

LIQUID VOICES: UMA *POSTOPERA*?

Rita de Cássia Domingues dos Santos¹

André Ricardo de Souza²

Maria Cecília de Oliveira³

Resumo: Com este texto propõe-se uma reflexão a respeito de uma ópera cinematográfica, *Liquid Voices: a história de Mathilda Segalescu*, da compositora brasileira Jocy de Oliveira, amparada em conceitos trazidos dos estudos das artes performáticas contemporâneas, entre eles o conceito de postopera segundo Jelena Novak, com suas implicações a respeito da relação corpo-voz no contexto da cena pós-dramática. Nessa discussão também abriu-se espaço para a abordagem da influência mútua entre ópera e cinema no desenvolvimento dessas duas linguagens ao longo do século XX, assim como certos aspectos da intertextualidade na estética pós-moderna. Depois de uma breve contextualização da produção dramático-musical de Jocy de Oliveira na música de concerto brasileira das últimas décadas, procuramos identificar elementos da ópera em tela que possam caracterizá-la como uma postopera. Pretende-se aqui contribuir para com o entendimento da ópera contemporânea, numa perspectiva interdisciplinar (interartes) envolvendo elementos teóricos da música, teatro e cinema; bem como valorizar a produção de uma compositora brasileira da atualidade.

Palavras-chave: Ópera contemporânea brasileira; postopera; intertextualidade; interartes; ópera e cinema.

¹ Professora do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar de Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO) e do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso, Campus Cuiabá.

² Professor da Universidade Estadual do Paraná UNESPAR – Campus de Curitiba II.

³ Professora da Fundação das Artes de São Caetano do Sul.

LIQUID VOICES: A POSTOPERA?

Abstract: *This paper proposes a reflection about the cinematic opera *Liquid Voices: a história de Mathilda Segalescu (Liquid voices: the story of Mathilda Segalescu)*, by the Brazilian composer Jocy de Oliveira, based on concepts borrowed from studies on contemporary performing arts, among them the term *postopera* proposed by Jelena Novak, with all the implications towards the relationship body-voice in a post-dramatic context. In this discussion we also approach the mutual influence of opera and cinema on the development of these two languages during the twentieth century, as well as certain aspects of intertextuality in post-modern aesthetics. After a brief contextualisation of Oliveira's music-dramatic production in Brazilian concert music in the last decades, we seek to identify elements in her opera that could qualify it as a *postopera*. The goal here is to contribute with the understanding of contemporary opera using an interdisciplinary approach (*interarts*), gathering theoretic elements from music, theatre and cinema and valorising the oeuvre of a female Brazilian composer.*

Keywords: *Brazilian contemporary opera; postopera; intertextuality; interarts; opera and cinema.*

1. Introdução

Desde que surgiu na Itália, na última década do século XVI, a ópera esteve envolta em uma difusa névoa conceitual – difícil de definir e delimitar, desdobrando-se em múltiplos estilos e subgêneros antes mesmo de completar cem anos. Nascida possivelmente de um equívoco histórico, a saber, a tentativa de recriar o teatro grego que se descobrira à época como sendo predominantemente cantado, suscitou desde a sua origem até os dias de hoje a questão da verossimilhança de personagens que realizam a sua ação cantando.

Não obstante, com o estranhamento evidente, o gênero alcançou rapidamente sucesso em toda a Europa e desde então inúmeros compositores escreveram obras operísticas em seus respectivos períodos da história, na maior parte delas seguindo a receita estabelecida na concepção da ópera italiana: uma composição musical escrita a partir de um texto de poesia dramática e levada posteriormente à cena. Sobre este

tipo de ópera convencional, Schwartz afirma que nela há o predomínio da linguagem musical, sendo que este autor traça analogias deste tipo de ópera (mais facilmente associada a Mozart, Wagner e Verdi pós-1850) com a categoria de “teatro dramático”, afirmando que a ópera tradicional “[...] insiste na primazia da música e em uma profundidade de caráter que convida à identificação do público” (SCHWARTZ, 2019, p. 10).

