



O século XVIII é mais avançado que o XXI: uma experiência de autoetnografia

Fabio Akcelrud Durão e Ana Karla Canarinos*

Departamento de Teoria Literária, Universidade Estadual de Campinas, Cidade Universitária Zeferino Vaz, 13083-970, Campinas, São Paulo, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: anakarla.canarinos@gmail.com

RESUMO. Este artigo pretende fazer uma autoetnografia cultural negativa de uma ida ao cinema para assistir à ópera *Così fan tutte* (1789), de Wolfgang Amadeus Mozart, no Shopping Galleria, em Campinas. A produção foi realizada musicalmente por Philippe Jordan e coreograficamente por Anne Teresa De Keersmaeker para a orquestra da *Opéra National de Paris*, lançada na Europa em 2017 e que chega ao Brasil no primeiro semestre de 2018, graças ao Festival Ópera na Tela. Tendo em vista as contradições da relação entre ópera e cinema e como essas tensões se intensificam quando transferidas do eixo Europa e EUA para países de modernização tardia, este estudo autoetnográfico da ida à ópera pretende fazer uma crítica à ideia de uma noção de tempo como progressão abstrata e homogênea.

Palavras-chave: Festival Ópera na Tela; *Così fan tutte*; autoetnografia.

The 18th century is more advanced than the XXI century: an utoetnography experience

ABSTRACT. This article aims to make a negative cultural autoethnography of the visit to the cinema to watch the opera *Così fan tutte* (1789), by Wolfgang Amadeus Mozart at the Galleria Mall in Campinas. The production was performed musically by Philippe Jordan and choreographically by Anne Teresa De Keersmaeker for the orchestra of the *Opéra National de Paris*, launched in Europe in 2017 and arriving in Brazil in the first half of 2018 thanks to the Opera Festival on the Screen. Taking into account the contradictions in the relation between opera and cinema and how these tensions intensify when transferred from the axis of Europe and the USA to countries of late modernization, this self-ethnographic study of the going to the opera intends to criticize the idea of a notion of time as a progression abstract and homogeneous.

Keywords: *Festival Ópera na Tela*; *Così fan tutte*; autoethnographic approach.

Received on September 22, 2018.

Accepted on August 9, 2019.

Introdução

A crítica a uma temporalidade linear, a uma noção de tempo como progressão abstrata e homogênea, infinitamente fragmentável, já não é uma novidade na teoria literária brasileira. A difusão da obra de Walter Benjamin por pesquisadores como Jeanne Marie Gagnebin, Willie Bülle ou Carla Damião, dentre tantos outros, contribuiu bastante para abrir esse horizonte de reflexão, que no entanto, comporta uma diversidade de modalidades, quase como uma poética de formas temporais: ao *Sprung* benjaminiano, o salto revolucionário que destrói relógios, somam-se, por exemplo, ideias tão díspares quanto o ser-para-a-morte de Heidegger, o esquema arquetípico-cíclico de Northrop Frye, a *durée* bergsoniana, os regimes de temporalidade de François Hartog (2003) ou mesmo a pluralidade temporal da Grécia arcaica, que se presta a uma série de apropriações contemporâneas. Com efeito, diante de tal gama de configurações o problema merece ser colocado ao avesso: por que demorou tanto para que na historiografia literária o tempo se tornasse uma questão enfática? Como foi possível esquecê-lo ou suprimi-lo tão sistematicamente, de forma que a velha sucessão de estilos de época e sua temporalidade linear pudessem conviver por tanto tempo lado-a-lado da consolidação da teoria? Por certo é possível postular que uma determinada divisão de trabalho ajudou nisso: a historiografia preocupada com a explicação de obras do passado não se mete com

