

Partitura midiática: gesto poético numa ópera brasileira contemporânea

Fábio Henrique Viana¹

Francisca Luciana Sousa da Silva²

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: No presente artigo, apresentamos um dos trabalhos da multiartista Jocy de Oliveira. Em sua ópera *Kseni, a Estrangeira* (2003-2006), ela retoma o mito de Medeia sob um viés político, cujo foco assenta na condição feminina, a exemplo da tragédia ática: uma bárbara, estrangeira por excelência, imigrante, há muito exilada de tantas pátrias, sem pátria segura para onde ir ou regressar. A vídeo-ópera, no plano musical, parte de uma melodia medieval anônima em *Langue d'Oc* também inspirada no referido mito. Por meio de uma breve análise crítico-comparativa, sugerimos uma releitura do que ora chamamos “partitura midiática” nesse trabalho de Jocy: um princípio de linearidade em sua textura caótica pós-moderna. Entre os autores visitados para esse fim, estão Roland Barthes e Michel Butor, tomando alguns conceitos referentes à imagem (sobrevivência, anacronismo) e à escrita (poética e musical) como gesto nesse processo de criação/invenção, além de Zygmunt Bauman, Didi-Huberman, Tatlow, Sadie e Tyrrell.

Palavras-chave: Medeia. Jocy de Oliveira. Ópera brasileira. Partitura. Gesto.

Ecos de um mito: considerações iniciais

*Ecoam passos na memória
Ao longo das galerias que não percorremos
Em direção à porta que jamais abrimos
Para o roseiral. Assim ecoam minhas palavras
Em tua lembrança.
T. S. Eliot*

Uma mulher cuja voz ecoa de muitas formas há muito tempo: uma Medeia visceralmente mítica, profundamente arcaica, melodiosamente medieval e acusticamente moderna, atemporal, portanto fluida, pensando no conceito de “modernidade líquida” proposto por Bauman (2001). Poderíamos acrescentar a fluidez do gesto, da escrita, das

¹ Possui bacharelado em Música (Flauta Transversal) pela Universidade Federal de Minas Gerais (2000), diploma de flauta pelo Conservatório G. Verdi, de Milão, Itália (2003), mestrado em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2005) e doutorado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011). É professor da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

² Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG sob orientação de Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa. Mestra em Letras - Literatura Comparada - pela Universidade Federal do Ceará (2015), onde se graduou em Letras Português (2002). Especialista em Estudos Clássicos pela UnB/ Archaia (2013). Últimos trabalhos: Tutoria a distância pelo Instituto UFC Virtual (2011, 2015 e 2016), Curso Ritacy Azevedo – Português e Redação (2014-2015), Plantão Gramatical do Instituto Municipal de Pesquisas, Administração e Recursos Humanos (2011-2013).

“relações entre o gesto escritural e o corpo” (BARTHES, 2004, p. 175), da dança, do kabuki – do centro às margens. Bakhtin refere-se ao sujeito descentrado, “em constante devir e em diálogo constante com a alteridade, sendo parte de um todo em processo perene de acabamento” (2010, p. 12). Assim vem sendo retratada a personagem em questão, sobretudo a partir do século XX. A que ora nos propomos analisar vem de uma ópera brasileira contemporânea, inicialmente apresentada como obra em progresso (*work in progress*) para um festival em Berlim³.



Figura 1: Cena de *Kseni – A Estrangeira* com a atriz Marilena Bibas, que divide o papel de Medeia com a soprano-atriz Gabriela Geluda. Foto (reprodução): Pedro e Bernardo Palmerio, Teatro Carlos Gomes, Rio, 2006.

