



## ÓPERA E FONOGRAFIA: DA CINEÓPERA AO *STREAMING*

Lucas Jaques Nacur Cassano<sup>1</sup>

---

**Resumo:** O presente artigo tem o objetivo de discutir o conceito de fonografia, segundo definido por Brown (2000), e sua relação com a ópera, a saber, com produções operísticas em relação com o formato audiovisual. Para tal, busca-se definir o conceito de cineópera, segundo as bases traçadas por Chandler (2012) e Citron (2010), e traçar seu caminho adaptativo até a contemporaneidade através do formato de distribuição via streaming, prática esta que será tomada segundo referencial de Spilker and Colbjørnsen (2020). Como abordagem para embasamento do surgimento da cineópera, assume-se como referencial teórico os estudos de Benjamin (1969) acerca do surgimento do cinema e da reprodutibilidade técnica.

**Palavras-chave:** Ópera; Fonografia; Intermidialidade; Cineópera; *Streaming*.

---

---

<sup>1</sup>Lucas Cassano é compositor, produtor musical e mixador, possuindo ampla atuação como compositor de trilha sonora para audiovisual. É doutorando na linha de Processos Criativos no Programa de Pós-Graduação (PPGM) da UNIRIO, sob orientação do Prof. Dr. Daniel Quaranta. É mestre pela mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Fenerich, tendo defendido a dissertação *A Composição no Contexto do Estúdio em Casa: um Estudo de Caso*. Bacharel em Composição pelo Instituto Villa-Lobos (IVL), na UNIRIO.

## OPERA AND PHONOGRAPHY: FROM CINEMOPERA TO STREAMING

**Abstract:** *The present article aims to discuss the concept of phonography, as defined by Brown (2000), and its relationship with opera, namely with operatic productions in relation to the audiovisual format. To this end, we seek to define the concept of cinemopera, according to the bases outlined by Chandler (2012) and Citron (2010) and trace its adaptive path to contemporaneity through the format of distribution via streaming, a practice that will be taken according to Spilker and Colbjørnsen (2020). As an approach to substantiate the emergence of the cinemopera, it is assumed as theoretical reference the studies of Benjamin (1969) about the emergence of cinema and technical reproducibility.*

**Keywords:** *Opera; Phonography; Intermediality; Cinemopera; Streaming.*

---

### 1. Introdução

O objetivo deste trabalho é o de discutir o conceito de fonografia dentro do contexto das óperas que estão em relação com o audiovisual, e, portanto, definir, como ponto de partida, o conceito de cineópera, e estabelecer, a partir disso, a relação entre os conceitos de fonografia e audiovisual.

Como metodologia, estabelecemos revisão bibliográfica centrada nos referenciais de definição de cineóperas por Chandler (2012) e Citron (2010), de reprodutibilidade técnica e surgimento do cinema por Benjamin (1969), de fonografia por Brown (2000) e do formato de distribuição via *streaming* por Spilker and Colbjørnsen (2020); ao mesmo tempo em que definimos como recorte a abordagem de oito cineóperas e três filmes.

O surgimento da câmera de vídeo, tanto quanto do fonógrafo, no séc. XIX, enseja mudanças no fazer artístico que permitem a reflexão acerca de questões audiovisuais e fonográficas que proporcionam interessantes paralelos entre as duas áreas, ainda mais quando em relação com produções operísticas. Se a ópera consiste em um “teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo” (ABBATE e PARKER, 2012, p. 31), a cineópera, por sua vez, consiste, por sua vez, em uma ópera – portanto um teatro cantado - em relação com a gravação de vídeo e de áudio, definição esta que esmiuçaremos nas partes seguintes.

Ter relação com gravação de áudio toca em questões importantes que perpassam a definição de fonografia, que regulará e estabelecerá critérios para definição das cineóperas em sua relação com a música.

Adicionalmente, ter relação com o audiovisual perpassa questões importantes acerca da reprodutibilidade e consumo. Isto sobretudo na era digital em que vivemos, potencializada ainda pelos tempos da pandemia do coronavírus. Assim, se de início a cineópera teve parte significativa de seu consumo através de salas de cinema, transmissões televisivas e DVDs, contemporaneamente observamos sua adaptação crescente à tendência audiovisual de consumo já institucionalizada através de plataformas de *streaming*, impulsionada pelas restrições pandêmicas.

Falar de *streaming* também é falar do lugar que a tecnologia digital ocupa na contemporaneidade, e esta tendência aponta importantes reflexões acerca do lugar que as produções operísticas e das companhias de ópera passam e passarão a ocupar na sociedade atual e futura.

Estas abordagens serão as bases a partir das quais tomaremos nossas conclusões.

## 2. Cineópera: da sua definição

De início, faz-se necessário definir cineópera, que é a base do presente trabalho, e, para tal, tomamos como referencial de definição a dada por Chandler, que escreve:

Este termo refere-se simplesmente a óperas que partilham uma filiação significativa com filme, quer através do seu compositor, produtor original, quer através do material de origem. Além disso, certas óperas podem ser consideradas cineóperas, quer directamente devido à intertextualidade com filme, no caso de óperas baseadas em filme, quer devido a um ou mais dos membros da sua primeira equipe criativa, na maioria das vezes o compositor, possuir fortes laços com a indústria da música cinematográfica, uma vez que esses laços afetam significativamente as produções e partituras. O aparecimento da cineópera é um resultado direto da intertextualidade; e, neste documento, veremos que a cineópera resulta de um tipo específico de relação intertextual entre filme e ópera.<sup>2</sup> (CHANDLER, 2012, p.4)

---

<sup>2</sup> Tradução própria. No original: "This term simply refers to operas which share significant affiliation with film either via their composer, original producer, or source material. Moreover, certain operas can be considered cinemopera either due directly to intertextuality with film, in the case of operas based on film, or to one or more of the members of their maiden creative team, most often the composer, having strong ties to the film music industry as those ties significantly affect productions and scores. The emergence of cinemopera is a direct result of intertextuality; and, in this document, we will see that cinemopera results from a specific kind of intertextual relationship between film and opera".

Historicamente, a intertextualidade na produção e composição de óperas se deu através de peças e textos escritos (CHANDLER, 2012, p. 10), o que reforça a institucionalização da figura do libretista no processo de criação e composição operísticos tradicionais. A partir do final do séc. XX e início do XXI, contudo,

(...) uma mudança particularmente notável ocorre no material de origem da ópera. O modelo de texto escrito sob a forma de peças de teatro, romances e poesia adaptados em óperas se modifica para incluir materiais de origem mais tecnologicamente orientadas, especificamente entretenimento e filme.<sup>3</sup> (CHANDLER, 2012, p. 10-11)

Esta mudança de influência justificaria, ao menos em parte, o surgimento de formas de entretenimento similares à ópera, como o musical estadunidense, adaptados, no entanto, às formas de consumo da modernidade, ao absorver, por exemplo, estilos populares como o *jazz*. E, ainda, o fato de musicais da *Broadway* com sucesso de bilheteria terem sido adaptados para cinema, obtendo também neste meio grande sucesso de consumo. Dentre exemplos emblemáticos, *West Side Story*, de Leonard Bernstein, dirigido por Jerome Robbins e Robert Wise, *Sweeney Todd*, de Stephen Sondheim, dirigido por Tim Burton, e *Hair*, de Galt MacDermot, dirigido por Milos Forman.

