



DOSSIÊ ÓPERA, TECNOLOGIA E NOVOS MEDIA

À AURA DA ÓPERA NA ÉPOCA DA SUA
QUEDA ANUNCIADA¹

João Pedro Cachopo

CESEM-NOVA/FCSH & University of Chicago

E-mail: jpcachopo@gmail.com

jpcachopo@fcs.unl.pt

jpcachopo@uchicago.edu

RESUMO

Este artigo debruça-se sobre três objectos operáticos recentes: os *live films* de **Tosca**, **La Traviata** e **Rigoletto**, produzidos por Andrea Andermann (lançados numa caixa de DVD/Blu-ray em 2016); o projecto “Maria by Callas” de Tom Volf (em curso desde 2017); e as transmissões em directo de teatros de ópera para salas de cinema, em particular as do Metropolitan Opera House e da Royal Opera House (desde 2006 e 2008, respectivamente). Com base no seu exame, discute-se o paradoxo da persistência da aura no contexto da crescente mediatização da paisagem cultural contemporânea. Este paradoxo traduz-se na coexistência entre o entusiasmo pela reprodução e pela remediação tecnológicas e o fascínio pelos valores da originalidade, da autenticidade e da presença. De que modo este paradoxo se desdobra no caso da ópera e até que ponto é possível ultrapassá-lo são as questões que norteiam este ensaio.

Palavras-chave: Ópera, Filme, Aura, Tecnologia, Remediação.

ABSTRACT

*This article focuses on three recent operatic objects: Andrea Andermann’s live films of **Tosca**, **La Traviata**, and **Rigoletto** (released in a DVD/Blu-ray box set in 2015); Tom Volf’s “Maria by Callas” project (on-going since 2017); and the live broadcasts from opera houses to movie theaters, particularly those from the Metropolitan Opera House and the Royal Opera House (since 2006 and 2008, respectively). Based on their examination, I discuss the paradox of the persistence of aura within today’s increasingly mediatized cultural landscape. This paradox takes the form of the coexistence between an enthusiasm for technological reproduction and remediation, and a fascination with the values of originality, authenticity, and liveliness. How this paradox unfolds in the case of opera and to what extent it can be overcome are the questions orienting this essay.*

Keywords: Opera, Film, Aura, Technology, Remediation.

1 Este artigo é parte de um projecto que recebeu financiamento do Horizon 2020 research and innovation programme da União Europeia sob o “grant agreement” número 708601.

UM PRESENTE PARADOXAL

Muito se tem escrito sobre a relação entre ópera, cinema e televisão desde a viragem do século XX para o século XXI.² A emergência de novos media exacerbou este debate, no qual as vantagens e as desvantagens da reprodução e da remediação do espectáculo operático estão longe de reunir consenso. Se alguns observadores encaram a proliferação de “cópias” audiovisuais como uma ameaça à “originalidade” da experiência ao vivo, outras vozes — de mundo da cultura ao universo da academia — destacam ao invés o potencial artístico dos deslocamentos e metamorfoses permitidos por estes novos experimentos multimédia.

Neste contexto, o presente ensaio constitui mais um aprofundamento do diagnóstico do que uma tomada de posição. Por um lado, reconhece-se o potencial a um só tempo estético e político da reprodutibilidade tecnológica — potencial que, como é sabido, Walter Benjamin foi um dos primeiros teóricos a destacar no seu ensaio sobre a “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. Por outro lado, evita-se ceder a falsos entusiasmos e a celebrações ingénuas. Em resumo, apesar de favorecer a hipótese de que a tecnologia constitui um estímulo para a experiência e a criação operáticas, o meu propósito neste ensaio não é o de fazer mais uma apologia da reprodução mecânica e digital, mas o de escrutinar o paradoxo que julgo caracterizar o cenário cultural em que nos encontramos.

Este paradoxo traduz-se da seguinte forma: vivemos numa sociedade global dominado por novas tecnologias e novos media, na qual as virtudes da reprodução e da remediação são constantemente postas em evidência. Neste capítulo, as últimas duas décadas decorreram a um ritmo vertiginoso. Ao mesmo tempo, esta tendência tecnológica vai de mãos dadas com discursos e práticas culturais, nas quais a cópia reproduzida e remediada é amiúde louvada, não porque questiona, mas porque promove sentidos de autenticidade, verdade e presença – sentidos que associamos à experiência do original. Por outras palavras: por mais que a noção de aura pareça ultrapassada, as caracte-