*Kseni*⁴ – *A Estrangeira* (2003-2006) tem música, concepção, texto, vídeo e direção de Jocy de Oliveira⁵, pioneira no desenvolvimento de um trabalho multimídia no Brasil. Na

³A primeira parte da ópera, dedicada a Sigune von Osten, foi uma encomenda do *Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik*. O trabalho de composição teve seguimento num período de residência na *Bogliasco Foundation* (Itália) e foi concluído com apoio de um prêmio *Guggenheim Fellowship*, dos EUA entre os anos de 2005 e 2006. A estreia, com versão cênica completa, ocorreu no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, que resultou na gravação do DVD em 29 de setembro de 2006. Seguiram-se apresentações no ano seguinte, no Festival de Ludwigshafen, Alemanha, em 2007, país que veria a primeira versão da obra na forma de concerto semi-cênico no Berliner Festspiele, März Musik, em Berlim, 2005, com elenco alemão.

⁴ *Kseni* é transliteração da palavra grega ξένη, “a estrangeira”. Além dessa acepção, também remete à condição de bárbaro, não falante do grego, pensando no mundo antigo; numa chave contemporânea, forasteira, foragida, refugiada, terrorista, conforme figura no texto de Jocy de Oliveira.

gênese, a novidade da composição salta à vista: trata-se de uma obra escrita a partir de um lugar feminino. Compõe-se de cinco cenas sem interrupção, além de contar com vídeos como cenário virtual, a exemplo de outros trabalhos da artista, a saber, *Malibrans* (2000), sobre o lado escuro da “diva”, e *Liturgia do espaço* (1985/1988), “uma alegoria cósmica”, “o questionamento do ser humano diante do espetáculo celeste”, ou do artista em relação ao espaço, segundo palavras da artista (2010, pp. 12 e 30), a partir de um pensamento do poeta T.S. Eliot, que bem dialoga com nossa proposta: “O tempo presente e o tempo passado/ Estão ambos talvez presentes no tempo futuro,/ E o tempo futuro contido no tempo passado.” E ainda: “O que poderia ter sido é uma abstração,/ Que permanece, perpétua possibilidade,/ Num mundo apenas de especulação./ O que poderia ter sido e o que foi,/ Convergem para um só fim, que é sempre presente”⁶. Ou como sinaliza Butor: “A literatura é uma transcrição suspensa entre um passado a conservar e um futuro a preparar, mas ela funciona também no espaço, e, portanto com relação ao presente” (1974, p. 241 *sic*).

Conforme dissemos, *Kseni* é composta de cinco cenas: “Medea profecia”, “Revenge of Medea”, “Who cares if she cries”, “Nenhuma mulher civilizada faria isso” e “Medea Ballade” (inspirada numa melodia medieval francesa em *Langue d’Oc* baseada na figura da Medeia. Trata-se de uma releitura desta partitura à qual ainda não tivemos acesso. Segundo a própria artista, uma das propostas é resgatar sua qualidade medieval, “ampliada por conceitos contemporâneos e o uso extensivo da voz humana acompanhada de instrumentos tradicionais e étnicos, assim como meios eletroacústicos”⁷). O texto, cantado e falado, tem trechos em vários idiomas: português, inglês, alemão, italiano, francês arcaico, grego. A estratégia insere, evidentemente, esse texto no panorama de vários países, provocando a experiência da relatividade do conceito de estrangeiridade; seja na Alemanha, no Brasil ou em Portugal, na Grécia ou outros países presentes linguisticamente, em qualquer desses espaços, Medeia será

⁵Membro da Academia Brasileira de Música, é detentora de vários prêmios, entre outros: Guggenheim Foundation, Rockefeller Foundation e Bogliasco Foundation. Recebeu seu Mestrado em Artes pela Washington University, St Louis, USA, 1968, e o título de *Doutor Honoris Causa* pela UFRJ, 2015. Lançou 7 DVDs compilando 7 das 8 óperas, distribuídos internacionalmente pela NAXOS. Em 2008, o Instituto Oi Futuro (RJ) promoveu uma retrospectiva de sua obra - “Imersão” em forma de instalação, exposições, concertos e ópera, durante dois meses e foi visitada por cerca de 20 mil pessoas. Entre 2015 e 2016, desenvolve o projeto “Desmistificando a música contemporânea”, em parceria com Gabriela Geluda, voltado para estudantes da rede pública de ensino e o público em geral. Autora de 5 livros publicados no Brasil, nos EUA e França. Em 2014 e 2015, seu livro “Diálogo com cartas” foi publicado pelas Edições SESI, SP, recebendo o Prêmio Jabuti de Literatura, e sua versão francesa “Dialogue avec mes lettres” pela Editions Honoré Champion, Paris.