especulações teóricas, ao passo que os teóricos não se preocupam com periodização. De fato, esta última tem bastante dificuldade de se justificar epistemologicamente em um ambiente intelectual dominado pelo estruturalismo e seus desdobramentos, pelo menos até Derrida. Termos como ‘significante’ ou ‘signo’ não são instrumentos neutros, mas já trazem em si um horizonte conceitual próprio; em relação ao tempo, o pensamento estrutural o transforma em ‘diacronia’ (assim como traduz ‘coisa’ em ‘referente’), e esta não é senão a sucessão de duas sincronias. Para o estruturalismo, o tempo deve ser derivado do jogo dos elementos do sistema: ele é um efeito,¹ o que coloca fora de cogitação a possibilidade de a estrutura estar ela mesma dentro do tempo e ser transformada coerentemente por ele². Seja como for, nosso interesse neste texto é lidar com uma figura temporal específica, a saber, a da *regressão*. Central para Freud e Adorno, ela designa uma recaída em um estágio inferior de desenvolvimento, o que imediatamente levanta a suspeita de teleologia, quase como um reflexo pavloviano. Para evitar a acusação de etapismo e tudo o que supostamente haveria de opressor como decorrência direta de uma concepção de estágios lógicos sucedendo-se no tempo, basta observar que a regressão não é secundária, não segue um esquema no qual o avanço seja dado, mas pelo contrário merece ser vista como um ‘procedimento heurístico’ que gera um estranhamento em relação ao presente. Seria no entanto problemático desdobrar mais o conceito de regressão sem apontar para o grande vazio que o circunda, pois ele não está mais disponível, não pode simplesmente ser posto em funcionamento. Isso se deve, ironicamente, à dificuldade de nosso *Zeitgeist* de lidar com a ideia de progressão, sem a qual não faz sentido regredir. Em outras palavras, o obstáculo não reside, como anteriormente, na aversão ao primitivo como tal, no medo de sua proximidade, mas na resistência a conceder que a civilização tenha podido representar, em alguma medida, um avanço. O resultado, como aponta Robert Hullot-Kentor (2010)³, é que não se consegue mais perceber a erupção do selvagem no cultivado, nem chamar a barbárie pelo seu nome próprio: em seu uso corrente, não consegue desvencilhar-se de algo de metafórico⁴. Por outro lado, e como decorrência, o desaparecimento da regressão do horizonte conceitual contemporâneo impossibilita que se perceba o presente como insuficiente, como inferior ao passado, o que, é claro, não precisa implicar qualquer espécie de saudosismo ou decadentismo.

Conceitos não são simples ferramentas; por conterem um conteúdo mimético-expressivo, apontam para modos de comportamento, o que vale inclusive para aquele derivado da própria ferramenta. Consequentemente, à inviabilidade de um conceito corresponde o desaparecimento de um universo experiencial, e se a regressão como forma de pensamento, sem a qual não existe dialética do esclarecimento, não é mais abordável, então todo o aparato acadêmico de explicação-elucidação do livro homônimo tenderá a girar em falso: ideias que sobrevivem na sala de aula, mas não conseguem chegar ao bar, que dirá à sala de estar, para não mencionar a assembleia ou palanque. Ou, para mudar um pouco as lentes, também aqui vale uma regra de crescente validade na universidade neoliberal: quanto mais ousada a formulação conceitual, mais travada a vida do formulador; quanto maior o investimento teórico na caracterização de um tempo qualitativo, mais pobre o do dia-a-dia além-muros, com sua rotina acachapante de trabalho e descanso como mera recuperação. Não se trata de simplesmente condenar esse estado de coisas, criticar mais uma vez o declínio da experiência, mas tentar de fato experienciá-lo (Durão, 2015). Vem daí o interesse de uma espécie de autoetnografia intelectual, ‘não’ sob o prisma da singularidade da vivência, tão próximo ao narcisismo, mas como resgate da negatividade do vivido e recuperação da insuficiência do presente. O que uma tal etnografia tem de característico é o desdobramento do sujeito em sujeito/objeto no contexto de uma situação específica, de preferência desmotivada ou despreparada; pensando bem, o elemento da surpresa é aqui valioso, pois ele gera um efeito retroativo, uma *Nachträglichkeit* que exige uma elaboração posterior, um fazer-sentido para aquilo que ocorreu enquanto estávamos desarmados e portanto abertos. A presença de uma circunstância diferencia a autoetnografia, como aqui concebida, de outras formas de objetificação do sujeito como a autorreflexão ou a introspecção, esta última tão próxima do sentimento místico, talvez mais consequência do apagamento do concreto do que mérito do isolamento. Se bem-sucedida, ela seria então capaz de proporcionar uma reinserção do sujeito em uma lógica da experiência, não apenas, embora

¹ Para uma das primeiras críticas à incapacidade do estruturalismo de lidar com o tempo, cf. Jameson (1972, 2008). De um ponto de vista mais amplo, o próprio Jameson (1991) marcou como um dos aspectos do pós-modernismo a transição de uma preocupação temporal para uma espacial, o que não é estranho à visada (pós) estruturalista com suas preocupações em torno de tipologias e topologias.