2 Os tópicos discutidos vão do subgénero do filme-ópera à herança operática do cinema, passando pela remediação televisiva de representações cénicas de ópera e pelo uso de música operática no cinema. Leia-se, por exemplo: Jeremy Tambling, *Opera, Ideology, and Film* (Manchester: Manchester University Press, 1987); Marcia Citron, *Opera on Screen* (New Haven: Yale University Press, 2000); David Schroeder, *Cinema's Illusions, Opera's Allure: The Operatic Impulse in Film* (New York: Continuum, 2002); Michal Grover-Friedlander, *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera* (Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2005); *When Opera Meets Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010) e Jeongwon Joe, *Opera as Soundtrack* (Farnham: Ashgate, 2013). Os seguintes volumes colectivos merecem também ser referidos: Jeremy Tambling (ed.), *A Night in at the Opera: Media Representations of Opera* (London: John Libbey, 1994); Jeongwon Joe & Rose Theresa (eds), *Between Opera and Cinema* (New York: Routledge, 2002) e Aude Ameille et al. (eds) *Opéra et cinéma* (Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2017). Para uma síntese, consulte-se: Mervyn Cooke, “Opera and Film”, in *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, ed. Mervyn Cooke (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 267-290. Para uma discussão filosófica

terísticas associadas à ideia de original continuam a exercer um fascínio e uma influência inegáveis. Reconhecer este facto — que o louvor da cópia coexiste com o enlevo pelas características do original — não pode deixar de nos surpreender diante do reiterado anúncio do declínio da aura. Com efeito, e para esclarecer a metáfora que dá o título a este artigo, tudo se parece passar como se a morte do original fosse celebrada para logo se prestar homenagem à função soberana por ele desempenhada.

Para dar corpo a este diagnóstico, vou centrar-me na análise de três exemplos concretos cuja consideração constituirá o centro deste ensaio. São estes 1) uma caixa de DVDs e Blu-rays lançada em 2016 com três “filmes ao vivo” [*live films*] de três óperas célebres (*Tosca*, *La Traviata*, e *Rigoletto*), concebidos e produzidos por Andrea Andermann; 2) o projecto multimédia “Maria by Callas”, do qual fazem parte um filme-documentário, uma exposição, uma colecção de gravações e três livros, iniciado por Tom Volf em 2017; 3) as séries de transmissões em directo de teatros de ópera para salas de cinema, em particular as da Metropolitan Opera House de Nova Iorque e da Royal Opera House de Londres. Considerados em conjunto, estes projectos têm a vantagem de serem bastante diversos na suas formas e conteúdos, cobrindo dessa forma uma grande variedade de sensibilidades artísticas e motivações culturais. Eles exibem, contudo, diversas características em comum, entre as quais o seu tema operático e ainda, como tentarei demonstrar no que se segue, o facto de constituírem instanciações paradigmáticas do paradoxo para cujo diagnóstico pretendo contribuir com estas reflexões.

AO VIVO DE ROMA, PARIS E MANTUA

Lançado em 2016, esta caixa de DVDs e Blu-ray (figura 1) inclui versões fílmicas de *Tosca*, *La Traviata* e *Rigoletto* — três *hits* operáticos que foram gravados e transmitido em directo para as televisões de mais de 100 países em todo o mundo a partir de edifícios criteriosamente selecionados em Roma, Paris e Mântua. A razão destas escolhas deve ser esclarecida. Andrea Andermann concebeu estas revisitações das óperas de Puccini e Verdi enquanto “live films”. Que quer isto dizer? Duas coisas, fundamentalmente. Primeiro, que estes filmes ópera foram não apenas gravados mas também transmitidos televisivamente para mais de cem países em todo o mundo. Segundo, que nem os lugares nem as horas do dia e da noite em que as gravações e transmissões tiveram lugar foram deixados ao acaso.

destes tópicos, consider-se Stanley Cavell, “Opera and the Lease of Voice”, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994), pp. 129-169; Slavoj Žižek e Mladen Dolar, *Opera's Second Death* (New York: Routledge, 2002) e Mehdi Belhaj Kacem, *Opera Mundi: La seconde vie de l'opéra*, 1 (Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2012).

Fig. 1 Capa da caixa de DVDs 3 *Live Films: Rigoletto in Mantua* [dir. Marco Bellochio], *La Traviata in Paris* [dir. Patroni Griffi] & *Tosca in Rome* [dir. Patroni Griffi]. Concepção e produção de Andrea Andermann.



Com efeito, as três óperas foram interpretadas e gravadas como espectáculos ao vivo *nos lugares e às horas* prescritas pelo libreto e pela partitura. O dispositivo funcionou particularmente bem no caso de **Tosca**, uma vez que Puccini escolhera como pano-de-fundo para esta ópera três edifícios icónicos em Roma: a igreja de Sant'Andrea della Valle, o Palazzo Farneze e o Castel Sant'Angelo³. Vale a pena dar a palavra ao próprio Andrea Andermann para percebermos o que está em causa nesta “Tosca electrónica”:

