

## AS MALIBRANS, UM TEXTO MULTIMIDIÁTICO

Aline Carrijo de OLIVEIRA  
Universidade Federal de Uberlândia  
[carrijodeoliveira@yahoo.com.br](mailto:carrijodeoliveira@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Este trabalho objetiva um olhar interartístico sobre a obra musical de Jocy de Oliveira, partindo do pressuposto de *obra de arte total* de Richard Wagner, compositor alemão do *romantismo tardio* (pós-romantismo). Observa-se nas obras da compositora em questão uma relação muito próxima entre música, teatro, instalações, textos e vídeos. Jocy de Oliveira afirma em depoimentos que, a partir de um momento de intuição poética, procura estabelecer uma cumplicidade entre artistas e espectadores, ação esta promovida pela percepção de tempo e espaço expandidos. Segundo ela, essa percepção é um processo de absorção da essência do tempo, essência esta não estruturada em questões primordiais em suas composições. Assim, o processo criativo de Jocy de Oliveira a induz a conceber uma visão atemporal dos mitos das sociedades patriarcais arcaicas, pautando-se na figura da mulher transgressora, discriminada, heroica. Para este trabalho, analisaremos tais questões na ópera *As Malibrans* (2000), cujo tema, entremeado por textos de Verne, Kafka, Michel Poizat, Catherine Clement, é a vida da cantora lírica Maria Malibran, objetivando perceber a personagem “Diva” consolidada nas cenas de sacrifício de Ifigênia, Desdêmona e Ofélia.

**PALAVRAS-CHAVE:** *As Malibrans*, multimídia, interartes.

A ópera de Jocy de Oliveira (Curitiba, 11 de abril de 1936) tem como base o texto musical, cuja estrutura operística tem suas inspirações em textos literários, biográficos e históricos, que dialoga com a interpretação cênica própria do texto dramático. O presente trabalho objetiva analisar, sob o viés da interartes, a obra *As Malibrans*, de Jocy de Oliveira. Para tanto, partiremos da teoria de obra de arte total, de Richard Wagner e de *Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos*, de Clüver.

*As Malibrans* é a terceira parte de uma trilogia musical cujo tema é a questão das mulheres, tendo como inspiração a vida e a carreira da cantora soprano Maria Malibran que viveu no começo de 1800. A composição em questão é para dois sopranos, um tenor, uma atriz, oboé, clarone, violoncelo, piano, instrumentos de percussão e meios eletroacústicos.

Segundo a compositora, em seu processo criativo, as personagens são criadas a partir do som, no entanto, estão a serviço de uma interpretação. Essa afirmativa corrobora o que é possível perceber na execução da obra de Jocy de Oliveira, uma nova concepção da cena, permitindo ao expectador uma experiência escutatória e uma relação diferenciada entre cena e plateia. Sendo assim, tem-se a música como uma linguagem e a cena como outra e é a união dessas linguagens artísticas distintas o que possibilita o envolvimento do expectador.

Em uma entrevista, Jocy de Oliveira respondeu sobre as influências estéticas para sua linguagem composicional:

Em geral, na minha obra, a escolha do material sonoro soma elementos de minha experiência musical e de vida. Assim, minha impressão de um “sadhu” (homem santo) cantando um raga a Shiva num templo de Delhi é tão importante quanto a reminiscência de um contraponto renascentista, uma cantilena, o uso de sons gerados por computador ou a herança de anos e anos tocando as obras pianísticas de Messiaen e vivenciando sua nova noção do tempo, assim como o acaso na obra de John Cage ou a voz primordial na obra de Luciano Berio...

Este tecido sonoro pode se desenvolver de séries múltiplas, nuvens de sons em constante transformação de texturas, um tala, a tradição pós-serialista europeia, a não periodicidade oriental, a atemporalidade da natureza, o acaso, ou nossas raízes culturais antropofágicas. É a integração de todos os elementos e minha visão do mundo que tomam a forma de mais de 30 anos de vida em diferentes países e de convívio com alguns mestres do século 20 (OLIVEIRA apud AMARAL, 2009).

Dessa forma, a compositora afirma que sua música é uma união da experiência pessoal, profissional, política e emocional. E a partir dessa possibilidade de leitura é que vemos a ópera multimidiática, sem delimitação temporal e espacial, como um diálogo entre obra, encenação, intérpretes, compositora e audiência. E nesse diálogo encontramos o conceito de *Gesamtkunstwerk*.

