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1993), "Belcanto-Kultur und Aufklärung: Blick auf eine widersprüchliche Beziehung im Lichte der Opernrezeption", in: *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie — Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag* (eds. Hanns-Werner Heister, Karin Heister-Grech e Gerhard Scheit), vol. II: *Musik-Theater*, Hamburg, Von Bockel, 1993: 11-41.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1994), "Música e crítica da cultura na colaboração de Eça de Queiroz para a *Gazeta de Portugal* e o *Disctricto de Evora*", in: *Queirosiana*, 5-6 (1994): 173-191.
- VIEIRA DE CARVALHO, Mário (1996), "Música e literatura romântica", in: Helena Buescu, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, (1996): 329-336.
- WOUTERS, Cas (1986), "Formalization and Informalization: Changing Tension Balances in Civilizing Processes", in: *Theory, Culture & Society*, 3/2 (1986).

Recebido em: 20/12/2018 | Aprovado em: 20/02/2019