



OFICINA DO CES

ces

Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Faculdade de Economia
Universidade de Coimbra

ANTÓNIO PINHO VARGAS

**PARADOXOS: DESORIENTAÇÃO NO COMBATE À
“CRISE” DA MÚSICA “CLÁSSICA”?**

**Setembro de 2012
Oficina nº 388**

António Pinho Vargas

Paradoxos: desorientação no combate à “crise” da música “clássica”?

**Oficina do CES n.º 388
Setembro de 2012**

OFICINA DO CES

ISSN 2182-7966

Publicação seriada do

Centro de Estudos Sociais

Praça D. Dinis

Colégio de S. Jerónimo, Coimbra

Correspondência:

Apartado 3087

3000-995 COIMBRA, Portugal

António Pinho Vargas

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Escola Superior de Música de Lisboa

Paradoxos: desorientação no combate à “crise” da música “clássica”?

Resumo: Neste texto propõe-se uma análise dos fatores que operam no interior do próprio campo musical “clássico”, segundo vários autores em crise de progressiva irrelevância cultural e social, que, por ação ou omissão, contribuem para agravar a própria irrelevância que alarma os estudiosos.

Palavras-chave: crise da música clássica; cânone musical; formação de públicos; geocultural; programação cultural

I

“Ao contrário do que parecem temer os defensores do cânone ocidental, a sua crítica, a crítica da sua formação, não implica a sua destruição ou qualquer consideração de menor valia dessas obras. Implica, sim, uma crítica à sua pretensão de universalidade e de exclusividade.”¹

Escrevi esta frase na minha tese *Música e Poder* (Vargas, 2012) relativamente àquilo que me parece indispensável para se poder compreender, em primeiro lugar, a exclusão da música portuguesa, de todas as épocas, do conjunto de obras que foram sendo selecionadas para o integrar ao longo dos séculos XIX e XX. O mesmo se verifica com numerosos outros países e compositores cujo espaço de enunciação está, como o português, afastado do núcleo geocultural constituído pelos países centrais da Europa.

Mas talvez seja necessário prolongar esta análise num outro sentido mais amplo. Lawrence Kramer (1995), um dos representantes da chamada *New Musicology*, considerou que “a falta de um discurso público viável acerca da música clássica é uma razão pela qual, admirada como é, está a perder terreno cultural a um ritmo alarmante” (*ibidem*: xiv). Mais adiante, especificou melhor a sua posição:

não é segredo para ninguém que, pelo menos nos Estados Unidos, esta música está com problemas. Quase não se regista nas nossas escolas, não tem nem o prestígio nem a popularidade da literatura e das artes visuais e desperdiça as suas capacidades de renovação permanecendo ligada a um repertório excepcionalmente

¹ Vargas (2012: 537)

estático. A sua audiência tem diminuído, envelhecido e é excessivamente pálida, e foi falada no estrangeiro a suspeita de que a sua pretensão a ocupar uma esfera de eminência artística autónoma é largamente um meio de cobrir e, desse modo, perpetuar um conjunto estreito de interesses sociais. [O autor conclui que] a música clássica mantém, quando muito, um lugar honorífico nas margens da alta cultura. (Kramer, 1995: xv)

Estas reflexões de Kramer, às quais se poderiam acrescentar algumas outras² que sublinham o carácter de *museu* que tem vindo a caracterizar a grande parte do repertório histórico apresentado, ano após ano, nas salas de concertos e nos teatros de ópera, colocam sob interrogação a razão de ser de uma tal cristalização como forma de perpetuar interesses sociais. Sendo esta uma das explicações plausíveis para o facto indesmentível, gostaria de alargar a sua análise com outro tipo de razões. É de salientar, antes de avançar, que em Portugal se verificou uma espécie de contra corrente face ao plano institucional verificado noutros países europeus, no que respeita ao aparecimento de novas instituições e à importância das orquestras e das encomendas de novas obras, sobretudo em consequência dos grandes eventos e do aparecimento de grandes instituições do Estado em especial durante os anos 90, que fizeram o país crescer nesta área cultural. Por outro lado, ao mesmo tempo, noutros países, com infraestruturas mais sólidas e antigas, começava-se, no entanto, a questionar a problemática da crise. Esta diferença temporal explica-se pelo estado anterior de quase obscuridade pública no qual se vivia no país neste campo há longo tempo e de diversas formas, que não é este o lugar para desenvolver. Esta divergência espaço-temporal e as suas consequências na vida musical em Portugal não chegaram, no entanto, para mudar o tom lamentoso de muitos discursos em paralelo e simultâneo com algum voluntarismo relativo ao aumento da criação neste período, nem para evitar que a mesma problemática da crise se viesse a manifestar um pouco mais tarde, dado o reaparecimento de algumas carências estruturais à luz desarmada.

