

ÓPERA E EMOÇÃO OPERA AND EMOTION

Mercè Saumell

Pesquisadora em Teoria e História das Artes Cênicas, Professora e Diretora de Serviços Culturais no Institut del Teatre – Barcelona/Espanha.
Tradução: Bya Braga

74

Resumo: O artigo apresenta um estudo sobre a Ópera, expondo-a como um dos gêneros cênicos mais vinculados às novas tecnologias e à emoção. A Ópera é compreendida hoje entre a herança cênica wagneriana, as novas propostas digitais e as expressões relativas à sexualidade como o *Ópera Queen*.

Palavras-chave: Espetacularidade, Gesamtkunstwerk, *Ópera Queen*.

Abstract: This article presents a study about Opera, exposing it as one of the most scenic genres linked to new technologies and emotion; the Opera today is comprehended between the Wagnerian scenic heritage, the new digital performances and expressions of sexuality, such as the *Opera Queen*.

Keywords: Spectacularity, Gesamtkunstwerk, *Opera Queen*.

A Ópera nos seduz: entornos luxuosos, máscaras e disfarces, notoriedade, ambiguidade sexual (dos contratenores e das mezzo sopranos travestidas) e o desafio das normas. A Ópera nos remete ao excesso, a uma atmosfera hiper carregada de espetacularidade. Em uma época na qual o silêncio equivale à morte, a ópera nos rodeia e atrai com suas sugestivas vozes e sensualidades.

As visões de Richard Wagner em seu ensaio “A obra de arte do futuro” (1849) já demandavam uma unificação criativa de várias disciplinas artísticas: poesia, música, dança, cenografia, iluminação, arquitetura... Era a

Gesamtkunstwerk ou a obra de arte total que ele fazia convergir em suas encenações. Seu conceito é central para o desenvolvimento da performance tecnológica operística do fim do século XX e início do XXI e a ideia de grande espetacularidade é importantíssima ao estabelecer uma ponte direta com a meta-medialidade do digital. Voltaremos para as heranças de Wagner na atual encenação operística, mas recordemos agora como sua ideia de arte total é citada por numerosos criadores da cena operística, desde Bob Wilson a Peter Greenaway ou La Fura dels Baus. E não nos esqueçamos que a ópera é, talvez, o gênero cênico histórico mais vinculado às novas tecnologias.

É conhecido que as coordenadas de toda encenação são as de espaço/tempo. Na Ópera, a aplicação do conceito de encenação é moderna (é Wagner, justamente, o primeiro quem teoriza sobre isso e a define como “o desenvolvimento de uma ação visível”, identificando ópera com acontecimento cênico), um conceito que aparece vinculado às preocupações de ordem estética: o fazer surgir um mundo autônomo sobre a cena. Contudo, e coincidindo com o desenvolvimento extraordinário do gênero na segunda metade do século XIX, sua encenação se mostrava conflituosa por sua própria natureza multidisciplinar. A aparente cisão de uma representação, que reunia diversas linguagens artísticas e, especialmente o complexo processo que ajudava a transformar a partitura na configuração cênica, cuja temporalidade tinha que materializar-se tridimensionalmente, desembocou em uma das encenações ilustrativas dos argumentos contidos nos libretos, sem recorrer ao potencial de imagens que a música pode sugerir. De fato, os perigos de convivência podiam derivar em ilustrações decorativistas ou em grandiloquências de ouropéis e redundâncias icônicas, que denegriam o discurso musical.

Foram muitos os que na primeira metade do século XX viram a necessidade

de estabelecer uma dramaturgia que preservasse e potencializasse o jogo dialético entre desenvolvimento musical e ação cênica. Adolphe Appia, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Bertold Brecht... Precisamente, é Meyerhold quem, em seu artigo “A encenação de Tristão e Isolda no Teatro Mariinski” (1909) fala da disfunção existente entre o gesto realista dos cantores e a dimensão abstrata da música, um tema que Wagner já havia tratado por meio da teatralização do espetáculo operístico e sua convivência com as novas tecnologias do momento (lanternas mágicas, maquinarias hidráulicas...) em seu teatro de Bayreuth. A imagem podia ser tão sugestiva e poética como o acorde musical.