Esta representação [performance] da ópera **Tosca** de Giacomo Puccini foi concebida nos termos específicos de uma transmissão televisiva “nos lugares e às horas de Tosca”. Ou seja, os cantores representaram cada acto nos edifícios monumentais prescritos pelo compositor: ao meio-dia na igreja de Sant'Andrea della Valle, durante a noite desse mesmo dia no Palazzo Farneze e ao amanhecer do dia seguinte no Castel Sant'Angelo. [...] O maestro dirige a orquestra noutra local, com os diversos intervenientes conectados por televisão em circuito fechado. É assim que a televisão, como que fragmentando para logo de novo reconstituir a ópera de Puccini, se eleva em estatura, em termos técnicos e criativos. Mas tudo isto *com todo o respeito pelo original* [itálicos meus], seguindo, num certo sentido, a investigação esmerada que o próprio Puccini empreendera em Roma ao longo de vários anos. E, de novo, é a televisão que possibilita a transmissão em directo para o mundo inteiro desta produção única: um “filme em directo” [*live film*], portanto, empregando as várias formas de comunicação ao alcance do “Homem Audiovisual” contemporâneo.⁴

Esta breve mas elucidativa descrição contém elementos importantes que lançam luz sobre a letra e o espírito do projecto. Por um lado, a complexidade e as virtudes da reprodução tecnológica são postas em destaque. Nem a filmagem nem a transmissão seriam possíveis sem o apoio de complexas e inovadoras formas de comunicação, gravação e transmissão. Por outro lado, tudo foi feito, a julgar pelas declarações enfáticas de Andermann, *com todo o respeito pelo original*.

Detenhamo-nos neste ponto para perguntarmos o que aqui se entende por original. A um certo nível, o “original” destas óperas reproduzíveis mais não é do que o género operático em si mesmo. Deste ponto de vista, o desafio é o de pôr o medium televisivo ao serviço da ópera. Não causa, por isso, espanto que Andermann aluda, num outro passo das suas notas em que o fas-

³ Deve referir-se que esta não foi a primeira tentativa de filmar **Tosca** nos lugares originais em Roma. Gianfranco de Bosio tentara já fazê-lo no seu filme-ópera de 1976, tendo obtido autorizações para todas as localizações, com a excepção do Palazzo Farnese. Para mais pormenores, leia-se Richard Fawkes, *Opera on Film* (London: Duckworth, 2000), p. 176.

⁴ ANDERMANN, Andrea, “Electronic Tosca”, in livreto de *3 Live Films: Rigoletto in Mantua, La Traviata in Paris, Tosca in Rome*, DVD/Blu-ray, Naxos 2.110374-77 (2016), p. 14. Salvo indicação em contrário, todas as traduções incluídas neste ensaio são da minha responsabilidade.

cínio pela fusão entre o corpo e máquina cintila com particular nitidez, a uma “simbiose entre o diafragma do cantor e o diafragma da câmara”⁵. Ao mesmo tempo, este entendimento do original não faz inteiramente justiça à singularidade da ideia de Andermann. É que a noção de “original” parece referir-se nestes casos não só à ópera em geral mas também a esta ou aquela ópera em particular. **Tosca**, **La Traviata** e **Rigoletto** são tomadas não apenas na integralidade dramático-musical das suas partituras e libretos (o que acontece em qualquer produção cénica ou filmica destas óperas a não ser que se efectuem cortes ou se cante noutra língua) mas ainda na singularidade espaço-temporal dos seus dramas — tal como se imagina que tiveram lugar em *lugares [concretos] e a horas [específicas]*.

O início do terceiro acto de **Tosca**, em que vemos Plácido Domingo cantar “E lucevan le stelle” no terraço do Castel Sant’Angelo contra o pano-de-fundo da Basílica de São Pedro em Roma (figura 2), dá-nos uma excelente pedra-de-toque para clarificar esta dimensão decisiva do projecto. Com efeito, está mais em causa, nestes filmes ópera ao vivo, do que simplesmente deslocar a ópera do palco para o ecrã. Trata-se, também, de devolver **Tosca** à Roma original da imaginação de Puccini, sugerindo que é possível atingir um nível de autenticidade mais profundo. Esta autenticidade já não é a do *hic et nunc* de uma produção cénica de **Tosca**, mas antes a do *hic et nunc* dos lugares “verdadeiros” e das horas “correctas” que servem de pano-de-fundo ao enredo trágico. Somos convidados a testemunhar o “milagre” de uma cópia que é potencialmente melhor do que o original — melhor, contudo, não enquanto cópia que se distancia do original, mas enquanto cópia que, ao reflectir o original, acaba por penetrá-lo em busca de uma verdade mais autêntica e profunda. A perda correspondente à troca da co-presença real entre espectadores e intérpretes (numa sala de espectáculos) pela sintonização virtual entre telespectadores (onde quer que estes estejam) e intérpretes (actuando nos lugares e às horas “reais” da tragédia) parece irrelevante se comparada com o que se ganha em troca: a fantasia de uma ficção mais real do que a realidade de uma performance ao vivo. Por fim, é a aura do original — uma autenticidade em modo de excesso e desafiando a fronteira entre a vida e a arte — que é simultaneamente ultrapassada e conservada pela cópia.⁶



Fig. 2 Plácido Domingo como Cavaradossi em **Tosca** (1992) de Patroni Griffi.