O assunto tem sido debatido por vários autores, e encontra-se bem estabelecido no mundo da academia o vasto conjunto de fatores que para tal contribui – com especial destaque para a evolução tecnológica e, daí diretamente decorrente, a dominação global da *pop culture* em várias áreas – mesmo evitando recorrer ao confronto entre a alta e a baixa cultura (não obstante a sua marca estar fortemente presente) pode-se avançar com outra hipótese de trabalho, centrada em algumas razões internas do próprio mundo

² Cf. Botstein (2004), Taruskin (2005), Nattiez (2003), Kerman, (1983), Menger (2003) e Zizek e Dollar (2002).

social da música, queixoso da decadência mas onde a autorreflexão não parece manifestar-se de modo operativo. Neste campo impera a rotina. São essas rotinas que iremos comentar.

Este campo cultural inclui numerosos agentes ativos – diretores de orquestra, diretores de instituições, programadores culturais, musicólogos, professores de música e, mesmo, os próprios músicos – que não têm conseguido colocar hipóteses que permitam uma explicação cabal mais convincente, nem soluções práticas eficazes do seu próprio ponto de vista. O Estado e a fraqueza da sua ação é geralmente apontado como grande responsável, tal como se verifica em Portugal noutras áreas artísticas e culturais. Mesmo considerando que estes vários fatores têm, sem dúvida, importância, a hipótese de trabalho que gostaria de colocar é de outro tipo: a de que *este grupo de agentes, tendo tido a sua formação totalmente inserida e criada nos valores que presidiram à formação do cânone e que continuam a regular a vida musical nesta área, foi gradualmente dando passos no sentido da inclusão total da música que pertence a esta tradição musical, abdicando de qualquer exercício crítico sobre esse repertório caso a caso.*

II

Pretendo levantar a hipótese de ser este espírito acrítico face aos grandes nomes do passado, sacralizados, comemorados em sucessivos centenários ou bicentenários, não questionados obra a obra, mas validados como um *todo*, que permite explicar o *alargamento* ao conjunto dessa tradição musical do prestígio cultural associado ao cânone ocidental. Julgo ser muito relevante, no quadro de várias iniciativas que têm sido levadas a cabo para evitar o progressivo isolamento da “música clássica”, essa incompreensão das razões históricas que presidiram à seleção canónica e, pelo contrário, o lance intelectual que produz e justifica dois aspetos: por um lado, a *falácia poética* – a pedagogia dos concertos comentados – e, por outro, a inclusão frequente de obras “menores” de compositores canónicos com a convicção de que, mantendo-se o prestígio associado ao seu nome, ele será razão suficiente para justificar a escolha.³ Este duplo equívoco está na base de escolhas de programas que, na verdade, não apresentam música de grande qualidade, embora os seus autores – os seus nomes – estejam *à priori* para além de qualquer questionamento. Este alargamento do cânone, na sua aceção

³ Cf. Taruskin (2004: 2-32).

habitual, uma seleção de obras-primas, para a tradição musical europeia no seu conjunto e praticamente sem critério que não o da simples pertença à lista dos *grandes nomes*, provoca danos, não apenas para a música de autores portugueses, que são excluídos por natureza uma vez que não fazem parte dos canónicos, como sabemos, mas, para além desse aspeto autoflagelador, aliás, característico da vida cultural portuguesa no seu todo, também para a própria vida musical desta área específica.