Mais do que justificar o surgimento de gêneros irmãos de composição e produção de entretenimento como o musical estadunidense, esta mudança de paradigma intertextual para filmes e conteúdo televisivo, é, em última instância, responsável pelo surgimento do formato da cineópera em si. (CHANDLER, 2012, p. 12). Não é à toa que um número substancial de óperas contemporâneas ou baseiam-se em filmes, ou são compostas por compositores/as que atuam no mercado de trilha sonora para cinema, como já anteriormente demarcado por este autor. Podemos ilustrar com casos como o de *La Belle et la Bête*, de 1994, composta por Philip Glass, *The Little Prince*, de 2003, composta por Rachel Portman, e *Liquid Voices: A História de Mathilda Segalescu*, de 2020, composta por Jocy de Oliveira, esta última definida pela própria compositora como “uma ópera cinematográfica, que foi concebida prevendo técnicas de cinema, e filmada em diferentes locações” (OLIVEIRA, 2020).

Os paralelos entre cinema e ópera tradicional passam a ficar cada vez mais interessantes quando observamos, a partir do advento do cinema, mecanismos

<sup>3</sup> Tradução própria. No original: “(...) a particular noteworthy shift occurs in source material for opera. The model of written text in the form of plays, novels, and poetry being adapted into operas shifts to include more technologically oriented source material, specifically twentieth and twenty-first century entertainment and film.”

intertextuais mesmo em filmes que não são caracterizados como cineóperas. Citron (2010), em seu livro *When Opera Meets Film*, esmiúça com detalhe tais interseções, e, em análises como a da trilogia d’*O Poderoso Chefão* detalha a recorrência de temas como “ritmo lento, ritual, exagero, estilo do Velho Mundo, estilo e estrutura épica, e trilha sonora operática”<sup>4</sup> (CITRON, 2010, p. 42). E, também, no terceiro filme da trilogia, a presença da encenação da *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, como parte mesma do próprio roteiro e filmagem (CITRON, 2010, p. 43). Exemplos como este, em que a música operística passa a fazer parte central da trama do filme, percorrem o trajeto da evolução da filmografia internacional desde Chabrol até Mike Nichols, no nosso presente século (CITRON, 2010, p. 136-170, p. 213-245).

A esse respeito, Marc A. Weiner, em seu texto *Why Does Hollywood Loves Opera?* (JOE e THERESA, 2002, p. 78) elucida pontos importantes acerca das relações de causalidade entre o surgimento do cinema e as óperas wagnerianas. O autor aponta para o conceito de fantasmagoria, cunhado por Adorno. Tal conceito comenta a característica das óperas de Wagner fazerem com que um ambiente artificial – o da produção e apresentação da ópera – fossem percebidos como naturais, através da ocultação dos elementos técnicos da produção de sua visão exterior ao público durante sua encenação.

Da mesma forma, no cinema é impossível a observação dos aparelhos necessários à produção das imagens e sons durante a reprodução de uma cena, conferindo a este fazer artístico, se por exemplo comparado ao teatro, um caráter realístico muito grande. Como aponta Benjamin:

Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico (...) A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. (BENJAMIN, 1969, p. 186)

Segundo Weiner (JOE e THERESA, 2002, p. 81), o processo estético wagneriano em que o espectador deixa de perceber a artificialidade da produção é o mecanismo através do qual a identificação é produzida, e, portanto, o ponto em que uma tendência universalizante é produzida, já que cria a oportunidade para que o público se enxergue a si mesmo na trama. Tomar como verdadeira tal consideração de Adorno a respeito do uso wagneriano da fantasmagoria, justificaria a tendência hollywoodiana – que

<sup>4</sup> Tradução própria. No original: “slow pacing, ritual, exaggeration, Old World style, epic style and structure, and operatic soundtrack music”.

estabeleceu por si só muitas bases para outras indústrias cinematográficas – de, por meio desta influência, usar passagens de ópera em seus filmes como mecanismo de emancipação da diferença com fins universalizantes, ainda que esta prática esteja muito mais submetida a uma busca de expansão de mercado, através da tentativa de comunicação com um amplo público, que a pretensões genuinamente emancipatórias. Observamos esta tendência em filmes como *Philadelphia*, dirigido por Jonathan Demme, *Moonstruck*, dirigido por Norman Jewison, e o supracitado *Poderoso Chefão III*, dirigido por Francis Ford Coppola.

Inversamente, exemplos em que a trama cinematográfica passa a fazer parte central da ópera podem ser achados em óperas como a supracitada *La Belle et la Bête*, de Philip Glass, uma adaptação do filme homônimo de Jean Cocteau, de 1946. Neste exemplo, não há encenação propriamente dita, nem cenário, e sim uma projeção muda do filme de Cocteau, à qual os cantores adicionam seu canto ao posicionarem-se parados no palco embaixo da tela de projeção (JOE e THERESA, 2002, p. 75).

Tanto para os exemplos de cineópera quanto de cinema em si, Citron (2010, p. 7-8) elucida muito bem suas diversas categorizações através do uso da Teoria da Intermedialidade de Werner Wolf. Esta teoria visa estudar a relação entre duas mídias distintas, e Wolf define intermedialidade em duas categorias, a saber: 1) intermedialidade evidente (*overt intermediality*); e 2) intermedialidade encoberta (*covert intermediality*)<sup>5</sup>; a primeira definindo a relação midial em que ambas as partes das mídias envolvidas preservam as características que as definem de forma reconhecível e separável; e a segunda definindo uma relação midial em que uma das mídias preserva suas características reconhecíveis de forma dominante, e a segunda se faz indiretamente presente ao ficar contida na mídia principal, isto é, ao não preservar a sua autonomia. A esse respeito, a autora escreve:

Wolf continua a discutir fatores em situações reais que afetam como as situações híbridas são analisadas. Estes incluem, entre outras, a intensidade da relação intermedial e o fato de que uma ou mais das mídias elas mesmas podem ser híbridas – a situação tanto para a ópera quanto para o filme.<sup>6</sup> (CITRON, 2010, p. 8)

Portanto, se falar de ópera é primordialmente falar sobre o processo intermedial entre música e teatro (ABBATE e PARKER, 2012, p. 31), falar de cineópera é falar sobre

<sup>5</sup> Traduções próprias.

