

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052

O ATIVISMO EM TRÊS POSTOPERAS DE PHILIP GLASS: *EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN E SATYAGRAHA*

ACTIVISM IN THREE POSTOPERAS BY PHILIP GLASS:

EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN AND SATYAGRAHA

L'ACTIVISME DANS TROIS POST-OPÉRAS DE PHILIP GLASS:

EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN ET SATYAGRAHA

ACTIVISMO EN TRES POST-ÓPERAS DE PHILIP GLASS: *EINSTEIN ON THE BEACH, WHITE RAVEN Y SATYAGRAHA*

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Universidade Federal de Mato Grosso, Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Campus Cuiabá, Brasil

RESUMO: Uma faceta pouco discutida de Philip Glass (1937) seria uma vertente ativista, que constatamos especialmente em três postoperas. Em *Einstein on the beach* (1976) temos um libreto que aborda questões como armas nucleares e um possível julgamento de Einstein, escrito por três autores: Christopher Knowles, Lucinda Childs e Samuel M. Johnson. Porém, desde o início desta colaboração de Glass com o diretor teatral Robert Wilson, eles insistiram em retratar Einstein puramente como uma figura histórica, na ausência de um enredo vinculado à sua imagem. Os aspetos dramáticos, como a reconfiguração da prerrogativa do herói, a representação biográfica que mescla ficção e realidade, bem como a criação musical minimalista, apresentam já desde esta primeira postopera de Glass um prisma diferenciado através do qual a prática e a teoria atuais da ópera são revisitadas. Outra obra feita em colaboração com Bob Wilson, e libreto de Luísa Costa Gomes, foi *White Raven* (1991), onde temos uma reflexão aberta sobre o processo e o sentido da descoberta, das expedições dos navegadores portugueses, em especial a chegada em terras brasileiras, até a era da exploração espacial e ainda mesmo à exploração futura do universo. Por fim, em *Satyagraha* (1980), com libreto de Glass e Constance de Jong, é apresentada a resistência à injustiça através do conceito de não-violência de Gandhi, sendo que no último ato temos a aparição de Martin Luther King. Pretendemos nesta comunicação apresentar o lado ativista de Glass através não só dos temas que são discutidos nestas, mas principalmente pela transgressão ao status quo operístico que ele promove ao usar a poética minimalista numa conceção inovadora de ópera calcada pelo teatro pós- dramático: a postopera.

Palavras-chave: postopera, Philip Glass, minimalismo, teoria da paródia, ativismo.

ABSTRACT: A little discussed facet of Philip Glass is his activist feature, which can be observed especially in three of his postoperas. In *Einstein on the beach* (1976) there is a libretto that addresses issues such as nuclear weapons and a fictional Einstein's trial, written by three authors: Christopher Knowles, Lucinda Childs and Samuel M. Johnson. But from the beginning of Glass's collaboration with theatre director Robert Wilson, both insisted on portraying Einstein purely as a historical figure, in the absence of a plot tied to his image. The dramaturgical aspects, such as the reconfiguration of the hero's prerogative, the biographical representation that mixes fiction and reality, as well as the minimalist musical creation, present from this first Glass' opera display a differentiated prism through which the current practice and theory of opera are revisited. Another work made in collaboration with Bob Wilson, and libretto by Luísa Costa Gomes, was *White Raven* (1991), where we have an open reflection on the process and meaning of the discoveries from expeditions of Portuguese navigators, especially their arrival in Brazilian lands to the era of space exploration and even to the future exploration of the universe. Finally, in *Satyagraha* (1980), with a libretto by Glass and Constance de Jong, resistance to injustice is presented through Gandhi's concept of non-violence, and in the last act we have the appearance of Martin Luther King. We intend in this text to present Glass's activist side through not only the themes that are discussed in them, per se, but mainly through the transgression of the operatic status quo that he promotes by using minimalist poetics in an innovative conception of opera based on post-dramatic theater: the postopera.

Keywords: postopera, Philip Glass, minimalism, theory of parody, activism.

RÉSUMÉ: Une facette peu discutée de Philip Glass (1937) serait un volet militant, que l'on retrouve notamment dans trois de ses postopéras. Dans *Einstein on the beach* (1976), nous avons un livret qui aborde des questions telles que les armes nucléaires et un possible procès d'Einstein, écrit par trois auteurs: Christopher Knowles, Lucinda Childs et Samuel M. Johnson. Cependant, dès le début de la collaboration de Glass avec le metteur en scène de théâtre Robert Wilson, ils ont insisté pour dépeindre Einstein uniquement comme un personnage historique, en l'absence d'une intrigue liée à son image. Les aspects dramaturgiques, tels que la reconfiguration de la prérogative du héros, la représentation biographique qui mêle fiction et réalité, ainsi que la création musicale minimaliste, présentent déjà dès ce premier postopéra de Glass un prisme différencié à travers lequel la pratique et la théorie actuelles de l'opéra sont revisitées. Une autre œuvre réalisée en collaboration avec Bob Wilson, et sur un livret de Luísa Costa Gomes, est *White Raven* (1991), où nous avons une réflexion ouverte sur le processus et la signification de la découverte, des expéditions des navigateurs portugais, en particulier l'arrivée sur les terres brésiliennes, à l'ère de l'exploration spatiale et même à l'exploration future de l'univers. Enfin, dans *Satyagraha* (1980), sur un livret de Glass et Constance de Jong, la résistance à l'injustice est présentée à travers le concept de non-violence de Gandhi, et dans le dernier acte, nous avons l'apparition de Martin Luther King. Dans cet article, nous entendons présenter le côté militant de Glass non seulement à travers les thèmes qui y sont abordés, mais surtout à travers la transgression du statu quo lyrique qu'il promeut en utilisant la poétique minimaliste dans une conception novatrice de l'opéra basée sur le théâtre post-dramatique: le post-opéra.

Mots-clés: post-opéra, Philip Glass, minimalisme, théorie de la parodie, activisme.