² De fato, o que há de irracional nas recentes metafísicas do evento concebido como aquilo que irrompe e abala a estrutura pode ser lido como resultado do recalque do tempo como categoria pensável.

³ Cf. também Durão (2009). Hullot-Kentor refere-se a algo de semelhante quando observa, em uma entrevista ainda não publicada, que a dificuldade na tradução do conceito de *Wahrheitsgehalt* não está, como normalmente se pensa, em *Gehalt* (conteúdo ou teor), mas em *Wahrheit*, que hoje significa muito pouco.

⁴ Seria interessante trazer essa discussão para o problema da catástrofe climática que se aproxima. A incapacidade de representar a dissolução social do futuro próximo é uma das causas principais da inatividade presente que favorece seu advento.

fortemente ainda, estética.

Porém, vale mencionar que, do ponto de vista mais estreito dos estudos literários, uma recuperação negativa do sujeito poderia ser bem-vinda. Sua situação é paradoxal, porque se por um lado ele transborda no âmbito da literatura sob a égide da autoficção, por outro ele se retirou por completo do da crítica, que hoje tem por maior ambição operacionalizar conceitos assinados por outros (Durão, 2011). Não há espaço aqui para discutir a autoficção, embora valesse a pena considerar a hipótese de que a reivindicação constantemente de qualquer excepcionalidade do eu reverteria em sua maior desdiferenciação⁵. Já para a crítica vale pontuar que o desejo de exatidão e rigor, que deveria resultar em uma objetividade parruda, merece ser situado em um processo de des-objetivização subjetiva. Senão vejamos: como defendem diversos manuais (e.g. Eagleton, 1983) o gesto fundante da teoria literária reside no rechaço ao crítico impressionista, uma pessoa que, em sua melhor versão, de tão submersa no mundo da literatura e da cultura, falaria delas ao falar de si em sua relação com os textos. Essa posição tornou-se insustentável, não apenas porque são poucas as obras que de fato fazem uma impressão, mas principalmente porque a formação necessária para o erudito é praticamente inviável. A des-objetivização subjetiva seria o justo oposto dessa fusão de sujeito e objeto, pois ela leva a cabo, por meio da aplicação de teorias, um processo que, proposto pelo sujeito, apaga-o no mesmo gesto em que silencia o objeto. Uma autoetnografia cultural negativa da ida ao cinema para assistir à ópera *Così fan tutte*, como veremos, buscará transformar essa carência subjetiva em princípio metodológico.

Uma experiência de autoetnografia

A relação entre ópera e cinema se estreitou a partir da década de 1970. Em 2006, o Met, em conjunto com a 'National CineMedia' e 'NCM Fathom', lançaram o *Metropolitan Opera: Live in HD*, uma série de produções operísticas transmitidas em diversos cinemas ao redor dos Estados Unidos, Canadá, Japão e vários países europeus como o Reino Unido e a Noruega. No Brasil, o Met chegou apenas em 2010, com apresentações de *Hamlet* e *Carmen*. Neste ano (2018), o *Festival Ópera na Tela* foi o responsável pela transmissão nos cinemas brasileiros de grandes produções operísticas europeias, entre elas, a *Così fan tutte*, dirigida por Philippe Jordan e Anne Teresa De Keersmaeker para a *Opéra National de Paris*⁶.

