

***Domitila*, de J. Guilherme Ripper: o dialogismo em uma ópera-monólogo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Nívea Renata Alencar de Freitas
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Este artigo apresenta um breve estudo da teia dramática e musical proposta pelo compositor João Guilherme Ripper em sua mini-ópera *Domitila*. A obra, estruturada à primeira vista como uma ópera-monólogo, se revela amplamente dialógica. Buscam-se, por meio da análise de diálogos possíveis, segundo as perspectivas do dialogismo Bakhtiniano, bases para uma interpretação musical e cênica. Pretende-se, a partir da avaliação de relações texto-música, compreender algumas das muitas vozes que permeiam a teia discursiva da obra.

Palavras-chave: Performance. Dialogismo. Ópera. Música de câmara.

Domitila by J. Guilherme Ripper: the dialogism in a Opera-Monologue

Abstract: This article presents a brief study of the dramatic and musical web proposed by the composer João Guilherme Ripper in his Mini-Opera *Domitila*. This work, which is at first structured as an opera-monologue, is also widely dialogic. We search, through the analysis of possible dialogues, according to the perspectives of Bakhtin's dialogism theory, the basis for a scenic and musical interpretation. It is intended through the assessment of text-music relationship, the understanding of the many voices which constitute the work's discursive web.

Keywords: Performance. Dialogism. Opera. Chamber Musique.

1. Domitila, entre a canção de câmara e a ópera

A *Mini-ópera Domitila* teve sua estreia em Março do ano 2000, no CCBB do Rio de Janeiro¹, inserida em projeto vinculado à programação cultural das comemorações dos 500 anos do Brasil. Diversos artistas foram convidados a criar obras a partir da seleção de momentos da história do país. Ao compositor João Guilherme Ripper² foi encomendado um ciclo de canções que tratasse da temática do relacionamento entre Dom Pedro I e a Marquesa de Santos, Domitila de Castro Canto e Melo, a partir das cartas originais trocadas entre ambos entre os anos de 1822 e 1829. Como afirma o compositor, a obra encomendada não foi, afinal, realizada como um ciclo de canções, tendo ele optado por compor uma ópera, valendo-se da formação instrumental pré-estabelecida pela organização patrocinadora do projeto:

[...] foi uma circunstância, é o que tinha disponível. Na verdade quando foi proposto pra mim, seriam as cartas cantadas, só as cartas cantadas. Eu que decidi amarrar as cartas todas e fazer uma ópera. E o que eu tinha disponível para aquele espetáculo, marcado para o CCBB do Rio de Janeiro, era uma cantora, o violoncelista, o piano e o clarinete. (RIPPER, 2014)³

A partir da leitura destas cartas trocadas entre os personagens verídicos, compiladas no livro *Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos* por Alberto Rangel⁴, o plano dramático foi elaborado pelo compositor. A partir da escolha de cartas “chave”, de uma

ordenação não cronológica entre elas e do acréscimo de um texto de sua própria autoria, o próprio Ripper criou o libreto de *Domitila*, narrando o dia em que a Marquesa de Santos se despediu do Rio de Janeiro e retornou a São Paulo, marcando o fim de um turbulento relacionamento amoroso.

Avaliando as contingências que permitiram a criação desta obra, poderíamos considerar que, segundo as tendências atuais de leitura e interpretação musical⁵, vários ciclos de canções poderiam igualmente suscitar narrativas capazes de sugerir e levar a encenações dramáticas, ficando essas condicionadas à leitura criativa de um diretor de cena ou dos próprios intérpretes, capazes de oferecer à performance elementos condutores de uma unidade dramática, geralmente necessária ao gênero operístico. Ripper com sua música fornece-nos desde o início este elemento dramático: concatena as cartas, ordena-as e elabora conexões, trechos unificadores que tecem uma narrativa coesa e coerente.

Com base em entrevista com o compositor e em análises de trechos da ópera, sob o amparo de noções do dialogismo bakhtiniano aplicadas ao discurso literário e musical, apresentamos um breve estudo de aspectos polifônicos da obra. Não se trata aqui de uma polifonia musical, mas de uma polifonia de discursos de diferentes naturezas que se sobrepõem em *Domitila*, de vozes que dialogam em uma ópera paradoxalmente estruturada como um monólogo, ou monodrama, gênero que poderia, à primeira vista, ser percebido como sendo conduzido pela voz solitária e não correspondida de um personagem único.