RESUMEN: Una faceta poco discutida de Philip Glass (1937) es un componente militante, que se puede encontrar en tres de sus post-óperas. En *Einstein en la playa* (1976), tenemos un folleto que aborda temas como las armas nucleares y un posible juicio a Einstein, escrito por tres autores: Christopher Knowles, Lucinda Childs y Samuel M. Johnson. Sin embargo, desde el comienzo de la colaboración de Glass con el director de teatro Robert Wilson, insistieron en retratar a Einstein solo como una figura histórica, en ausencia de una trama relacionada con su imagen. Los aspectos dramaturgicos, como la reconfiguración de la prerrogativa del héroe, la representación biográfica que mezcla ficción y realidad, así como la creación musical minimalista, presentan ya un prisma diferenciado a través del cual se revisitan la práctica y la teoría operística actual. Otra obra realizada en colaboración con Bob Wilson, y con libreto de Luísa Costa Gomes, es *Cuervo blanco* (1991), donde

tenemos una reflexión abierta sobre el proceso y el sentido del descubrimiento, de las expediciones de los navegantes portugueses, especialmente la llegada a tierras brasileñas, en la era de la exploración espacial e incluso de la futura exploración del universo. Finalmente, en *Satyagraha* (1980), con libreto de Glass y Constance de Jong, se presenta la resistencia a la injusticia a través del concepto de no violencia de Gandhi, y en el último acto, tenemos la aparición de Martin Luther King. En este artículo pretendemos presentar el lado militante de Glass no solo a través de los temas que aborda, sino sobre todo a través de la transgresión del *statu quo* lírico que promueve mediante el uso de poéticas minimalistas en una concepción innovadora de la ópera basada en el teatro postdramático: la postópera.

Palabras-clave: post-ópera, Philip Glass, minimalismo, teoría de la parodia, activismo.

1. Introdução

Este texto traz um recorte da produção operística contemporânea, presidida por relações inter-sistêmicas, denominada por Jelena Novak^{1.)} pela terminologia *postopera*, conceituando-a como uma obra que é, a um tempo, pós-dramática e pós-moderna. O critério para a escolha destas três *postoperas* de Philip Glass foi o caráter ativista destas, seja pelo tratamento artístico e linguagem composicional, seja pelos temas abordados no libreto, conforme vamos apresentar no desenvolvimento do artigo. A principal característica absorvida do teatro pós-dramático é a não primazia de apenas um elemento na composição da obra (no caso da ópera a música) e sim, na *postopera*, todos os elementos do processo criativo terem igual relevância: libreto (literatura), dança, teatro, cenografia, luz, música, etc., sendo que a relação corpo-voz é parte construtiva igual, tão importante como a música, o libreto ou a encenação. (Novak, 2012, 2013). São obras que, conforme Lehmann (2007), deixam de meramente reproduzir ‘imagens’ ou buscar a mimese, apresentando combinações inovadoras com outras mídias.

Novak (2013) pontua que o impacto das novas mídias, tecnologias eletrônicas e digitais, influenciaram significativamente a ópera nos últimos anos do século XX de duas maneiras: através da relação corpo-voz na ópera; e através da reconsideração da necessidade de a ópera ser diretamente vivenciada como um evento ao vivo no teatro, provocando mudanças em seus formatos e capacidade de espetáculo. Conforme estudo das *Intermedialidades* (Clüver, 2008; Rajewsky, 2012) pode-se examinar a múltipla configuração midiática dos fenômenos artísticos da contemporaneidade, considerando-se especificamente a subcategoria *constelação midiática* ou *combinação de mídias*, que discute o processo de combinação de mídias distintas por contiguidade, justaposição ou integração como se fosse gênero unívoco. Percebe-se nestas *postoperas* a da *Impureza*, conforme Scarpetta (1985:15): “existindo como um discurso disperso, estilhaçado, lacunar, remissivo a um tipo de montagem, mantendo, no entanto, a heterogeneidade e o choque dos seus níveis.”

^{1.)} Jelena Novak (1974) trabalha em estudos de ópera, performance, dramaturgia e crítica. É pesquisadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música da Universidade NOVA de Lisboa, com pesquisas sobre as tendências recentes de ópera e teatro musical, estudos de voz, música na era das novas mídias e multiplicidades na análise musical.

Na postopera temos o uso vocal diferenciado, sem a empostação tradicional lírica, muitas vezes com uso de microfone; e a relação corpo-voz é parte construtiva igual, tão relevante como a música, o libreto ou a encenação. Segundo esta autora, as artes visuais, o teatro pós-dramático e as novas mídias, dentre elas o cinema, afetaram as estratégias de encenar, compor ópera, e toda esta cadeia interfere na conexão entre corpos e vozes na performance (Novak, 2015).

Tendo o princípio dramático desconstruído, criam-se inovadoras possibilidades para a relação entre corpo e voz no espetáculo, sendo que Novak traz uma crítica às óperas tradicionais no que ela nomeia por “ventriloquismo”^{2.)}, ou seja, a incongruência ou dissociação entre o que o corpo faz em cena e o que a voz emite. Na postopera ocorre o contrário, já sem a empostação tradicional lírica, admitido o uso de microfone, ocasiona uma maior liberdade para a expressão corporal do cantor/ator/dançarino (Novak, 2012). Fator contributivo para esta maneira diferenciada de se fazer ópera foi o surgimento de novas poéticas, com ressignificações semânticas, a partir de combinações midiáticas, “formas estas que, ao longo desse processo, converter-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos” (Rajewszy, 2012: 59).

A mistura de processos artísticos que antes eram bem delimitados borra ainda mais as fronteiras entre artes, gêneros e mídias, remetendo a uma Estética da Impureza. Scarpetta relaciona essa Estética a uma possível atitude pós-moderna, uma crise da estética da especificidade, crise que propicia o surgimento da postopera. Este autor afirma que no modernismo, especialmente nos movimentos de vanguardas dos anos 60, parecia óbvio que cada arte devia se livrar de suas impurezas, se desvencilhar das artes “concorrentes”, tender sempre para mais especificidade (Scarpetta, 1985: 149).