⁶*Burnt Norton*, I, 1-2.48-49. Tradução de Ivan Junqueira. Cumpre lembrar do também crítico Eliot uma abordagem assaz pertinente à nossa leitura: a do entrelaçamento das linguagens, dos registros, dos tons, assim como a relação essencial entre “música da poesia” e língua comum (Cf. BERARDINELLI, 2007, p. 27).

⁷ OLIVEIRA, 2010, p. 10.

“estrangeira”. Estendendo para a concepção de Butor em *Repertório* (1974, p. 241), o que lemos/vemos/ouvimos ganha a dimensão de “acontecimento-monumento”, que “poderia certamente ser descrito, reproduzido, transcrito por outros livros ou monumentos exteriores”, nas palavras do escritor francês, o que de fato acontece. Butor continua: “Com relação ao tempo, a transcrição nos permite conservar o que foi dito, e também prever e preparar um acontecimento futuro, e é esse, aliás, o grande interesse daquilo que chamamos partitura” (idem). A própria autora, por sua vez, assinala:

O conceito cênico desdobra o papel da “estrangeira” entre a soprano e a atriz, pontuado por momentos onde imagens projetadas tornam-se um cenário virtual. Cores escuras sombreiam o branco cenográfico, somente maculado pelo vermelho sangue. Um simbólico e enorme artefato abarca efeitos emblemáticos, oferecendo uma leitura sugestiva e diferenciada do tema, deixando ao espectador o poder de reconstruir o mito a partir do seu próprio inconsciente.⁸



Figura 2: Cena de *Kseni – A Estrangeira* com a soprano-atriz Sigune von Osten. Foto (reprodução): Andrew Hood e Thomas Landberburger, Berlim, 2005.

Trata-se de uma montagem híbrida, mesclando elementos futuristas (figurino da orquestra, por exemplo) com notas clássicas e medievais (especialmente nas partituras, mas

⁸ Cf. Comunicação pessoal de Jocy de Oliveira (e-mail), março de 2016.

também na composição de algumas cenas). O procedimento evidencia a mencionada atemporalidade pretendida. Para além da polifonia musical (GROUT & PALISCA, 1994, p. 96), há também polifonia discursiva (Cf. BAKHTIN, 2010, p.11), recorrente em sua obra, recebendo cada peça distinto tratamento estético. E, mais uma vez, lembramos Butor: “Pode haver polifonia não só entre vários textos ouvidos, ou vários textos vistos, mas entre vários modos de recepção da palavra” (1974, p. 240). Mas nem sempre foi assim:

Para os antigos gregos e latinos, parecia impossível fazer ouvir duas melodias ao mesmo tempo, mas durante a Idade Média, a necessidade de superpor vozes ou mesmo textos diferentes produzirá uma transformação completa da consciência musical que levará bem mais tarde à polifonia puramente instrumental, e à prática do concerto moderno. (op. cit. p. 237)

Do caos pós-moderno à ordem clássica: princípio de linearidade

Jocy de Oliveira diz que seu “trabalho se compõe de estruturas indeterminadas, fragmentadas e compostas de pequenos eventos ou células em direção à renúncia da linearidade”⁹ – e isto é, justamente, o que constatamos, quando nos aproximamos de cada uma das cenas de *Kseni*, focando os seus variados eventos musicais. Desde a primeira página da ópera, como podemos ver na figura 3 abaixo, esses “pequenos eventos”, que utilizam uma vasta gama de timbres e registros (voz cantada, voz falada, instrumentos de sopro, cordas e percussão, executados ora com técnica tradicional, ora com técnica estendida¹⁰), espalham-se de modo irregular pelo ambiente sonoro (apenas alguns eventos são sincronizados – ver linhas verticais tracejadas), criando uma textura rarefeita.

⁹COLEÇÃO JOCY DE OLIVEIRA, 2008, Libreto, p.3.