A percepção destas vozes torna-se um aspecto relevante para a interpretação musical e cênica da soprano que atuará na obra. Intérprete única, mas plural, a cantora falará por Domitila - a amante, Domitila - a mulher brasileira no século XIX e conduzirá ela também a voz de Pedro, o amante, e de Pedro, o Imperador, vozes que se provocam e se respondem. Terá a intérprete, portanto, a responsabilidade de dar à percepção do espectador as vozes em diálogo. A riqueza desta narrativa cênico-musical engendrada por João Guilherme Ripper, cuja música e libreto emprestam unidade às cartas publicadas, deve ser lida e compreendida por seus intérpretes, que se configuram como seus cúmplices e co-autores.

2. As muitas vozes em *Domitila*, obra polifônica

A partir da leitura do libreto de *Domitila*, percebe-se que a mini-ópera está estruturada em duas grandes seções⁶, cada uma delas finalizada com uma ária. A intervenção do autor na conexão entre as cartas, visando à elaboração do tecido dramático, se revela principalmente na grande ária -“Diga em quantas linhas”, que aparece no final da primeira “seção”, trecho central da obra. Ao final da ópera, no final da segunda “seção”, tem-se a ária

“Senhor eu parto esta madrugada”, composta a partir do texto original de uma carta de despedida de Domitila enviada a Pedro I, uma das únicas preservadas⁷. Em outros momentos da ópera, a narrativa compõe-se do encadeamento entre cartas selecionadas e escritas por Dom Pedro I.

O que há de peculiar nesta elaboração é o fato de a personagem estar, na maior parte do tempo, lendo cartas enviadas pelo amante, ou seja, interpretando a fala de um personagem que não está em cena. Exceções são as já referidas árias central e final, em que Domitila se expressaria com suas próprias palavras, respectivamente aquelas criadas e a ela atribuídas pelo compositor e aquelas contidas em sua carta original a Pedro.

Estabelece-se, portanto, um desafio à intérprete. Como perceber e caracterizar as diferentes vozes que irá incorporar? Como materializar sua própria voz quando articula as palavras do outro? Como a Domitila, amante abandonada, poderá se revelar? E como caracterizar a voz de Pedro, homem apaixonado, ou do Pedro Imperador? Acrescentam-se às vozes de Domitila e Pedro, cada um deles em seus diferentes estados de humor, as vozes do contexto de um Brasil em transição, com seus preconceitos e problemas políticos e sociais. Frente a esta complexidade polifônica, como elaborar uma performance musical e cênica que evidencie tais particularidades e a riqueza desta narrativa engendrada por Ripper?

Lembremo-nos que o universo da ópera nos oferece frequentemente desafios semelhantes. Em algumas montagens, a Charlotte de *Werther*, de Jules Massenet, pode revelar-se plenamente durante suas leituras das cartas que recebe de Werther. Verdadeiros diálogos podem transparecer nas boas encenações da ópera *La voix humaine*, de Poulenc, em que a cantora atua sozinha em cena. Certamente, como comenta LANNA (2005: 62), formas mais diversas de manifestações polifônicas articulam-se no espaço discursivo da ópera. O desafio do performer consiste, portanto, em desvendar e compreender esta polifonia, o que se dará pela análise da obra. Tal desafio convida à leitura de trabalhos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e por outros que associaram suas teorias da análise do discurso à prática da interpretação musical.

A obra do linguista russo Bakhtin se desenvolveu durante a segunda década do século XX, mas suas reflexões só se deram a conhecer no Ocidente entre os anos 60 e 70, exercendo grande influência nos estudos da linguagem, entendida não apenas como meio de comunicação, mas como promotora da interação social, do conhecimento humano, das expressões artísticas, culturais e ideológicas. Bakhtin considera que o diálogo, tanto o exterior, na relação com o outro, quanto o interior, processado no pensamento ou nos níveis da consciência, refere-se a qualquer forma de discurso, seja na relação dialógica cotidiana, seja em textos literários ou artísticos de toda espécie. Bakhtin considera o diálogo como uma

relação que ocorre entre interlocutores em ações históricas compartilhadas socialmente, isto é, realizadas em um tempo e local específicos, mas sempre mutáveis e consoantes às variações do contexto. O dialogismo bakhtiniano pode referir-se às relações de reação e antecipação de qualquer discurso a outro discurso já realizado ou a ser produzido, relações características dos textos onde ocorrem diálogos entre interlocutores e mesmo de textos monológicos, situados no universo dialógico, como é o caso de *Domitila*.

