

Ópera e a condição “site-specific”¹

1.

A minha intervenção será muito provavelmente completamente diferente de todas as outras. Não tenho nenhum desejo de me colocar no lugar no qual se pretende pensar um qualquer futuro para a ópera. Do meu ponto de vista “Ópera Next” é o mesmo que “Ópera Before”. Aquilo de que pretendo falar não envolve grande diferença entre antes e depois.

Escrevi num artigo publicado em 1984 – há vinte e três anos portanto – que o meu trabalho dessa época não teria nada a ver com o futuro do jazz. Desse futuro se iriam encarregar os músicos negros norte-americanos. Agora quero dizer que, seja o que for que signifique a expressão *Ópera Next*, é minha convicção que esse é, igualmente, um assunto que não me diz respeito por razões relativamente semelhantes.

O que não quer dizer que não venha a compor outras óperas – neste momento estou a trabalhar em mais uma - e que não pense na questão de “como compor uma ópera”, de cada vez que o problema se me põe. Mas essa é a minha questão e não mais do que isso.

Para mim, compor uma ópera hoje é o equivalente a construir uma instalação site-specific. Destina-se a ser montada e apresentada num determinado local, terá as

¹ Comunicação lida no Colóquio Opera Next, organizado pelo CESEM, na Culturgest, no dia 14 de Dezembro de 2007.

características que resultam do trabalho dessa montagem, terá a aura acústica possível nas condições que a sala propicia. Após a desmontagem desse evento será um objecto sem utilidade: consistirá num conjunto de papéis amontoados num caixote.

Penso que isto é assim porque, na grande maioria dos casos, as óperas que se fazem hoje se destinam a um conjunto de 2 ou 3 apresentações. Nessa medida, uma ópera é hoje, simultaneamente, um luxo e um desperdício. É um luxo porque, em qualquer caso, é um espectáculo caro. É um desperdício porque se destina a ser depositado na gaveta onde se guardam os luxos destinados a um uso restrito.

Mesmo nos casos em que uma ópera do século XX, como *Le Grand Macabre* de Ligeti ou *The death of the Klinghofer*, de John Adams, foi objecto de um conjunto mais vasto de encenações isso não obsta a que, na verdade, nenhuma delas consiga fazer parte do cânone operático que serve de base ao repertório lírico dos teatros de ópera do mundo.

Vamos abrir um parêntesis para considerar uma perspectiva interessante sobre o fim da ópera.

Os eslovenos Slavoj Zizek e Mladen Dolar publicaram em 2002 um livro com o título “A segunda morte da ópera”. Mladen Dolar escreve: “ A ópera representa um género que está historicamente encerrado, acabado. Enquanto género musical tem o seu início, a sua ascendência e a sua queda, e assim pode ser delimitada e discutida como uma entidade auto-contida.” O autor refere de seguida que a ópera experimentou nas últimas décadas uma espécie de renascença, mas continua:

“No entanto partilho com muitos a visão de que a ópera está enfaticamente acabada”.

O autor considera que, em vez de discutir os méritos das últimas óperas (Turandot ou Lulu), “é importante colocar os desenvolvimentos posteriores a esse tempo num horizonte diferente, num contexto determinado pela consciência de que a grande tradição da ópera – com os seus pressupostos, as condições sociais e culturais que formaram os pilares do género durante três séculos está irremediavelmente acabado.”

Mas continua: “a coisa mais espantosa é a enorme teimosia da instituição operática [...] quanto mais está morta, mais floresce”. Mladen Dolar refere que novos teatros de ópera são construídos, as performances vão-se tornando cada vez mais caras e sofisticadas”, a ópera tem um glamoroso *star-system* comparável ao do mundo do cinema, da música pop ou do desporto.” No entanto o repertório central dos teatros de ópera modernos é muito limitado, compreendendo à volta de 50 óperas de Gluck a Puccini.”

E concluiu: “A ópera permanece uma relíquia gigantesca, um enorme anacronismo, um persistente “revival” de um passado perdido, um reflexo de uma aura perdida, um verdadeiro assunto pós-moderno por excelência” (a true postmodern subject par excellence).

Enquanto atrás eu falava de desperdício, a propósito das óperas que se fazem depois da morte da ópera, sobre as tais 50 óperas do cânone, Dolar fala de relíquia, de anacronismo, de revivalismo. Em relação à temática dessas óperas, à sua ligação central a mitos ancestrais, Dolar afirma: “ Enquanto os antropólogos

tem que viajar para as florestas primordiais da América do Sul ou para as ilhas do Pacífico para encontrarem relíquias de antigos rituais sociais, nós só precisamos de ir à ópera.”²

Fechado este parêntesis e, assim sendo, tenho em mente este quadro, quando faço uma ópera ou qualquer outra peça.