Do alargamento progressivo para a tradição erudita europeia no seu *todo*, da aplicação do rótulo de *qualidade indiscutível*, normalmente reservado às obras canónicas, tal como descrevemos, resultam uma série de consequências: muitos responsáveis por programas de música de câmara, de música sinfónica e de óperas, procuram uma *renovação*, no quadro traçado de “crise da música clássica”, que acaba por produzir um *agravamento* dessa crise. O agravamento da crise realiza-se com o processo que acabei de assinalar. São apresentadas obras que, tendo a caução do *nome* do seu compositor, na realidade não correspondem no mesmo patamar de real qualidade ao *capital cultural* acumulado por muitas décadas de discursos sacralizadores e canonizadores, pelos *nomes* dos autores. Neste processo de sacralização o fator decisivo é, antes de mais nada, o *nome* do compositor. É este fator – a presença do *nome* – que origina o alargamento da dominação dos valores canónicos apreendidos sem questionamento, e do qual resultam, na prática, programas de concertos constituídos por *obras* específicas que, em si mesmas, nunca foram, nem serão, “grandes obras”.

O objeto de canonização foi, historicamente, duplamente orientado: um conjunto de grandes obras e de grandes nomes. A hipótese que estou a colocar é a de que, com o avanço do século XX, estando o cânone já formado nos seus traços gerais, repetindo o conjunto de obras e compositores que lhe são constitutivos, a partir de meados do século XX, a supremacia da história da *common practice* tonal como valor, como critério principal de óbvia identificação da linguagem musical utilizada na grande maioria das obras sacralizadas, apesar das diferenças menos importantes dos estilos dos diversos períodos, fez esquecer um outro aspeto. Se é verdade que todas as peças desses compositores dos séculos XVIII e XIX, *grosso modo*, usam a linguagem tonal e esse aspeto permite uma aparente similitude entre todas as obras, o facto é que a arte musical, como todas as outras, é um produto do trabalho humano e como tal está, como sempre esteve, sujeita à contingência da *singularidade* que caracteriza a criação humana. Pretendo chegar ao seguinte: pode-se ler o anúncio de um determinado programa de um concerto de qualquer tipo, verificar-se que dos compositores incluídos

todos são do nosso conhecimento e, de seguida, no próprio concerto, tomarmos consciência de que a música que ouvimos não era assim tão excepcional como o ilustre conjunto de *nomes* fazia crer à partida. Há uma contradição entre a escolha dos *nomes*, aparentemente válida, de acordo com os critérios dominantes, e o facto *real* de o concerto, aquele concerto em particular, ser constituído por música aquém dos próprios valores que as instâncias de consagração foram estabelecendo ao longo do tempo, aquilo que nos discursos dominantes no campo se designa por “obras menores”.

Este é o lance fatal: tomar como adquirido à partida que, se as obras são deste ou daquele compositor, então o programa será certamente “de qualidade”. Este é o passo que concretiza a passagem do cânone musical na sua aceção original (de um conjunto de obras escolhidas ao longo de um processo histórico dentre a produção de alguns compositores) para uma conceção *alargada* que acaba por abarcar a totalidade da produção, num primeiro passo, a totalidade da produção dos compositores *escolhidos* e, em segundo lugar, mesmo a *totalidade* da produção musical da tradição erudita europeia.

O processo segue vários passos: partindo dos *grandes nomes* iniciais, primeiro esse grupo foi-se alargando com sucessivas inclusões ao longo do tempo; segundo surgiram novos nomes, talvez menos prestigiados, mas que passaram a ter sobre si uma consideração ou atenção histórica derivada de vários fatores, por exemplo, porque pertencem a um determinado nacionalismo musical, ou porque a certa altura, face a uma exaustão do cânone se iniciou um processo de redescobertas de “esquecidos”, ou ainda pelo seu mero estatuto de contemporâneos dos canónicos. Neste processo toma-se o estatuto de certas obras canónicas e, através do triunfo do conceito de “autor”, alarga-se essa consagração a toda a sua produção – a obra completa – como um todo sagrado. Este alargamento – que está na base das “integrais” – esquece o carácter humano que sempre preside à criação dos artefactos que as obras musicais nunca deixam de ser. Se, como tal, se constitui sem dúvida, por exemplo, o *corpus completo* de um determinado compositor, isso não significa que, no todo da sua produção, não tenha havido peças menos conseguidas, peças falhadas, peças menores, para usar os termos que a crítica musicológica devia ser mais elástica a usar, no que se refere ao passado, uma vez que os utiliza abundantemente no que refere ao presente. É a morte, o museu, o mausoléu, que

impede o uso do bom senso crítico que parece estar reservado em exclusivo para as artes de hoje. Há esferas particulares que contribuem para este equívoco.⁴

III

A musicologia, que no seu afã de constituir as coletâneas de obras completas, fornece cada vez mais obras dos autores mesmo para além daquelas que no passado lhes deram o seu lugar no cânone. É portanto uma investigação histórica, de *per se*, indiferente ao exercício da crítica, caso a caso, tarefa que, em 1983, Joseph Kerman reclamou como crucial,⁵ que realiza e legitima esse conceito tardio de “integral” como sendo sinónimo de qualidade indiscutível que se torna o instrumento que permite o erro da programação de numerosos agentes do campo musical.

