

Divas e *aliens*: sobre ópera, mídia e ficção científica¹

*Paula Gomes Ribeiro*²

1 Foi mantida a grafia portuguesa original do artigo.

2 Investigadora e docente da Universidade Nova de Lisboa (Cesem - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical). Doutorada e mestre em musicologia pela Université de Paris VIII. Diplomada em ciências musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. pgr@fch.unl.pt.

Resumo

Neste artigo, problematizo o uso de elementos dos cânones da ópera oitocentista em produtos audiovisuais ficcionais no campo da cultura popular e da mídia. Defendo que a cultura operática é encarada, nesse âmbito, como um importante depósito de convenções, rituais e significados — entendidos como “exotismos” de uma velha Europa —, tornando-se desse modo ferramentas de semantização, ou de observação e crítica de comportamentos e normas sociais.

Palavras-chave

Ópera, ficção científica, cultura popular e da mídia, comunicação, crítica.

Abstract

In this article, I discuss the use of elements of the canons of the nineteenth century opera in fictional audiovisual products in the field of popular and media culture. I argue that opera culture is seen, in this domain, as an important deposit of conventions, rituals and meanings that are understood as “exoticisms” of an old Europe, thus becoming semantization or observation and critical tools of social behaviours and norms.

Keywords

Opera, science fiction, popular and media culture, communication, criticism.

Talvez que a ficção científica da era cibernética e hiper-real não possa senão esgotar-se na ressurreição “artificial” de mundos “históricos”, tentar reconstituir *in vitro*, até aos mínimos detalhes, as peripécias de um mundo anterior, os acontecimentos, as personagens, as ideologias acabadas, esvaziadas do seu sentido, do seu processo original, mas alucinantes de verdade retrospectiva (BAUDRILLARD, 1991, p. 153).

Este artigo examina aspectos referentes ao uso de elementos decorrentes dos cânones da ópera na construção da identidade de figuras ficcionais em processos específicos de construção de significado em narrativas audiovisuais contemporâneas, no âmbito da cultura popular e da mídia. Circunscrevo-me à abordagem de casos paradigmáticos de apropriação de modelos retóricos, dramaturgicos e comunicacionais da ópera, na construção de *alteridades* em utopias extraterrenas,³ discutindo especialmente as suas dimensões funcionais, dramaturgicas e ideológicas. Elejo assim, como base, o imaginário espacial e alienígena da era digital, na sua dimensão comunicativa, mitopoiética, catalisadora de constantes sociais e ansiedades contemporâneas (DORFLES, 1975). Neste registo, os discursos sobre o conhecimento, a ciência e a sociedade encenam, num plano distanciado, os conflitos elementares da humanidade, nos quais o *alien* assume a personagem do *outro* cultural. Um questionamento persistente sobre os limites da civilização ocidental, dos seus modelos e normas. Interrogo-me, assim, sobre os elementos, e as suas funções, importados do cânone operático — incluindo as suas diversas dimensões de mediação — na determinação do *outro*, estrangeiro, extraterrestre, no contexto de narrativas audiovisuais recentes. Que elementos são solicitados aos códigos da dramaturgia lírica canónica no processo de determinação de aspectos de identidade de determinadas personagens, da caracterização do seu espaço social e da diferenciação entre essas culturas futuristas utópicas? Para debater essas questões, irei examinar três casos em que elementos da comunicação operática são utilizados na construção da identidade do *alien* na sua relação com os seus

3 A literatura científica sobre a intersecção entre a ópera e o cinema expande-se há alguns anos a esta parte, conhecendo atualmente uma importante expansão; refiram-se designadamente: LEVIN, 1994; SCHROEDER, 2002; TAMBLING, 1987; CITRON, 2000; GROVER-FRIEDLANDER, 2005; e FAWKES, 2000, entre muitos outros.

pares e com o espaço que o rodeia, em produtos dirigidos ao mercado televisivo e cinematográfico *mainstream* — produzidos nos anos de transição entre os séculos XX e XXI (mais precisamente entre 1995 e 2003).