No dia 27 de março de 2018, fomos ao Shopping Galleria, em Campinas, assistir à ópera de Mozart *Così fan tutte*, que era mostrada em uma sessão única no cinema. Tratava-se de uma exibição do *Festival Ópera na Tela*, patrocinado não apenas pelo Ministério da Cultura, mas principalmente por grandes empresas privadas ligadas ao mundo francófono como Sofitel, Alliance Française, Air France, BNP Paribas, entre outras. Este é um projeto que tem por objetivo principal apresentar ao público brasileiro as últimas montagens do gênero feitas no contexto europeu: *O anel do Nibelungo*, *La bohème*, *Carmen*, *A flauta mágica*, *Don Giovanni*, *Macbeth*, *Così fan tutte* e *Os contos de Hoffman*. Segundo a descrição do site oficial, trata-se de “[...] promover um evento de prestígio com a exibição do melhor da temporada europeia recente, apresentar o que há de mais sofisticado em cultura lírica e incentivar a democratização dessa linguagem através de ferramentas digitais de projeção” (Opera na Tela, 2017)⁷. A explicação revela algumas questões importantes: primeiro, a perene busca em países de modernização tardia da reprodução da última moda europeia ‘mais sofisticada’, um desejo de novidade que será significativo, no caso de *Così fan tutte*, como veremos adiante; segundo, que a vontade, sem dúvida louvável, de democratizar a ópera ao propô-la como filme não funcionou, visto que a sala do cinema não contava com mais do que oito espectadores. Nesse flagrante fracasso é possível ler a força das distinções internas da indústria cultural: ópera é coisa de rico, e o prestígio que poderia surgir do ver-se sendo visto como partícipe dessa esfera (cf. Adorno, 1996) não se aplica aqui.

Desde a década de 1990 cresce o interesse acadêmico internacional em torno da relação entre ópera e cinema e do questionamento do quanto a transposição da ópera para os meios digitais de reprodução funciona como uma tentativa de resgatar o gênero da crise ou como mais um instrumento da indústria cultural. Marcia Citron, em *Opera on Screen* (2000), afirma que a transposição da ópera para os novos meios de comunicação como a televisão e o cinema permite que a ópera continue sendo desfrutada pelo público. Em contrapartida, Samuel Abel, em *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance* (1996), critica a

⁵ Durão (2018) propõe esse argumento para a ideia de multiplicidade.

⁶ Vale notar que, como a transmissão ao vivo do palco para a tela ainda é relativamente recente, existe hoje uma competição envolvendo diferentes companhias de caráter nacional claro. Além do Met e da Ópera Nacional de Paris, competem pelo meio o Teatro Nacional Britânico (National Theatre Live), o Ballet Bolshoi e o Stratford Festival, do Canadá.

⁷ Recuperado de <http://operanatela.com/2017/> Acesso em 04/05/2018

ópera reproduzida pelas novas tecnologias digitais, pois em breve substituirá completamente o espetáculo da ópera ao vivo. João Pedro Cachopo, em *Opera's Screen Metamorphosis: The Survival of a Genre or a Matter of Translation?* (2014), a partir desta discussão, mostra como o conceito de tradução, desenvolvido por Walter Benjamin, poderia lançar luz sobre a metamorfose cinematográfica operística. A hipótese de Cachopo é a de que é possível tomar a avaliação crítica de Benjamin da tarefa do tradutor como um modelo para discutir criticamente o processo de traduzir uma ópera para o cinema, ou seja, assim como uma obra literária pode ser reescrita em outro idioma, uma ópera pode ser recriada como um filme.

A crítica da reprodução técnica da ópera no cinema estabelece tanto as condições para entender o desafio de filmar uma ópera e as consequentes modificações que a fusão acarreta para a compreensão de ambos os gêneros, como também aponta para o sucesso paradigmático do *Met live in HD* e da *Opéra national de Paris* ao longo da última década. Ou seja, o grande sucesso não diz respeito apenas à pretensão de democratizar a experiência da ópera, mas também se refere ao fomento de consumo massificado da ida à ópera; em outras palavras, mais do que questionar a 'aura' da ida à ópera, a experiência paradigmática do *Met live in HD* acaba por paradoxalmente reproduzi-la. No Brasil, este tipo de discussão ainda não encontra muito espaço pelo público reduzido que pode ser constatado pelas oito pessoas na sala de cinema e pela pouca familiaridade do público brasileiro com a música séria. Ou seja, a experiência de constatar a ausência de público em um projeto artístico cujo objetivo principal era democratizar o acesso à ópera através da sua tradução para o cinema foi importante para esta autoetnografia.