⁵ ANDERMANN, Andrea, citado in *ibid.*, p. 13.

⁶ Para outra perspectiva acerca do projecto de Andermann, centrada na análise de *Rigoletto in Mantua*, leia-se Christopher Morris, “The Mute Stones Sing: *Rigoletto* Live from Mantua,” *TDR: The Drama Review*, Vol. 59, No. 4 (Winter 2015 [T228]), 51-66. Salientando a dimensão “site-specific” do projecto, Christopher Morris sugere que o encontro entre a representação em directo [*live*] e os cenários defuntos [*dead*] e carregados de história (entre os quais o Palazzo del Te, o Palazzo Ducale e o Teatro Bibiena de Mântua) perturba também um conjunto de dicotomias típicas da tradição da operática como as que opõem animado e inanimado, presença e ausência, e inércia e vivacidade.

AO VIVO DO MUNDO DOS MORTOS

A busca de uma verdade para além da ficção está igualmente presente no projecto *Maria by Callas*. Concebido por Tom Volf, este projecto multimédia — que deveria envolver, na sua versão original, um filme-documentário, uma exposição, três livros, e uma colecção de CDs e DVDs — procura reunir as vertentes pessoal e artística de Maria Callas a fim de “descobrir [segundo um comunicado de imprensa disponível on-line] a última das divas, apresentando-se a si mesma pela primeira vez na primeira pessoa através de documentos únicos, mantidos em segredo por mais de quarenta anos pelos seus conhecidos nos quatro cantos do mundo”⁷. Também, neste caso, se sublinha a realidade da reprodução e da remediação. À entrada do museu *La Seine Musicale*, onde a exposição esteve patente de 16 de Setembro a 14 de Dezembro de 2017, o visitante era acolhido por uma espécie de hidra escultórica de múltiplos ecrãs, nos quais gravações em vídeo de actuações e entrevistas de Maria Callas se encontravam assincronicamente justapostas. Na sua fragmentariedade e dispersão, esta escultura dava o tom ao resto da exposição (figura 3).

Ao mesmo tempo, a ênfase na reprodução tecnológica — o fascínio com a multiplicação de cópias audiovisuais capazes de recordar momentos únicos bem como reproduzir “o virtuosismo, a técnica vocal e a emoção veiculadas pela voz de Maria Callas”⁸ — vai de mãos dadas com a ideia de que o propósito último destes traços múltiplos e multiplicáveis é o de reconduzir ao original: a singularidade de Maria Callas não só como cantora mas também como pessoa. Com efeito, uma das características mais surpreendentes do projecto consiste no seu afã de se apresentar como uma tentativa totalmente nova de descobrir a “mulher [Maria] por trás da lenda [Callas]”, como se a tentativa de captar a verdade do indivíduo por trás do mito do artista não fosse um tropeço comum, demasiado comum (especialmente no caso de Maria Callas).

Isto seria porventura menos problemático se o filme, no seu proclamado esforço de devolver a voz a Maria Callas, não acabasse por exercer as prerrogativas de um ventríloquo. Não me deterei aqui no facto de que as suas cartas são lidas, nas versões em francês e em inglês do documentário por Fanny Ardant e Joyce DiDonato (a primeira das quais, pormenor que não me parece irrelevante, já tinha interpretado Maria Callas no *Forever Callas* de Zeffirelli). Não me deterei neste pormenor, portanto, não porque me pareça irrelevante, mas porque julgo que o âmago da questão é outro. O filme, com efeito, é apresen-



Fig. 3 Escultura de ecrãs à entrada da exposição “*Maria by Callas*” (2017) no museu La Seine Musicale em Paris.

⁷ Comunicado de imprensa “*Maria by Callas*. Un projet de Tom Volf”. <http://www.mariabycallas.com/> (acesso a 24 e Abril de 2018).

⁸ <http://www.mariabycallas.com/> (acesso a 24 e Abril de 2018).

tado e está organizado como se Maria Callas tivesse de ser emancipada por outrem. “Sabemos muito pouco acerca da verdadeira Maria por trás de ‘La Callas’. Toda a sua, sentiu-se incompreendida”, lê-se numa outra nota sobre o filme. “Mas o filme de Tom Volf revelará uma sua vertente completamente distinta: exhibirá o conflito entre duas personalidades, uma que deseja fama planetária, outra que sonha com uma vida simples: Maria e Callas”⁹. A julgar por esta descrição, é como se, além de ser incompreendida por quem a rodeia, ela fosse também incapaz de se decidir acerca do que verdadeiramente deseja — como se, pior ainda, somente este documentário pudesse compensar a confusão da diva e reunir os fragmentos dispersos da sua vida e carreira. Em face “deste conflito [entre Maria e Callas], em que um dos lados capitula diante do outro, o filme de Tom Volf procura reconciliar Maria e Callas”¹⁰.