2.

Nesse momento, portanto, temos que regressar à nossa realidade site-specific.

O facto de já ter completado 3 óperas, permite-me dizer que, quando a estreia chega, eu e os cantores, sobretudo, temos um conhecimento da peça que se foi construindo pela via da repetição diária durante os ensaios. Gradualmente vamos tomando conhecimento da peça e, quando tudo corre bem, adquirimos mesmo uma espécie de encantamento com a música. Isto acontece porque já ouvimos a peça um número suficiente de vezes durante os ensaios, para que esse encantamento possa ser idêntico ao que sentimos com as óperas que conhecemos bem ou porque já assistimos várias vezes a representações em teatros ou porque temos discos ou DVDs.

No entanto a nossa ópera vai ter apenas o tempo que dura a sua execução para seduzir os ouvintes. Normalmente não chega.

² Zizek, S. and M. Dolar (2002). Opera's second death. New York, London, Routledge. pp. 2-4

Escrevi no meu livro de 2002 “Sobre música” a propósito da minha ópera de 1996, *Édipo, tragédia de saber*, que, na altura, não compreendi o facto de ser sequer possível alguém não gostar da minha ópera. Estava totalmente sob o efeito do encantamento sem ter disso consciência.³

Só dez anos mais tarde, durante a preparação da ópera de câmara *A little madness in the spring* em 2006, pude perceber a diferença entre os diversos tempos de contacto real com as peças novas. Enquanto que os artistas, os cantores sobretudo, tinham tido a possibilidade de passar pelo processo de construção da peça que permite o encantamento, o público tem apenas como possibilidade de atingir esse encantamento o tempo da própria duração da ópera.

Pode-se argumentar que isso é assim com todas as estreias e que, se a obra tiver sucesso e a possibilidade de ser repetida ou gravada, haverá ou terá no futuro as mesmas possibilidades de encantamento para ela.

Não creio que isto seja verdade.

Daria dois exemplos. A ópera *A Trilogia das Barcas* de Joly Braga Santos foi estreada em 1970 e dizem os quatro ou cinco livros que existem sobre música portuguesa do século XX que foi recebida com grande entusiasmo pelo público do São Carlos. Terá sido portanto uma daquelas obras felizes que conseguem, no tempo que dura a sua própria existência, produzir o que tenho chamado o efeito de encantamento.

No entanto pergunta-se: existe uma gravação? Não.

³ Vargas, A. P. (2002). Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas. Porto, Afrontamento. p. 268

Existe uma partitura disponível para estudo? Não.

Foi reposta novamente? Não sei ao certo, mas creio que não.

A gravação da minha ópera *Os Dias Levantados* existe editada em disco. Isso aconteceu porque eu próprio me pus em campo e dei os passos necessários para que isso pudesse acontecer e vou poupar os presentes ao longo tempo que levaria a descrever esses inúmeros passos. No final desse processo jurei que não voltaria a fazer tal esforço. Se só depende de mim desencadear tal esforço então não o farei novamente. Parece-me que toda a gente – refiro-me naturalmente a pessoas com responsabilidades na gestão cultural – está razoavelmente satisfeita com a duração localizada que estes eventos tem habitualmente. Então que assim seja. A única excepção a esta regra dominante nas instituições culturais tem sido nos últimos anos a Casa da Música que tem editado gravações do Remix Ensemble. Nenhuma outra instituição o tem feito.

3.

Qual é o quadro global em que vivemos?

O filósofo alemão Peter Sloterdijk escreveu: “seis línguas mundiais impuseram-se nas vésperas do ano 2000: o inglês, o dólar, as marcas mundiais, a música popular, as informações e a arte abstracta.” Para ele “o seu ponto comum funcional é a sincronização do tráfego no seio da espécie humana.”⁴

⁴ Sloterdijk, P. (2000). L'Heure du crime et l'oeuvre d'art Paris, Calmann-Levy. p.

Quero salientar dois aspectos, as línguas e a sincronização, a que voltarei mais adiante.

É uma evidência que nem a ópera, nem a música contemporânea em geral, fazem parte destas categorias, destas línguas. Nem são *música popular*, outro nome para o pop-rock de origem anglo-americana que afecta a nossa ecologia sonora onde quer que estejamos, nem são *arte abstracta*, uma arte cujo destino tem sido ser capaz de emoldurar as salas dos conselhos de administração das grandes empresas multinacionais do capital global.

Regressemos por isso novamente à nossa circunstância *site-specific*.

4.