<sup>6</sup> Tradução própria. No original: “Wolf goes on to discuss factors in actual situations that affect how hybrid situations are analyzed. These include, among others, the intensity of the intermedial relation and the fact that one or more of the media may themselves be hybrid – the situation for both opera and film.”

o processo intermidial entre música, teatro e filme, esta última por si só uma forma artística incluída de todas as outras. Ao mesmo tempo, mais profundamente, falar sobre cineópera é falar sobre as interfaces de comunicação próprias à era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1969), isto é, acerca da gravação de vídeo e da gravação de áudio. O que, do ponto de vista musical, é também falar sobre fonografia.

### 3. Gravações: do surgimento dos meios de reprodução técnica

O surgimento da gravação de vídeo tanto quanto da gravação de áudio tem origem aproximadamente na mesma época, no final do séc. XIX. Seu surgimento inaugura um novo momento de fazer artístico, em que a reprodutibilidade técnica das obras associadas a estas tecnologias emergentes produz uma mudança de paradigma criativo (Benjamin, 1969), tanto musical – produzindo obras de *fonografia* (conceito este que será esmiuçado na próxima subseção) – quanto visual – produzindo filmes, e, como consequência, dando origem à arte cinematográfica.

Segundo Delalande, a primeira revolução tecnológico-musical foi a invenção da escrita musical na Idade Média, e a segunda, a da gravação e reprodução sonoras. Em ambos os casos, trata-se de revoluções “*du support*”, isto é, dos suportes que permitiram ou reler a música, ou reproduzi-la mecanicamente (Delalande, 2001, p. 32). Thèberge, da mesma forma, considera os mesmos momentos históricos que Delalande, em que novas tecnologias de reprodução surgiram, relacionando-os com o uso do tempo musical: 1) a invenção da notação musical em partitura, que é um meio de planejamento de “obras musicais em grande escala fora do tempo real de fato”<sup>7</sup>; e 2) a invenção da gravação, que tornou possível capturar o “momento efêmero da própria performance musical e torná-lo repetível”<sup>8</sup> (Thèberge, 1989, p. 105).

Analogamente, o advento da gravação de vídeo, apesar da existência de mecanismos de reprodução imagética anteriores, como a xilografia, a litografia, a prensa gráfica (que permitiu serem reprodutíveis textos em larga escala), e, mais modernamente, a fotografia, elevou as artes visuais à reprodução de imagens em movimento, de forma mais e mais verossímil, se considerarmos a curva de desenvolvimento das tecnologias audiovisuais até a atualidade. Portanto, também observaremos a divisão entre duas fases tecnológicas também nas artes visuais, demarcada pelo surgimento do cinema.

<sup>7</sup> Tradução própria. No original: “large-scale musical works outside of actual, real-time performance”.

<sup>8</sup> Tradução própria. No original: “ephemeral moment of musical performance itself and make it repeatable”.

Falar de cinema tanto quanto falar de gravação musical é falar sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, segundo definido por Benjamin (1969). O autor (p. 168) demarca uma importante diferença entre reprodução manual – considerada plágio – e reprodução técnica. A última, ao contrário da primeira, não é vista como uma falsificação, pois pode acentuar ou manipular aspectos do original, e colocar cópias suas em lugares impossíveis sem que houvesse a reprodução técnica, aproximando indivíduo e obra.

A criação de um novo suporte de reprodução e gravação muda a arte em si, porque muda sua relação com o consumo, o que, retroativamente muda a forma de composição da obra. As mais antigas obras de arte, segundo o autor, surgiram a serviço do culto, isto é, a serviço do ritual. Mesmo nas formas mais profanas do culto ao Belo na Renascença, esse caráter ritualístico se faz presente, e ainda que com o advento da fotografia, através do surgimento do conceito da arte pela arte – segundo Benjamin, uma teologia da arte -, e, depois, com o surgimento do conceito de arte “pura”. “Em outras palavras, o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre fundamento teológico” (Benjamin, 1969, p. 171). Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte, pela primeira vez na história, se emancipa de seu caráter ritual, o que quer dizer: “A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida” (Benjamin, 1969, p. 171).

Mudar a relação com o consumo, é, especialmente no caso do cinema, transferir o caráter ritual da obra de arte para um caráter político. O que quer dizer que um filme é tão caro em sua produção, que sua difusão em massa se tornará um pré-requisito para a sua própria existência. O ator/atriz atua diante de uma câmera que o/a transportará para lugares que desconhece, e sua relação se dará, portanto, com uma audiência intangível. Este potencial alienante, por sua vez, é apropriado pelo sistema capitalista, ao criar o senso de estrelato e da construção do público.

Interessante é estabelecer as relações que a intermedialidade da cineópera – ou seja, a relação de suas mídias constituintes, o cinema e a ópera – exercem, e as conexões que engendram. Entender a relação de consumo própria ao cinema, e, paralelamente, observar as da ópera tradicional, permite constatar que se configura um entrelace entre os hábitos de seus consumidores. Considerando-se que a ópera em seu formato de espetáculo tradicional proporciona uma experiência de consumo infinitamente menos alienante que o cinema, pelas próprias limitações relacionadas à sua reprodutibilidade, é, ao mesmo tempo, constatar que, em uma produção cineoperística – ao menos em uma adaptação de uma ópera tradicional para o formato de cineópera com foco de consumo através de meios reprodutíveis, como o DVD, a TV

e o *streaming* - interseccionam-se dois modos de mercado, um mais alienante e tecnicamente reproduzível, e o outro inversamente - o que não é dizer que uma produção de ópera tradicional não produza seus mecanismos alienantes. Uma outra forma de olhar, seria dizer que as cineóperas fazem com que as óperas passem a poder ocupar um potencial lugar na cultura de massa.

Segundo Benjamin, as massas têm interesse de se verem auto-representadas através do cinema, o que é "(...) um interesse no seu próprio ser, e, portanto, em sua consciência de classe" (1969, p. 185) - é claro que isto terá que ser contestado à luz do fato de que o audiovisual é continuamente apropriado pelos interesses capitalistas e pela publicidade. Se a ópera wagneriana, através da fantasmagoria, almejou a produção da identificação do público com a trama (Joe e Theresa, 2002, p. 78-81), quando encontra o cinema na cineópera, produz um efeito em que duas camadas de autoidentificação se encontram. O que justamente explica o fascínio hollywoodiano pela ópera.

É possível reconstituir a história da arte segundo a consideração de dois pólos que residem no interior da própria obra de arte: o valor de culto da obra, e seu valor de exposição. As obras de arte "a serviço da magia" precisam mais existir que serem vistas. A esse respeito, Benjamin afirma: "O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte (...)", e complementa: "À medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas". (1969, p. 173). Se outrora a pré-história da arte produziu obras de arte com valor de culto cuja intenção não somente era "ilustrar a magia", como ensiná-la, a arte moderna, fruto da expansão das tecnologias reproduzíveis, ao menos do ponto de vista do cinema, acaba também tomando a função de explicar e ensinar a segunda natureza da sociedade moderna, isto é, a natureza criada pelo desenvolvimento tecnológico humano. (Benjamin, 1969, p. 173).