O discurso em torno do projecto antecipa como o documentário girará em torno da dualidade entre Maria e Callas, dando também uma ideia de como esta dualidade é mobilizada na promoção de um filme que promete ser a um só tempo operático (na seu tom) e cinematográfico (no seu ritmo). Torna-se assim por demais evidente que o objectivo não é bem o de captar a verdade acerca de Maria Callas. O título – Maria by Callas – não podia ser mais honesto no modo como articula a relação dos termos: em jogo não está a “verdade” acerca da mulher *independentemente* do mito, mas a “verdade” acerca da mulher *à luz* do mito. Já não o mito da cantora idiossincrática e caprichosa mas o mito da mulher cuja vida e morte, alegria e sofrimento, paixões e desilusões, se assemelham às das personagens que incarnou enquanto artista. A sua “vida extraordinária”, lê-se no mesmo documento, “dava um romance ou uma ópera trágica”¹¹. Por fim, é ainda a lenda da artista excepcional — cujos dotes extraordinários só uma vida trágica e uma carreira conturbada poderiam igualar — que sai reforçada.

AO VIVO DO TEATRO DE ÓPERA

Os méritos da reprodução tecnológica, incluindo a façanha de reunir, como que num golpe de mágica, imediatez e mediação, estão igualmente no âmago do debate sobre as hoje populares transmissões em directo de teatros de ópera para salas de cinema. Lançado por Peter Gelb em 2006, a série *The Met: Live in HD*, o mais famoso entre estes programas, deixou, segundo Charles Affron e Mirella Jona Affron, “uma marca da maior profundidade e amplitude no atlas cultural”¹². Na verdade, é hoje maioritária

9 Ibid.

10 Ibid.

11 Ibid.

12 Charles Affron e Mirella Jona Affron, *Grand Opera: The Story of the Met* (Oakland: University of California Press, 2014), p. 356; para uma apreciação sumária da gestão de Gelb à frente da Metropolitan Opera (de 2006 a 2013), leia-se, na sua integralidade, o capítulo “In the Age of New Media, 2006-2013”, *ibid.*, pp. 349-392.

Fig. 4 Mariusz Kwiecien como Don Giovanni e Malin Bystrom como Donna Anna. Encenação de *Don Giovanni* de Mozart por Kasper Holten. Royal Opera House, 2014. Fotografia: Tristram Kenton



a apreciação segundo a qual, independentemente das suas virtudes ou defeitos, a iniciativa de Gelb não se limitou a dar início a uma nova era na história do Metropolitan Opera, mas inaugurou um novo paradigma na recepção do género operático, que, por sua vez, se tem revelado decisiva do ponto de vista da produção.¹³ Neste capítulo, o facto de ser possível a um público diversificado, virtualmente espalhado por todo o mundo, assistir às produções do Met não deve ser menosprezado, mas conta apenas parte da história. Além desta virtude “democratizante”, importa igualmente destacar as potencialidades do medium. A captação em vídeo permite um conjunto diversificado de enquadramentos e movimentos de câmara — do primeiro plano ao plano contrapicado passando pelo travelling à boca de cena — capaz de introduzir perspectivas inacessíveis ao espectador sentado numa sala de espectáculos.

É verdade, contudo, que estas vantagens, sendo inerentes ao uso da câmara de filmar, são comuns a transmissões ou gravações de *produções cénicas* e a *produções filmicas*. Ou seja, muito antes de nos ser dado a ver, em grande plano, o quase-beijo de Don Giovanni e Donna Anna — aqui numa recente produção de **Don Giovanni**, assinada por Kasper Holten, que a Royal Opera House transmitiu a 12 de Fevereiro de 2014 (figura 4) — já vários realizadores, incluindo o próprio Kasper Holten (e muitos outros antes dele), haviam ensaiado, nas suas incursões pelo subgénero do filme-ópera, outros planos menos convencionais e igualmente irredutíveis à perspectiva do “operagoer”¹⁴. Contudo, em filmes-ópera como o **Don Giovanni** (1979) de Joseph Losey ou o **Juan** (2010) de Kasper Holten, o que salta à vista não é apenas a variedade ângulos e enquadramentos, mas também a liberdade de escolha no que toca à localização das cenas. É como se a acção operática se libertasse do espaço teatral: com efeito, nestas versões cinematográficas da ópera de Mozart e da Ponte, o encontro entre Don Giovanni e Donna Elvira e a subsequente “ária do catálogo” de Leporello ocorrem respectivamente às portas do palácio Villa Capra “La Rotonda” em Veneza (figura 5) e numa estação de comboios em Budapeste (figura 6). Já em transmissões de teatros de ópera para salas de cinema, prevalece de novo a noção de que a ópera é uma “obra de arte total” cuja essência, contudo, se decide necessariamente em pal-



Fig. 5 (acima) José van Dam como Leporello e Kiri Te Kanawa como Donna Elvira. **Don Giovanni** (1979) de Joseph Losey.