A experiência de base que gerou esta autoetnografia só foi possível porque também não nos preocupamos com o capital simbólico de Mozart: fomos à ópera rigorosamente como quem vai ao cinema. Não havia aquele dispositivo tão fundamental da semi-cultura que é o 'programa' fornecido (ou vendido) no foyer do teatro, e que situa e explica a obra, assim como apresenta os intérpretes – o programa como agente da *Halbbildung*, da pseudo-formação. Nossa ignorância foi fundamental para o que se passou, que não teria ocorrido caso tivéssemos obtido informações sobre o enredo. No primeiro ato de *Così fan tutte*, há a apresentação do conflito de dois jovens oficiais, Ferrando e Guglielmo, ambos noivos, respectivamente, de duas irmãs, Dorabella e Fiordiligi, que decidiram apostar a fidelidade delas após uma conversa com o solteirão Don Alfonso, que desenvolve um astuto plano para comprometer a moral das noivas. Ferrando e Guglielmo aceitam a proposta e seguem o passo-a-passo do plano de Alfonso. Primeiramente, os oficiais fingiram que foram convocados para participar como soldados da guerra. Após a partida dos noivos, surge Despina, a camareira das irmãs, que através de um suborno de Don Alfonso, foi incumbida de convencê-las a aceitar os galanteios de dois albaneses que se diziam apaixonados por elas. Os dois albaneses, na verdade, são os próprios noivos fantasiados, só que, ao invés de Ferrando cortejar Dorabella, sua noiva, Don Alfonso propôs uma inversão, Ferrando corteja Fiordiligi e Guglielmo corteja Dorabella. A princípio as noivas relutam em ceder, entretanto, após os albaneses simularem um terrível desapontamento amoroso através de uma tentativa de suicídio, elas passam a aceitar com maior abertura os galanteios.

O impasse entre a traição e a não-traição abre o segundo ato, com Don Alfonso insistindo que os rapazes deveriam prosseguir testando a fidelidade das noivas. Então, finalmente Guglielmo consegue vencer a resistência de Dorabella e, pouco tempo depois, Ferrando também consegue que Fiordiligi ceda aos seus encantos. Don Alfonso propõe que eles façam um contrato de casamento e, logo após as assinaturas, soa o alarme de que os soldados estão retornando da guerra. Ferrando e Guglielmo deixam os seus disfarces de albaneses e fazem um terrível escândalo ao descobrirem a traição das noivas. Aqui vem a puxada de tapete: até este ponto do enredo estávamos certos de habitar o universo do melodrama, que como tal estaria movendo-se entre os fixos valores do Bem e do Mal. Isso não significa que exerceriam necessariamente um peso sobre a narrativa, pois os melodramas leves abundam. Por exemplo: uma saída possível seria a da domesticação das mulheres, assim como ocorre com Catarina em *A megera domada*, de Shakespeare (1998). Qual não foi nossa surpresa ao ouvir Don Alfonso cantar as seguintes palavras:

Enganei-vos, mas o engano
 Foi um desengano para os vossos amantes.
 Eles agora tornar-se-ão mais sábios
 E farão o que eu disser.
 (une-os e faz com que se abracem)
 Dai as mãos: sois esposos.
 Abraçai-vos e calai-vos.
 Riam agora os quatro,

Que eu já o fiz e vou continuar a fazê-lo.

Feliz o homem que toma
as coisas pelo lado bom,
E sabe guiar-se pela razão
Em todos os acontecimentos e casos.
Aquilo que costuma fazer chorar os outros
Será para ele motivo de riso,
e encontrará a doce calma
no meio dos torvelinhos do mundo (Mozart, 2006)

É óbvio! Estamos no século XVIII, a Era da Razão, e diante de um autor tão representativo, que Issac Kramnick (1995) começa sua introdução às quase 700 páginas de *The Portable Enlightenment Reader* com as seguintes palavras: “Few have captured the spirit of the Enlightenment, its intellectual and social agenda, as has Mozart in his operas” (Kramnick, 1995, p. ix). Se estivéssemos assistindo à ópera em um outro contexto, ou ao vivo, ou mesmo na universidade, muito provavelmente o esquema do melodrama (Adorno, 1991) talvez não se impusesse tão claramente: era como se o espírito do cinema tivesse se apossado de nós.