Nesse sentido, a cineópera reside em um terreno interseccional curioso, já que, no que toca a parte cinematográfica de sua intermedialidade, pode traduzir estas tendências modernas, mas somente até certo ponto em se tratando de produções cineoperísticas de óperas tradicionais, que, portanto, em seu enredo original, longe estarão de traduzir uma sociedade mediada pelas tecnologias audiovisuais. É claro que, mesmo uma produção cineoperística de uma ópera tradicional não precisa estar circunscrita a questões tradicionalistas, já que a direção, através do figurino, cenário e adaptação do libreto, pode ser bem-sucedida em adequar eventualmente qualquer ópera tradicional com fins a incluir as questões que façam com que características contemporâneas da sociedade sejam através dela expressas. Como é o caso da versão

da *Carmen*, de Bizet, pela Ópera de Lyon, dirigida por Olivier Py, e da do *Don Giovanni*, de Mozart, pela Filarmônica de Viena, dirigida por Sven-Eric Bechtolf, que, através da atualização dos figurinos e cenários, também atualizam ambas as óperas com às tendências da sociedade atual.

A contraposição entre teatro e cinema, por sua vez, permite entrever entre as duas as discrepâncias das exigências daquilo que faz considerar-se uma boa atuação em cada meio. A obra de teatro caracteriza-se pela atuação contínua e sempre nova, enquanto que o processo cinematográfico se dá pela estratificação, o que quer dizer que a encenação do ator cinematográfico é entrecortada por hiatos de tempo entre *takes*<sup>9</sup> fora da atuação, que posteriormente serão congelados e reproduzidos de forma sempre igual. O cinema abre uma janela de oportunidades muito ampla para atores/atrizes não enquadrados na forma teatral de atuação, já que um ator cinematográfico típico somente interpreta a si mesmo, o que faz com que um profissional considerado bom para o teatro não necessariamente – e geralmente – não o seja para o cinema, e vice-versa.

Na cineópera, tal dicotomia é substituída pela altíssima exigência técnico-musical demandada dos cantores de ópera tradicional. Curiosamente, sob esse aspecto, a cineópera aproxima-se mais do teatro que do cinema, ao exigir características técnicas dos cantores que são da ordem do especialista. O processo de especialização do trabalho do ator cinematográfico é muito semelhante às mudanças que o surgimento da imprensa proporcionou à literatura. Tal especialização, associada ao lugar que a imprensa passou a ocupar, transformou toda pessoa especializada em algo em uma potencial autora, e a diferença entre um escritor e um leitor em algo “funcional e contingente” (Benjamin, 1969, p. 184). Esse processo é semelhante no cinema, com a diferença de que o cinema realizou em uma década mudanças que a literatura demorou séculos para operar. Ao encontrar o terreno da ópera, esbarra, contudo, em especificidades técnicas de domínio singular que residem impreterivelmente no domínio do especialista.

#### 4. Da conceituação de fonografia

A cineópera, em sua intermedialidade, localiza-se em relação tanto com os aspectos audiovisuais – no que toca o cinema -, quanto fonográficos – no que toca a gravação de áudio e/ou composição musical.

---

<sup>9</sup> No cinema, refere-se a diferentes versões de gravação de uma mesma cena.

A definição do conceito de fonografia elucidará questões relativas a esse formato operístico, que, inevitavelmente, estará em relação a um âmbito fundamentalmente fonográfico, tendo sido as obras originais de ópera pensadas ou não para a interação com o suporte tecnológico de gravações no momento de sua composição original. Isto quer dizer que, mesmo uma ópera tradicional não concebida para uma relação com estas tecnologias, e que tenha sido adaptada posteriormente para formato de cineópera, estará igualmente incluída neste debate.

Como referencial de definição, tomaremos a dada Brown, que define o conceito de obras de fonografia, através de três categorizações (2000, p. 363):

1. Numa obra de fonografia não há variações de interpretação como há numa performance de música ao vivo. Espera-se que no *playback* seja ouvido exatamente a mesma coisa, todas as vezes.

2. Obras de fonografia são construções de som (*sound-constructs*) criadas a partir do uso de equipamentos de gravação “com um intuito intrinsecamente estético, e não por necessidades documentais extrínsecas”<sup>10</sup> (p. 363). Uma obra de fonografia pode conter trechos de performances musicais pré-gravadas. E pode misturar o uso de trechos de performances, com a manipulação sonora através de equipamentos de estúdio.

3. Obras de fonografia são exclusivamente fono-acessíveis, ou seja, somente acessíveis através da escuta por meio do *playback* dos equipamentos de reprodução de áudio (caixas de som e interfaces de execução fonográfica, como vinil, CD, internet, *streamings*).

Importante é estabelecer a distinção entre *obra de fonografia* e *obra documental*. Estando a primeira já definida, a segunda diferencia-se desta no que visa a funções documentais de gravação *sem fins estéticos*. Uma conceitualização completa de ambas as categorizações levaria, entretanto, em conta o uso que tanto os autores como os ouvintes fazem delas, sendo, portanto, é relativa a sua caracterização.

A invenção dos gravadores e reprodutores de som, com seu marco em Charles Cros e Edison em 1877, fez com que houvesse, inicialmente, um movimento de conservação e transmissão de gravações – isto é, uma fase *documental* -, até o momento em passou-se a compor *diretamente* para a mídia dos gravadores (Delalande, 2001, p. 33-34), originando justamente as obras musicais criadas com o fim de serem reproduzidas pela tecnologia de gravação e reprodução de áudio (Benjamin, 1969, p. 171), isto é, obras de fonografia (Brown, 2000).

<sup>10</sup> Tradução própria. No original: “for an intrinsic aesthetic purpose, rather than for an extrinsic documentary one”.

Com a invenção dos gravadores de fita magnética, o estúdio elevou-se ao *status* de instrumento musical, e a sua manipulação gerou três importantes processos de tecnológico-musicais: a edição musical (copia, corta e cola); realização de gravações curtas por cima de gravações pré-existentes (*punch in*); e gravação multipista (após 1960). A gravação multipista permitiu o desenvolvimento da prática de *overdubbing*, isto é, da sobreposição de ideias gravadas não simultaneamente. Essas expansões, criaram uma necessidade maior para as funções do editor de áudio, e do engenheiro de mixagem, além de dar origem à uma nova classe de virtuoso musical, o do operador de fita. (Guastavino, Lavoie e Pras, 2013, p. 614-615).

A partir de 1948, duas escolas emergiram no âmbito da eletroacústica: a da música concreta, com Pierre Schaeffer – que, neste ano, cunhou este termo –, e a da música eletrônica, desenvolvida em Colônia, e liderada por compositores como Stockhausen; a primeira com a gravação como forma de geração sonora, e a segunda com a síntese sonora. Paralelamente, a partir da década de 50, a interação dos estilos populares com as interfaces de tecnologia de gravação dá origem a estilos fonográficos como o *rock* e à música *pop* de forma geral, cuja evolução viva assistimos até a contemporaneidade.