A distância cultural entre as práticas sociais de uma esfera *humana* e as de sua projeção extraterrena convida a uma coabitação *significante* de elementos a priori estranhos entre si ou mesmo conflituosos, elementos do futuro e do passado reunidos numa montagem de memórias e simulacros. Importa assim debater os sistemas de construção, de coabitação, de filtragem, considerando as suas dimensões semânticas, dramatúrgicas e ideológicas, examinando as redes de códigos e a ressemantização de elementos importados. Essa inquirição não pretende ser nem exaustiva nem abrangente — longe de procurar inventariar heranças estilísticas, designar influências, ou realizar uma arqueologia da presença da ópera na ficção futurista, esta reflexão investe-se simplesmente na problematização do fenómeno em casos específicos, sugerindo uma interpretação. Interrogam-se as motivações e as funções do cruzamento improvável entre um modelo *romântico* de ópera e planos imaginários tecnofuturistas, incidindo sobre aspectos dramatúrgicos, intertextuais, culturais e sociológicos, partindo de um quadro teórico inscrito predominantemente no domínio da sociologia da música e dos estudos culturais e que recorre ainda a elementos da teoria e crítica literária, sociologia, estudo dos media e cultura visual, distinguindo-se, nesse âmbito, a importância de teóricos como Baudrillard, Chion, Levin, Gorbman, Bauman, Bourdieu, Poizat ou Hutcheon, entre outros.

Copiosas narrativas futuristas inscreveram múltiplas configurações de existências alienígenas na cultura ocidental ao longo das eras, revendo fascínios e receios perante o desconhecido e indagações e ansiedades sobre circunstâncias sociais da época, assumindo perfis ideológicos diversos, de crenças num futuro científico, confiante no progresso, a hecatombes decorrentes de uma “ultracomodificação” e “tecnologização” dos estilos de vida. O *alien*,

gerado a partir de contrastes com o ser humano do “presente”, reveste-se dos seus valores, discursos, propriedades e práticas, parodia-os, desconstrói-os, exprimindo alteridades. Os *aliens* representam um fascínio pelo desconhecido e, simultaneamente, capturam e codificam o medo dessa estranheza. A distância é, como refere Bauman, “um território extremamente ambivalente — lugar do perigo e, do mesmo modo, da liberdade” (BAUMAN, 2007, p. 133). A definição cultural desses seres extraordinários, frequentemente antropomórficos, que projetam aspirações e receios humanos, em narrativas audiovisuais, encontra importantes contributos no que respeita ao uso da música, seja com uma função enfática, seja, mais raramente, ao nível diegético. Os três exemplos escolhidos são muito distintos entre si, especialmente pelo uso que fazem da dimensão sonora e musical e pelo modo como se apropriam de diversos aspectos e processos da prática da ópera: o filme *Fifth element*, de Luc Besson, a série televisiva *Babylon 5* e a série de animação *Futurama*, criada por Matt Groening para a Fox.

O teatro da humanidade e a salvação da Terra

Num cruzeiro de luxo em órbita do planeta Fhloston, na galáxia Angélica — em *Fifth element*, de Luc Besson, de 1997 —, visitado por seres de múltiplas galáxias, o foco central é, significativamente, um teatro de ópera: “uma réplica perfeita da velha ópera”, como refere Ruby Rhod,⁴ uma personagem extravagante e híbrida (diríamos, concebida como *operática*) que introduz ao convidado recém-chegado, Korben Dallas, e a nós próprios, espectadores, significativamente, em *rap*, indispensáveis *faits divers* sobre o bizarro *jet set* melómano do século XXIII, que se reúne em grupos, se exhibe e observa, tal como a plateia oitocentista. Imperadores, “ministros sinistros”, estrelas do teatro e do cinema e as suas

4 *Fifth element*, filme de Luc Besson, 1997, com argumento de Robert Mark Kamen e Luc Besson, a partir de uma ideia original deste último.

groupies, reis do desporto;⁵ não falta sequer o champanhe.⁶ E observe-se a figura da soprano alienígena que, permitindo a fabulosa escuta da sua voz uma vez em cada dez anos, concilia toda a magnitude de uma estrela de ópera com a de veículo de salvação do planeta em risco de destruição. Korben Dallas, ex-major das forças especiais, da Armada Federal, no momento a trabalhar como condutor de táxis, é incumbido de uma missão que deverá evitar a exterminação da vida no planeta Terra. Nessa missão, o seu principal objetivo será encontrar Diva Plavalaguna, da qual se aguarda uma atuação em Fhloston Paradise, e dela obter os quatro elementos que lhe permitirão salvar a humanidade.