Mas aqui um reparo é necessário, pois seria equivocado pensar que *Così Fan Tutte* tenha tido uma vida fácil no século XVIII. A recepção da obra não foi pacífica; a ópera original, escrita por Lorenzo da Ponte, faz parte da conhecida ‘trilogia italiana’ *Le nozze di figaro*, *Don Giovanni* e *Così Fan Tutte*. Na contramão do sucesso absoluto das duas primeiras, *Così fan tutte* inicialmente escandalizou o público. Mesmo Beethoven, apesar dos possíveis paralelos entre a sua ópera *Fidèlio* (1805) e *Così*, apontou a frivolidade e o cinismo do enredo que chocou em grande medida os espectadores dos séculos XVIII e XIX (Baptista Filho, 1987). O libreto chegou mesmo a ser reescrito diversas vezes, normalmente com o intuito de sugerir que Fiordiligi e Dorabela estavam simplesmente a fingir que acreditavam no esquema de Alfonso. Somente a partir dos anos 1860, com a abertura do debate acerca do comportamento sexual e da moralidade, a ópera recebeu a devida atenção dos críticos.

Em 1928, Adorno (2014) escreveu uma resenha sobre uma encenação de *Così* realizada na Alemanha na ópera de Frankfurt sob a regência de Clemens Krauss. Segundo ele, a pouca popularidade da ópera tardia de Mozart não ocorre por conta da maior exuberância musical, pela falta de profundidade cênica, pela ação superficial dos personagens ou pela pobreza dos sextetos, principalmente se comparados aos grandes sucessos como *Don Giovanni* e *A flauta mágica*; mas deve-se justamente pela perfeição da ópera, a qual funciona como um espelho no qual o ouvinte se reconhece a si mesmo como mortal. A perfeição atribuída por Adorno a *Così* é justificada no seu texto sobre o Festival de Mozart em Glyndebourne, financiado pelo mecenas inglês Mr. Christie, que retirou a ópera dos grandes espetáculos de Salzburgo e o apresentou para menos de trezentas pessoas como uma ópera de câmara. Esse formato permite que a clareza mozartiana, a absurda simetria da ação e o apaziguamento da violência ao final do enredo, sejam verdadeiramente compreendidos e não transformados em mero ornamento como ocorre nos grandes espetáculos. Segundo Adorno (2014), a consciência do iluminismo na ópera não surge de uma encenação grandiosa, mas emerge do próprio material musical que não tolera a consciência da simetria sem, entretanto, chegar a negá-la. Seria nesse movimento de negação e afirmação da simetria que residiria a consciência iluminista de *Così*, e que segundo Adorno (2014) não poderia ser atingida nos grandes espetáculos luxuosos e repletos de ornamentos.

E foi justamente essa simetria do enredo que nos enganou inicialmente. À medida que assistíamos a ópera formávamos uma hipótese de sentido que fazia de Don Alfonso e Despina os vilões e as noivas vítimas da manipulação e armação maldosa por parte de alguém interessado em uma aposta e uma empregada com ressentimento de classe. Em uma palavra, a ópera colocava-se para além de nosso horizonte de expectativas, era mais avançada do que o lugar no qual a colocávamos. Esta foi nossa primeira conclusão. Como experiência unicamente subjetiva, ela não seria suficiente para justificar este texto, embora nosso erro fosse ele mesmo representativo (afinal, tratava-se de pessoas com formação universitária, imersas na cultura⁸), e como tal dotado de alguma objetividade. À rasteira do enredo, porém, soma-se um outro nível fundamental para nossa experiência, o da concepção cenográfica.

⁸ Note-se *en passant* que a música erudita é o calcanhar de Aquiles do intelectual brasileiro, que se mostra proficiente em literatura, cinema, teatro e mesmo artes plásticas, mas cujo horizonte musical amiúde restringe-se à música popular.