Fig. 6 (abaixo) Elizabeth Futral como Elvira, Christopher Maltman como Juan, Mikhail Petrenko como Leporello. **Juan** (2010) de Kasper Holten.

¹³ Carolyn Abbate e Roger Parker demonstram esta influência de modo muito concreto, chamando a atenção para uma consequência prática deste fenómeno, num passo à beira do final da sua obra conjunta sobre a história da ópera: “concebem-se hoje as encenações com as câmaras em mente, e é por vezes a perspectiva destas, em detrimento da obtida da fila M da plateia, que é privilegiada.” Carolyn Abbate & Roger Parker, **A History of Opera** (New York: Norton, 2015), 552.

co no contexto de uma representação ao vivo. Uma vez mais, é como se a lógica da cópia (a deslocação para o ecrã) fosse posta ao serviço da experiência original (a primazia do palco).

Tudo isto, naturalmente, não deixa de ter implicações políticas, as quais, no caso do Metropolitan Opera House ou da Royal Opera House, se acham intimamente relacionadas com as suas estratégias de marketing: as transmissões não são apenas a reprodução de uma ópera em particular, ou de uma produção em particular dessa ópera. São também reproduções da experiência ao vivo na Metropolitan Opera House ou na Royal Opera House, cujo “atractivo” é inseparável da aura de exclusividade e requinte que rodeia o simples facto de passar um serão no Lincoln Center ou em Covent Garden. Deslindar esta “dramaturgia institucional”¹⁵, como lhe chamou James Steichen, é importante mas não esgota a análise do discurso subjacente a estas iniciativas. Para compensar a perda em presença, a apresentação destas transmissões tem recentemente jogado com a ideia de que a cópia pode ser melhor do que o original em certos aspectos.

Nos casos das séries *The Met: Live in HD* e *Royal Opera Live*, esta ultrapassagem do original pela cópia deve-se não apenas à possibilidade de alargamento e agilização do olhar sobre a interpretação em palco mas ainda a uma outra componente destas projecções: as chamadas “special features”, ou seja, por exemplo, a apresentação por um anfitrião convidado (geralmente uma cantora ou um cantor) e entrevistas, algumas delas em directo, com os artistas (em geral nos intervalos). Num certo sentido, assistir a uma projecção em directo da Royal Opera House não é apenas tão bom como assistir ao mesmo espectáculo em Covent Garden. É, na verdade, e em certa medida, melhor, que mais não seja porque permite o acesso ao que se está a passar sob, atrás e para além do palco (figura 7, 8 e 9). A adrenalina, antes e durante o espectáculo, no fosso da orquestra e nos bastidores torna-se palpável. Os artistas são entrevistados. Ao mesmo tempo, os movimentos práticos e o vestuário informal do pessoal técnico conferem uma certa *couleur locale* ao ambiente de fundo. Fica-se, além disso, a saber mais acerca das peculiaridades das produções e das transmissões graças a entrevistas pré-gravadas com os encenadores, cenógrafos e figurinistas e reportagens sobre os ensaios.

14 Para uma discussão aturada do subgénero do filme-ópera, leia-se sobretudo Marcia Citron, *Opera on Screen* (New Haven: Yale University Press, 2000).

15 James Steichen, “The Metropolitan Opera Goes Public: Peter Gelb and the Institutional Dramaturgy of *The Met: Live in HD*”, *Music and the Moving Image* 2, no. 2 (Verão de 2009), p. 29.

Fig. 7 (acima) Bastidores durante a transmissão de *Il Trovatore* em 2015. Fotografia: Marty Sohl/ Metropolitan Opera.

Fig. 8 (abaixo) Renee Fleming entrevista Rodian Pogossov como Guglielmo, Matthew Polenzani como Ferrando e Maurizio Muraro como Don Alfonso durante a transmissão de *Così fan tutte* de Mozart. Fotografia: Marty Sohl/ Metropolitan Opera



De certa forma, é como se a quarta parede desaparecesse, embora com motivações que estão nos antípodas das de Brecht. De facto, os meios da produção operática são revelados, não para destruir a ilusão do espectáculo, mas antes para transformar esta revelação num espectáculo em si mesmo. Por fim, a emoção associada à ida à ópera (um fetiche determinado espacialmente) mistura-se com a excitação de seguir uma evento ao vivo (um fetiche determinado temporalmente). Oferece-se ao público um evento dois-em-um: uma representação em parte ao vivo em parte mediatizada, e um *making-of* dessa representação também ela em parte ao vivo em parte mediatizada. Ambos são fetichizados: sabemos perfeitamente bem que não estamos em Nova Iorque, tal como sabemos, ou pelo menos suspeitamos, que as entrevistas seguiram um guião pré-determinado, e no entanto acreditamos. Ou, no mínimo, fruímos o espectáculo como se acreditássemos. A cópia pode bem ser uma cópia. O original pode bem estar perdido. Contudo, a aura de imediaticidade do directo que a cópia retém do original continua tão presente como antes.