Acerca destas práticas fonográficas, Delalande defende a compreensão da eletroacústica desassociada de seu estilo paradigmático, e que o termo seja usado em referência a todos os estilos, de concerto ou populares, que se valham dos recursos da tecnologia introduzida pela eletroacústica, isto é, de seus equipamentos, que são “fundados com base na equivalência entre o sinal elétrico e o sinal acústico, para produzir e transmitir um resultado sonoro usando eletricidade.”<sup>11</sup> (Delalande, 2001, p. 62).

A tecnologia musical deu origem à novos anseios, dentre eles, os que visavam “enganar” os ouvintes acerca da escuta de uma “gravação autêntica”. Aos poucos, a edição como correção, deu lugar, em certos casos (como com Glenn Gould, Miles Davis e *The Beatles*), à uma edição criativa, que tende a superar as pretensões de compromisso com a autenticidade da performance ao vivo. Como escrevem Guastavino, Lavoie e Pras (2013, p. 615): “Minimizar a edição sonora aproxima o produto final de uma performance ao vivo, enquanto a construção da peça através da edição cria uma performance virtual.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Tradução própria. No original: “fondées sur l'équivalence entre signal électrique et le signal acoustique, pour élaborer et transmettre un résultat sonore à l'aide de l'électricité”.

<sup>12</sup> Tradução própria. No original: “Minimizing sound editing makes the final product closer to a live performance, while constructing the piece through editing creates a virtual performance”.

O pensamento sobre o que é *performance autêntica* e *performance virtual* acaba por introduzir a relevante categorização de Edidin (1999) acerca das categorias de gravação: 1) gravação enquanto performance; 2) gravação enquanto conjunto de gravações de composições; 3) e gravação de artefatos. A primeira categoria referindo-se à tentativa de autenticidade da performance, isto é, da gravação “intacta” de uma performance geral – portanto, com *fins documentais*; a segunda, ao uso de edição e mixagem; e a terceira, a uma gravação que não poderia ter sido produzida sem o uso do aparato de estúdio. A terceira categoria corresponde ao que Brown (2000) define como obra de fonografia.

Em sua tentativa de definir a prática musical do *rock*, Brown (2000) acaba por definir uma prática musical aplicável a todos os estilos que trabalham as tecnologias de gravação e estúdio com fins não documentais (isto é, pertinentes à terceira categoria de Edidin).

Apesar de sua escolha de paradigma para definição de fonografia dos estudos relacionados ao *rock*, a partir deste estilo tomaremos analogias para adequar seus conceitos ao universo das cineóperas. Na intenção de responder à questão de porque certas gravações dentro do estilo do *rock* soam documentais, e outras não, o autor responde que obras de *rock* são *intencionadas* a serem consumidas como *artefatos da tecnologia*, e *não meramente obras documentais*. Apontando, portanto, para a intenção dos autores, e, em última instância, do conjunto de autores que se agrupam em torno deste estilo musical, além de seu público. O *rock*, particularmente, representa *performances*, e independente destas serem ficcionais ou não, busca representar as qualidades que fazem com que assim a interpretemos. Mais que isso, são gravações que representam *performances no estilo do rock*. Parte do problema com o estilo do *rock*, todavia, reside no fato de que a indústria musical não é clara em como espera que as obras musicais de *rock* sejam vistas: se como representacionais ou documentais de um estilo de rock. (Brown, 2000, p. 368-370).

Seria impossível acessar trabalhos de *rock* independentemente de suas gravações: são fono-acessíveis. *Stricto sensu*, não podem ser performados, senão através de um espelhamento da gravação original no som ao vivo, que sempre será aproximadamente similar ao projeto fonográfico original, este mais importante.

Estas categorizações acerca da fonografia conduzem para o pensamento de *som*, enquanto definido por Delalande (2001), e, mais acuradamente, para a enunciação da pergunta: qual a diferença do *som* das óperas tradicionais para o das cineóperas? A tentativa de resposta desta questão fundamentalmente estará sustentada na interação com suas respectivas tecnologias: a da ópera tradicional, com a escritura clássica em

formato de partitura; e a cineópera, com a inclusão dos meios de gravação que introduzem, no âmbito musical, a necessidade de se falar acerca de fonografia.

O autor francês divide a definição de *som* em duas partes: uma significando *como soa*, a outra representando as práticas de gravação e produção para o disco e o rádio. “(...) O 'som' técnico tornou-se 'som' artístico porque o técnico de som se tornou um artista, porque ele teve os meios e a responsabilidade de inventar um 'som' (...)”<sup>13</sup> (Delalande, 2001, p. 62). Mais importantemente, afirma:

(...) o estúdio permitiu o surgimento de algo como um 'som-fatura', elaborado graças às máquinas, e pelo técnico mais do que pelo músico - ou tanto quanto, ou com ele, se ambos jogam o jogo de ser um pouco técnico e um pouco artista. Isto é o que caracteriza este novo 'paradigma tecnológico' (...).<sup>14</sup> (Delalande, 2001, p. 63)

A importância do conceito de *som-fatura* reside que, na aplicação ao universo das cineóperas, poderemos delinear aquelas que estarão em relação mais ou menos direta com a fonografia, e em que medida isto impacta no *som* desta prática musical, e nas qualidades que fazem com que este som exista.

## 5. Questões fonográficas nas cineóperas

As considerações de Brown (2000) acerca das obras de fonografia de *rock* serão muito úteis para que as tomemos como base de adequação ao ambiente cineoperístico. Isto quer dizer, que, analogamente, veremos ser necessário, ao falar de fonografia da cineópera, distinguir quais delas *intendem ser capturas documentais de performances ao estilo operístico*, e quais delas *artefatos da tecnologia*. Esta dicotomia será bem útil para diferenciar produções cineoperísticas de óperas tradicionais, portanto tendentes muito mais a fins documentais no estilo tradicional de ópera – embora isto não seja uma regra – e produções cineoperísticas de óperas modernas e contemporâneas, portanto, já nascentes em épocas em que a interface com a tecnologia de gravação de áudio e vídeo era possível desde o estágio da composição musical.

<sup>13</sup> Tradução própria. No original: “(...) Le 'son' technique est devenu un 'son' artistique parce que le technicien du son est devenu un artiste, parce qu'il a eu les moyens et la charge d'inventer un 'son' (...)”

<sup>14</sup> Tradução própria. No original: “(...) le studio a permis l'apparition de quelque chose comme un 'son-fature', élaboré grâce aux machines, et par le technicien plus que par le musicien – ou autant, ou avec lui, si l'un et l'autre joue le jeu d'être un peu technicien et un peu artiste. Ce bien ce qui caractérise ce nouveau 'paradigme technologique' (...)”.