Gérard Mortier, estudioso e gestor operístico conhecido internacionalmente, reatualiza este discurso ao considerar a ópera como uma arte de artes, especialmente vinculada à imagem, tanto musical como icônica. No prólogo do livro de Patrick Seman, intitulado *L'Opéra au XXème. Siècle*, comenta: “Hoje em dia, a questão é o que significa a criação de uma ópera no século XXI. Esta pergunta supõe, desde o início, uma reflexão sobre o futuro de sua forma; pensemos que a adaptação de obras literárias se converteu em patrimônio do cinema (...). Acrescenta-se, também, a necessidade de uma reflexão

arquitectónica” (2006, p.11). Certo é que nos últimos vinte anos foram restaurados e construídos na Europa edifícios emblemáticos destinados ao gênero. A fascinação pelos teatros líricos é algo importante. A Ópera da Bastilha, em Paris, um complexo frígido se o comparamos com a magnífica e cálida Ópera Garnier, foi o primeiro de uma série de novos e revolucionários coliseus: Ópera de Helsinki, Ópera de Cardiff, Palau de les Arts de Valência... um dos últimos tem sido a extraordinária Ópera de Oslo que obteve o Prêmio Mies van der Rohe 2009 e modificou o urbanismo da capital norueguesa.

A Ópera está vivendo uma segunda idade de ouro?

Não no que diz respeito à criação de novas partituras e libretos, mas sim do ponto de vista espetacular. Emoção, sentimento, imersão, fantasia, sensualidade, seriam algumas das palavras chave para interpretar essa vitalidade cênica em um gênero com mais de quatro séculos em suas costas. A introdução das novas tecnologias e os novos tratamentos dramaturgicos têm muito a ver com isso. No recente *Forum Opera Europa*, celebrado no Gran Teatre del Liceo, de Barcelona, em abril de 2009, falou-se muito da prosperidade da ópera como realização

cultural, herdeira de sólidas convenções, mas aberta a um interessantíssimo diálogo entre o artesanal (a própria voz humana) e o científico. Essa tensão, justamente, entre o mais conservador e o mais experimental explicam seu vigor, entre a devoção e o aborrecimento do público. Trata-se de um público muito fiel ao gênero quando o elege, e que segue tanto as representações ao vivo como os produtos resultantes dele: CDs, DVDs... Destaquemos outro fator: a atração que supõe expressar a ópera para diretores teatrais, cinematográficos e criadores plásticos como Bill Viola, Anselm Kiefer ou James Turrell.

Mas, existem outras razões para explicar este êxito? Se Shakespeare assinalava em *Hamlet* como o teatro é o espelho da natureza humana, a ópera oferece uma divertida galeria de múltiplos espelhos. Nenhum ser humano é capaz de viver com a intensidade como vivem as personagens líricas. Na atualidade, quando o cinema e a televisão nos oferecem um reflexo ficcional baseado no realismo fotográfico, a ópera aparece, por comparação, superdimensionada, opulenta e irreal. Não em vão, o período de sua maior produtividade (final do século XVIII e século XIX) coincide com a sensibilidade melodramática do Romantismo, caracterizada pelo excesso. Os protagonistas do universo operístico estão em perpétuo estado histórico, sofrendo traições, debilitados por enfermidades

físicas e mentais, ou submergidos em tórridas paixões. A ópera é sensual e erótica, não nos pede distância crítica, e nos arrasta como espectadores, em corpo e alma. Gustave Flaubert descreve esta reação com exatidão em sua novela *Madame Bovary*. Quando Emma escuta a apaixonada ária de Edgardo, ao final do Ato I de *Lucia di Lammermoor*, fantasia sobre como o tenor, na realidade, a está seduzindo. A música a retém de emoção.

A Ópera, portanto, não funciona por meio da identificação aristotélica que caracteriza a literatura dramática tradicional, senão por meio do poder sedutor do discurso musical que ultrapassa a lógica narrativa. Por isso, podemos desfrutar de uma representação lírica, inclusive sem conhecer o fio do argumento. Os detalhes do argumento não são necessários para experimentar o prazer da ópera, já que a identificação do espectador não tem relação com as ações e decisões das personagens, mas com o poder de suas vozes e de suas presenças físicas. Árias como “Casta Diva”, que compõe *Norma* (1831), de Bellini; “Pourquoi me réveiller”, de *Werther* (1877), composta por Massenet; o canto de amor-morte de Isolda em *Tristan und Isolda* (1865), de Wagner; e a saudação coral de *La Traviata* (1853), de Verdi, entre muitos outros exemplos, seriam demonstrativos disso.