A *Estética da Impureza*, conceito cunhado por Scarpetta^{3.)} em seu livro *L'Impureté* (1985), inclui a vanguarda^{4.)} e a evocação do passado, o velho e o novo, o moderno e o pós, abrangendo a comunicabilidade da cultura de massa e do pop art. Essa Estética sugere a possibilidade de se aceitar a novidade, como expressão artística e não pela superação preconizada pela vanguarda. Scarpetta recusa a metanarrativa moderna da singularidade ou pureza das artes, e defende a abertura para uma Estética da Impureza que possibilite as demandas da invenção sem negar o *kitsch*, a cultura de massa e o passado: “o arcaísmo também pode, sob certas condições, produzir outra escolha do que a regressão” (Scarpetta, 1985: 50). Desta forma, a liberdade do artista em empregar recursos do passado, de citações, da ironia e da paródia é um aspecto delineado por Scarpetta, que converge para a Teoria da Paródia de Linda Hutcheon^{5.)}.

²⁾ Novak (2012) usa a teoria da voz acusmática de Michel Chion para mostrar como o estranhamento da voz, que parece vir de outro lugar que não sua fonte aparente, produz significado e questiona o potencial da ópera para usar outras mídias e seus mecanismos de representação.

³⁾ Ensaísta e professor na Universidade de Grenoble, Guy Scarpetta (1946) foi colaborador da revista de arte moderna Art Press, ensinou literatura e cinema na Universidade de Reims e escreveu ensaios como Brecht ou Le Soldat Mort (1979) e Elogie Du Cosmopolitisme (1981).

⁴⁾ Os movimentos unidos sob o termo Vanguarda, de acordo com Scarpetta (1985) apresentam quatro eixos: o da estratégia coletiva, o da “tábula rasa”, o do progresso da Arte e o do radicalismo.

⁵⁾ Esta pesquisadora desenvolveu uma teoria sobre o pós-modernismo a partir do conceito da ironia.

Em seu livro *A Theory of Parody*, Hutcheon define a paródia como imitação com diferença crítica. Entretanto, afirma que não há nada no conceito de paródia que efetivamente necessite a inclusão do ridículo ou do burlesco, mas que ela pode, sim, ser considerada uma trans-contextualização com inversão, com ironia, uma repetição com diferença (Hutcheon, 2000).

A Teoria da Paródia vem sendo usada por pesquisadores para analisar obras musicais contemporâneas (Everett⁶⁾, 2004; Santos⁷⁾, 2019). Conforme gráfico abaixo, de Everett (2004), baseado na Teoria da Paródia de Hutcheon, pode-se visualizar que a Ironia perpassa as outras duas categorias, podendo em algumas obras estar impregnada com a Sátira, em outras com a Paródia, em algumas apresentar somente a Ironia e por fim em algumas obras apresentar tanto a Sátira como a Paródia.

Everett afirma que a paródia adquire um *ethos* marcado (sátirico ou irônico), quando acompanhada por sinais que transcontextualizam e invadem ou negam o significado tópico ou expressivo associado a um referente. Também pontua que o *ethos* satírico e irônico não são mutuamente exclusivos; dependendo do contexto, a sátira pode operar independentemente da ironia ou pode ser subsumido dentro da ironia em um nível mais baixo da estrutura.

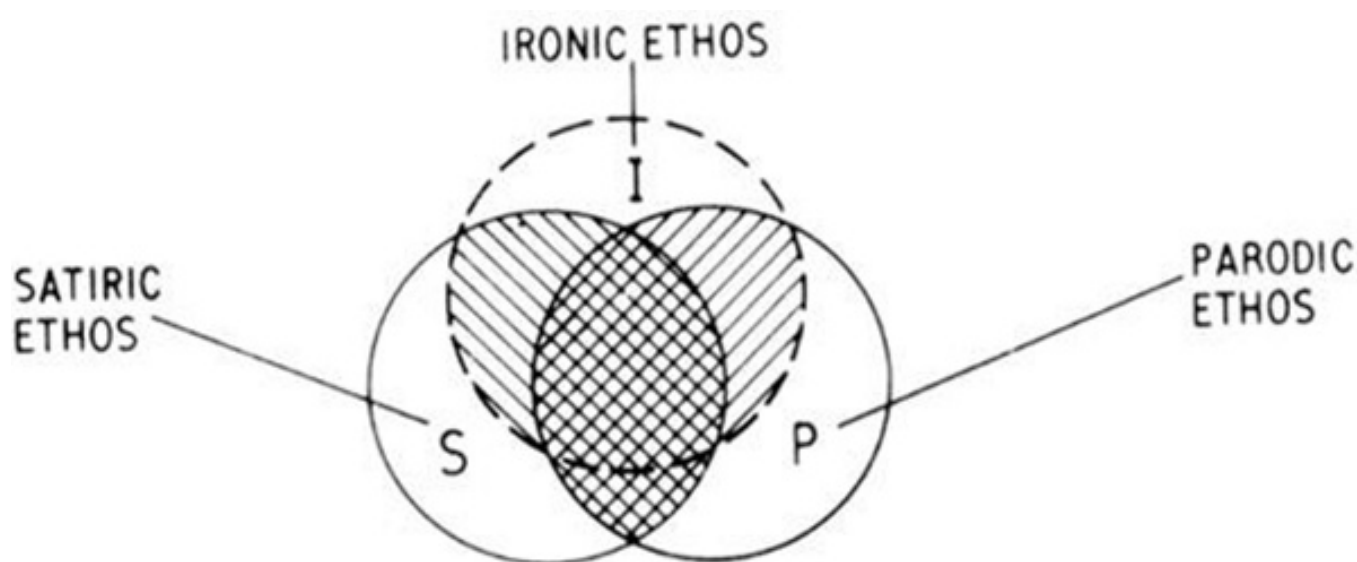


Figura 1: Quadro teórico de Everett mostrando a interseção de Paródia Ironia e Sátira

Fonte: Everett, 2004

⁶⁾ Everett em seu artigo *Parody with an Ironic Edge* (2004) formaliza os contextos e procedimentos pelos quais a paródia assume ressonância satírica ou irônica em um discurso musical, recorrendo a perspectivas literárias sobre paródia e ironia definidas por Linda Hutcheon e Douglas C. Muecke e conceitos e aplicações teórico-musicais de Robert Hatten e Esti Sheinberg.

⁷⁾ Santos (2019) analisa seis obras do compositor brasileiro Gilberto Mendes (1922-2016) pela Teoria da Paródia, pela Teoria dos Conjuntos e outras ferramentas analíticas.