A estranheza e a distinção de Diva Plavalaguna são definidas antes da sua primeira aparição, no plano que precede a sua chegada ao cruzeiro, pelo tecido sonoro sintético e etéreo que se instaura, estabelecendo um drástico conflito semântico com o ruidoso ambiente do mundo quotidiano urbano. O caminhar deslizante da cantora, que se dirige ao seu camarote, é acompanhado por um *ostinato* ascendente que se instala sobre uma torrente de sons flautados, bandas de ruído colorido, sons aéreos, vocais, que se transformam e reverberam, gerando um espaço amplo e diáfano. Este articula-se polifonicamente com os ruídos das deslocações coreografadas dos seguranças e do seu séquito, que enverga máscaras venezianas, e com os sons de ansiedade do camareiro, ofegante e emocionado com a presença da fabulosa diva. Uma rede de sons diegéticos e não diegéticos reforça assim a caracterização da dimensão singular da frágil figura. Esse momento remete-nos ao que Chion identifica como participação musical *anempática*, que, segundo o autor, “tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico” (CHION, 2008, p. 15). É precisamente essa dimensão cósmica que se desenha

5 Os comentários de Ruby organizam-se ritmicamente segundo padrões de *rap*, articulando-se com o ritmo da sequência visual: “Vamos agora para a mais bela sala de concertos do universo, uma réplica da velha ópera, mas o que importa? À direita, ministros sinistros, à esquerda, Baby Ray, estrela do teatro e do cinema; ele não irá ouvir muito porque é surdo; e aqui temos Roy von Bacon, o rei da bola *laser*. Ali, o imperador de Kodar Japhet e a sua encantadora filha. ‘Adoro cantar’, confessou-me ela recentemente, e, a propósito, tenho uma gravação da sua talentosa voz. E agora, champanhe!”. Tradução nossa.

6 O teatro visionado é a Royal Opera House, Londres.

a partir da personagem e da sua inscrição nesse fundo sonoro. A ligação desse efeito à retórica operática é igualmente distinguida por Chion: “este efeito de indiferença cósmica já era utilizado em certas óperas, quando a emoção era de tal modo forte que paralisava as reações das personagens e provocava nelas uma espécie de regressão psicótica” (CHION, 2008, p. 15).

A sacralização da mulher cantora e a sua ascensão ao plano de estrela, de diva, associam-se a um processo de descorporalização — aqui levado ao limite que se materializa num corpo azul, frágil e extraterreno —, que permite ao espectador ser seduzido pela sua voz como voz, como mulher-voz. Tal como uma heroína da ópera italiana oitocentista, Plavalaguna é inserida na intriga com a função de morrer. Como observa Michel Poizat, “a voz divina da intérprete feminina faz uma diva, uma deusa. [...] é no momento em que o romantismo na ópera apresenta A Mulher não como ela própria, mas como ela é fantasiada segundo uma certa lógica que a conduz à morte que surge esta referência explícita ao divino” (POIZAT, 1986, p. 244). Mas o que há de novo, segundo Poizat, nessa designação de “diva” “é que é só a intérprete feminina que se encontra assim colocada numa posição divina, como se tivesse a faculdade de se tornar ela própria pura voz [...]” (POIZAT, 1986, p. 244).⁷ Estando o corpo de Diva Plavalaguna dissimulado por uma burca que combina elementos orientais e tecnofuturistas, a nossa atenção dirige-se para a sua fugaz respiração expressiva e para o seu olhar humano.

Num espaço construído sob o fascínio do progresso tecnológico, o teatro de ópera, bem como todas as convenções e formalismos que lhe estão associados, introduz um elemento decisivo de estranhamento e extravagância. Se, na era pré-industrial, segundo Baudrillard (1991), a utopia dispunha um universo alternativo ideal, no universo potencialmente infinito da produção, pós-industrial e digital, a ficção científica não acrescenta mais do que a multiplicação das suas próprias possibilidades. O real reinventa-se, como ficção, segundo esse autor, porque desapareceu das nossas vidas, num mundo dominado pela simulação.