Parafraseando Warrack (1990), o estilo de composição de Richard Wagner, denominado como *Gesamtkunstwerk*<sup>1</sup>, significa ver a arte na sua totalidade desde a composição até a sua recepção pelo expectador. A arte total é uma proposta em que a poesia deve dar diretamente origem à música em um drama, produzindo a unificação de todos os recursos teatrais. Nesse sentido, o drama deve ser apresentado em condições ideais, o que proporciona algo muito mais perto de ritual social do que mero entretenimento (WARRACK, 1990, 188-189).

Segundo Coelho (2000),

Wagner considerava necessário rejeitar a melodia operística típica, que atrai a atenção por si mesma, independentemente do texto, substituindo-a por uma melodia que nasça do discurso e seja a expressão natural das ideias e dos sentimentos contidos no drama. O resultado é a técnica da *Durckomposition*, que faz os atos tornarem-se contínuos, sem divisões em atos e cenas. Desse momento em diante, o termo *Durckomponiert* (literalmente “composto de uma ponte a outra”) passará a significar a rejeição da estrutura de números – que é fragmentada – em favor de uma textura contínua. A *Durckomposition* exige a criação de um tipo de arioso, a meio caminho entre o recitativo<sup>2</sup> e a cantilena<sup>3</sup>, que permita a declamação melódica moldada nos ritmos internos do texto (o legítimo “recitar cantando” de que falavam os precursores da Camerata florentina). E um tipo de acompanhamento orquestral que sirva de reforço e comentário à ação. O ato, assim, transforma-se numa unidade indivisível, e esse formato será posteriormente imposto (COELHO, 2000, p. 231).

---

<sup>1</sup> Obra de arte total.

<sup>2</sup> Composição para voz que simula um discurso dramático numa composição musical.

<sup>3</sup> Composição para voz a ser cantada, típica da Idade Média.

Assim, Wagner restabeleceu a harmonia entre texto, música e espetáculo. Ele fez uso de um método criterioso, preocupando-se com cada parte do processo de composição operística. Sua cronologia de composição seguia a seguinte metodologia: esboço em prosa (*Entwurf*), o do libreto (*Gedicht*), o rascunho de todos os temas musicais que seriam motivos condutores (*Bestandsteile*) e, por fim, composição melódica.

Após tudo isso, ele elaborava a redução para piano (*Kompositionsskizzen*), para somente depois fazer a orquestração (*Partitur*). Wagner ainda supervisionava, por meio das rubricas nos folhetos, todo o processo de produção do espetáculo, como o desenho dos cenários e a movimentação dos cantores em cena.

A compositora brasileira Jocy de Oliveira, também pianista e escritora brasileira, tem um estilo muito próximo à concepção wagneriana, a nosso ver, pois tem como base um texto musical cuja estrutura operística tem suas inspirações em textos literários, biográficos e históricos, que por sua vez dialoga com a interpretação cênica própria do texto dramático. Por exemplo, a ópera “*Kseni, A estrangeira*”, cujo texto fonte é o *mito de Medeia* e a ópera *As Malibrans* (2000), a terceira parte de uma trilogia musical cujo tema é a questão das mulheres.

Esta se trata da ópera deste *corpus* e o fio narrativo do enredo operístico está na biografia da personagem feminina homenageada, Maria Malibran. Cantora soprano que viveu no começo de 1800. Para melhor compreender, passaremos agora a uma descrição, juntamente com uma breve análise das cenas.

A ópera inicia-se com uma atriz no palco. Ela está vestida de vermelho e o cenário é escuro e vazio. A personagem solitária logo é encoberta por uma fumaça branca e desaparece. Para nossa leitura, essa cena funcionaria como um prelúdio do texto operístico, pois faz o anúncio do motivo que será desenvolvido na obra: Maria Malibran, sua vida, seus sofrimentos e seus algozes.

A próxima cena se parece com um interlúdio, pois constitui-se de monólogos de dois *alter egos* da personagem Maria Malibran, ambos interpretados por Fernanda Montenegro, para fornecer material semântico/lexical para a compreensão da cena seguinte. Essa leitura nos foi possível após a percepção de que quase sempre, entre uma cena musical e outra, há um diálogo entre os monólogos dos *alter egos* antecipando os elementos que serão expressos na cena eletroacústica subsequente.