Há cerca de 24 obras compostas por Phillip Glass que podem ser consideradas óperas, dentre elas Akhnaten (1984); The Fall of the House of Usher (1988); The Voyage (1992); La Belle et la Bête (1994); Les Enfants terribles (1996); e The Lost (2013). Neste texto trataremos uma análise sucinta de três postoperas de Philip Glass que apresentam explicitamente conexões com o ativismo: *Einstein on the beach*, *White Raven* e *Satyagraha*. Antes de adentrarmos propriamente nas obras, vamos trazer algumas considerações sobre Philip Glass com o intuito de introduzir sua poética.

2. Philip Glass e as três postoperas: minimalismo e ativismo

A partir da década de 1960, a cultura contemporânea mundial entrou em grande agitação, promovida principalmente pela juventude que, em decorrência das duas grandes guerras mundiais, estava insatisfeita com os valores tradicionais e o elitismo no contexto artístico e político. Este descontentamento levou os jovens da época a experimentarem um vasto espectro de estilos alternativos de vida que incluíram experiências com drogas, emancipação sexual, interesse em filosofias não ocidentais, sempre visando a liberdade em todas as frentes, gerando a contracultura. Desta forma, a chamada “alta cultura” começou a ser desconsiderada, surgindo vários nichos artísticos, o que promoveu o esmaecimento das fronteiras entre eles, acarretando novas combinações estilísticas (Morgan, 1991). Vemos os efeitos da contracultura perdurarem até os dias de hoje, e isso é um dos fatores que forneceu combustível para o ativismo nas artes e a mistura nas culturas contemporâneas.

Favorecendo o interesse pelo Oriente, destaca-se a ida dos Beatles à Índia, e a disseminação no Ocidente de religiões orientais como o Budismo e práticas como o Ioga. As minorias começaram a ter voz, como podem ser lembradas as atuações de Martin Luther King e Rosa Parks a favor dos negros, além do movimento feminista que nos anos sessenta se caracterizou pela busca da mulher ao direito sobre o seu próprio corpo. Neste contexto, repleto de movimentos ativistas e alternativos como o movimento hippie, floresceu o Minimalismo (Santos, 2019).

Críticos musicais e acadêmicos começaram a adotar o termo Minimalismo na década de setenta (Levaux, 2020). O termo foi aplicado em relação à música referindo-se a várias práticas composicionais utilizadas desde o início dos anos sessenta, em particular em Nova York e São Francisco, e cujas características (harmonia estática, ritmos e repetição padronizados) buscavam reduzir a gama de elementos compositivos (Sadie, 1994). Seus precursores “oficiais” foram La Monte Young⁸⁾ (1935), Terry Riley (1935), Steven Reich (1936) e Philip Glass. Nesse período, esses compositores criaram obras denominadas minimalistas, embora se afigure inadequado um único termo para descrever estilos tão diversos quanto os deles. Todavia, as características unificadoras de suas composições são: repetição, (portanto “mínima” em materiais composicionais), melodias e harmonias diatônicas, improvisação controlada e longa duração (Simms, 1986).

⁸⁾ La Monte Young integrava o Fluxus, que era um movimento anti-arte que tentava criar um elo íntimo e inquebrável entre arte e vida, um movimento de niilismo artístico e concretismo. Resumindo, os propósitos podem ser parafraseados sob o slogan: “Arte é Vida, e vida é arte”. Fluxus, apesar de muitas vezes ser considerado como o equivalente musical ao Happening das artes visuais, é mais anárquico e, em alguns momentos, se expressa com brutalidade agressiva e destrutiva, promovendo a irritação deliberada do público. Protagonistas de todos os ramos da arte trabalhavam no Fluxus. Entre eles estavam George Brecht, Dick Higgins, Ben Vautier, John Cage, Chieko Shiomi e Nam June Paik (Santos, 2019).

Os minimalistas estadunidenses, em suas obras, apresentam poéticas ativistas ao valorizar inumeráveis músicas étnicas não ocidentais^{9.)} cujas características mais notáveis são a repetição e a evocação de um sentimento ritual. Neste sentido pode-se citar o encanto de Glass pela ciclicidade da música indiana (Philip Glass estudou com Ravi Shankar) e o interesse de Reich pelos tambores africanos (Antokoletz, 1992). O minimalismo musical dos anos iniciais foi uma resistência ao modernismo colonizador que imperava na Europa, ao buscar a comunicabilidade ao invés da complexidade (Gloag, 2012).

Conforme Polin (1989), aquela ênfase na complexidade musical na Europa pode ser explicada pelo intelectualismo lá predominante. O desenvolvimento do Minimalismo inicial na América do Norte, no entanto, é essencialmente o surgimento de um movimento não-intelectual. Segundo esta autora, para a mente popular estadunidense, a Europa na segunda metade deste século continuou a representar a opressão enquanto a América representava liberdade e vitalidade. Assim, o Minimalismo musical teve uma atração particular para compositores americanos.

Desanimados com a complexidade estrutural inaudível e a extrema dificuldade de desempenho da era pós-weberniana em série, seu recurso era recorrer a estruturas simples cuja repetição proporcionava uma facilidade de execução. No início dos anos 70, a tendência desta música era criar motivos claros e elementares, que cresciam e alteravam ligeiramente durante um longo período de tempo quase imperceptivelmente. Steve Reich e Philip Glass com estes procedimentos rejeitaram conscientemente o modernismo. (Polin, 1989; Potter, 2000). Glass tinha horror ao serialismo praticado por Boulez e outros compositores. Este compositor minimalista se referiu eles e a música erudita desta época como “um terreno baldio, dominado por esses maníacos, esses insanos, que estavam tentando fazer todo mundo escrever essa música louca e assustadora”^{10.)} (Potter, 2000: 10).