Fig. 9 Filmagem de um ensaio de *Maria Stuarda* durante uma transmissão de *Rigoletto* em 2013. Fotografia: Marty Sohl/Metropolitan Opera

AURA INCONSPÍCUA, CÓPIAS AMBIVALENTES

Tiremos algumas conclusões. Apesar das suas muitas diferenças, os casos que acabo de analisar parecem convergir no mesmo paradoxo (o paradoxo a que me referi no início). Por um lado, os filmes de Andermann, o projecto do Volf e a iniciativa de Gelb são o fruto orgulhoso de processos de reprodução, gravação, mediação — e não escondem, antes pelo contrário, o seu estatuto reprodutível. Por outro lado, por mais que estes objectos se apresentem como cópias, a lógica do original é ainda aquela que eles surpreendentemente imitam e perseguem. Na verdade, eles não se limitam a honrar o espírito do original, mas procuram suplantá-lo. Pretendem alcançar um real mais autêntico, mais intenso, mais dinâmico do que a realidade do original — uma realidade em modo de excesso, mas cujo valor está ainda subordinado às características associadas ao original.

O reconhecimento deste paradoxo convida-nos a olhar para o debate sobre a ópera reproduzida e remediada de modo mais cuidadoso. Ao fazê-lo, importa considerar autores, cujo trabalho, embora sem relação com o espectáculo operático, se revela crucial para desenvolver uma abordagem crítica acerca da relação entre performance ao vivo e media audiovisuais. Philip Auslander é-nos particularmente caro neste campo. No seu *Liveness: Performance*

in a Mediatized Culture, chama a atenção para as limitações do argumento ontológico ao qual outros teóricos têm recorrido a fim de apresentar a performance ao vivo como superior à performance mediatizada: a performance ao vivo, segundo autores como Peggy Phelan, constituiria um foco de resistência no seio de um mundo crescentemente dominado por tecnologias potencialmente alienantes. Contrariamente a esta perspectiva, Auslander defende que a dualidade entre “live” e “mediatized” não tem fundamento ontológico. Para defender este ponto de vista, Auslander descreve como a noção de “liveness” emergiu no curso de desenvolvimentos tecnológicos que conduziram das primeiras técnicas de gravação ao advento de tecnologias digitais de reprodução, distribuição e comunicação.

Apesar de rejeitar a ideia de que o espectáculo ao vivo seria mais autêntico, Auslander não desvaloriza a vertente política deste debate. Contudo, dá-lhe uma reviravolta benjaminiana que importa clarificar. Em vez de apresentar a “performance ao vivo” como uma forma de resistência contra a lógica do capitalismo (como os defensores da “liveness” fazem, baseando-se no pressuposto de que o princípio da troca e a lógica da reprodução se reforçam mutuamente), aponta ao invés para o “sentimento de igualdade” que Benjamin via como a principal promessa da reprodução tecnológica. A passagem seguinte ilustra cabalmente até que ponto a perspectiva de Benjamin inspira a argumentação de Auslander:

Volto agora à observação de Benjamin acerca do que ele designa por “percepção contemporânea” e a sua fome de reproduções. “Despegar um objecto do seu invólucro”, escreve ele, “destruir a sua aura, é a marca de uma percepção cujo ‘sentido da igualdade universal de todas as coisas’ aumentou de tal modo que a extrai mesmo de um objecto único por meio da reprodução”. [...] Procurei sugerir aqui que este é exactamente o estado em que a performance ao vivo se encontra actualmente: o seu estatuto tradicional como aurática e única foi-lhe arrancado por uma incursão cada vez mais célere da reprodução na performance ao vivo. Seguindo Benjamin, poderia argumentar que a performance ao vivo foi de facto despegada do seu invólucro e que todos os modos de performance, ao vivo ou mediatizados, são agora iguais: nenhum é percebido como aurático ou autêntico; a actuação ao vivo é apenas mais uma reprodução de um dado texto ou mais um texto passível de reprodução. [...] Esta situação representa o triunfo histórico da reprodução mecânica e electrónica (a que eu chamo mediatização) que Benjamin

tinha em mente: aura, autenticidade e valor de culto foram finalmente derrotados, mesmo na performance ao vivo, o lugar que parecia outrora o último refúgio do aurático.¹⁶

16 Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd ed. (London: Routledge, 2008), p. 55.