7 Tradução nossa.

Da escadaria que permite o acesso ao espaço simulacro, à cortina vermelha, do *black tie* aos *bravi*, tudo concorre para a instalação de uma sociabilidade fortemente codificada e estratificada, contida numa caixa-mundo ilusionista, que é o teatro lírico. A atuação da Diva reforça a dialética reconhecimento/distância, conforto/estranhamento pelo contraste de um corpo esguio azul e lustroso com uma voz lírica e cristalina, operática, e a reconhecível famosa *cena da loucura*, do 3º ato de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti.⁸ Porque canta Plavalaguna, uma diva do futuro, uma das árias centrais do cânone operático, de um compositor italiano do século XIX? Na verdade, o recurso a uma ária do grande repertório operático é o mecanismo que a equipa artística encontra para definir a excentricidade e a estilização da cena, concentrando toda a atenção no imenso e sobrenatural poder da personagem: o canto da diva (cantora-estrela) é o veículo para salvar a terra de um cataclismo final. A tensão não podia ser maior, a gestualidade de Plavalaguna exacerba as convenções da representação do drama musical enquanto a dimensão de estranheza é reforçada pelo horizonte que se apreende através do fundo de cena que, translúcido, se ergue como uma varanda sobre o espaço e sobre o planeta terra. Momento nuclear, esse episódio, que se nutre das tensões enunciadas, define o desenlace dramático do filme, estruturando-se em duas partes, a primeira, preparatória, na qual a ação se suspende, instalando-se uma temporalidade paralela, a da recepção da ária (mais do que a da exibição da cantora). Na segunda, a ação avança, num registo *tecno-operático*, que gere temporalmente as diversas camadas dramáticas, reforçando a dialética:

teatro/espaço interior/suspensão temporal/
introspecção psicológica/ilusão

nave/espaço exterior/avanço no tempo/
combate/realidade

8 Inva Mulla Tchako e a London Symphony Orchestra asseguram o desempenho do *arioso*. A ópera, baseada na novela histórica de Sir Walter Scott, *The bride of Lammermoor*, com libreto de Salvatore Cammarano, estreia a 26 de setembro de 1835 no teatro San Carlo em Nápoles.

Em *Lucia de Lamermoor*, de Donizetti, esse *arioso* situa-se após Lucia ter assassinado o seu noivo, durante a festa de núpcias. Ao regressar à companhia dos convivas, a jovem rapariga expõe, num delírio paradoxal, um mundo imaginário no qual ela reencontra finalmente Edgardo. Esse estado de alienação e transgressão conduzi-la-á à morte.

O doce som da sua voz despertou-me!
 Ah, aquela voz penetrou no meu coração!
 Edgardo! Sou apenas tua!
 Edgardo, ah, meu Edgardo!
 Sim, a ti me rendo!
 Fugi dos teus inimigos...
 Um gélido ânimo instala-se no meu seio...
 Treme o meu corpo, vacilam o pés!
 Sentaste-te a meu lado junto da fonte...
 Sim, sentaste-te a meu lado, junto da fonte.⁹

E é esse momento de alienação e transgressão que Plavalaguna aqui transmite. No primeiro segmento, a câmara leva-nos a percorrer o espaço-tempo psicológico da plateia, através dos olhares e das reações físicas dos espectadores à representação da diva, insistindo-se sobre a perspectiva do palco sobre a audiência. Todos os elementos se desenham, musica e dramaturgicamente, em função da construção do universo psicológico de Korben Dallas. A circunspecção no território definido pela atuação da soprano *alien*, imbuída num metatexto

9 Nossa tradução portuguesa do recitativo arioso de Lucia, já mencionado, aqui desempenhado por Diva Plavalaguna a partir do original:

Il dolce suono mi colpi di sua voce!

Ah, quella voce m'è qui nel cor discesa!

Edgardo! Io ti son resa! Edgardo, ah Edgardo mio!

Si, ti son resa!

Fuggita io son de tuoi nemici...

Un gelo me serpeggia nel sen!

Trema ogni fibra, vacilla il pie!

Presso la fonte meco t'assidi al quanto!