Colocaria agora a seguinte interrogação: será que o trabalho do compositor muda, ou deve mudar, em virtude deste vasto conjunto de razões? Creio que não. Por maior que seja a sua consciência destes factos, no momento em que coloca a si próprio a tarefa de compor uma ópera, o compositor efectua duas operações que poderei descrever com termos derivados da teoria psicanalítica: o recalçamento e a sublimação.

Primeiro, recalca a sua realidade local e investe o seu esforço libidinal no trabalho que irá realizar, como se a sua ópera se viesse a destinar à real existência no mundo síncrono. É esse recalçamento que lhe permite trabalhar numa espécie de ilusão para uso privado.

Ligado a este recalçamento do real e ainda mais efectivo nas suas consequências é o segundo aspecto, a sublimação que eu e a maior parte dos meus colegas conseguimos levar a cabo.

Apesar do facto de, na realidade, a obra se destinar a ser, sem dúvida, local, efémera, e de seguida, o tal desperdício, através da esquizofrenia que nos habita a todos conseguimos compor estabelecendo, na nossa imaginação, uma ligação com outras óperas e outras obras que conhecemos. Sentimo-nos desse modo, parte de uma tradição – a tradição da música ocidental – e parte de uma genealogia de compositores. É destas obras e desses compositores que falamos nas nossas aulas, nos nossos escritos, nas nossas conferências; imaginamos obras de arte totais, obras de arte parciais, obras de arte tonais ou atonais, obras de arte modernas ou pós-modernas, como se a nossa própria ópera fosse, de algum modo, ligar-se, estabelecer um diálogo, entrar em relação, como se a nossa ópera fosse de algum modo habitar a “mesma casa do ser” que habitam as obras e as óperas que nos estimulam o discurso.

A esta esquizofrenia entre o carácter irredutivelmente local do nosso trabalho e o carácter irremediavelmente global dos nossos discursos chama Boaventura de Sousa Santos a “imaginação do centro”. Imaginamos assim que habitamos o sincronismo do mundo e que partilhamos um centro quando, na verdade, esse centro nem sequer sabe, nem quer saber, que existimos.

5.

O nosso site tem vários nomes. Chama-se antes de mais nada Portugal. Depois chama-se Lisboa ou, às vezes, Porto; ainda se chama Culturgest, Casa da Música, Centro Cultural de Belém, Teatro de São Carlos e, mais raramente, Fundação Calouste Gulbenkian. Para os administradores e gestores culturais que trabalham nestas instituições, nalguns casos há várias décadas, este problema que venho descrevendo não existe, não se coloca. Por intermédio de um lance intelectual que os liberta de qualquer responsabilidade nesta matéria, consideram que é ao artista que cabe romper com essa localidade, é da responsabilidade do artista o facto da sua ópera ser local ou global.

Na minha opinião, este é um erro grosseiro mas encontra-se disseminado e interiorizado praticamente entre todos os agentes. Vejamos. Quando em Portugal é apresentada uma ópera de Pascal Dusapin – como foi em 2007 na Casa da Música – ou de Wolfgang Mitterer – como será na Casa da Música em 2008 –i isso notoriamente não acontece em virtude de qualquer acção directa desses compositores mas em virtude da acção directa de outros protagonistas. Quem são esses protagonistas?

Primeiro, são os agentes dos países centrais – França e Alemanha, especialmente – que trabalham no sentido de colocar as produções culturais que produzem noutros países centrais e, sobretudo, em países periféricos. Será relativamente certo que, por exemplo em Inglaterra, nenhuma destas duas óperas será levada à

cena, tal como, já agora, nenhuma ópera do escocês James MacMillan será apresentada nem em França nem na Alemanha.

Um pequeno excurso sobre cosmopolitismo

Estes exemplo levam-me a tentar um pequeno excurso sobre cosmopolitismo. O que é o cosmopolitismo para os portugueses? Acima de tudo é considerar a Europa como lugar de onde procede a cultura cosmopolita por excelência: Paris Londres, Berlim e Nova Iorque, como uma espécie de extensão artificial da Europa nos Estados Unidos. Dai que o melómano português faça gala das suas viagens a estes destinos e, quando acumula este “ser cosmopolita” com as funções de crítico musical, faça acompanhar as viagens de crónicas que envia posteriormente para o Expresso ou o Público com os relatos da excelência da última *Traviata* ou da última *Isolda* que puderam ouvir no Met de Nova Iorque. Mas, pelo que vimos anteriormente, os cosmopolitas, por definição, ingleses, parece não se sentirem afectados por não quererem ouvir as óperas de Dusapin nem as óperas de Mittener, tal como os cosmopolitas franceses, não se incomodam muito por, do mesmo modo, não se interessarem pelas óperas de James MacMillan. O seu estatuto cosmopolita está para além das suas práticas, é um estatuto “ontológico” adquirido e inamovível.