E não somente: veremos que a *intenção de sua forma de consumo* será determinante na maneira como poderemos agrupar subconjuntos de cineóperas. De forma que também dividiremos as produções cineoperísticas entre aquelas cujo consumo visa ser realizado *exclusivamente através dos meios de reprodução técnica* (Benjamin, 1969), isto é: DVDs, TV, distribuição digital e plataformas de *streaming*, aquelas que dialogam com a fonografia *sem abrir mão de sua performance ao vivo na sala de concerto*, e os formatos híbridos, ou seja, que incluam ambas as categorias.

Em suma, a categorização geral das cineóperas estando embasada nos dois pilares da dicotomia entre *obras de fonografia* versus *obras documentais*, e o da *intenção de consumo*.

Considerando que a tradição de ópera data alguns séculos antes do advento da cineópera, e que, como consequência, existe número muito maior de composições operísticas tradicionais e antigas que cineóperas modernas e contemporâneas, observaremos que parte considerável da totalidade das produções cineoperísticas caracterizam-se como adaptações de óperas tradicionais compostas em uma época em que as tecnologias de gravação ainda não existiam, e que estas produções estarão voltadas, em sua maioria, para sua reprodutibilidade e venda através do formato de DVDs, transmissão televisiva e cinematográfica, e, atualmente, transmissão via *streaming*. Paralelamente ao advento da cineópera, já assistíamos a esta mesma tendência com relação à adaptação de óperas tradicionais para a mídia fonográfica, através do famigerado exemplo de Caruso, que gravou abundantemente para o selo da Victor, atraindo grande base de ouvintes e consumidores para a gravadora (Leppert, 2015, p. 97-164).

No caso das adaptações cineoperísticas de óperas tradicionais para consumo através de meios reprodutíveis, veremos entrecruzadas duas interfaces, uma moderna, outra antiga, fruto da própria intermedialidade dos dois formatos. Elas são, do ponto de vista musical, de um lado, a escritura em forma de partitura, e, de outro, a gravação de uma performance operística. Na medida em que esta performance capturada é fruto de um pensamento advindo originariamente da prática de escritura musical da partitura, inevitavelmente este processo tenderá a se caracterizar como uma prática *documental* de gravação não muito diversa de uma gravação de repertório de música de concerto tradicional no estúdio de gravação.

Logo, as questões fonográficas que uma gravação cineoperística documental voltada para o consumo por meios reprodutíveis suscitam, estarão muito mais centradas na relação do produtor musical e dos engenheiros de gravação, mixagem e

masterização do projeto em questão com a *partitura*, do que em uma relação eminentemente fonográfica originária desde o processo inicial de composição.

A esse respeito, Auvinen (2019, p. 4-14) elucida interessantes pontos acerca das funções pertinentes ao produtor fonográfico da música de concerto tradicional, apontando que, no tocante ao uso das ferramentas de edição dos sons gravados, a mediação do produtor fonográfico de música de concerto tradicional estaria voltada à escolha de diferentes *takes*<sup>15</sup> para montagem da performance final, e, no tocante à escuta de material de referência, subordinada imperiosamente às indicações da partitura da obra.

É claro que as questões atinentes à inevitável reproduzibilidade técnica de uma produção cineoperística que seja uma adaptação de uma ópera tradicional voltada para o consumo pelos meios de reprodução técnica, a aproximarão necessariamente ao universo sonoro das produções cineoperísticas no geral, mesmo das que eminentemente se enquadrarem na categoria de obras de fonografia. É nesse sentido que o conceito de *som* de Delalande (2001) torna-se importante, pois, através deste, poderemos concluir que, ainda que uma adaptação de uma ópera tradicional ao formato cineoperístico não esteja embrionariamente ligada na composição a questões que a aproximam da fonografia, estará, contudo, ligada na esfera do *som* fonográfico geral das cineóperas – isto é, da instituição da gravação –, em se considerando aquelas que forem voltadas para uma forma de consumo vinculada aos meios de reprodução técnica.

Assim, o *som* de uma cineópera *documental* e de outra que seja uma *obra de fonografia* voltadas para o consumo nestas mídias reprodutíveis, estarão intimamente coligados na medida em que sua reproduzibilidade pertencerá à mesma categoria. O que quer dizer que tanto uma versão cineoperística de uma ópera tradicional quanto uma cineópera moderna ou contemporânea enquadrada como uma obra de fonografia e que estejam pertencentes a esta categoria de consumo, serão *fono-acessíveis*, e sujeitas à não variação no momento de sua reprodução, já que o *playback* sempre tocará a mesma gravação de áudio e vídeo (Brown, 2000, p. 363) – ao menos se considerarmos uma única produção cineoperística de uma determinada composição.

Citron (2010, p. 97-99) ilustra bem a categoria acima descrita através da consideração da filmografia do diretor de cineóperas Jean-Pierre Ponnelle, que, entre 1972 e 1988, produziu 16 óperas televisivas. A autora aponta que, em sua busca por gerar ênfase na subjetividade, em produções como *Madama Butterfly* (1974), *Le nozze*

---

<sup>15</sup> Termo, no áudio, referente às diferentes versões de gravação de um mesmo trecho musical.

*di Figaro* (1976), e *Rigoletto* (1982), aborda a intermedialidade deste formato com menos enfoque no teatro, e mais no jogo cinemático de técnicas de filmagem, e, em sua já tendência de enfatizar a individualidade através do jogo de câmera, a reforçá-la também por meio de recursos da fonografia, através do que a autora nomeia *interior singing* (canto interior), que caracteriza-se por “música com texto que é ouvida na trilha sonora, mas que carece de uma imagem de lábios em movimento”<sup>16</sup>. Este recurso da fonografia não transformando, contudo, a abordagem musical do diretor francês em uma que a enquadre dentro da caracterização de obra de fonografia; ao invés, trata-se muito mais de uma de obra documental, sujeita a alguns processos fonográficos paradigmáticos.

Cabe aqui, em contraponto, a consideração de formatos cineoperísticos pensados estritamente para a performance ao vivo não gravada. Estes, sim, estariam em contraposição à lógica do consumo atrelado à reprodutibilidade da execução musical, e, assim, ligados muito mais à tradição operística clássica, apesar de sua interação com a tecnologia. Nesta categoria se enquadra a supracitada *La Belle et La Bête*, de Glass, que, apesar do paradigma cineoperístico, tanto não se enquadra enquanto obra de fonografia, como não foi pensada fundamentalmente para consumo segundo meios reprodutíveis, muito embora dependa inelutavelmente da mídia audiovisual para sua execução ao vivo.