Si, presso la fonte meco t'assidi.

operático, permite uma entrada no espaço mental, íntimo e *verdadeiro*, do herói e impede que todos os que se encontram nesse lugar *alternativo* — o teatro — se apercebam do combate que se inicia mesmo ao lado. O realizador contribui para a distanciação, pelo modo como propõe várias perspectivas sobre a estranha criatura, rodeando-a, e introduzindo-nos a perspectiva da soprano sobre o público que com a sua voz se extasia. É da carga dramática desse delírio que Besson se serve para conferir o *estado* de canto do cisne à atuação de Plavalaguna. Os convidados das bodas de Lucia são, aqui, os espectadores da *récita*. Dallas é Edgardo, não porque a Diva o escolhe, mas porque ele se investe espontaneamente da aura desse herói, como nos é transmitido ao longo do contraponto rigorosamente edificado na leitura dramática da *ária*, pelos planos do seu olhar sobre a diva. Presenciamos o olhar do Major logo após a abertura da cortina, acusando a sua descoberta visual emocionada da criatura azul; depois, após a primeira frase do *arioso*, “o doce som da sua voz despertou-me”, sugerindo um acordar afetivo, do herói, graças à voz da cantora, e, seguidamente, sobre “a ti me rendo” (plano no qual o realizador liga o olhar de Leeloo ao do herói). Reencontramos o seu olhar no final do *arioso*, perturbado e envolvido no discurso, ao ser “escolhido” como Edgardo (o que a Diva, assumindo a personagem de Lucia, faz através de um olhar e de uma indicação gestual, no momento preciso em que se refere ao seu apaixonado). O único momento de fragilidade e humanidade do intrépido Dallas ao longo de toda a narrativa fílmica é-lhe conferido pela emoção lírica. A apreciação do momento lírico e a vivência da própria narrativa da *ária* distinguem-no humana/psicologicamente.

No segundo segmento, a ação avança, intensifica-se o combate pela posse das pedras, articulando-se diversas camadas musicodramáticas. A temporalidade suspensa da cena de ópera, que se afasta da vida real, intercala-se com a da violência do ataque, auditiva e visualmente, alternando-se duas circunstâncias distintas e complementares. A *ária* evolui para um canto que funde elementos de música popular e de canto lírico, investindo-se agora numa dimensão eletrónica dominada por sons *metálicos*, produzidos tecnologicamente, no centro do qual o

virtuosismo vocal acústico transborda numa acrobacia melismática que desafia o conceito de vocalidade natural; o canto perde a palavra, a pulsação regular gere o tempo desse *crossover* multicultural. Os sons da luta em que Leeloo está envolvida integram-se habilmente nesse tecido rítmico, revelando-se a empatia entre as heroínas. Com efeito, é sobre essa mesma *pulsação* que Leeloo defende o cruzeiro da invasão inimiga, numa coreografia estabelecida sobre técnicas de combate idealizadas. As divas, Plavalaguna e Leeloo, lutam pela sobrevivência do mundo, identificando-se entre si pelos planos de mimetismo coreográfico, mas, sobretudo, pela partilha musical e sincronia rítmica proporcionadas pela tecnoária e pelo combate-dança, numa textura polifónica multifacetada audiovisual. Essa cena fílmica explora, assim, o que a ópera permite desde a sua origem: a possibilidade de existência individual e simultânea, no sentido de coabitação, de dois, ou vários, discursos distintos, o que é aqui garantido pela música.

Numa intriga apocalíptica futurista, a geração de conflito e a estrutura de desenlace, a caracterização de uma situação "alienada" e "estranha" depende da paródia dramatúrgica, visual e musical, ao nicho ideológico operático e da sua convivência com uma retórica sonora e visual eclética, poliestilística, numa rede em que as diversas intervenções musicais creditam, como práticas culturais específicas, significados diferenciadores nas cenas em que se enquadram. O teatro de ópera como teatro-mundo, o real torna-se, como diria Baudrillard, ele próprio, álbi do modelo (BAUDRILLARD, 1991).

Ópera, civilidade e prestígio

Babylon 5 é uma estação espacial construída na segunda metade do séc. XXIII,¹⁰ que orbita em torno de Épsilon III, planeta do sistema estelar Epsilon Eridani, e tem como intuito a facilitação de relações diplomáticas e comerciais interplanetárias entre seres de diversas espécies, partindo dos seus delegados

10 As séries abrangem o período entre os anos 2257 e 2262. O episódio piloto estreou em 22 de fevereiro de 1993, tendo a série sido difundida durante cinco estações, a partir de 26 de janeiro de 1994. Foi premiada com dois Hugo Awards for Best Dramatic Presentation e dois Emmy Award, para efeitos visuais e caracterização.

que aí coabitam. No ambiente futurista e “tecnologizado” da série televisiva *Babylon 5*, transmitida na década de 90 nos Estados Unidos da América, no contexto da convivência de todo tipo de criatura, comportamento e estilo de vida,¹¹ descobre-se, numa das espécies representadas, uma relevante afinidade com o gênero operático. Observe-se o animado debate entre dois centauri, Londo Mollari e Vir Cotto, sobre as virtudes dos maiores representantes da ópera da sua cultura: os compositores Dorva e Centaro.