O ensino, embora privilegiando certamente as obras consideradas mais importantes, procura evitar a repetição, ano após ano, das mesmas Sonatas, dos mesmos Trios ou das mesmas Sinfonias, substituindo as mais repetidas por outras que, na verdade, do ponto de vista dos requisitos técnicos que reclamam, são idênticas – uma escala é uma escala, o vocabulário, a morfologia e a sintaxe musicais são os mesmos, tanto numa grande Sonata de Mozart como numa obra de Mendelssohn ou Schubert. Há certamente diferenças, mas não tantas como entre qualquer destas e outras de Bartók, Prokofiev ou Lopes Graça, para não falar de obras mais recentes. A proximidade histórica, para nem falar da contemporaneidade, aguça a desconfiança do colecionador de obras-primas e de obras completas e liberta de constrangimentos e de verificação o seu espírito crítico, anestesiado pelo cânone e o seu prestígio simbólico. No entanto, apesar desta crença, a qualidade das obras pode variar efetivamente, e varia *de facto*, mesmo no catálogo do mesmo autor. Voltaremos a este aspeto. Neste caso, o critério de escolha prende-se, primeiro, com a convicção errónea de que o futuro será uma mera repetição do passado nos seus traços mais gerais, ou, segundo, com uma ausência de qualquer consciência de transformações já em curso.

A última esfera é a da própria programação tanto das grandes instituições como das orquestras regionais de menores dimensões. É digno que realce o facto de as

⁴ Há que fazer uma precisão particular relativamente à corrente da “nova música antiga”, que em parte se caracteriza exatamente por retirar do “esquecimento” – não inclusão na seleção canónica do século XIX até meados do século XX – um conjunto de obras anteriores a Bach e durante muito tempo ausentes do repertório das salas de concertos e dos discos. Não é a essa corrente nem a essas obras que me refiro. Nestes casos aquilo que se verifica é uma situação de aparição fugaz seguida de um pelo menos parcial retorno ao esquecimento.

⁵ Em particular em Kerman, no artigo “How We Got into Analysis and How to Get Out” (1994) e ainda Kerman, 1985 e 1983.

orquestras “clássicas”, não sinfónicas por isso, se manterem fiéis ao paradigma modelar Abertura, Concerto e Sinfonia. Não é necessário fazer uma investigação de campo para poder afirmar tanto a primazia do formato como a falta de imaginação que traduz, e, nesse sentido, uma espécie de neutralização dos objetos artísticos face à rotina e à falta de critério. Como modo de combater a irrelevância cultural parece ser uma má estratégia. Outra das crenças associadas aos valores da música clássica como um todo verifica-se nos discursos que sublinham o papel educativo, formador, que este formato museológico pode produzir nos ouvintes. Será um dos baluartes discursivos mais arreigados a convicção do papel educativo, de *per se*, da música clássica. Na dificuldade em abandonar este fatigado modelo não residirá uma das razões que conduz a “música clássica” para as margens da atividade cultural? Não apenas pela repetição de modelos há décadas como da vã tentativa de a variar apresentando obras menos relevantes? Um aspeto que poderia merecer uma análise mais aprofundada é o da prática, já claramente em retrocesso, da organização dos “concertos comentados”. O seu falhanço é tão retumbante como a inerente arrogância cultural que presidiu à sua criação e disseminação, durante um certo tempo, em várias instituições. Parte do pressuposto de que um “especialista”, devidamente creditado, possuidor de um conhecimento e de uma capacidade de o transmitir – facto que não se verificava amiúde – se podia colocar na posição pedagógica de detentor do saber que iria explicar ao espectador, pouco esclarecido ou ignorante, a estrutura de uma sonata. Esta deriva confundia dois aspetos dissemelhantes: a descrição, normalmente académica e sonolenta, da estrutura formal, ou da componente expressiva, do trabalho sobre os motivos, etc., não é sobreponível, numa situação de concerto, à perceção sensível que é o fator decisivo em causa. Este equívoco, aliás generalizado, foi classificado por Richard Taruskin como “A falácia poética”, no artigo do mesmo nome. É, em si mesmo, um produto da crença na superioridade da “construção” – um arquétipo modernista típico – esta corrente musical. Uma vez explicada a sofisticada construção musical, a arquitetura formal, o espectador inculto, pressuposto na própria ideia da iniciativa, seria levado naturalmente a passar a admirar as obras.