O primeiro monólogo é o do *alter ego* que está caracterizando uma personagem interpretada pela cantora. Por meio dessa personagem, são expressas as sensações, a angústia que sentiu ao subir no palco pela última vez, o casamento, o domínio que o pai exercia sobre ela, a catalepsia e o desejo, como o de um vampiro, que o pai nutria por ela: “Era como se ele desejasse roubar minha voz”.

O outro *alter ego* está de “cara limpa” e analisará sua própria vida, a vida da cantora lírica. Chamaremos esse de “*alter ego* lúcido”. A primeira marca de consciência em relação ao efeito que sua vida artística ocasionava na sua vida pessoal está na revelação de que o cabelo e a maquiagem pesada encobriam a ferida que rasgava seu rosto.

*Ofélia presa nas cordas do piano* é o título da cena 1 e é muito significativa, pois representa a mulher que, após a perda da figura paterna, enlouquece. A cena é focada no piano e nas duas mulheres que interagem intercalando os planos, sempre entre alto e baixo. Essa nossa leitura, permite que reconheçamos a intertextualidade com a Ofélia de *Hamlet*. A partir dessa intertextualidade, percebe-se a perda da figura paterna para Maria Malibran, já que desde a percepção da sua qualidade musical, o pai não mais a vê como filha e sim como uma aluna que deve ser disciplinada para os palcos.

A cena 2 é *O Mestre e a Diva*. Estão em cena instrumentistas e cantores. O piano continua no palco, no entanto, agora são três mulheres e todas elas estão no plano baixo, na penumbra do piano. Assim que a cena se inicia, um homem surge e “descobre” as mulheres.

Esse personagem masculino tem como característica o ar imponente que nos rememora o pai de Maria Malibran, o Sr. Manuel García. Se relacionarmos o piano como símbolo que une a loucura de Ofélia, de *Hamlet*, à de Maria Malibran lemos que a pressão, o domínio e o desejo, impressos na relação de Sr. Manuel García e sua filha, são responsáveis pela loucura que ela demonstra no seu “*alter ego* produzido” no interlúdio.

Uma breve explicação biográfica se faz necessária, pois é fato que o professor de música e pai de Maria Felicia García Sitches, o sr. Manuel García, foi muito rígido com a educação musical das duas filhas (de Malibran e de Pauline Viardot-García). Devido à qualidade musical da primeira filha, Sr. Manuel García deteve-se mais a ela e seu cuidado chegou a um estágio de confiná-la para que ela não cantasse para mais ninguém. Também é fato que Manuel García ameaçava Maria Malibran com uma faca antes dos espetáculos para que a voz dela não falhasse e lhe proporcionasse prazer.

Na cena em questão, *O Mestre e a Diva*, há uma imagem que representa o acidente com o equino, cujas complicações provocaram a morte da cantora lírica. Há nessa imagem uma marca que permite o diálogo da ficção com a biografia de Maria Malibra, como um recurso que nos relembresse a todo instante de quem está se falando e dos fatos da vida dela.

Estão em cena três *alter egos* da cantora e, por meio de uma leitura imbuída da interação ficção e biografia, podemos perceber que cada um desses *alter egos* representa um lugar de Maria Malibran. São eles a filha, a cantora e a mulher, todas elas objetos de desejo do pai/professor/homem. É possível notar que um *alter ego*, o que representa a filha, é mais inocente, submisso e dócil com o personagem masculino. Já o que representa a cantora é mais agressivo, tem constantes explosões nos diálogos com o personagem professor e diretor musical. E, por fim, a representação que aflora a feminilidade da mulher Maria Malibran é sensual e se insinua para o personagem masculino, que responde às investidas positivamente.

A linha dos *alter egos* que mais se repete é “Não me mate, papai!” e como resposta do personagem masculino obtém-se “Sim!”. Esse diálogo comprova as relações lidas nesta cena, seja como reação para o confinamento a que o pai obrigou a filha (uma morte artística), seja pelo desejo físico incestuoso (uma morte física) ou pela não figura da proteção paterna (uma morte da alma).

A morte metafórica encontra-se no final da cena, quando a personagem masculina morde o pescoço dos *alter egos* e logo em seguida, dançando com elas, sai do palco. Essa ação personifica a fala da “personagem-produzida” no interlúdio anterior: “Foi naquela noite [última récita, a despedida dela dos palcos], seu olhar penetrou meu corpo como um vampiro”.