Reconhece-se a susceptibilidade emocional à recepção operática nos gestos e expressão apaixonados e dinâmicos do embaixador Londo, que se identifica com a personagem que retrata, como na fisionomia arrebatada de Cotto, ao escutá-lo. A paráfrase vocal que Londo usa para mimar o início orquestral da ária *Forcumbales Toccata* e o gesto melódico e harmônico tonal que reproduz enfaticamente remetem-nos para uma retórica lírica oitocentista. A segunda ária, *trauteada* por Cotto, *Micriva Taro*, também não se ausenta de alusões a repertório musicodramático reconhecível.

Parece paradoxal, em um primeiro contato, que J. Michael Straczynski, produtor e dramaturgo dessa série norte-americana, recorra, no desenho detalhado de uma civilização utópica, reconhecida especialmente pelo seu “avanço” tecnológico, a cânones do drama musical burguês. Aproximando-nos um pouco mais da intriga, observamos que os representantes dessa espécie são encarados pelos seus pares intergalácticos como “aristocratas pomposos”,¹² nostálgicos de um passado áureo, recordando reiteradamente os momentos em que o império estava no seu auge. Apercebemo-nos ainda que, na república Centauri, privilegiam-se a célula familiar e a esfera doméstica, que definem a estrutura da sua sociedade, delimitando “castas” e revelando uma forte segmentação sociocultural e econômica. Conclui-se, assim, que o uso da retórica operática *belcantista*, *lato sensu*, se justifica, nesse caso, e em parte,

11 Entre as diversas espécies representadas encontram-se, além dos humanos, os minbari, narn, centauri e vorlons.

12 Segundo o produtor, a cultura em epígrafe cruza-se pela primeira vez com os habitantes da terra em 2198.

pela necessidade de pautar a identidade social dessa espécie alienígena por princípios instrumentais e um sistema de valores que encontram afinidades com os da estrutura burguesa oitocentista. A alusão às árias e aos seus compositores surgem como símbolo da sua distinção sociocultural, do seu poder e da nostalgia que sentem em relação a um passado perdido. A *negociação operática* que decorre entre esses dois seres de estratos socioculturais distintos esbate as suas diferenças, confere-lhes uma sensação harmônica, reforçada pela entoação final em uníssono, ao qual se conjuga o simulacro de uma massa orquestral “jubilatória”, reverberando uma cadência perfeita conclusiva. A ópera, como produto do velho mundo, europeu, carrega de significado as figuras nostálgicas, *démodées* e neoimperialistas dos centauri.

Curiosamente, nessa mesma série, encontramos uma outra espécie, que também encontra uma representação na ópera, os narns, cultura que terá vivido prolongadamente em cativeiro. Sobre esse estilo operático refere-se que se afasta dos cânones do gênero, consistindo em vocalizações agudas expressivas fortíssimas, sendo insuportável para humanos e centauri (ao contrário dos restantes gêneros musicais dos narns, que são bastante “recreativos”, *sic*).

A prática e a experiência da ópera são usadas, nessa série, como elemento dramático, estruturador de uma entidade, que reivindica, através dela, a sua diferença política, estética, ideológica, social, ética. O modo como os centauri vivenciam essa narrativa cultural proporciona-lhes uma visão do mundo e um posicionamento ideológico específicos. As diferenças entre centauri e narns intensificam-se pela prática de diferentes estilos operáticos: a primeira aproximando-se da *tradição ocidental* (ou, talvez, melhor dizendo, *terrestre*), e o segundo, divergindo dela. Ao identificarem-se com melodias tonais, *cantabile*, os *centauri* conquistam a empatia do espectador, que os reconhece como *aliens civilizados* e gentis. Ópera e tonalidade como índices de civilidade, inscrição no aparelho institucional e poder. Ao contrário, a ópera dos narns, inesperada e irreconhecível, contribui para a leitura desses seres como não formatados de acordo com os princípios éticos e civilizacionais do Ocidente

e, logo, menos sociáveis e educados. Assim, na representação da vida social dessa estação espacial multicultural, a ópera é um vector decisivo de construção de identidade e de distinção dos alienígenas antropomórficos cujos conflitos galácticos repercutem as próprias políticas territoriais terrestres, de conquistas e colonizações. Ópera como humanidade, civilização e cultura.