Em 1974, a música minimalista se descortina para o grande público com a Deutsche Gramophone lançando um conjunto de 3 LPs com obras de Steve Reich. Como Glass, ele representa um fenômeno cruzado de substituir as audiências de música tradicional por grandes audiências que também participam de concertos pop, representando uma convergência de elite e apelo de massa. Ambos refinaram e redefiniram as técnicas de minimalismo, entretanto mantendo abertas as pontes entre o pop e o apelo da plateia clássica (Polin, 1989). Importante também foi o lançamento de filmes nos quais Philip Glass compôs a trilha sonora: *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* (1982), dirigido por Godfrey Reggio e Kundun (1997), de Martin Scorsese, o qual foi indicado ao Oscar. Glass ficou mundialmente conhecido com seu álbum *Songs from Liquid Days* (1986), coleção de músicas compostas por ele, com letras de Paul Simon, Suzanne Vega, David Byrne e Laurie Anderson e, de acordo com Hutcheon (2000), é tanto um ciclo de canções como um álbum pop.

^{9.)} Em 1983 John Rockwell dedicou um capítulo do seu livro *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century* para comentar sobre a produção de Philip Glass e o Minimalismo, no qual discute a influência do Oriente no Minimalismo e delinea conexões entre a música minimalista e as artes visuais.

^{10.)} No original: “a wasteland, dominated by these maniacs, these creeps, who were trying to make everyone write this crazy creepy music”. (Potter, 2000: 10)

Outra influência do universo pop e da intertextualidade em seu trabalho é percebida nas suas Sinfonias. A *sua Symphony No. 1* (1992), também conhecida como "Low" Symphony, é uma sinfonia baseada no álbum de David Bowie, Low. Em 1996, Glass baseou outra sinfonia (Symphony No. 4) no álbum seguinte de David Bowie, Heroes. Conforme Potter, Gann e Ap Sion (2013), Minimalismo tornou-se o estilo de música mais bem bem-sucedido comercialmente dentre a gama de estilos no âmbito da música de concerto¹¹⁾. De acordo com Simms:

Minimalismo tem exercido enorme influência entre outros americanos e compositores europeus da década de 80. Na Inglaterra, Gavin Bryars e Michael Nyman tem utilizado elementos minimalistas para continuar o espírito de improvisação de Cage e Cardew. A música do compositor holandês Louis Andriessen (incluindo *De Staat*, *De Tijd* e *Hoketus*) usa ostinatos minimalistas, e Glenn Branca e Paul Drescher fazem a fusão dos estilos minimalista e rock (Simms, 1986: 428).

Este posicionamento dos compositores minimalistas no "entre", ao abraçar a produção musical de outras culturas e ao não se render às exigências excludentes da música de concerto, é marcante na poética de Philip Glass, e dá suporte ao seu ativismo. Temos também outros exemplos da intersecção de minimalismo e ativismo em obras minimalistas, como na vídeo-ópera *Three Tales* (2002) de Steve Reich, que aborda criticamente, em um dos atos, a temática do Atol de Bikini¹²⁾ onde foram realizadas explosões atômicas experimentais, a primeira ocorrendo em julho de 1946; ou ainda ópera *Doctor Atomic* (2005), de John Adams, que enfoca como cientistas em Los Alamos, sob a coordenação de Robert Oppenheimer, lidaram com o grande estresse e ansiedade da preparação para o teste da primeira bomba atômica. A seguir trataremos considerações acerca de *Einstein on the Beach*, *White Raven* e *Satyagraha*, demonstrando a intersecção de ativismo e minimalismo nestas três postoperas de Philip Glass.



¹¹⁾ Os estadunidenses John Adams, Philip Glass, Steve Reich e Terry Riley; os ingleses Michael Nyman e Gavin Bryars; o holandês Louis Andriessen e o estoniano Arvo Pärt são estrelas internacionais da música contemporânea. Mais informações em Levaux (2020).

¹²⁾ Também conhecido como Atol de Pikini, é um atol desabitado, devido à radioatividade resultante das explosões atômicas, de 6 km² localizado na Micronésia, Oceano Pacífico.

Einstein on the beach

Einstein on the Beach, de 1976, com música minimalista, é a primeira postopera de Philip Glass, com direção de cena de Robert Wilson^{13.)}. É uma obra que demonstra que nem a música nem o enredo de uma ópera precisam ser uma ilustração do texto dramático, o que é uma transgressão ao *status quo* operístico, desvelando o lado ativista de Philip Glass.

Neste sentido, Novak analisa a postopera Einstein on the Beach, de Philip Glass. Nela não há trama; nenhuma narração é linear; a maior parte de seu libreto consiste em números e sílabas solfejadas que são repetidamente cantadas pelo coro durante todo o trabalho; apenas alguns textos falados são usados, como os escritos com letras; a lógica usada pelo compositor foi desordenar o acúmulo de palavras e repetições variadas de frases; não há personagens que cantam ou tenham alguma função narrativa. A obra demonstra que nem a música nem o enredo de uma ópera precisam ser uma ilustração do texto dramático. A função da música, da dança, das falas e dos cantos não tem hierarquia, cada camada tem um papel igual neste trabalho (Novak, 2013).

Conforme Fink (2019), nesta postopera Einstein vai a julgamento, aparentemente por contribuir para o corpo de conhecimento que levou à invenção da bomba atômica, sendo este um dos paradoxos centrais abordados na ópera, já que Einstein foi um pacifista declarado e que fez de tudo para impedir o uso das armas que suas teorias colaboraram parcialmente para a criação. Porém o texto é apresentado, assim como a música, com um desenvolvimento em “fluxo contínuo”.

A encenação de Bob Wilson parece voltar-se para acusação do capitalismo e seu viés consumista como pode-se inferir ao ver na cena em que a testemunha, vestida com um vestido de seda branca, a se contorcer sobre e ao redor de uma grande plataforma branca, como uma cama. O texto desta parte, escrito por Lucinda Childs, um dos únicos que remete à praia, é assim transformado numa espécie de anedota anticonsumo. A tradução deste texto é:

Eu estava nesse supermercado prematuramente climatizado e havia todos esses corredores e todas essas toucas de banho que você poderia comprar que tinham esse tipo de plumas de Quatro de Julho, eram vermelhas, amarelas e azuis. Não fiquei tentado a comprar um, mas me lembrei do fato de que estava evitando a praia^{14.)} (Childs in Novak e Richardson, 2019: 320).