A par do dialogismo e derivando desse conceito, Bakhtin desenvolveu a noção de polifonia, em referência à pluralidade de vozes em um enunciado, verificada, por exemplo, quando o locutor integra em seu discurso o discurso do interlocutor imediato, ou englobando “não apenas diferentes vozes, mas também as diversas variedades de linguagem, estilos e representações ideológicas mostradas num romance”⁸. Se o termo *polifonia* foi originalmente cunhado no ambiente musical, foi tomado de empréstimo à musicologia pela linguística, passando a designar uma dimensão na organização do discurso e dos enunciados, referindo-se ao fato de que discurso e enunciados podem expressar e combinar diferentes vozes⁹. Num retorno à música, pelas vias dos estudos linguísticos, a noção de polifonia discursiva inspira atualmente estudos no tratamento de obras musicais onde à polifonia musical associa-se a polifonia discursivo-musical.

Como comenta Julia Kristeva acerca da concepção de personagem por Bakhtin, em seu estudo da obra de Dostoiévski,

é concepção de um discurso (de uma palavra), ou melhor, do discurso do outro. O discurso do autor é um discurso a propósito de um outro discurso, uma palavra com a palavra, e não uma palavra sobre a palavra (não um metadiscurso verdadeiro). (KRISTEVA, 1974:16)

Na *mini-ópera Domitila*, se por um lado o personagem D. Pedro está presente no enunciado de Domitila por intermédio da leitura de suas palavras escritas, por outro, a personagem Domitila estará presente nos indicativos fornecidos pelos enunciados da música e pela cena; surgirá como resultado das inter-relações texto-música; poderá revelar-se por meio de modulações, mudanças rítmicas, de variações de dinâmica e agógica, pelo caráter melódico e harmônico associados à palavra. Pode ainda manifestar-se nos gestos e ações da cantora e, sobretudo, nas qualidades tímbricas da voz que soa, sugestivas de ironia, raiva, ternura, lassidão, saudade, decepção ou revolta. Seu discurso se sobreporia ao discurso de Pedro, em resposta ao mesmo. Seria, portanto, como aponta Bakhtin na caracterização de um personagem, “um discurso a propósito de outro discurso”.

Como revela o próprio J.G. Ripper em sua entrevista, a música enuncia:

a composição tem dois aspectos importantes: um é o aspecto dramático, quer dizer, como a música vai sublinhar essa ação, vai acompanhar essa ação, e vai às vezes comentar essa ação. Para mim a música também funciona como um personagem oculto que dialoga, que critica, que às vezes contradiz até o texto que está sendo cantado pela cantora no caso, esta é a primeira questão (RIPPER, 2014)

Poderíamos ainda, por meio da citação de Soerensen, aproximar as observações de J. G. Ripper das ideias dialógicas de Bakhtin:

A experiência verbal – discurso – individual do homem toma a forma e evolui na interação com os enunciados individuais do outro. A expressão das palavras dos outros é assimilada, reestruturada, modificada pelo outro. Como elos na cadeia de comunicação verbal, os enunciados conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente, são reações-respostas a outros enunciados numa dada esfera da comunicação verbal (SOERENSEN, 2009:6).

No próximo item, passamos à exemplificação deste processo de identificação e compreensão de vozes possíveis em *Domitila* acreditando que tal processo possa contribuir para as escolhas interpretativas da cantora e instrumentistas, fundamentando intenções tímbricas, escolhas de dinâmicas, ações físicas e todo um conjunto de elementos interpretativos.

3. Em busca de vozes na teia discursivo-musical de *Domitila*, de J. G. Ripper

O compositor e mestre mineiro Oíliam Lanna, em sua tese *Dialogismo e polifonia no espaço Discursivo da ópera* sintetiza:

[...] o dialogismo pode, no caso da música vocal e/ou instrumental manifestar-se através de procedimentos dramáticos, de frases melódicas, de relações intertextuais diversas ou, até mesmo [...] através de um parâmetro do som. Vale lembrar, no entanto, que a detecção das conexões dialógicas visando à análise das manifestações polifônicas, tanto em música quanto em Análise do Discurso, exige o conhecimento das fontes e a contextualização dos elementos em jogo na heterogeneidade discursiva (LANNA, 2005:59).