¹⁰Técnica estendida “equivale à técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural.” (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p.11)

The musical score for *Medea Profecia* features a complex arrangement of instruments and vocal parts. The instruments include Soprano, Cello, Bass Clarinet, Electric Guitar, Vibraphone, Gong, Mokubio, Small Chinese plate, Chinese wind plate, Reco Reco (metal), Gong, Temple block, B. Clarinet, Guitar, and Timpani. The vocal parts are for Soprano and Soprano or Actress. The score includes detailed performance instructions such as "screaming", "coil legno battuto pizz - left hand", "sul pont.", "use an iron to scrape strings", "interpolate with wood stick bouncing", "use a wood stick instead of 'arco' to scratch strings", "pinch", and "frull.". The score is divided into sections with time markers like "circa 30''" and "00''".

Figura 3: Segundo sistema da primeira página da partitura de *Medea Profecia* (OLIVEIRA, 2003, p.1).

Entretanto, com um olhar mais distanciado, considerando a ópera como um todo, surpreendemos uma construção sólida e, em certo sentido, podemos chegar a dizer, com um discurso musical bastante linear. Em outras palavras, valendo-se de “estruturas indeterminadas, fragmentadas e compostas de pequenos eventos”, a autora constrói um discurso musical que tem um direcionamento preciso, o qual pode ser observado do ponto de vista de tensão e relaxamento.¹¹

Como vimos acima, a obra parte de eventos difusos, “desorganizados”, criando uma textura rarefeita, que segue em um vai e vem constante ao longo das três primeiras cenas até a cena 4 quando se conforma uma textura compacta, a qual funciona como um momento ordenador. Dela, surge a quinta cena numa textura nem rarefeita, nem densa, que usa os vários elementos dispersos de que ainda se compõe de maneira mais “organizada”, mais medida e mais consonante, como podemos ver nas figuras 4 e 5. Apenas olhando a partitura, é possível notar a diferença entre a textura pulverizada e dispersa da primeira cena (Figura 3) e a textura mais estratificada da última cena (Figuras 4 e 5).

¹¹ Vale lembrar que esse discurso é indissociável das demais linguagens artísticas presentes na ópera, do todo da obra. Embora essas relações tenham sido consideradas nesta análise, vamos deixar a sua exposição para outra oportunidade.

Figura 4: Segundo sistema da página 8 da partitura de *Medea Ballade* (OLIVEIRA, 2002, p.8).

Figura 5: Página 9 da partitura de *Medea Ballade* (OLIVEIRA, 2002, p.9).

Assim, pode-se perceber no discurso musical um grande arco que vai da desorganização à organização, da tensão ao relaxamento, cujo ponto culminante é o final da quarta cena. Os vários elementos dispersos que constituem a textura musical criam no ouvinte um estado de prontidão constante, devido à multiplicidade de timbres e à ausência de previsibilidade dos eventos. Esse estado de prontidão, essa tensão musical, é iniciada na primeira cena e vai num crescendo até o final da quarta cena. Há, no percurso, momentos de distensão, como na cena *Who cares if she cries*, em que o esvaziamento da orquestração

apenas para voz e violoncelo promove certo relaxamento, mas que não quebram esse grande crescendo, antes servem de respiro para o ouvinte.

A quarta cena comprime os elementos dispersos que a compõem. Se, nas cenas anteriores, a grande variedade de timbres e registros criam uma textura rarefeita, aqui, a prevalência da voz falada e a relativa homogeneidade de timbres¹² aproximam os elementos, ainda dispersos, formando uma textura compacta e cada vez mais tensa à medida em que as frases são sobrepostas e o volume das vozes aumenta. Tem-se no final dessa cena o ponto culminante de toda a ópera, o qual é seguido imediatamente por um silêncio, ou por um quase silêncio (ouvem-se ainda pequenos ruídos), que mantém suspensa a tensão até o início da cena 5. Este guarda alguma semelhança com a primeira cena, mas segue numa direção oposta, ou seja, se não de relaxamento, ao menos de diminuição da tensão, com a organização da textura em estratos mais definidos e o uso de melodias mais lineares, como visto nas figuras 4 e 5 acima.