Esta passagem é crucial, desde logo porque ilustra o que julgo serem as forças e as fraquezas da proposta de Auslander de um modo que me permite clarificar o propósito desta conferência. Com efeito, por mais que julgue que Auslander acerta em cheio na sua apresentação das ideias e das motivações de Benjamin (já para não falar de como me parece sagaz a sua apreciação da relação entre as noções de “ao vivo” [live] e de “mediatizado” [mediatized]), estou também convencido de que o seu diagnóstico peca por optimismo ao anunciar como uma evidência que o declínio da aura ou, nos seus próprios termos, o “triunfo [...] da reprodução mecânica e electrónica” teve efectivamente lugar.

Diria antes, por razões que as análises precedentes deverão tornar claras, que o charme da “aura” não só persiste como não dá sinais de esmorecer. Actualiza-se, adapta-se, renova-se. Que uma dimensão de culto se insinue na obsessão com as localizações e os horários exactos de uma representação (como nos filmes de Andermann), na busca pela verdade última acerca de uma cantora (como no projecto de Volf) ou na admiração pelo teatro de ópera enquanto *locus* de prestígio cultural (como na iniciativa de Gelb), não é, estou em crer, difícil de inferir das minhas análises precedentes.

O motivo por que o reconhecimento deste paradoxo é crucial para o debate sobre ópera e meios audiovisuais torna-se cada vez mais claro. Entretanto, importa sublinhar que o propósito deste artigo não é sugerir que a ideologia do original é inultrapassável, uma vez que sobreviveria em contextos (como os do mundo globalizado contemporâneo) em que o uso de cópias prevalece. Que a aura persista é o que de facto sucede nos objectos que tomei hoje em consideração. No entanto, as suas características não constituem leis universais. São antes tendências do nosso tempo, o que também significa que parte do desafio da pesquisa nestas matérias passa por explorar as “excepção à regra”.

Existem, sem dúvida, objectos, incluindo filmes-ópera, curtas e longas metragens experimentais e projectos multimédia que julgo constituírem algumas dessas excepções: objectos e práticas, pois, que incorporam a ópera de modos que vão para além do culto do original e da ideologia da autenticidade, da singularidade e da presença. Para explicitar o valor dessacralizante de tais abordagens, tenho recorrido ao conceito de profanação, tal como Agamben o desenvolve em contraste com o conceito de secularização. Ao contrário da “secularização” (que envolveria uma mera deslocação de um objecto de uma esfera sagrada para uma esfera secular), a “profanação” envolve uma reapro-

priação criativa. Nesta óptica, a ópera pode ser secularizada (deslocada do palco para uma miríade de ecrãs) sem nunca chegar a ser profanada (ou seja, reinventada no seu uso e nos seus fins). Isto, no entanto, também acontece por vezes, como, do meu ponto de vista, nos casos de alguns dos objectos que tenho investigado num passado recente.¹⁷

Em sintonia com estas preocupações, a noção com que gostaria de terminar este ensaio é a de que a proliferação de cópias não é uma garantia de imunidade contra a ideologia do original. Isto é particularmente relevante para o debate sobre ópera e media audiovisuais na medida em que este debate assume amiúde a forma de uma alternativa entre posições pró- e contra tecnologia. Esta alternativa revela-se falaciosa, que mais não seja porque objectos tais como um filme-ópera, um projecto multimédia ou uma produção cénica podem ser extremamente arrojados do ponto de vista tecnológico, e ainda assim encorajar os valores associados à noção de aura (que Benjamin acreditava ter na reprodutibilidade técnica o seu inimigo mais feroz). Tal não significa que Benjamin se tenha equivocado, mas simplesmente que os efeitos que ele certamente identificou em estado latente na tecnologias de reprodução e remediação não devem ser tomados como um dado adquirido mas antes perspectivados como um potencial que pode ou não ser actualizado. Ou seja, para falar em termos simples e directos, não é pelo simples facto de uma encenação utilizar inúmeros de ecrãs ou de um filme-ópera propor múltiplos efeitos de *mise-en-abyme* que necessariamente se questiona a identificação da ópera como uma arte inconcebível sem co-presença entre intérpretes e espectadores ou consubstancial a uma tradição inerentemente conservadora. Num mundo em que o fascínio pelo original persiste de modo inconspícuo, as cópias são de uma ambivalência extrema. A sua interpretação crítica é da máxima importância e constitui um desafio decisivo ao qual, quer enquanto investigadores quer enquanto espectadores, não nos podemos furtar.

¹⁷ Como exemplos, permito-me referir o filme experimental *Mozart in Love* de Mark Rappaport ou o filme operático *Os Canibais* de Manoel de Oliveira, bem como os filmes ópera mais desafiantes, como o *Tales of Hoffmann* de Power e Pressburger ou o *Moses und Aaron* de Straub e Huillet, ou ainda a ópera *Aliados* de Sebastian Rivas e Esteban Buch na produção que Antoine Gindt encenou e que Philippe Béziat transformou em filme.