A linguagem da emoção

A identificação com a emoção é um dos aspectos distintivos do gênero e de sua relação com o público. Com frequência a Ópera é relacionada com o aural e o comunal, estabelecendo vasos comunicantes entre “valores absolutos” e o “gosto das classes acomodadas”. Para alguns teóricos, a implicação emocional facilita a visualização e a evocação de simbologias universais, mas muitos acadêmicos se sentem obrigados a desculparem-se por contextualizar o elemento passional e irracional, com pouca tradição e valorização acadêmica.

A ópera é a quintessência de nossa espetacularidade contemporânea: é multilíngue, é transnacional, é intensa e capaz de nos tirar de nossa cinzenta cotidianidade. Esse vínculo apaixonado entre o espectador e o gênero lírico mostra Sam Abel em seu estudo *Opera in the Flesh*, em primeira pessoa:

I am in love with opera. I do not mean that I love opera; I *do* love opera (...) I choose to spend my intellectual life with opera because of my academic interest in performance, because of opera's rich history and structural complexities, and because of importance of opera as a performative and socioeconomic phenomenon. But

when it comes to my physical relationship with opera, passion controls my thoughts. (ABEL, 1996, p.25)

Estas palavras de apaixonado são compartilhadas por milhões e milhões de fanáticos da ópera em todo o mundo, em aproximações divergentes. A emoção é para alguns um elemento intrinsecamente vinculado à motivação e à personalidade individuais, mas para outros é uma interrogação capaz de detectar as manipulações do nosso atual sistema neo capitalista. Neste sentido, têm aparecido recentemente ensaios que questionam as relações entre ópera e ideologia (o uso das óperas de Wagner pelo regime nazista, por exemplo), gênero e raça. Mas, talvez, o melhor exemplo da politização da emoção operística foi produzido nas releituras homossexuais, gay e lésbica, nos anos noventa do século XX e no âmbito anglo-saxão. Destacam-se dois ensaios a este respeito: o de Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* (1993), e o já citado de Sam Abel, *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance* (1996). O certo é que a sexualidade operística permite um olhar muito mais plural que a do teatro realista, e também mais glamorosa: da hipermasculinidade prometeica em Wagner, a cumplicidade brincalhona de Mozart ou aos sugestivos erotismos de

Verdi, Bizet ou Richard Strauss. Abel comenta: "Operatic sex is not like sex in the bedroom. Sexual relations between human bodies can never embody the monumentality of operatic sex, but at the same time operatic sex can never embrace the intimacy of sex in the bedroom" (1996, p.185). Vamos ver um exemplo, abaixo.

78

Opera Queen

A respeito da relação entre ópera e sexualidade, destacamos de novo o fenómeno *Opera queen* (gay *slan*, gíria gay, para distinguir os homossexuais masculinos incorporados à ópera). Assim, por exemplo, as encenações do britânico David Pountney são conhecidas por suas versões gay, militantes. Mas, ressaltaremos outro fato: a fascinação que a soprano Maria Callas exerce sobre este coletivo. Na obra *The Lisbon Traviata* (1989) do norte americano Terrence McNally, baseada em um documentário sobre a cantora, o protagonista é Mendy, um tipo protótipo *Callas Opera Queen*. Esta devoção ocasionou algumas críticas homofóbicas, como a da estudiosa Catherine Clément, quando põe em juízo o exclusivista culto gay pela soprano grega: "Come on, men, shut up. You are living off her. Leave this woman alone, whose job it was to wear gracefully

your repressed homosexual fantasies” (1988, p.22).

É relevante a relação entre os adeptos da *Opera queen* e as divas. Devem escolher uma entre todas, admirá-la e venerá-la. As preferidas são Elisabeth Schwarzkopf, Rose Ponnelle, Leontyne Price, Montserrat Caballé, Cecilia Bartoli, Jessye Norman, Joan Sutherland, Renata Tebaldi, Kiri Te Kanawa e uma longa lista. Mas, entre todas elas, destaca-se, sem dúvida, o nome de Maria Callas.