O resgate do mundo do futuro pelas convenções exóticas da representação lírica

“Não há nada que, tanto como os gostos em matéria de música, permita afirmar a ‘classe’ de cada um, nada também que tão infalivelmente o classifique”¹³ (BOURDIEU, 2003, p. 163). Observe-se a crítica aos vícios e estereótipos associados a práticas de grupos sociais, alegadamente futuros, na invocação da celebração operática como instrumento classificatório e distintivo, no último episódio da 4ª série de animação *Futurama*, criada por Matt Groening para a Fox, exibido pela primeira vez a 10 de agosto de 2003. A distância entre o contexto no qual se situa o argumento, o século XXXI, e a prática cultural parodiada convida a coabitações de elementos a priori estranhos que mantêm a sua “conflitualidade” na determinação de um discurso satírico.

A representação operática intersectada, nesse caso, com a retórica do musical da Broadway reinventa-se a partir dos seus códigos mais normativos, que “regressam ao futuro” para estereotipar uma história de amor e torná-la centro de um modelo intemporal normalizado de comportamentos e estilos de vida. Encarada como objecto exótico e ferramenta de análise social, aplica-se na desconstrução das convenções que lhe estão associadas. *The devil’s hands are idle playthings*, episódio escrito por Ken Keeler e realizado por Bret Haaland, relata o pacto que o jovem Fry — o anti-herói que acordara de um congelamento

13 Salientando aspectos simbólicos específicos das sociabilidades musicais e, nomeadamente, das dimensões inerentes ao discurso sobre a música, o sociólogo refere ainda: “podemos determinar tão infalivelmente a classe social de pertença ou, se se quiser, a ‘classe’ (‘ele tem classe’), a partir das músicas preferidas [...] como a partir dos aperitivos consumidos, Pernod, Martini ou Whisky” (BOURDIEU, 2003, p. 166).

de mil anos — celebra com o robô Robert Devil, para obter a versatilidade artística necessária para tocar *holophonor* (combinação entre oboé e projetor holográfico) e compor uma ópera, procurando, com isso, conquistar o coração de Leela. A intriga desenrola-se no interior de um teatro de arquitetura italiana, aqui designado, não casualmente, por Metropolitan House of Opera, e assume várias camadas dramáticas: a da ópera que Fry compõe, mas não conclui, a da “realidade” que invade o palco e a dos espectadores, que articulam com o que se passa em cena os seus comentários. Coabitam diversas dimensões de representação da realidade personagens operáticas e figuras “reais” que procuram resgatar o seu destino em cena, num jogo brechtiano de simulacros e estranhamentos: “Is this really happening or just being staged?”, pergunta, em determinado momento, Real Hermes. A combinação de elementos que parodiam a visão sobre o futuro das décadas de 1950 e 1960 com parâmetros das convenções da ópera burguesa repercute, em parte, a nostalgia contemporânea à criação da série, assente, por um lado, na percepção ambivalente dos impactos das novas tecnologias digitais e, por outro, no ensejo de reencontrar o otimismo pelo futuro, patente nas décadas que se terão seguido à 2ª Grande Guerra.¹⁴

Os níveis parodiados não se cingem às convenções formais e dramatúrgicas do texto dramático-musical, ou ao tema faustiano, estendendo-se aos códigos de representação, e ao comportamento da audiência. Parodiam-se a sucessão de momentos dramáticos fechados, construídos sobre estereótipos narrativos, a simplificação dos diálogos, levados ao absurdo, para servirem a lógica musical, o argumento baseado no conflito entre duas entidades masculinas — homem e robô — pelo amor de uma mulher, nesse caso, mutante, o final trágico, os clichés de gestualidade do cantor e a sua tendência a dissociar-se da personagem e exibir o seu próprio eu, os aplausos depois das árias, os comentários do público e a sua ostentação de símbolos de distinção.