Mesmo com as inovações fundadoras para o século XX, trazidas por Wagner (século XIX) e Berg (para citar apenas os mais célebres), a combinação desses dois elementos – a ação dramática por meio do canto e a estruturação do espetáculo a partir de uma composição musical – permanece em obras “de vanguarda” como *Lulu* (1937) e *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy. Por esse motivo, a ópera foi constantemente questionada ao longo do século XX quanto à sua dificuldade em se renovar, ao mesmo tempo em que os teatros líricos, buscando manter a fidelidade do público, investiam em novas produções exuberantes de títulos centenários. Mesmo assim, parece-nos hoje inevitável que o novo mundo gerado pelas profundas transformações pelas quais passou a Europa com as duas grandes guerras mundiais e a turbulência social causada pelas crises do capitalismo, além das inovações tecnológicas (transmissão de informações via satélite e da computação eletrônica, entre muitas outras), dessem ensejo a uma nova e premente onda criadora que buscou se apropriar do espetáculo dramático-musical, e revolucioná-lo.

Ainda discorrendo sobre obras icônicas para a transformação do gênero, destaca-se a criação da ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1930), de Kurt Weill e Bertolt Brecht, com processos artísticos baseados na negação radical que encontramos ali dos elementos acima relacionados. Além das inovações estruturais apresentadas, derivadas do teatro épico, dispomos de relatos do próprio poeta sobre o processo criativo junto ao compositor, o que permite acompanhar como os artistas pretendiam renovar um gênero tão conservador. De um lado, Brecht explicitamente afirma que “o ator não deve somente cantar, mas também mostrar que canta” (BRECHT, 1978, p. 27), ou seja, questiona o próprio fundamento da ilusão pretendida pela ópera – a ação em forma de canto. De outro, os apontamentos do dramaturgo sobre o processo criativo (BRECHT, 1978, p. 11 e ss.) evidenciam que a composição musical não é mais o ponto de partida, mas vem atender à determinação transgressora do autor-encenador, seguindo os princípios do teatro épico que visavam a abolir a ilusão teatral.

Apesar dessa radicalidade inovadora, *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* foi assimilada pela cena lírica das principais capitais do Ocidente, e tornou-se mais um título consagrado. Seja como for, a obra traz o germe da contestação do modelo

tradicional operístico (muitos mesmo questionam se é de fato uma ópera), e é notório que as inovações de Brecht influenciaram a transformação dos espetáculos a partir das décadas de 1950 e 1960.

Nesse novo tipo de (ou novo modo de fazer) ópera, a profundidade subjetiva, a ambiguidade e a música parecem abrir-se em direção a novas combinações com outras mídias. Enfatiza-se aqui a autonomia e a integridade de seus diferentes sistemas de significação, e busca-se intrinsecamente interromper a mimese para “[...] retirar-se da reprodução de ‘imagens’ nas quais todos os espetáculos finalmente se solidificam” (LEHMANN, 2007, p. 36). Além deste conjunto de elementos que contribuem para distinguir uma ópera convencional de uma ópera que se instala no campo experimental, estudos mais recentes de Jelena Novak descrevem essa nova ópera como uma forma em que “[...] a busca pela unidade entre música e drama foi abandonada, o princípio dramático é desconstruído e os textos operísticos não estão em uma posição hierárquica estrita” (NOVAK, 2015, p. 29). Novak denomina essa nova ópera de *postopera* (NOVAK, 2012, p. 7 e ss.), conceituando-a como uma obra que é, a um tempo, pós-dramática e pós-moderna. Por pós-dramático a autora entende não somente a ruptura da primazia do texto e da narrativa na estruturação da obra, mas também um novo equilíbrio entre os elementos do espetáculo – a saber, figurinos, luz, cenário, *mis-en-scène* – equilíbrio esse pertinente não só ao resultado final, e talvez, principalmente, ao processo criativo, em que a relação entre compositor, libretista e diretor se tornou mais equitativa.

Essa nova condição pós-dramática para a ópera, ao mesmo tempo que abre inovadoras possibilidades para a relação entre corpo e voz no espetáculo, permite um aprofundamento da crítica e suas contradições históricas, em especial no que a autora chama de ventriloquismo, ou seja, a dissociação e/ou incongruência entre o que a voz emite e o que o corpo faz em cena (NOVAK, 2012, pp. 3-4).

Outro ponto importante a ser considerado no desenvolvimento do espetáculo dramático-musical ao longo do século XX é a relação entre cinema, teatro e ópera, que constituem, em si mesmos, evidências históricas do desenvolvimento de novas formas, a partir de combinações midiáticas, “formas estas que, ao longo desse processo, converter-se-ão em arte ou gêneros midiáticos convencionalmente distintos” (RAJEWSKY, 2012, p. 59). A fusão de processos que antes eram misturados e impuros, de forma inata, macula ainda mais as fronteiras entre gêneros, artes e mídias que ainda são considerados de maneira convencional, por alguns artistas e pesquisadores.