A crítica prolonga e legítima os mesmos lances de tipo suicidário. A crítica, neste tipo de repertório histórico, tornou-se, quase exclusivamente, a crítica da interpretação. A obra não é, de uma forma geral, objeto de comentários que não sejam de eventual contextualização histórica, de pertença a esta ou àquela fase do compositor, de localização da composição nesta ou naquela cidade, nos casos em que os compositores

viajaram, o que aliás se verifica com bastantes. Após a indicação desses dados – que dão ao espetador, ou ao leitor, informações prévias importantes do ponto de vista biográfico – o que é submetido a um escrutínio crítico é, quase exclusivamente, *aquela* interpretação, tanto seja um disco como seja um concerto. Porque sendo uma arte de museu, uma reaparição de uma arte antiga por via da interpretação de uma “obra” – mesmo nos casos anteriores a 1800, quando este conceito não regulava ainda a prática dos compositores nem da vida musical –, considera-se que a *obra* e, em particular, o *nome* do compositor, estando sacralizados, estão *naturalmente* para além de qualquer comentário crítico. Unicamente o intérprete está sujeito a ele, na maior parte dos casos, pela via da comparação com inúmeras gravações – de “referência” – da obra já existentes ou com outras interpretações já ouvidas, sendo este um dos aspetos que potencia a reprodução infinita das interpretações. Face a este conjunto de fatores importa fazer aqui uma reflexão de outro tipo.

IV

Na sua segunda Consideração Intempestiva, “Da utilidade e dos inconvenientes da História para a Vida”, Nietzsche escrevia que, quando uma civilização começa a valorizar em excesso o seu passado esse é um sinal de que o seu fim se aproxima, que as forças de vida que apontam para o futuro estão a perder a força inerente à sua subsistência e continuidade e a ceder o passo à celebração das glórias passadas, sendo esse, um sinal de fim iminente (Nietzsche, 1976). Não é uma civilização que está aqui propriamente em causa, mas é uma tradição musical que se *confunde* com o Ocidente, que proclama e reclama, com justeza, a produção de algumas das obras-primas mais extraordinárias da humanidade. Essa será justamente uma das possíveis definições dos cânones ocidentais – um conjunto de obras através das quais uma cultura se observa como exemplar e se revê enquanto tal – mas julgo que essas rotinas interiorizadas, esse espírito não reflexivo que se tornou dominante nesta área musical, agravado pela crise paralela que no século XX foi afastando em dois campos dotados de parcial autonomia a música histórica e a música-feita-hoje (uma esfera na qual há igualmente fatores de sacralização e canonização muito rápidos em ação, embora restritos a um subcampo que vive a sua própria crise específica,⁶ em paralelo com a da música histórica, de que aliás se pretende herdeira e continuadora) produz resultados nefastos. Essa rotina tem

⁶ Cf. Menger (2003)

prosseguido e recebido, por parte dos organizadores de concertos em geral, uma espécie de indiferença ou uma incapacidade de agir pelo lado da autocrítica e da mudança dos fatores estruturais em questão. Verifica-se em certos casos, cada vez mais frequentes, um esforço de miscigenação com as músicas populares dos vários matizes que se traduzem num equívoco: primeiro, nem sempre atingem os objetivos artísticos pretendidos, exceto do ponto de vista do aumento de audiências pontuais, circunscrito a esse evento; em segundo lugar, não se considera aquilo que é uma evidência: é sempre o Outro, e nunca a orquestra, o primeiro fator de atração. Não me parece que estas estratégias, a inação de rotina e a popularização por via da participação em espetáculos de artistas de outras tradições musicais, consigam uma aproximação ao problema real da música “clássica”, levantado por Kramer e outros, ou possam contribuir para abrir alguma alternativa.