A versão da ópera transmitida pelo Festival foi encenada pela 'Opéra National de Paris' que mistura, juntamente com a voz e a música, a dança, a partir do apoio da coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker. A cenografia é paupérrima: o espaço permanece vazio, à exceção de um móvel no meio e no canto do palco com uma garrafa supostamente de licor ou *brandy*. Esse palco nu já tem um cheiro de vanguarda, que, no entanto, é acentuado pelo traço mais inovador da montagem: o espelhamento de cantor e dançarino representando o mesmo personagem simultaneamente, o que permite que se tente dar forma às turbulentas transformações emocionais dos personagens na ópera. Num primeiro momento, isso parecia querer aprofundar o jogo de atração e repulsão dos protagonistas como uma forma de o público criar outras conexões possíveis, para além do texto e da música. De fato, há um aspecto meta-teatral em *Così*: a rígida estrutura, as diversificadas alusões a aspectos de tradições operísticas, a trabalhos específicos, e até mesmo a determinados números de óperas do passado, sugeriria uma consciência autorreferencial, que faria de Dom Afonso um personagem diretor. Não obstante, a duplicação de personagem em cantor e dançarino não aprofundou isso, não criou um nível superior que pudesse ser lido como fazendo alguma espécie de comentário à cena; o efeito foi bem diverso: ao invés de uma relação, por assim dizer, reflexiva, deu-se uma superposição de linguagens diferentes, que gerava uma complexificação do *mise-en-scène*. Ora, esse caráter experimentalista chocava-se com a simplicidade desconcertante do texto, bem como, e principalmente, da mensagem final. As inovações aparecem assim como técnicas descorpadas, dispensáveis, sem um papel no que seria uma totalidade mais abrangente mesmo que não harmônica. Isso fez pensar também na relação entre os cantores e a coreografia que faziam junto com os dançarinos. Eles encenavam papéis com tamanha maestria que não conquistavam a atenção do público simplesmente pela voz ou pela elegância, mas também pela beleza corporal, pelos passos de dança complexos e pela encenação impecável, por vezes rivalizando com os próprios dançarinos. Surpreendeu-nos tamanha perfeição dos cantores líricos – muito distante estava aquela imagem tradicional da soprano sobrepeso, cuja beleza da voz transfigura uma aparência de outro modo nada especial. Parecia que estávamos diante de seres cuja preocupação em trabalhar o som passou a ser mais uma dentre as tantas capacidades que devem ser aprendidas por um corpo agora sarado, perfeitamente preparado (quase diríamos administrado), que não apenas canta e interpreta, mas também dança, faz malabarismos, além, é claro, de ser impecavelmente bonito, o que facilita em muito a preparação do material publicitário da ópera, pois já se pode mostrar o corpo todo do cantor e não apenas seu rosto ou busto.

Soma-se a isso a filmagem da ópera, o outro nível de análise que nos interessa investigar. Não cabe aqui discutir em que medida a encenação da ópera como filme é bem-sucedida ou não como algo em si, em que medida o hibridismo do gênero ópera e cinema simbolizaria ele mesmo um passo atrás; mais interessante é refletir sobre uma dificuldade formal: no teatro ao vivo temos acesso um quadro amplo, e podemos escolher onde focar o olhar a nosso bel prazer; na tela o foco é dado pela câmera, que fornece ela mesma o enquadramento. Vem daí uma tensão inerente e inescapável à ópera no cinema, que tem ao mesmo tempo a necessidade de fornecer planos os mais amplos possíveis (para que o espectador possa ter liberdade de focar no detalhe que lhe aprouver), e a necessidade de conferir movimento à câmera e evitar uma total estaticidade (a câmera estática representaria um reconhecimento de submissão do cinema ao teatro). A filmagem de *Così* insistia em planos menores, que fragmentavam o palco. Particularmente irritantes eram os closes em diferentes tipos de sapatos – o que nos levou a verificar se haveria alguma fábrica de calçados entre os patrocinadores da exibição. O excesso de complexidade cênica e do movimento caprichoso da câmera em detalhes pouco importantes recaem justamente no erro condenado por Adorno nas grandes encenações de Salzburgo, pois segundo o autor, *Così* era a perfeita ópera de câmara, sem necessidade de grandes produções, visto que o valor da ópera está justamente na dialética da simetria e não-simetria musical.