Também é curioso notar aqui que, muito provavelmente, a despeito da intenção consciente da autora, o ponto de maior tensão da ópera encontra-se próximo da seção áurea¹³, o que corrobora o direcionamento e a intencionalidade do discurso musical, conferindo-lhe um sentido de ordem e equilíbrio historicamente reconhecido como tal.

Ecos de outrora agora reprocessados

Na vídeo-ópera em análise, só Medeia fala em cena (e registre-se que essa personagem se desdobra em duas atrizes interpretando a maga da Cólquida), marca-se também uma outra presença, a de um menino, que faz o papel de filho (o texto antigo estabelecia duas crianças) e entoia uma espécie de lamento, outras vozes se fazem ouvir. Em cena, dialogam o sonoro e o visual de modo calculado: há lugar para performance étnica (abertura), música eletroacústica, instalação (valendo-se da arte do vídeo, que perpassa quase toda a montagem), solos. A

¹² As variações de timbre da cena 4, embora bastante ricas, são bem mais sutis que nas outras cenas, uma vez que em primeiro plano estão as muitas articulações de um mesmo texto (*Nenhuma mulher civilizada faria isto*) falado em diferentes línguas e sobreposto de modo dessincronizado.

¹³ Seção áurea é uma proporção matemática, expressa aproximadamente pelo número 0,618, onde a razão entre um segmento menor e outro maior é igual à razão entre o segmento maior e o todo. É encontrada em dimensões de formas da natureza, sendo também, desde a antiguidade, muito usada nas artes (TATLOW, 2001). No caso da *Kseni* de Jocy, se aplicarmos o valor da seção áurea (0,618) à duração total da obra (69 minutos), encontraremos 42,6, número próximo de 47, minuto em que ocorre o ponto culminante de tensão de toda a ópera.

memória da referida heroína ganha cores e sons de força e leveza, explodem, incendeiam no palco. A ética de uma mulher migrante numa estética potencialmente vibrante. A voz de Medeia ecoa numa pujante explosão cênica. Esta traduz, valendo-se de diferentes códigos (ECO, 2003, p. 400), referências culturais, estéticas, além de refletir o sentimento de uma época ainda marcada por guerras e violação de direitos. Uma imagem sobrevivente em constante anacronismo:

(...) Diante de uma imagem – por mais antiga que seja – o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja – ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Outras montagens, especialmente para o teatro, propostas por outros artistas, também lançaram mão de “uma operação anacrônica nos presentes observados”, nos dizeres do discípulo de Aby Warburg, propondo “a sobreposição de várias espacialidades e de várias temporalidades heterogêneas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 129) num mesmo espaço cênico, a exemplo de *Incêndios*, de Wajdi Mouawad (2013). O libanês-canadense opera com jogos de linguagem para alcançar o épico e o trágico sem deslindar do drama. Para tanto, prima pelo trabalho com a palavra:

A palavra é tema na peça. A palavra falada, a palavra escrita, a revelação que aparece nos relatos falados, a revelação que está nas cartas. A palavra como promessa, como a da mãe para o filho, “aconteça o que acontecer, te amarei pra sempre”, a palavra quase como amuleto, como em “agora que estamos juntos, melhorou”. A palavra como documento: o testamento que desencadeia toda a ação, o compromisso do tabelião Hermile Lebel com as palavras escritas. Sawda fala de um mundo opaco, mudo, sem a escrita. Nazira ensina a Nawal a liberdade no domínio da língua escrita. (SMALL e CESARE, 2013, pp. 3-4)

Em *Kseni – A Estrangeira*, a artista brasileira “cria uma Medeia estilizada, uma combatente contra o imperialismo, a guerra, a opressão e a globalização”¹⁴ Essas marcas são sinalizadas apenas pela personagem-símbolo Medeia ou por outros personagens, mesmo não estando em cena?