Koestenbaum lhe dedica um capítulo de seu livro, valorizando a revolução que ela provocou em uma prática de interpretação da ópera, aproximando-se da emotividade das heroínas incríveis de Bellini e Donizetti, superando os séculos e as convenções que a separavam destas personagens:

Anachronism was one aspect of opera that long ago opened it to gay appropriation; opera seemed campy and therefore available to gay audiences only when it had become an outdated art form, sung in foreign languages, with confused, implausible plots. Opera’s apparent distance from contemporary life made it a refuge for gays, who were creations of modern sexual systems. Opera is not very real. But gayness has never been admitted into the precincts of reality. Superficially, Maria Callas took away opera’s campiness by making it

believable and vivid. And yet importing truth into opera, an art of the false, she gave the gay fan a dissonance to match his own. Bestowing verosimilitude on Lucia or Norma, Callas perforated the operagoer’s complacency. (KOESTENBAUM, 1993, p.45)

Efetivamente, sua voz e presença, profundas e misteriosas, deram ao espectador uma nova perspectiva emocional à ópera. Ela desterrou as velhas convenções e abriu novas linhas para a vocalidade, para a dramaturgia e para a direção cênica no que diz respeito à personagem feminina operística, criando complexos retratos de mulheres fraturadas. Ao ressuscitar Lúcia ou Norma, encarnou suas complexidades e contradições com dor, fúria e alegria. Sua voz de variados registros é o melhor espelho da alma dos *Opera Queen*.

Emoção coletiva

O crítico de *Opera Canadá*, Urjo Kareda, dedicou vários artigos à relação entre ópera, emoção e público. Em um deles, escrito em 2000, comenta:

Siempre hay algo de excitante en la música tratada como texto. En alguna

medida, siempre hay un grado de espectacularidad en la puesta en escena operística, del barroquismo de Franco Zeffirelli a la austeridad de la imagen de Lepage. Hay un deseo de dirigirse a nosotros, el público, como un colectivo, una unidad social, un forum teatral, y es este impulso el que nos compromete a nivel emocional, demandándonos un reconocimiento de nuestra propia humanidad, a través de la alquimia entre los sonidos, las palabras, las imágenes y las interpretaciones. (KAREDA, 2000, p.17)

Kareda considera a emoção como a chave do êxito do gênero, não somente na criação de boas representações líricas, mas também na formação de seu público. O holandês Johan Simons elaborou em 2003 uma montagem operística, *Sentimenti*, a partir de árias verdianas que se interrogavam sobre a emoção humana, com um claro objetivo emocional, empático. E aqui reencontramos Richard Wagner. Seus dramas musicais (não chamados de ópera por ele) não eram somente uma síntese de linguagens cênicas, mas também uma vontade de comunhão estético-emotiva. Como em outras experiências de envolvimento para o público, sua imersão, ele propiciava o mistério (a orquestra oculta no fosso místico de seu teatro de Bayreuth, por exemplo) para negar qualquer “alienação”, em termos brechtianos. O uso hipnótico, também, do *leitmotiv*, por meio de sua repetição, tinha seu eco visual. Wagner foi um precursor do

audio-mixing system. Se assinalamos sua influência sobre Adolphe Appia, não podemos esquecer a que exerceu nas Vanguardas, em dadaístas como Kurt Schwitters, quem utilizava com frequência a palavra *Gesamtkunstwerk*, e na Bauhaus, por meio dos desenhos do Spherical Theatre, de Andreas Weininger, e do Total Theatre, de Walter Gropius.

Décadas mais tarde, o norte americano Bob Wilson volta a reivindicá-lo. Quando em 1976, com música de Philip Glass, Wilson estreou em New York *Einstein on the Beach*, a história da Ópera mudou para sempre. Com a coreografia de Lucinda Childs, a ópera não partia de um libreto, mas, sim, de uma fotografia, uma imagem do cientista colocando seus pés em uma praia.

Por fin con Robert Wilson se abrió una nueva era, en la que el director de escena cumple con la misma función que en el cine: es a la vez el dramaturgo y el creador de la imagen. Los músicos, como en las películas, trabajan con los ingenieros de sonido en una especie de atmósfera sonora. La ópera de Robert Wilson es un milagro de espacio esculpido en luz, en fantasía, que deja a cada cual la posibilidad de crear, por analogía, su propio mundo imaginario. (Matabosch *in* RADIGALES, 2006)

Estas palavras de Joan Matabosch, diretor artístico do Liceu de Barcelona,

podem ser complementadas com a do diretor cinematográfico Peter Greenaway.