V

A conclusão a tirar desta análise é que não são apenas os fatores externos à música “clássica”, como sejam a supremacia cada vez maior da música pop-rock global de proveniência anglo-americana e as suas múltiplas decorrências locais em todo o mundo, nem o desaparecimento progressivo da presença desta tradição musical europeia dos média, que são suficientes para explicar a sua deslocação para “as margens ilustres” da atividade cultural. No próprio interior dessa prática musical há um défice de análise dos fatores em causa, eventualmente associado à crença, alargada nesse meio, de *superioridade cultural indiscutível* e de *universalidade*. Desta crença arraigada resulta um défice de ação. É nela que assenta a convicção de que não é necessário mudar os programas, alterar a sucessão de centenários celebrativos, âncora fundamental na qual se baseia o crescimento do carácter museológico e rotineiro dominante, nem quebrar a cisão instalada e reproduzida entre a música histórica e a música mais recente. Nem toda a música recente, nem toda a música histórica desta tradição musical, poderá ser considerada simplesmente indiscutível pela aceitação sem reflexão do processo histórico que produziu o cânone musical histórico e o subcânone contemporâneo subsequente. Haverá opções a tomar mas terão de se basear numa ampla consciência dos fatores envolvidos em toda a sua complexidade. Um paradoxo pleno de consequências aqui se manifesta: à convicção eurocêntrica de superioridade cultural está muitas vezes associada no seio dos seus agentes, com algumas exceções individuais, uma enorme ignorância e um desprezo por tudo aquilo que se situa fora dessa tradição

musical, tal como, e este é o aspeto mais surpreendente, uma ignorância, um desconhecimento e uma impreparação em relação à própria tradição musical de que se pretende ser representante. Aquilo que se absorveu como conhecimento relativamente superficial durante os anos de formação é ainda considerado, pelos próprios agentes do meio, como suficiente para continuar a exercer as várias funções que lhes são atribuídas: o ensino, a direção de orquestras e teatros de ópera, a direção de instituições culturais que lhe estão associadas. António Pinto Ribeiro escreveu que “ser melómano não é condição suficiente para dirigir uma organização cultural”. (Ribeiro, 2004:79) Esta asserção, deve ser ainda mais aprofundada. É no próprio interior da vida musical “clássica” que florescem as metástases que, dos vários modos descritos, anunciam uma mudança de paradigma que tenderá, caso não se invertam os fatores de superioridade autista, nem o carácter de museu que é amplamente dominante, a conduzir esta prática musical não apenas à já patente e progressiva irrelevância cultural mas a um caminho irreversível para um desaparecimento cujos contornos precisos não podemos prever.

Referências bibliográficas

- Botstein, Leon (2004), “Music of a Century: Museum Culture and the Politics of Subsidy”, in Nicholas Cook; Anthony Pople (orgs.), *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 40-68.
- Kerman, Joseph (1983), *A Few Canonic Variations*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kerman, Joseph (1985), *Musicology*. London: Fontana/Collins.
- Kerman, Joseph (1994), “How We Got into Analysis, and How to Get Out”, in Joseph Kerman, *Write All These Down: Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 12-32.
- Kramer, Lawrence (1995), *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley; Londres: University of California Press.
- Nattiez, Jean-Jacques (org.) (2003), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle: Vol. I – Musiques du XX^e siècle*. Paris: Actes du Sud/Cité de la Musique.
- Menger, Pierre-Michel (2003), “Le public de la musique contemporaine”, in Jean-Jacques Nattiez (org.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle: Vol I – Musiques du XX^e siècle*. Paris: Actes du Sud/Cité de la Musique, 1169-1188.

- Nietzsche, Friedrich (1976), *Considerações intempestivas*, trad. Lemos de Azevedo. Lisboa: Editorial Presença.
- Ribeiro, António Pinto (2004), *Abrigos: condições das cidades e energia da cultura*, Lisboa: Livros Cotovia.
- Vargas, António Pinho (2012), *Música e poder: para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra: CES-Almedina.
- Taruskin, Richard (2004), “On the poietic fallacy”, *The Musical Times*, 145, Spring 2004: 7-34.
- Taruskin, Richard (2005), *The Oxford History of Western Music. Vol. V - Music in the Late Twentieth-Century*. New York: Oxford University Press.
- Zizek, Slavoj; Dolar, Mladen (2002), *Opera's Second Death*. New York, London: Routledge.