Nossa hipótese é a de que não só ela traduz essas marcas, mas também as nomeia nas vozes e imagens daqueles/as que estão à sombra ou foram apagados, silenciados; o que pode ser notado, particularmente, na cena / videoinstalação na qual um vestido de noiva é incinerado. Como gesto representativo, destacamos *Ksenos*¹⁵: é o signo que ecoa na 5ª cena, *Medea Ballade*:

Ksenos

Com a cor da terra, dona da magia, / desce o morro de destino
discriminado dos povos esquecidos,

Dona da magia, transgressora, heroica, / guerreira, terrorista, bárbara,
mulher, / imigrante, miscigenada do mundo chamado terceiro, / livre,
sem pudor de sexo, / Medeia

Traída, denegrida, discriminada, desterrada, / Que assassinou os
filhos, que assassinou a rival

Que entregou ao amado/ O Velocino de ouro das riquezas naturais de
sua terra mãe/ e pela sua magia propiciou a ele o poder globalizador/
Medeia

Kseni aborda, portanto, conflitos eternos, questões do nosso tempo, preocupações primordiais do ser humano, como a relação entre os homens e a do homem consigo mesmo, neste sentido, pode-se dizer que estamos tratando com um arquétipo. Numa reflexão sobre o mito de Medeia, Oliveira a faz viajar no tempo e se apresentar – com todos os seus conflitos – à realidade cultural e política do mundo que enfrentamos e habitamos hoje. Mas com potência diferenciada, pois este mito, essencialmente feminino, é enfocado do ponto de vista da mulher que se coloca e se aceita como transgressora, desterrada, imigrante, denegrida, discriminada. A reflexão sobre o mito é reportada à atualidade, ao mundo globalizado e ao poder

¹⁴ HAUFF, 2007 apud OLIVEIRA, 2010, p. 11.

¹⁵ *Ksenos*, do grego antigo, significa “o que não é heleno, cidadão, ou não fala grego”, ou ainda, mais modernamente, “peregrino ou refugiado”, termos que teriam dado origem à transcrição moderna *kseni*.

hegemônico de destruição da memória, do ser humano, da própria terra, ferida, violada, ultrajada como esta Medeia.

O exílio ecoa em “escrita gestual” (Cf. BUTOR, 2011, p. 41). Há vozes em curso ou, simplesmente, ecos que se perderam na poeira do caminho, no vento que sopra no mar ou no deserto, ou que se confundem com as ressonâncias das montanhas. Jocy de Oliveira, com isso, parece querer afirmar as vozes fantasmáticas que oprimem Medeia. Todavia, a própria Medeia surge igualmente como espectro; traz bem marcada a palidez de sua face e a tinta negra que a atravessa. Talvez uma riqueza natural que pulveriza o mercado financeiro, desestabiliza economias, derruba governos. O Velocino líquido de nossa era líquido-moderna (BAUMAN, 2005, p. 18), que instiga e atiza guerras em seu encalço, desde o início... Moeda de troca ainda vigente, mesmo em face do mal que gera para diferentes espécies. Sangue negro, sangue humano. Uma mulher ousa proferir um discurso contrário, questionar o método, a supremacia, o belicismo injustificado, mas arregimentado por potências econômicas. Uma bárbara, estrangeira por excelência, imigrante, há muito exilada de tantas pátrias, sem pátria segura para onde ir ou regressar. Ela por ela mesma.

Medea Profecia:

Meu corpo, minha única arma, minha vida e minhas utopias envoltos em fumaça, explodem numa vingança extrema, transformando-me na mulher eterna que sobe aos céus num carro de fogo – e como filha do sol eu prenuncio aqueles que vêm depois de mim... Multidões de famintos, esquartejados, incinerados, excluídos, sufocados, desorientados...

Eu, *kseni pamphármakos*¹⁶, que num ato sacrificial libero meus filhos de seus corpos, salvando-os de seus destinos, pressinto a proximidade daqueles que vêm depois de mim e sacrificam seus corpos/bombas contra tanques...

Coro: Nenhuma mulher civilizada faria isto...

Cuidado! Aqueles que vêm depois de mim preparam o show da guerra, da invasão dos territórios por suas riquezas naturais, do extermínio de culturas, da destruição da memória, da demolição arqueológica ...