Parece assim que os lugares de enunciação do cosmopolitismo musical europeu mantêm relações de combate entre si pela primazia dos seus produtos culturais, defendem os seus produtos locais contra os produtos externos e assim se definem

na prática como localistas, como defensores daqui que habita o seu horizonte próximo, ou seja, se definem, em última análise, como provincianos, através de práticas sistemáticas que, aos nossos olhos, parecem ser provincianas.

Pelo contrário, o “provinciano”, por definição, português, afastado do centro cosmopolita, como vive obcecado pela necessidade interiorizada de demonstrar que “não é provinciano”, faz o contrário do que fazem os cosmopolitas ingleses ou franceses e compra tudo. Quanto mais procuram desenvolver práticas cosmopolitas mais se vão redefinindo novamente como provincianos (sem o saber).

6.

Na verdade, os países periféricos, como Portugal, colocam-se numa posição receptiva que permite que tanto as primeiras óperas como as segundas atrás referidas, possam ser realizadas cá. Julgo que Portugal será mesmo o país periférico europeu no qual os agentes culturais mais mostram uma maior excitação libidinal com estas práticas, tendo um prazer virtual por interpostas produções. A segunda fase desta “identificação com o outro” acontece quando os agentes que programam estas obras se atarefam a recolher, traduzir e divulgar localmente os textos, as críticas e toda a documentação necessária para convencer o público, ou seja, “os outros provincianos” ainda não iluminados pelas luzes que emanam do centro, do interesse da obra contratualizada.

Por isso mesmo, os segundos protagonistas das acções que referia acima são os agentes portugueses locais e resulta da sua acção directa a apresentação

sistemática de algumas óperas destas proveniências por temporada, para não falar da enorme lista de concertos do “star system” europeu que a Gulbenkian contratualiza há mais de trinta anos.

Como pensam os responsáveis culturais neste país?

Os agentes locais consideram simultaneamente duas coisas: primeiro, que é importante apresentar em Portugal estas óperas, importá-las, para se realizar assim a função cosmopolita que justifica, aos seus olhos, a sua acção, no que será um cosmopolitismo da subalternidade. Esta ideia sedimentou-se no espírito dos gestores culturais quando, após o fim do salazarismo, se considerou, na altura correctamente, que Portugal não podia continuar isolado como tinha estado durante o regime do ditador. Mas passaram já mais de 30 anos sem que tivesse havido gradualmente um reequacionar dessa orientação que, sendo conduzida inicial e principalmente pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, foi posteriormente prosseguida, repetida, emulada, imitada por todas as outras instituições culturais quase sem excepção.

Em segundo lugar e ao mesmo tempo, os agentes culturais portugueses nunca se interrogam sobre a sua própria responsabilidade, que é tanto institucional como pessoal, no facto de não ser considerado importante efectuar a operação inversa, ou seja, exportar óperas ou obras que, muitas vezes, eles próprios encomendam.

Os agentes locais nunca conseguem (re)apresentar obras, em regime de troca cultural transnacional, através de uma negociação suficientemente capaz de quebrar a resistência – que é real porque o poder, qualquer poder, nunca cede sem luta – dos países centrais em relação à eventual perda da sua própria

centralidade. Na verdade, nem sei se ocorre aos agentes e programadores culturais portugueses que isso poderia ser uma prioridade, uma necessidade. Julgo que não conseguem sequer ter delas uma representação enquanto obras de arte detentoras da expressão intrínseca do mesmo “desejo de universal” que quaisquer outras possuem.

Destes aspectos decorre a maior disfunção que afecta a vida cultural portuguesa há muitas décadas e, regressando ao conceito de sincronia de Sloterdijk, resulta a nossa enorme não sincronia com o mundo que, no entanto, consegue estabelecer alguma sincronia connosco.

Em qualquer caso, devemos regressar à pequena clareira que o nosso site consegue abrir para nós e será na ligação que formos capazes de produzir entre aquilo que já ouvimos – e já ouvimos muito – aquilo que já fizemos – e já fizemos muito – e aquilo que já pensamos – e julgo já termos pensado muito - que irá residir aquele ser precário a que podemos, no entanto e apesar de tudo, chamar uma ópera.

Muito obrigado.

Referências Bibliográficas

Sloterdijk, P. (2000). L'Heure du crime et l'oeuvre d'art Paris, Calmann-Levy.

Vargas, A. P. (2002). Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas. Porto, Afrontamento.

Zizek, S. and M. Dolar (2002). Opera's second death. New York, London, Routledge.