Observamos, todavia, que, no que toca as tendências da contemporaneidade, a própria sobrevivência das companhias de ópera perpassa sua adaptação às formas de consumo atreladas à reprodutibilidade, já que a tendência geral da tecnologia do consumo é a de digitalização e *streaming*, fazendo-se necessário, assim, que as companhias que desejam não perder seu lugar no mercado saibam se adaptar a uma exigência de renovação. É assim que assistimos ao surgimento em anos recentes de companhias de ópera como *Hotel Pro Forma*, *Silent Opera*, e *Tête à Tête*, cujo claro compromisso é aliar a prática operística à inovação tecnológica. Essencialmente, mais que companhias de ópera, caracterizam-se como *companhias de cineóperas*, e, mais profundamente ainda, como companhias de cineópera adaptadas às tendências contemporâneas de *consumo através dos meios reprodutíveis* e de apresentação ao vivo mediada pela tecnologia. Suas apresentações, logo, dialogam com a composição por meios eletronicamente produzidos – portanto, com a gravação de artefatos (Edidin, 1999) -, tanto quanto pela execução através de formatos multimídia. No Brasil, assistimos ao reflexo dessa tendência na realização de festivais de cineópera

---

<sup>16</sup> Tradução própria. No original: "texted music that is heard on the soundtrack but lacks an image of moving lips."

importantes como o *Ópera na Tela*, que acontece desde 2015 no eixo Rio-São Paulo, e na produção operística multimídia de Jocy de Oliveira.

Tais tendências contemporâneas sofreram duas impulsões importantes que a catalisaram em direção ao consumo via *streaming*, que foram: a institucionalização em anos recentes do modo de consumo audiovisual e fonográfico via *streaming* a partir da consolidação de companhias de distribuição digitais, em especial *Netflix* e *Prime Video* (do lado audiovisual), e *Spotify* e *Apple Music* (do lado fonográfico); e a necessidade de reclusão privada imposta pela pandemia da COVID-19, geradora de uma mudança de paradigma do consumo, ao desarticular parte da lógica do mercado de apresentações ao vivo.

## 6. Contemporaneidade: dos *streamings* de ópera

A transmissão de conteúdo audiovisual, musical e textual via *streaming* é um formato de distribuição e consumo que se desenvolve desde os anos 80, mas que se disseminou principalmente a partir dos anos 2000, e que se apresenta na contemporaneidade amplamente institucionalizado como formato majoritário. Spilker e Colbjørnsen (2020, p. 1.211) o definem como: “a transmissão e recuperação de conteúdo digital que é armazenado e processado em um servidor remoto”<sup>17</sup>, e complementam: “em sua essência, o *streaming* parece significar uma forma ilimitada de distribuir e consumir conteúdo de mídia”.<sup>18</sup>

Os autores estabelecem cinco categorizações acerca dos múltiplos formatos de *streaming* (Spilker e Colbjørnsen, 2020, p. 1215):

1) *streaming* de conteúdo profissionalmente produzido versus *streaming* gerado pelo próprio usuário de suas plataformas;

2) *streaming* legal versus *streaming* pirata;

3) *streaming on-demand* (em que o usuário tem a autonomia de decidir o que e quando assistir, com direito a reprise, e a *autoplay* de diferentes partes do conteúdo) versus *live streaming* (que se aproxima do formato de transmissão televisiva tradicional, isto é, com transmissão em horários fixos e sem direito a reprise);

4) *streaming* em plataformas focadas (com a especificidade, por exemplo, somente em conteúdo *on-demand*) versus *streaming* em plataformas multiuso (que

<sup>17</sup> Tradução própria. No original: “the transmission and retrieval of digital content that is stored and processed on a remote server”.

<sup>18</sup> Tradução própria. No original: “at its core, streaming seems to signify a limitless way of distributing and consuming media content”.

incluam, por exemplo, funcionalidades híbridas entre o *on-demand* e o *live streaming*, ou entre conteúdo profissional e gerado pelos usuários, como é o caso do *YouTube*);

5) *streaming* para audiência de nicho versus *streaming* para audiência geral.

Já mencionamos que a institucionalização do formato de *streaming* se deu a partir do crescimento de empresas de distribuição audiovisual e musical cujo formato estabeleceu as bases e os caminhos para que *streamings* cineoperísticos pudessem emergir. Dentre eles, o *Operavision* e o *Met On Demand* destacam-se como as principais tendências contemporâneas, especialmente no que toca a soluções com relação à impossibilidade de acesso às salas de concerto para performances ao vivo em razão da pandemia do coronavírus. Categorizam-se como *streamings* de conteúdo profissional, de status legal, com acesso *on-demand*, em plataformas focadas, cuja audiência ainda é de nicho, apesar de suas pretensões de ampliação de público. A diferença entre elas reside no fato de que o *Operavision*, ao contrário de sua irmã estadunidense, funciona mais como uma distribuidora internacional de produções europeias, parceirizada com 17 países, enquanto que o *Met On Demand* visa dar acesso às produções exclusivas do *The Metropolitan Opera* – muito inspirado em seu bem-sucedido antecessor alemão *The Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall*, que permite acesso *on-demand* às produções da Orquestra Filarmônica de Berlim.

Se assistimos à consolidação, por um lado destas duas plataformas, observamos uma ainda modesta adaptação das demais companhias de ópera ao formato, através do *live streaming* gratuito, como é o caso da *Opera de San Francisco*, da *Opera de Paris* e do *Opera Streaming: Online Emilia Romana Opera House*, dentre diversos outros, postura essa que, em si, reflete um ceticismo quanto às plataformas de transmissão e um saudosismo pela experiência do ao vivo. Apesar disso, assistimos também a promissores esforços de adaptação, como, por exemplo, os do *Melbourne Conservatorium of Music*, através de sua montagem remota de *A Flauta Mágica*, e à transmissão de mais de 35 eventos da faculdade.<sup>19</sup> O que pode apontar para uma tendência à flexibilidade ou em companhias não tão firmemente constituídas - e que, logo, possam se remodelar com mais facilidade -, ou em músicos de gerações mais jovens, portanto mais afinados com as demandas atuais do fazer musical.

---

<sup>19</sup> Artigo jornalístico: “Virtual orchestras and electronic operas: how the Melbourne Conservatorium of Music adapted to Covid-19”, The Guardian Labs. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/the-university-of-melbourne-graduating-performances/2021/mar/22/virtual-orchestras-and-electronic-operas-how-the-melbourne-conservatorium-of-music-adapted-to-covid-19>> Acesso em: 13 de set. de 2021.

O caso do *The Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall*, da Orquestra Filarmônica de Berlim, é muito válido quanto à elucidação da dicotomia performance via *streaming* versus performance ao vivo, pois antecede o advento da pandemia do coronavírus, que justamente colocou este debate em um impasse de difícil resolução. Como em outras searas, em que tendências potenciais já se avizinhavam, as restrições de quarentena apenas fizeram com que mudanças já presentes tenham sido catalisadas. A mencionada orquestra alemã, já há um tempo considerável delineava a tendência de consumo dos seus concertos remotamente, observável pelo sucesso da sua base de usuários, sem que, porém, fosse uma pauta sua a perda de público presencial nos seus concertos ao vivo. Superadas, assim, as questões referentes à saúde pública suscitadas pela pandemia, a incorporação definitiva da base de consumo via *streaming* dos conteúdos operísticos através do formato da cineópera, que deverá ser uma tendência, parecerá apontar para um convívio entre as experiências remotas e presenciais da prática operística, e, portanto, para a superação dos temores pessimistas de que o espetáculo ao vivo de óperas deixe de existir.