¹⁶ *Pamphármakos* se refere à habilidade de Medeia com as drogas e a magia. (Cf. COELHO, 2005 (p.172; p.174).

(...) legalizam a morte e absolvem os matadores em nome da cruzada da paz...

E abandonam à margem os desabrigados, feridos, esqueléticos, exauridos, apátridas...

(...) rotulam de inimigos aos que não compartilham seus códigos de comportamento e a discriminação de povos pelas suas etnias, suas crenças.

(OLIVEIRA, 2005/2006)

Considerações finais

Há signos de outros tempos marcadamente presentes no nosso. Daí a recorrência ou sobrevivência do mito: sua força em forma de potência poética, estética e também política, face às muitas mazelas que assolam milhares de homens e mulheres, velhos e crianças desterrados, expulsos, violados.

O texto de Jocy, nesse sentido, exorta, lamenta, grita, lembra feitos e fatos diversos, agruras, incontáveis guerras, violações, sacrifícios. De homens a meninos-bomba. Da guerra do Iraque, quando o texto foi concebido, à guerra da Síria e outros tantos conflitos ainda vigentes, como o sino-palestino. A sofisticação das partituras, do cenário, dos figurinos dá lugar à angústia de vidas na fronteira, no constante limiar de muros visíveis e invisíveis erigidos com base no ódio, na falta de empatia ou mesmo de governança¹⁷. Muitos continuam à margem. O tom pungente tem ar profético, como podemos ler nos trechos acima e em outras passagens do texto. Como premissa básica com a qual encerra a última cena, Jocy assinala uma das marcas que pretendemos aqui delinear: o direito de ser diferente¹⁸.

A figura feminina, a reiterada busca por uma nova linguagem cênico-musical, a conjugação de elementos, representativos do trabalho de Jocy de Oliveira, são pontos que nos

¹⁷REVISTA DA CULTURA, Edição 97, agosto de 2015, pp. 43-47.

¹⁸Minha voz clamou sem ser ouvida, desprezada pelo marido, segregada no mundo dos escolhidos/ *Hinekes*/minha voz gritou contra a condição da mulher subjugada. (...) / Executo a mais hedionda vingança contra Jasão e seu governo hegemônico que me nega morada/ Assassino meus próprios filhos, / uso minha magia num vestido de noiva envenenado e mato minha rival. (...) / Que preferiu levar em seu carro de fogo/ a alma de seus filhos mortos a deixá-los/ como parte de um mundo que lhe havia negado/ **o direito de ser diferente, / o direito de ser diferente** (OLIVEIRA, 2006/2007, grifo nosso). Cumpre assinalar também as palavras de um importante teórico contemporâneo, historiador da arte e crítico cultural: “Diferenças e afinidades conduzem, portanto, o grande jogo do mundo: o dos objetos entre si (...), o dos organismos entre si (...) e, claro, o dos sujeitos entre si (...). Diferenças e afinidades regulam ainda o mundo das relações que nós, sujeitos, mantemos com os objetos que nos rodeiam (...).” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 138)

motivaram a lançar luz sobre sua poética, além da dimensão do exílio que a perpassa, afinal “(...), todas as coisas surgem de incessantes ‘migrações’ (*Wanderungen*) do espaço e do tempo: do Oriente à Grécia e da Grécia ao Ocidente moderno, por exemplo” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 138).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Linguagem, Cultura e Mídia*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Tradução Heloysa de Lima Dantas e Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- _____. “O espírito da letra” In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 93-96.
- _____. “Variações sobre a escrita” In: *Inéditos*, Vol. I –Teoria. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*; tradução Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, pp. 17-41.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, pp. 400-402.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução e organização: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- _____. *Sobre a escrita e a arte*. Organização e tradução Márcia: Arbex e Lívia Cristina Lopes Chaves. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2011.
- Cf. COELHO, Maria Cecília de M. N. Medeira: Metamorfoses do gênero. LETRAS CLÁSSICAS, n. 9, p. 157-178, 2005 (p.172; p.174).
- COLEÇÃO JOCY DE OLIVEIRA. Coordenação de produção: Fernanda Marques. Produção: Tatiana Casanovas. Rio de Janeiro: Spectra Produções, 2008. 4 DVDs + Libreto.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. O olho da história 3. Tradução Renata C. Botelho e Rui P. Cabral. Lisboa: KKYM + EAUM, 2013, pp. 9-21. 120-142.