Para exemplificar uma destas possíveis conexões de que fala Lanna, escolhemos um fragmento da música, apresentado no Exemplo 1. Esse trecho contém, a nosso ver, evidências texto-musicais da multiplicidade de caráter que a personagem Domitila pode assumir. No trecho, J. G. Ripper criou um momento em que Domitila interrompe sua leitura e relê apenas os vocativos e as despedidas das cartas recebidas de seu amante. Esse trecho musical resume, em suas entrelinhas, o percurso de deterioração do relacionamento do casal. A este respeito, esclarece Paulo Rezzutti:

As formas como D. Pedro chama sua amante e como ele assina, somadas a fatos históricos e situações familiares conhecidas nas cartas, permitiram, na maioria das vezes, identificar o ano e até a quinzena do mês em que foram escritas [...] De 1822 a 1825: “O Demonão” (aparece em todo período), “Fogo Fogueiro” (1823), “Imperador” (pontuado

ao longo do período, surge com maior frequência em 1825). De 1823 a 1828: “O Imperador”, variando a despedida de “seu amigo”, “seu amante”, ao mais formal em 1827 e 1828, “seu amo e senhor”. Em meados de 1828 e em 1829, ele assina apenas como “Pedro”, do mesmo modo como assinaria a abdicação, em 1831 (REZZUTTI, 2011: 81)

Por meio da releitura destes trechos Domitila assume sua própria voz e relata o percurso de sua história de amor. A ação musical proposta pelo compositor é feita a partir da articulação rítmico-melódica da voz, ou de vozes que a personagem pode incorporar, e do jogo de tensão dado pelo encadeamento harmônico. No trecho em questão, apresentado no Exemplo 1, com suas frases musicais numeradas de 1 a 3, partimos do pressuposto que os mesmos apontem para algumas das possíveis vozes que a personagem pode incorporar.



The musical score consists of three systems, each with a Soprano line and a Piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The first system (Phrase 1) starts with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Mi-nha fi-lha, mi-nha a - mi - ga as - si - na - do: Fo-go, Fo-". The second system (Phrase 2) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: "gui-nho (rindo) Mi - nha que - ri - da do meu co - ra - ção as - si - na - do: o Im - pe - ra - dor Ti - irônica". The third system (Phrase 3) starts with a *portato* marking. The lyrics are: "tí - lia, que - ri - da, a - mor as - si - na - do: Pe - dro! triste".

Figura 1: Trecho musical onde a personagem Domitila lê os vocativos e despedidas das cartas recebidas de seu amante

Na frase musical de número 1 podemos inferir a partir do texto, do desenho melódico, da rítmica proposta e da indicação “rindo” adicionada pelo compositor, que a personagem que se manifesta naquele momento, a partir das palavras de Dom Pedro, é a própria Domitila. Na frase 2, nos dois primeiros compassos, uma melodia mais sinuosa que consideramos ainda ser “a

voz de Domitila”, é finalizada com a tensão de um acorde de dominante, em uma cadência que tenderia a se deslocar para uma tônica, mas que é interrompida nos dois compassos seguintes, por uma modulação abrupta, onde se instala uma outra dominante. A partir do texto, da melodia e desta sugestão harmônica, podemos compreender que, naquele momento, a personagem “ironicamente”, como indica o compositor, “imita” ou interpreta o modo de falar de seu amante. Isto também se evidencia pelo uso de notas repetidas e da rítmica proposta, que denuncia uma preocupação do autor em dar destaque à autodenominação por Pedro de “O Imperador”. Na frase 3, uma interpretação possível a partir da música de J. G. Ripper, é que a personagem vai aos poucos assumindo a personalidade do seu próprio amante, a partir da lembrança de seu modo de tratá-la, com seus apelidos carinhos e cheios de malícia, sublinhados pelo uso de saltos e portamentos. Finalmente ela o incorpora com o salto descendente súbito de oitava da linha do canto para a nota grave Lá₂ ao ler a palavra “Pedro”. Como destacamos anteriormente, este seria um indicativo também do final do relacionamento deles, o que estaria sublinhado pela expressão “triste” adicionada pelo compositor.