O diálogo entre os monólogos do próximo interlúdio revela que a única intenção do pai era a ópera e, por isso, desejava tanto roubar a voz da cantora. Esse diálogo também contextualiza a ameaça de morte que sofre Maria Malibran, pois, segundo os *alter egos*, na ocasião de interpretarem *Otelo*, quando eles dividiam palco como Otelo e Desdemona, ele a ameaçava de morte se a voz dela falhasse ou não proporcionasse a ele prazer.

A cena *Morte de Desdemona* é a próxima. Para tanto, estão no palco duas cantoras, com uma almofada cada uma, e um homem. São esses personagens quem representam as Desdemonas e o Otelo. A frase motivo da cena é “She said and died”, cujo significado imprime o clímax da narrativa da ópera *Otelo*, a mulher que é tida como traidora sem direito a defesa. Essa cena detém a materialização da morte metafórica da cena anterior.

*Sons do Sacrifício de Iphigenia* é a cena da sequência, cujo diálogo intertextual nos remonta *Iphigenia* que comumente é símbolo de autosacrifício feminino. Esse aspecto da mulher que se entrega a funções, à posição e a condições para um bem coletivo, comumente masculino, seja na família, na sociedade ou no meio profissional marca também a relação que Maria Malibran vivenciou, como a maternidade negada a ela por muito tempo justificando abortos, a ausência de vida social, o matrimônio arranjado etc.

Depois da morte materializada na cena anterior, esta cena marcada pelos “sons do sacrifício” permite a relação da ficção com a cantora lírica tema da ópera, uma mulher que teve a vida retirada como *Iphigenia*. No entanto, no caso de Maria Malibran, esse sacrifício se deu também em vida.

Na cena *Fanfarra Fúnebre* há duas cantoras que dialogam corporalmente representando uma marcha fúnebre. A automutilação é a ação de cada uma delas, vista o ato de cortarem seu próprio cabelo. Nesse movimento estão as experiências que promovem violência a si própria, relação posta na cena anterior, em que a mulher se entrega ao outro promovendo a si mesmo sofrimento e até morte.

A última cena é *Naked Diva* e a personagem está disposta a uma determinada altura do chão, com cordas presas ao seu corpo e o seu rosto ampliado por espelhos. Ela está vestida de vermelho e o cenário escuro dá o tom fúnebre e solitário. Pensamos essa cena como uma retomada à primeira personificação na ópera, a mulher de vermelho que sofre e pode ser várias, das inúmeras possibilidades de violência, mas da unicidade da vida e do fim repentino da existência, cuja imortalidade fica a cargo da voz e da imagem criada pelo outro, no caso de Maria Malibran. Também a cada situação que nos performatizamos, como uma tentativa de fuga à realidade. Assim, as amarras seriam a forma de uma sociedade hipócrita, erótica e castratória controlar as pessoas.

Neste breve percurso temos a ópera em seus aspectos cênicos montada. O que nos dá um panorama simples do enredo narrativo. A partir de agora, nos ateremos, de forma sucinta, às questões musicais de um texto operístico a fim de chegarmos à relação instrumento, voz e encenação para este *corpus*. Esse trabalho não visa contemplar analiticamente a grade de *As Malibrans*, pois não há tempo hábil para uma análise a altura da composição, mas sim, completar, corroborando, a leitura cênica já realizada.

É fato que a complexidade da obra *As Malibrans*, de Jocy de Oliveira, está na possibilidade de multissinestesia vivenciada durante a audiência dela, pelo seu caráter multimidiático. E a experiência escutatória dessa ópera foge à individualização tempo e espacial do enredo. Fato isto que há na linha dos cantores falas/cantos em português, espanhol, italiano, alemão e inglês, em um processo de universalização da individualidade da vida de Maria Malibran, como das divas a que o texto faz referência.

Segundo Clüver (1997), a compreensão de um texto multimidiático está mais no plano do expectador do que no plano do artista, visto que a intertextualidade promovida na relação entre as linguagens é percebida por meio do acesso às pré-leituras durante a “descoberta” do “novo texto”. Estamos pensando como “texto”, neste trabalho, toda e qualquer produção artística, e como “leitura” a prática de observação e compreensão do texto.

Em um percurso linear, o som foi ferramenta de comunicação entre homens desde sua manifestação em grunhidos até a sua articulação em palavras. Sendo assim, a palavra é posterior ao ato da comunicação.