_____. *Diante do tempo*. Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Introdução à pesquisa semiológica. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Vol. 1. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004, p. 333.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução Martha Conceição Gambini; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990. (Editora Paz e Terra)

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro. 11. ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

MOUAWAD, Wajdi. *Incêndios*. Tradução Angela Leite Lopes. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie*, Universidade Federal de Goiás, v.11, n.2, p.11-35, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SMALL, Daniele Avila e CESARE, Dinah. “Modos de dizer – Conversa com Angela Leite Lopes sobre a tradução da peça *Incêndios*”. In: *Questão de Crítica* – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais. Rio de Janeiro, 27 dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br>. Acesso em: 04 de julho de 2016.

TATLOW, Ruth. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. London: MacMillan, 2001.

Vídeo-óperas

KSENI – A ESTRANGEIRA. Música, concepção, texto, vídeo e direção: Jocy de Oliveira. Rio de Janeiro: Spectra Produções, 2006. In: COLEÇÃO JOCY DE OLIVEIRA. Coordenação de produção: Fernanda Marques. Produção: Tatiana Casanovas. Rio de Janeiro: Spectra Produções, 2008. 4 DVDs + Libreto.

AS MALIBRANS. Música, concepção, texto, vídeo e direção: Jocy de Oliveira. Rio de Janeiro: TVE e Spectra Produções, 2000. In: COLEÇÃO JOCY DE OLIVEIRA. Coordenação de produção: Fernanda Marques. Produção: Tatiana Casanovas. Rio de Janeiro: Spectra Produções, 2008. 4 DVDs + Libreto.

LITURGIA DO ESPAÇO. Música, concepção, texto, vídeo e direção: Jocy de Oliveira. Rio de Janeiro: TVE e Spectra Produções, 1988. In: COLEÇÃO JOCY DE OLIVEIRA. Coordenação de produção: Fernanda Marques. Produção: Tatiana Casanovas. Rio de Janeiro: Spectra Produções, 2008. 4 DVDs + Libreto.

Partituras

OLIVEIRA, Jocy. *Medea Profecia*. [s.l.: s.n.], 2003. 1 partitura (7 p.). Soprano, atriz, menino cantor, violoncelo, clarineta/clarone, guitarra elétrica, percussão e estruturas metálicas.

OLIVEIRA, Jocy. *Medea Ballade*. [s.l.: s.n.], 2002. 1 partitura (13 p.). Soprano, violoncelo, clarineta/clarone e percussão.

Media musical score: poetic gesture in a contemporary Brazilian opera.

Abstract: In this article, we present one of the works of the multi-artist Jocy de Oliveira. In her opera, *Kseni the Foreign* (2003-2006), she reinterprets the Medea myth in a political bias, whose focus is based on the female condition, as it is done in the Attic tragedy: a barbarous, foreign par excellence, immigrant woman, long exiled from various homelands, with no safe home to go to or return. The video-opera, in the musical aspect, is part of an anonymous medieval melody composed in *Langue d'Oc*, also inspired by that myth. Through a critical-comparative analysis, we suggest a reinterpretation of what is known as "mediatic musical score" in Jocy's work: a principle of linearity in its post-modern chaotic texture. Roland Barthes and Michel Butor are among the authors consulted, and some concepts related to image (survival anachronism) and writing (poetry and music) as a gesture in the process of creation / invention were used, besides the work of Zygmunt Bauman, Didi-Huberman, Tatlow, Sadie and Tyrrell.

Keywords: Medea. Jocy de Oliveira. Brazilian opera. Musical score. Gesture.

Recebido em: 08 de outubro de 2016.

Aprovado em: 03 de janeiro de 2017.