No final da ópera, o “verdadeiro” Fry, para impedir o casamento da “verdadeira” Leela com o “verdadeiro” Robot Devil, submete-lhe as suas

14 Veja-se sobre este assunto TAYLOR, 2001, p. 96-97.

mãos: “No! Stop! Take my hands! You evil, metal dork!” — que as decepará no meio de uma gargalhada mefistofeliana. Confirma-se o convencional final trágico operático. A retroação é imediata e decisiva, pela introdução de uma figura simbólica que condensa a dimensão artificial e decadente das estratégias de sociabilidade da audiência operática, o robô hedonista (Hedonismbot): “Surgery in an opera? How wonderfully decadent! And just as I was beginning to lose interest”, afirma, enquanto pede ao exótico servo Djambi para o pincelar de chocolate.

Notas finais

À partida não esperaríamos encontrar, no contexto da representação de um futuro utópico sofisticadamente “tecnologizado”, em produtos audiovisuais de grande circulação, personagens que, no contexto dos seus modos de vida e morfologias futuristas, revelassem a sua empatia com os cânones da ópera burguesa. Seria mais previsível encontrá-los a praticar uma “música do futuro”, não a que Wagner imaginava, mas aquela que decorreria de uma exponenciação da própria experimentação artística e tecnológica que se desenvolve nos nossos dias. No entanto, ao longo da nossa pesquisa, constatamos que, precisamente por ser encarada como uma cultura fechada sobre os seus próprios códigos (SALAZAR, 1980), e por marcar uma época, uma região e um formalismo considerados, pela cultura dos media e popular, como profundamente distantes, a ideologia operática *burguesa* é utilizada como repositório de elementos dos modos e comportamentos do *velho continente* e como instrumento produtor de significado em várias narrativas audiovisuais de ficção científica concebidas nos últimos anos. A constante reiteração, no mercado da ópera, das estratégias de representação e recepção inerentes às práticas da ópera do século XIX, fortalecida pela prevalência da mediação de um repertório circunscrito — estimulado igualmente pelo mercado discográfico —, em detrimento da produção de novas obras, disponibiliza-a como rede de códigos definidora de uma ideologia local, um universo distante, formalista e ultracodificado.

Num panorama civilizacional estetizado em que as práticas de *crossover* cultural se generalizam, as estratégias de reciclagem, paródia e adaptação se aprofundam, e os meios nos quais se pratica essa impregnação mútua são cada vez mais numerosos, a ópera é encarada como um potente depósito de convenções e significados — conjugando-se códigos e estratégias de produção, mediação e recepção —, instrumento de leitura e de crítica sociocultural. Elementos da paisagem “mitologizada” da ópera, encarados como exotismos de uma velha Europa, revistos pelas indústrias culturais, sobressaem em narrativas audiovisuais de diversa índole, enfatizando dialeticamente dimensões ideológicas e ritualistas da sociabilidade atual, confrontando sistemas de significados socialmente determinados, repensando dramaturgias espaçotemporais e limites entre identidades e alteridades.

Referências

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Z. *A vida fragmentada, ensaios sobre a moral pós-moderna*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

BOURDIEU, P. "A origem e a evolução das espécies de melómanos". In: BOURDIEU, P. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de século, 2003.

CHION, M. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CITRON, M. J. *Opera on screen*. New Haven: Yale University Press, 2000.

DORFLES, G. "La science-fiction et ses mythes". In: DORFLES, G. *Mythes et rythmes d'aujourd'hui*. Paris: Klincksiek, 1975.

FAWKES, R. *Opera on film*. London: Duckworth Publishers, 2000.

GORBMAN, C. "Scoring the Indian: music in the liberal western". In: BORN, G.; HESMONDHALGH, D. *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

GROVER-FRIEDLANDER, M. *Vocal apparitions: the attraction of cinema to opera*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

HUTCHEON, L. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Champaign and Urbana: University of Illinois, 2001.

_____. *A theory of adaptation*. London: Routledge, 2006.

LEVIN, D. J. *Opera through other eyes*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

POIZAT, M. *L'opéra ou le cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris: Métailié, 1986.

SALAZAR, P.-J. *Idéologies de l'opéra*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

SCHROEDER, D. *Cinema's illusions, opera's allure: the operatic impulse on film*. New York e London: Continuum, 2002.

TAMBLING, J. *Opera, ideology and film*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

TAYLOR, T. D. *Strange sounds: music, technology and culture*. New York: Routledge, 2001.

submetido em: 6 set. 2012 | aprovado em: 10 dez. 2012