Para Squeff (1997) e Medaglia (2008), a articulação entre palavra (conceito) e música (tempo) possibilita uma duplicidade semântica ao objeto comunicado. Visto dessa forma, a música estiliza a palavra, fornece uma entoação que pode afirmar ou negar o significado daquele significante. Neste contexto de afirmação e negação também podem estar outras artes

a se relacionarem, como é o caso da literatura e dança, da dança e música, da pintura e literatura e de todas elas juntas.

Os instrumentos já foram para a composição musical um mero elemento para dobrar as melodias da voz do cantor. Com o tempo, o instrumento assumiu uma função específica de comprovar, enfatizar ou contrariar o canto, pela sua peculiaridade de tempo e tonalidade, possibilitando efeitos rítmicos e melódicos praticamente impossíveis à voz humana. Na ópera contemporânea de Jocy de Oliveira, assumem-se, os instrumentos, como corpo em cena tanto quanto é a voz para o cantor.

Casoy (2007) afirma, em relação à finalidade dos instrumentos, que além da função de acompanhamento da linha dos cantores, no caso de uma audiência de ópera, os instrumentos “preenchem finalidades dramáticas e teatrais, como abertura ou sinfonia, execução longa antes da abertura dos panos para o primeiro ato, ou prelúdio, opção curta para o mesmo período cênico” (CASOY, 2007, p. 24-25). A partir disso, pensamos os instrumentos com função representativa tanto quanto a palavra.

A literalização da música (textos como suporte para peças musicais) foi uma prática comum desde a Renascença. Contudo, alguns compositores buscaram na tradição literária somente o tema para seus “textos” e não inferiorizaram o texto em relação à música e nem o contrário. Dentre estes podemos citar Berlioz e Wagner, pertencentes à escola romântica cuja proposta era que a música encontrasse “tradução” no texto literário (poema cantado) e que a cadeia sonora produzida no conjunto da orquestra e cantores carregasse de significado o texto proferido (OLIVEIRA, 2012).

A ópera *corpus* deste trabalho não se prende à literalização musical de nenhum texto específico. Tanto essa afirmação é verdade, que não há diálogos convencionalmente estipulados na linha dos cantores. O que ocorre, na maioria das vezes, são expressões sonoras que se entrecortam, se apóiam, se modulam, entoam na trama que envolve todas as partes do espetáculo.

Enfim, ousamos dizer que Jocy de Oliveira buscou na história da música o tema para produzir uma “meta-ópera”. Neste “texto”, os instrumentos, os intérpretes (cantores e atores), elementos eletroacústicos, cenários e elementos de projeção dialogam para universalizar o enredo da mulher ícone do canto lírico do século XIX. E este diálogo em tempo real ostenta a figura da mulher transgressora que na sua humanidade amou, enlouqueceu e morreu como outra qualquer, fazendo da sua imortalidade criada por outro um mártir atemporal e universal.

### Referências:

AMARAL, Carlos Eduardo. A operista multimídia. *Revista Trópico*. São Paulo. Disponível em: <AMARAL <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/3060,2.shl>>. Acesso em: 1 out. 2013.

CASOY, Sérgio. *A invenção da ópera*. Ou a história de um engano florentino. São Paulo: Algor, 2007.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, 1997, p. 37-55.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GLUCK, Christoph Willibald. *Iphigénie de Tauride*. Paris, 1778/1770.

MEDAGLIA, Julio. *Música, Maestro*. Do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.

OLIVEIRA, Aline Carrijo de. *Ocorrências entre literatura e música na lenda Tristão e Isolda e na ópera homônima de Richard Wagner*. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

OLIVEIRA, Jocy de. *Jocy de Oliveira*. Disponível em: <<http://www.jocydeoliveira.com>>. Acesso em: 1 out. 2013.

\_\_\_\_\_. *As Malibrans*. *Coleção Jocy de Oliveira*. Rio de Janeiro. Jocy de Oliveira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ksene – A estrangeira*. *Coleção Jocy de Oliveira*. Rio de Janeiro. Jocy de Oliveira, 2004/2005.

SQUEFF, Enio. Música e literatura. Entre o som da letra e a letra do som. Conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, 1997, p. 139-148.

THOMAS, Ambroise. *Hamlet*. Paris, 1868.

VERDI, Giuseppe. *Otello*. Milão, 1887.

WARRACK, John. Germany and Austria. In: SADIE, Stanley. *The Norton/Grove Handbooks in music – History of opera*. New York: W.W.Norton & Company, 1990.