O exemplo anterior é um dos muitos pontos observados em análise que apontam para a presença de enunciados musicais em resposta a vozes textuais, sobreposição característica da rede dialógica que se configura em *Domitila*. Para além das vozes internas, as vozes de Domitila em resposta às vozes de Pedro, sejam sob a forma de palavras, enunciados musicais ou componentes dramáticos, a obra de Ripper revela-se ainda repleta de relações intertextuais, também essa uma importante manifestação dialógica. Na intertextualidade, textos dialogam entre si, ou ainda, textos contêm outros textos, de maneiras diversas. Em *Domitila*, a voz modinheira do Brasil colonial se manifesta em vários trechos por meio da estilização, modalidade intertextuais das mais frequentes na criação musical, para além da paródia e da citação. Ripper, em sua entrevista nos confirma esta observação:

entenda a Modinha ali como uma peça de caráter triste, melancólico, que é a atmosfera do início daquela ópera. Então, ela é uma coisa cantante e ela tem um aspecto também de um baixo, que está cantando o tempo todo, outra característica da modinha, mas não é uma modinha, como você mesma observou, é uma modinha estilizada, ela pega estas características, a melancolia, o andamento lento, o baixo que canta, que inclusive depois vai dar origem a seresta e ao próprio choro, mas ela não pretende ser mais do que isso não. (RIPPER, 2014)

Diante da riqueza dialógica observada em uma ópera de tão curta dimensão, damos conta de como a análise discursivo-musical pode revelar-se benéfica para o avanço da performance no direcionamento não apenas musical, mas principalmente cênico. Acreditamos que na interpretação, em especial em gêneros como a ópera, o reconhecimento da polifonia de



vozes torna-se um aspecto fundamental para a realização de uma montagem eficiente, cabendo tal percepção não apenas aos maestros e encenadores, mas aos próprios intérpretes que, muitas vezes, não se dão conta da pluralidade de vozes que estão ao seu cargo.

Referências:

- ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*. Belo Horizonte, 2012. 277 f. Dissertação (mestrado em performance musical) Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- XXXX, xxxx xxxx. Entrevista de João Guilherme Ripper em 07 de Março de 2014. Rio de Janeiro. Gravação online via SKYPE. Rio de Janeiro.
- BAKHTIN, Mikhail. *La poetique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- _____. *Esthétique de La création verbale*. Paris: Gallimard, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semianálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LANNA, Oiliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Belo Horizonte, 2005. Tese (Doutorado em estudos lingüísticos), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- RANGEL, Alberto. *Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos*. Ed. Nova Fronteira, 1984.
- REZZUTTI, Paulo. *Titília e Demônão: cartas inéditas de D. Pedro I à Marquesa de Santos*, São Paulo, Geração Editorial, 2011.
- RIPPER, João Guilherme. *Biografia Disponível em* : <<http://www.joaoripper.com.br>> .Rio de Janeiro. Acesso em: 27 de Fevereiro de 2014.
- SOERENSEN, C. *A profusão temática em Mikhail Bakhtin: dialogismo, polifonia e carnavalização*. Revista Travessias. n. 5, 2009. Disponível em: <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_005/artigos/linguagem/pdfs/A%20PROFUS%C3O.pdf>. Acesso em: 04 de Março de 2014.

Notas

¹ Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro

² O compositor, maestro, diretor da sala Cecília Meireles, João Guilherme Ripper nasceu no Rio de Janeiro em 1959. Membro da ABM, onde ocupa a cadeira nº 30. Realizou graduação e mestrado em composição e regência na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde estudou com Henrique Morelenbaum, Ronaldo Miranda e Roberto Duarte. Na *The Catholic University of América*, em *Washington D.C.*, cursou Doutorado, sob orientação de Helmut Braunlich e da musicóloga Emma Garmendia. Realizou estudos adicionais em regência orquestral com o maestro Guillermo Scarabino em Mendoza e Buenos Aires, na Argentina.

³ RANGEL, A. *Cartas de Pedro I à Marquesa de Santos*. Ed. Nova Fronteira, 1984.

⁴ Em entrevista concedida e gravada via Skype no dia 07 de Março de 2014.

⁵ A esse respeito, citamos ARAÚJO, Aline Soares. *Construção cênica para a canção: princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico-musical*. 2012. 277 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.

⁶ Não nos referimos aqui a seções como “atos” ou “cenas” da ópera; na realidade, a mini-ópera *Domitila* se passa em um único ato. Por questões de análise, propomos a divisão para melhor compreensão da estruturação da obra

⁷ Como relatam bibliografias que tratam do relacionamento entre Dom Pedro I e Domitila, teria sido acordado entre eles a extinção das cartas trocadas para evitar problemas com a “reputação do Imperador”. Das cartas da amante enviadas a Pedro I poucas restaram; a maioria teria sido eliminada pelo próprio Imperador.

⁸ LANNA, 2005, pag. 41.

⁹ LANNA, 2005, pag. 32