Busco liberar la ópera de su esclavitud hacia la narratividad... Romper también las convenciones entre lo imaginario y lo no imaginario... Gente como Peter Sellars o Bob Wilson están trabajando también en esa vía. A mi me interesa especialmente, además, introducir en el mundo de la ópera algunos elementos del mundo cinematográfico, del mundo audiovisual. (GREENAWAY, 1999, p. 34)

Criadores vindos do cinema como Greenaway, Werner Herzog, Roman Polanski ou criadores que trabalham alternativamente entre palco e tela, como Julie Taymor, Patrice Chéreau ou Robert Lépage, têm renovado decisivamente o universo operístico.

De Wagner ao ciberespaço

Para terminar, gostaria de citar duas experiências que relacionam, como assinalamos no início, a herança wagneriana com o digital. Uma seria a encenação da *Tetralogia*, por parte de La Fura dels Baus, no Palau des Arts de Valência, sob a batuta de Zubin Metha, entre 2007 e 2009, um alarde de

“fantaciência”, união de fantasia (múltiplos acrobatas voadores, por exemplo, criando diversas figuras) e de laboratório digital (telas LED e estruturas hipertextuais). O refinamento de sua escritura cênica é tamanho que gera uma retícula de ilusões metafóricas, quase uma espécie de música visual. Neste sentido, a tecnologia, bem entendida, é um fabuloso instrumento de criação de emoções.

Outro exemplo é anterior, *Ciberstaging Parsifal* (2000), uma recriação *high-tech* dos alemães Anja Diefenbach e Christoph Rodatz, com projeções e efeitos digitais, cantores ao vivo e vozes gravadas. O foco principal era o questionamento do *vis-à-vis* estabelecido entre o espectador, na plateia, e a ação de *Parsifal*, no palco. As novas tecnologias são usadas para modificar a percepção do espectador e mudar sua atitude receptiva. Esta encenação, de claro caráter experimental, tem como objetivo o aumento da interatividade por meio da tecnologia digital, que também procura tele-presenças e a possibilidade de fazer invisível o visível.

A importância do final

Quando termina a representação, o grandioso e aveludado telão vermelho dos

grandes teatros líricos oferece ao espectador uma variação de jogo freudiano *fort/da*, uma curiosa zombaria que esconde, de nossos olhos, o espetáculo erotizante que é a ópera. Depois dos aplausos de praxe, os cantores reaparecem por trás de uma imensa cortina vermelha para saudar e nós aplaudimos com mais força, como fazem as crianças pequenas quando o rosto risonho da mamãe aparece subitamente dos lençóis para jogar e rir. Os bises se repetem, os espectadores vão deixando a plateia e palcos, mas alguns ainda permanecem aplaudindo. A representação não termina de modo cortante; a despedida, melhor dizendo, o desligamento emocional do espectador se produz lenta e ritualmente. O final é a parte mais esperada de toda a ópera. Todo seu desenvolvimento, musical, dramático e cênico, se encaminha para a crise final de sua resolução, seja de triunfo ou fracasso. O espectador o celebra desdramatizando-o, voltando, pouco a pouco, para a sua cotidianidade depois desta intensa experiência estético-emocional.

Artigo recebido em 06/11/2011

Aprovado em 10/12/2011

Referências bibliográficas

ABEL, Sam. *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*, Westview Press: Oxford, 1996.

CLÉMENT, Catherine. *Opera, or the Undoing of Women*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

DONINGTON, Robert. *Opera at Its Symbols: The Unity of Words, Music, and Staging*, New Haven: Yale University Press, 1990.

GREENAWAY, Peter, *La Vanguardia*, 21-7-1999. p.34.

KAREDA, Urjo. "No Pasión in Slight Story", *Globe and Mail*, Apr. p.12-20, 2000.

KOESTENBAUM, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of desire*, New York: Poseidón Press, 1993.

RADIGALES, Jaume, "El Arte Total". *La Vanguardia*, 6/9/2006.

SEMANA, Patrick (Ed.). *L'opéra au Xxe. Siècle*. Paris: Textuel, 2006.

SHOWALTER, Elaine. *The Feminine Malady. Women, Madness and Culture in England, 1830-1980*, New York: Pantheon, 1985.