## 7. Conclusões

O surgimento das cineóperas é fruto direto da mudança de paradigma de influência de material base das óperas do texto escrito para materiais tecnologicamente orientados, como o cinema e a televisão. O surgimento destas novas influências resulta do surgimento do fonógrafo e da câmera de vídeo, que demarcou um segundo momento paradigmático nas artes, marcado pela forma de consumo regulada pela reprodutibilidade técnica, que, ao transferir o caráter ritual da obra de arte para um caráter político, mudou o fazer artístico ao regulá-lo então por estas novas tecnologias.

Falar sobre cineóperas é fundamentalmente falar sobre o conceito de intermedialidade, isto é, acerca da relação de suas mídias constituintes: teatro, cinema e música. Mais profundamente, discutir sua categorização na sua relação com a gravação, tanto de vídeo, quanto de áudio, apontando, na seara musical, para a discussão acerca da fonografia das cineóperas, dimensão sua essencial.

Nesta direção, estabelecemos dois pilares de sua categorização: a primeira centrada na dicotomia entre *obras de fonografia* e *obras documentais*, e a segunda, em sua *intenção de consumo*. De forma que veremos definidas três categorias fundamentais cineoperísticas resultantes da combinação destes dois pilares:

1) as gravações documentais de óperas em formato de apresentação tradicional, cuja composição não faz uso de recursos da fonografia (muito embora possa haver uso

de técnicas fonográficas na apresentação audiovisual da obra, como no supracitado caso de Ponnelle), e cuja intenção de consumo é pelos meios de reprodução técnica, a saber, DVD, TV, salas de cinema e *streaming* (é o caso de gravação em filme de óperas tradicionais);

2) cineóperas que se caracterizam como pertencentes à categoria de obras de fonografia, consumidas através dos supracitados meios de reprodução técnica (é o caso de *Liquid Voices: A História de Mathilda Segalescu*, de Jocy de Oliveira);

3) técnicas fonográficas e/ou audiovisuais misturadas com situações de apresentação ao vivo de óperas na sala de concerto (é o caso de *La Belle et La Bête*, de Glass).

O que une todas estas categorias é o *som* geral das cineóperas, que é mediado pela instituição da gravação, portanto que está em interação com a fonografia, em seus múltiplos processos consequentes.

Na observação das tendências contemporâneas de consumo, vemos que, aquelas tecnologicamente mediadas, seja pela sua intenção de consumo via meios reproduzíveis, seja por sua interação com a tecnologia multimídia e eletrônica nos momentos de apresentação ao vivo, apresentam-se como tendência em companhia de ópera atuais, como *Hotel Pro Forma*, *Silent Opera*, e *Tête à Tête*, que, na sua intencionalidade de manter-se no mercado, buscam distanciar-se do paradigma tradicionalista de apresentação operístico em teatros convencionais de música de concerto, vista por parte significativa das novas gerações como algo já datado.

O que, finalmente, aponta para a crescente tendência de institucionalização da forma de consumo cineoperística através do formato de *streaming*, como consequência do processo catalisador do isolamento pandêmico, tanto quanto pela já institucionalização anterior do formato através de empresas de distribuição digital audiovisuais e fonográficas, como *Netflix* e *Spotify*. Nesse sentido, observamos que empresas como *Operavision* e *Met On Demand* encontram-se já adaptadas e em processo de expansão, ao oferecerem serviços de *streaming on-demand*, em contraposição a companhias que, ainda de forma reticente, somente abraçaram de forma aparentemente temporária e cética o formato de *live streaming* gratuito.

O serviço de *streaming on-demand* da Orquestra Filarmônica de Berlim, *The Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall*, anterior à pandemia do coronavírus, e portanto prenunciante das novas formas de consumo que a pandemia somente catalisou, aponta para prováveis conciliações entre apresentações via *streaming* e apresentações ao vivo, superadas as restrições causadas por esta pandemia, nas companhias que estiverem atentas e abertas às formas de consumo próprias à

atualidade, portanto, afinadas com a tecnologia digital e suas formas de transmissão, da qual o *streaming* é o principal representante.

## Referências

ABATTE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma História da Ópera: Os Últimos Quatrocentos Anos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

AUVINEN, Tuomas. Differences and Similarities in the Role and Creative Agency of Producers in Pop, Rock and Classical. In: Gullö, J.O., Rambarran, S., & Isakoff, K., (Eds.), *Proceedings of the 12th Art of Record Production Conference Mono: Stereo: Multi*, pp. 1-18. Stockholm: Royal College of Music (KMH) & Art of Record Production, 2019.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte da Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1969.

BROWN, B. Lee. Phonography, Rock Record, and the Ontology of Recorded Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 4 (Autumn, 2000), pp. 361-372.

CHANDLER, Yuell E. IV. *Opera and the Modern Culture of Film: The Genesis of Cinemopera, its Intertextuality and Expansion of Operatic Source Material*. Doctoral Dissertation, College of Fine Arts at the University of Kentucky, 2012.

CITRON, J. Marcia. *When Opera Meets Film*. Cambridge University Press, 2010.

DELALANDE, François. *Le son des musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001.

EDIDIN, Aron. Three Kinds of Recording and the Metaphysics of Music. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39, nº1, 1999, p. 24-39.

GUASTAVINO, Catherine, LAVOIE, Maryse e PRAS, Amandine. The Impact of Technological Advances on Recording Studio Practices. *Journal of The American Society for Information Science and Technology*, March 2013, 64(3):612-626, DOI:10.1002/asi.22840.

JOE, Jeongwon; THERESA, Rose. *Between Opera and Cinema*. Nova York: Routledge, 2002.

LEPPERT, Richard. *Aesthetic Technologies of Modernity*. California: University of California Press, 2015.

OLIVEIRA, Jocy de. Conheça A Ópera Cinemática Liquid Voices. *Youtube*, 29 de julho de 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=LWH2jAA8pn4>>. Acesso em: 18 de abril de 2022.

SPIPKER, S. Hendrik; COLBJØRNSEN, Terje. The dimensions of streaming: toward a typology of an evolving concept. *Media, Culture & Society*, 2020, Vol. 42 (7-8), p. 1210–1225.

THÈBERGE, Paul. The 'Sound' of Music: Technological Rationalization and the Production of Popular Music. *New Formations*, vol. 1989, Number 8, pp. 99-111.

Virtual orchestras and electronic operas: how the Melbourne Conservatorium of Music adapted to Covid-19. *The Guardian Labs*, 21 de março de 2021.

Disponível em: <<https://www.theguardian.com/the-university-of-melbourne-graduating-performances/2021/mar/22/virtual-orchestras-and-electronic-operas-how-the-melbourne-conservatorium-of-music-adapted-to-covid-19>> Acesso em: 13 de set. de 2021.