^{13.)} Robert Wilson (1941), também conhecido por Bob Wilson, é um encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo estadunidense. Como diretor cênico, fez muitas parcerias com Philip Glass. Suas peças são conhecidas mundialmente como experiências inovadoras e de vanguarda, trabalhou também como coreógrafo, iluminador e sonoplasta.

^{14.)} No original: I was in this prematurely air-conditioned supermarket and there where all these aisles and there where all these bathing caps that you could buy which had these kind of Fourth of July plums on them they were red and yellow and blue I wasn't tempted to buy one but I was reminded of the fact that I had been avoiding to the beach.

Outra característica marcante desta postopera é que o libreto foi escrito de forma colaborativa, com textos de Samuel Johnson e Lucinda Childs, porém a maioria dos textos são de Christopher Knowles, poeta e pintor, com espectro do autismo e transtornos de linguagem. Nas décadas de 1960 e 1970, Christopher Knowles, segundo Fink (2019), foi muito impactado pela audição constante de rádio, como a maioria de sua geração. Na ópera é possível observar a linha composicional assemelhando-se a um fluxo contínuo, como uma espécie de captura da programação de uma estação de rádio na qual pode-se ouvir músicas, comerciais mais longos, textos publicitários, a contagem obsessiva dos "sucessos" que dominaram tanto o rádio AM quanto a imaginação de Knowles, aplicada durante o tempo em que trabalhou com Wilson e Glass. Isso deve-se ao fato de que o eu autista não "distingue" os momentos de publicidade, dos da música dentro da programação, como se tudo fosse próprio da construção sonora dessa mídia. Assim, os sons saturados de publicidade, são transmitidos diretamente para Einstein pelos textos de Knowles com esse desenvolvimento em "fluxo" para aí se misturarem com a música repetitiva em loop de Glass e as imagens estáticas de Robert Wilson.

White Raven

White Raven é uma postopera em cinco atos para solistas, coro e orquestra, composta em 1991 por Philip Glass em colaboração com Robert Wilson, e libreto de Luísa Costa Gomes^{15.}, por encomenda da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses e do Teatro Real de Madrid.

A estreia mundial da obra, sob o título em português O Corvo Branco, ocorreu no Teatro Camões em 26 de setembro de 1998, por ocasião da Exposição Internacional de Lisboa, dirigida pelo maestro Dennis Russel Davies. Depois que estreou em Lisboa, na exposição sobre oceanos, no mesmo ano foi encenada em Madrid e posteriormente uma versão reduzida da ópera foi apresentada em Nova Iorque em 2001.

O tema central desta postopera é a descoberta em si, e não apenas os descobrimentos portugueses, assim o libreto multifacetado cobre um eixo temporal que vai da Grécia antiga, com seus geógrafos e astrólogos, até às viagens à lua do século

XX. Como nas outras colaborações entre Glass e Wilson, White Raven apresenta o que eles denominam *knee play*, duetos sempre com as mesmas personagens antes de iniciar cada ato que, no caso de White Raven, é um dueto de dois corvos negros^{16.}). Sobre esta postopera, Torrão e Páez-Granados afirmam:

^{15.} Luísa da Gama da Costa Gomes (1954) é uma escritora, dramaturga e tradutora portuguesa

^{16.} Na mitologia grega, os corvos eram originalmente brancos e eram os mensageiros de Apolo. Até que certo dia, trouxeram-lhe más notícias e a fúria deste deus os chamuscou de preto, devido a ser o deus sol. Na postopera White Raven os corvos negros trazem notícias sombrias no início de cada ato.

... apresenta, por um lado, traços próprios duma ópera convencional: certo tipo de secções (uma abertura e *kneeplay* bem definidos, por exemplo), um evidente sentido cerimonial e um tratamento claramente lírico da voz enquanto instrumento musical. Desta forma, o tratamento da voz feito para cada uma das personagens acompanha o peso e o sentido do discurso poético. Mas, por outro lado, o modo como as cenas e os discursos poético-musicais vão sendo apresentados, funcionam como quadros expositivos o que confere um aspecto fotográfico às cenas, as quais, funcionam como diapositivos em movimento. Tudo isto é traduzido, dum ponto de vista musical, pela ausência de modulações cuja função seria ir preparando o encadeamento de secções com continuidade harmónica (Torrão & Páez Granados, 2020).

Esta ópera não conta realmente uma história, ou seja, tem influência do teatro pós-dramático, característica central da postopera. O libreto apresenta uma série de paisagens de personagens e acontecimentos, misturando versos poéticos com tratados científicos recitados pelo narrador (que também dança e atua), além de aparecer no libreto títulos de jornal ou, como no final, uma longa lista de personalidades da história de Portugal, usando textos de Camões e trechos de cartas de Vasco da Gama. Toda esta mistura, bem como o uso da paródia, caracteriza a transgressão ao *status quo operístico* agenciada nesta postopera, como na parte que temos a inserção no libreto de trechos do livro de Michael Curcio (1987) intitulado *Manuel du Savoir-Vivre Aujourd'hui*, que é um tratado de boas maneiras.

Não tentaremos enganar a alfândega nem fugir aos regulamentos. Responderemos delicadamente às perguntas dos funcionários Escreveremos os atestados e declarações que nos pedirem Comportar-nos-emos como turistas bem-educados e compassivos Diremos que somos estrangeiros e que pedimos desculpa pelas nossas faltas [grifo nosso] (Curcio in Gomes, 1991: s/p).

Ainda neste sentido temos a presença de personagens estranhos ao tema dos descobrimentos, como os que aparecem no trio vocal entre Dorothy, Homem de Lata¹⁷⁾ e o galo de Barcelos¹⁸⁾.

GALO DE BARCELOS:

...já te tenho dito

Que não é bonito andares a me enganar [grifo nosso] DOROTHY:

Além para lá do arco-íris Bem no alto

HOMEM DE LATA:

Onde está o coração que me batia Contra a armadura?

(Gomes, 1991)

¹⁷⁾ Dorothy e o Homem de Lata são personagens do icônico filme *O Mágico de Oz* (1939) de Victor Fleming, baseado no livro de L. Frank Baum. É um filme estadunidense dos gêneros musical e fantasia, que conta a história de uma garota órfã, Dorothy, que após entrar num ciclone viaja para Terra de Oz e tenta achar o caminho de volta para sua casa.