Conclusão

O que fazer então dessa ida ao cinema? Sem que nos déssemos conta, surgia um totalidade experiencial composta de elementos díspares: um gênero em crise como a ópera é submetido a mecanismos digitais de reprodução; é trazido para um país subdesenvolvido em uma tentativa empresarial de popularização que fazia lembrar as inúmeras iniciativas modernizadoras de *catching up*; em uma cidade culturalmente árida como Campinas, diante de um público praticamente inexistente. Porém, longe de ser algo moderno, no sentido original de adequado a seu tempo, o artefato exibía uma complexificação estéril que ficava muito

alguém da simplicidade desconcertante da opereta. Se nosso argumento apresentado no começo se sustenta, haveria algo de objetivo a ser recuperado aqui, pois ao testemunhar o retrocesso do presente estaríamos experienciando-o criticamente como inferior a si mesmo. Disso talvez seja possível extrair algo metodologicamente válido. Há quase 100 anos atrás pensadores como Adorno, Benjamin e Horkheimer já chamavam a atenção para o declínio da experiência. O que frequentemente parece simples falta de medida, um exagero enganador em seus textos, era na realidade uma estratégia composicional que permitisse a experiência do fim da experiência – e é isso que está desaparecendo na segunda década do século XXI. Nossa visita à ópera cinematográfica permitiu vislumbrar uma forma de preservação a partir da ambiguidade inerente à palavra, uma vez que ‘experiência’ é tanto sinônimo de ‘vivência’ quanto de ‘experimento’. Somente ao mobilizar o segundo sentido, tornando o sujeito objeto a partir de sua própria insuficiência, nos pareceu possível ter acesso ao primeiro.

Referências

- Abel, S. (1996). *Opera in the flesh: sexuality in operatic performance*. Boulder, CO: Westview Press.
- Adorno, T. W. (1991). The schema of mass culture. In T. W. Adorno, *The culture industry* (p. 61-97). Londres, UK: Routledge Classics.
- Adorno, T. W. (1996). Sobre o caráter fetichista da música e a regressão da audição. In T. W. Adorno. *Adorno* (p. 50-85, Os pensadores). São Paulo, SP: Nova Cultural
- Adorno, T. W. (2014). *Escritos musicales VI*. Madrid, ES: Akal.
- Baptista Filho, Z. (1987). *A ópera*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira
- Cachopo, J. P. (2014). Opera's screen metamorphosis: the survival of a genre or a matter of translation?. *The Opera Quarterly*, 30(4), 315-329. doi: 10.1093/kbu013
- Citron, M. (2000). *Opera on screen*. New Haven, CT: Yale UP
- Durão, F. A. (2011) *Teoria (literária) americana*. Campinas, SP: Autores Associados.
- Durão, F. A. (2015). *Fragmentos reunidos*. São Paulo, SP: Nankin.
- Durão, F. A. (2018). Monologismo do Múltiplo. In F. A. Durão, *Do texto à obra e outros ensaios* (p. 20-70). Curitiba, PR: Appris.
- Durão, F. A. (2009). *Entrevista com Robert Hullot-Kentor*. Ouro Preto, MG: Artefilosofia.
- Eagleton, T. (1983). *Literary theory: an introduction*. London, UK: Blackwell.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris, FR: Seuil.
- Hullot-Kentor, R. (2010). What barbarism is?. In F. A. Durão (Ed.), *Culture industry today* (p. 23-42). Newcastle, UK: Cambridge Scholars Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke, NC: Duke University Press
- Jameson, F. (1972). *The prison-house of language. A critical account of structuralism and russian formalism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Jameson, F. (2008). The ideology of the text [1975-6]. In F. Jameson, *The ideologies of theory* (p. 20-76). Londres, UK: Verso.
- Kramnick, I. (1995). *The portable enlightenment reader*. New York City, NY: Penguin.
- Mozart, W. A. (2006). *Così fan tutte*. Recuperado em 4 de maio, 2018 de <http://www.mkmouse.com.br/livros/Libreto-cosifantutte-WolfgangAmadeusMozart-pt-br>
- Ópera na Tela. (2018). *Così fan tutte*. Recuperado em 4 de maio, 2018 de <http://operanatela.com/2017/>
- Shakespeare, W. (1998). *A megera domada*. Porto Alegre, RS: L & PM.