¹⁸⁾ A lenda do Galo de Barcelos narra a intervenção milagrosa de um galo morto na prova da inocência de um homem erradamente acusado. O tradicional galo deu origem a uma profusão de recriações. Geralmente feito em barro e pintado basicamente em preto com enfeites vários, pode ser encontrado em madeira, cerâmica, pano, camisetas, azulejos, enfim, numa variedade de artefatos.

Nota-se o uso da paródia pelo viés do *ethos* satírico (Hutcheon, 2000), principalmente pelas frases do libreto “Diremos que somos estrangeiros e pedimos desculpas pelas nossas faltas” e “que não é bonito andares a me enganar”, remetendo a situação da colonização bárbara dos portugueses. *White Raven* também demonstra *ethos* satírico e irônico (Hutcheon, 2000), inclusive quando apresenta trechos da obra *Lusíadas* no trio que ocorre logo após o solo vocal de Vasco da Gama.

TRIO: VASCO DA GAMA, REI e RAINHA RAINHA:

Gente morta doente mal sustida o Gama em lágrimas de luto envelhecido

DA GAMA:

As coisas árduas e lustrosas se alcançam com trabalho e com fadiga

REI:

O ouro a prata os rubis as safiras RAINHA:

A pimenta a canela o cravo o gengibre a noz moscada. DA GAMA:

A vida que se perde e que periga

Que, quando ao medo infame não se rende

(GOMES, libreto de *White Raven*, grifo nosso)

A música desta parte se apresenta no ritmo bossa-nova^{19.)}, ritmo considerado “exportação” da cultura brasileira no século XX, combinando com o trecho do Rei “O ouro a prata os rubis as safiras” e da Rainha “A pimenta a canela o cravo o gengibre a noz moscada”. Simultaneamente este trio apresenta características de Lamento Barroco, com vocalizações imitando suspiros pela soprano (Rainha). O lamento na música barroca ilustra afetos como tristeza e desesperança, o que coaduna com a primeira linha o trecho dos *Lusíadas* “Gente morta doente mal sustida o Gama em lágrimas de luto envelhecido”.

Quanto ao *ethos* irônico^{20.)}, pode-se considerar também este aspecto da paródia no libreto quando ele alude à aparição da Miss Universo, em diálogo com os três cientistas Heródoto, Aristarco, Prinz. Neste momento, um dos cientistas canta: “Estamos na cratera de Seleuco, num quarto com vista para o Oceano das Tempestades. Tu dizes, vamos dar uma volta, ver o Mar dos Humores, os Jones dão lá hoje um churrasco” [grifo nosso]. (Gomes, 1991: s/p.). Esta postopera é repleta de símbolos e misturas, seu libreto desvela críticas subjacentes, trazendo a desconstrução das tradições operísticas e teatrais, ou seja, o uso da paródia nesta postopera ressoa com o discurso de Hal Foster sobre pós-modernismo oposicionista ou pós-modernismo de resistência (Gloag, 2012).

^{19.)} Para mais informações sobre bossa-nova, ver o artigo A Bossa Nova e a Música Nova, de Santos, Rodrigues e Farias (2023, no prelo), site <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/index>

^{20.)} A ironia paródica é acompanhada por um espírito ético, bem-humorado ou contestador, sendo a que a sátira é sempre acompanhada por um *ethos* zombador ou desdenhoso. Mais informações em Hutcheon (2000).

Satyagraha

De 1980, baseada na vida de Gandhi, *Satyagraha* é uma postopera em três atos para orquestra, coro e solistas, com libreto de Constance de Jong. Esta não tem a colaboração de Bob Wilson, entretanto foi dirigida pelo mesmo maestro da estreia de *White Raven*, Dennis Russel Davies. Philip Glass pontua que as postoperas *Einstein on the beach*, *Satyagraha* e *Akhenaton* formam uma trilogia sobre as questões essenciais da humanidade: a primeira pontuando a ciência, a segunda a política e a terceira a religião (GLASS, 1987).

Mito e história estão elaboradamente entrelaçados em *Satyagraha* no libreto que, extraído do Bhagavad-Gita hindu, está em sânscrito original, e retrata os anos de formação de Gandhi na África do Sul (1893–1914), quando ele desenvolveu e refinou a filosofia *satyagraha* (Hutcheon & Hutcheon, 2011).

Nesta postopera, eventos importantes na vida de Gandhi são descritos em uma série de quadros cintilantes, mas a genealogia da ideia de resistência passiva de um self, o que Gandhi chamou de *satyagraha*, e sua tradução para a forma musical- dramática é sua preocupação mais difundida. Como as rodas internas das variações chacona e os arcos cadenciais em nível macro que compõem a maior parte da música da ópera, a construção teatral de *Satyagraha* é cíclica e fortemente estratificada (Welch, 1999).

Apresenta como característica da postopera as várias camadas temporais sobrepostas: 1.º) o tempo cronológico, mas episodicamente subdividido, reservado para os eventos da vida de Gandhi na África do Sul, justaposto com o tempo mítico dos personagens do Bhagavad-Gita que encenam esses eventos; 2.º) o tempo histórico de cada um dos três observadores que governam as cenas da ópera; 3.º) o intervalo de um único dia, do amanhecer ao anoitecer, durante o qual a ação da ópera se desenrola.

O caráter ativista de Philip Glass é também desvelado nesta postopera pelo tema central dela ser a resistência à injustiça e colonização, base do conceito de não-violência de Gandhi. Ele sobrepõe três figuras histórias importantes para a construção da consciência da liberdade para todos. A primeira é Leon Tolstoi, com quem Gandhi se correspondeu enquanto formulava seu primeiro grande tratado sobre desobediência civil; Rabindranath Tagore, o poeta e ativista político, que também foi um confidente de longa data de Gandhi, é a segunda figura; e por fim temos a aparição de Martin Luther King Jr., que se apropriou de muitas das ideias e métodos de Gandhi no movimento americano pelos direitos civis dos anos 1960. Essas figuras representam, da perspectiva histórica de Gandhi, o passado, o presente e o futuro do movimento *satyagraha*; assim, Tolstoi preside o primeiro ato da ópera, Tagore o segundo, e Luther King o terceiro (Glass, 1987).



3. Considerações Finais

Philip Glass costuma ser ignorado pelas pesquisas devido a alguns musicólogos o considerarem rendido ao sistema capitalista, pelo fato de suas obras serem na vertente minimalista; e por outro lado por ser um dos compositores da música de concerto mais bem pagos. Porém é nítida a faceta ativista de Glass nestas três postoperas com o uso de temáticas ativistas. Em *Einstein on the Beach* Glass traz crítica ao consumismo e constrói uma metáfora do julgamento de Albert Einstein; em *White Raven* apresenta uma visão crítica do Descobrimento do Brasil; e em *Satyagraha* o ideal ativista de Ghandi.

Porém o compositor fomenta o ativismo principalmente através da transgressão ao status *quo operístico* que promove ao usar a poética minimalista numa concepção inovadora de ópera calcada pelo teatro pós dramático: a postopera. Observa-se também a *Estética da Impureza* nas três obras: em *Satyagraha* a evocação do passado, o velho e o novo coexistindo; em *White Raven* via paródia; em *Einstein on the Beach* as demandas da invenção sem negar *okitschh*, a cultura de massa e o passado.

Com este estudo interartes pretendeu-se contribuir para o campo de estudos de poéticas contemporâneas. Importante sinalizar que a pesquisa sobre o ativismo na obra de Philip Glass e sua resultante corporificada neste tipo complexo de obra interdisciplinar, a postopera, não se pretende esgotada, estando apenas em seu começo e aberta a outras interpretações e contribuições.

Agradecimentos

Rita de Cássia Domingues dos Santos agradece ao grupo de pesquisa ContemporArte (ECCO/UFMT); e aos mentores que contribuíram para a realização deste estudo: a Dra. Jelena Novak (CESEM/Universidade Nova de Lisboa) que lhe apresentou a obra *White Raven* e o conceito postopera; e Dr. Pwyll Ap Siôn (Bangor University/UK), que lhe apresentou a Teoria da Paródia e os teóricos do Minimalismo.

Referências Bibliográficas

Antokoletz, E. (1992). *Twentieth-century musicc*. Prentice-Hall.

Childs, L. (2019). Libreto de *Einstein on the beachh*. In J. Novak & J. Richardson (Orgs.). *Einstein on the beachh*. Routledge.

Clüver, C. (2008). Intermidialidade e estudos interartes. In S. Nitrini & outros (Orgs.). *Literatura, artes, saberes* (pp. 209-232). Editora Hucitec.

Everett, Y. (2022). Parody with an ironic edge: Dramatic works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen. *Music Theory Online*, 10 (4).

Fink, R. (2019). Einstein on the radio. In J. Novak & J. Richardson (Orgs.). *Einstein on the beachh*. Routledge.

Gann, K. (1997). *American music in the twentieth centuryy*. Schirmer Books.

Glass, P. (1987). *Music by Philip Glass*s. Dunvagen Music Publishers, Inc.

- Gloag, K. (2012). *Postmodernism in music*. Cambridge Introductions to Music. University Press.
- Gomes, L. C. (1991). *Libreto de White Raven*. Portugal.
- Hutcheon, L., & Hutcheon, M. (2011). Philip Glass's *Satyagraha*: Para-colonial para-opera. *University of Toronto Quarterly*, 80 (3), 718-730.
- Hutcheon, L. (2000). *Uma teoria da paródia: os ensinamentos das formas de arte do século XX*. Imprensa da Universidade de Illinois.
- Lehmann, H.-T. (2017). *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify.
- Levaux, C. (2020). *We have always been minimalist: The construction and triumph of a musical style*. University of California Press.
- Morgan, R. P. (1991). *Twentieth-century music*. W. W. Norton.
- Novak, J. (2012). *Singing corporeality: Reinventing the vocalic body in postopera*. Tese de doutorado, Universidade de Amsterdam.
- Novak, J. (2015). *Postopera: Reinventing the voice-body*. Ashgate.
- Novak, J., & Richardson, J. (Orgs.) (2019). *Einstein on the beach*. Routledge.
- Polin, C. (1989). Why minimalism now?. In C. Norris (Org.). *Music and politics of culture* (pp. 226-239). Lawrence & Wishart.
- Potter, K. (2000). *Four musical minimalists*. Cambridge University Press.
- Potter, K., Gann, K., & Siôn, P. A. (2013). *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*. Ashgate.
- Rajewsky, I. (2012). Intermidialidade, intertextualidade e 'remediação': Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In T. Diniz & F. Nogueira (Orgs.). *Intermidialidades e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea* (pp. 15-45). UFMG.
- Sadie, S. (1994). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Jorge Zahar.
- Santos, R. de C. D. dos. (2019). *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o pós-minimalismo nos mares do sul*. CRV.
- Scarpetta, G. (1985). *L'impureté*. Éditions Grasset & Fasquelle.
- Simms, B. R. (1986). *Music of the twentieth century: Style and structure*. Schirmer Books.
- Torrão, N., & Páez Granados, O. (2020). Corvo Branco: Construção e desconstrução de mitos. *Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*, 1 (1), 85-105.
- Welch, A. (1999). Meetings along the edge: Svara and Tala in American minimal music. *American Music*, 17 (2), 179-199.

Rita de Cássia Domingues dos Santos.

Pianista e pesquisadora dedicada à linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas; Análise Musical; Interartes; e à Educação Musical, é professora do departamento de Artes da UFMT desde 2011 e representante da região Centro-Oeste da Associação Brasileira de Educação Musical. Av. Fernando Correa da Costa, nº 2367 - Bairro Boa Esperança. Email: rita.santos@ufmt.br. ORCID: 0000-0002-7825-7602.

Receção: 3 de dezembro de 2023

Aprovação: 7 de novembro de 2024

Santos, R. C. (2024). O ativismo em três postoperas de Philip Glass: *Einstein on the beach*, *White Raven* e *Satyagraha*. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 7(3), pp. 48-63. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav7n3a3>



TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 7, N. 3, Set.-Dez. 2024
ISSN 2184-38052