O cinema e a ópera têm muito em comum: propensão para narrativas dramáticas, personagens marcantes e algumas vezes até caricatos, uso da música como motor para

impulsionar a narrativa. Dito isto, essas duas artes dramáticas são notavelmente diferentes: uma é tradicionalmente acelerada, ao vivo e ambientada em um palco estático, com cenários mais fixos ou mais simbólicos do que reais, sem que o espectador tenha a chance de olhar de perto os rostos dos atores, o que produz um espaço tridimensional muito próximo do público. A outra é editada, direciona a visão pelo enquadramento da câmera, geralmente focando nos rostos dos atores em *close-up* e, como quer criar um efeito realista, se apresenta ao espectador como uma projeção/transmissão bidimensional.

Temos várias óperas contemporâneas na América Latina e Brasil que utilizam recursos multimídia e música eletroacústica, como *Aliados* (2013) de Sebastian Rivas; *RAW techno-opera* (1999), de Paulo C. Chagas; *Descobertas – ópera multimodal* (2016) de Jônatas Manzolli; e *Ritos de Perpassagem* (2018-2019), de Flo Menezes. Há também outras óperas icônicas contemporâneas compostas no século XXI por compositores brasileiros, porém pouco divulgadas. Podemos citar *O Anjo Negro* (2003) de João Guilherme Ripper; *O Tamanduá* (2009), de João MacDowell Mello; *Olga* (2006) e *Auto do Pesadelo de Dom Bosco* (2010), ambas de Jorge Antunes; *Destino das Oito* (2005) e *Pills or Serenades* (2013), ambas de Chico Mello.

O ano de 2021 foi muito fecundo para a ópera brasileira, através de duas iniciativas. O *23º Festival Amazonas de Ópera* promoveu a estreia de três óperas: *O Corvo*, de Eduardo Frigatti; *Três Minutos de Sol*, de Leonardo Martinelli; e *Moto-contínuo*, de Piero Schlochauer. Neste mesmo ano o projeto “VIRAMUNDO – uma ópera contemporânea”, promovido pela Fundação Clóvis Salgado (FCS) e o Instituto Unimed de Belo Horizonte (MG), viabilizou a estreia de cinco óperas a partir da mesma história: *Não gosto de corpo acostumado*, de Denise Garcia; *Julgamento*, de Thais Montanari; *Circunvagantes*, de Maurício de Bonis; *Viramundo, Virafior*, de Antônio Ribeiro; e *As três mortes de Geraldo Viramundo*, de André Mehmari. Entretanto, nenhum destes compositores possui em seu histórico o montante da composição de dez óperas, a exemplo de Jocy de Oliveira.

Neste artigo vamos analisar a ópera *Liquid Voices* e verificar em que medida ela é contemplada pelo termo *postopera*. O texto é dividido em quatro seções: na primeira discutimos uma nova vocalidade para a música a partir do século XX; na segunda trazemos alguns aspectos da história do cinema e de como este impactou a produção dramático-musical desde a sua invenção; na terceira situamos as óperas de Jocy de Oliveira no contexto da ópera brasileira contemporânea; e, por fim, apresentamos uma análise da ópera *Liquid Voices* à luz dos conceitos anteriormente discutidos.

2. Uma Nova Vocalidade para a Música Dramática no século XX

O sistema de emissão vocal do século XX, especialmente a partir dos anos 60, busca a sua materialidade em um novo contexto. Inúmeras discussões filosóficas, psicológicas, antropológicas, biológicas, científicas, no que se refere à consciência corporal, vão respaldando outra sensibilidade artística que consiste em uma busca mais completa da expressão vocal produzida em um corpo por inteiro, imperfeitamente natural, para além de todas as convenções civilizatórias ao qual já fora submetido. (OLIVEIRA, 2013).

Com a nova apreciação sobre o corpo, a voz habita o corpo em sua íntegra e, portanto, incorpora todos os sons possíveis a serem produzidos por este corpo. Simultaneamente, são abertas possibilidades que permitem a escuta de outros sons antes banidos do universo de determinadas estéticas da arte.

Conforme Barba:

tanto na sua componente semântica e lógica quanto na sua componente sonora, uma força material, um verdadeiro ato põe em movimento, dirige, dá forma, pára. Na verdade, pode-se falar em ações sonoras que provocam uma reação imediata naquele que é atingido. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz (...) A voz é o corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade. (BARBA, 1991, p. 56).

Além das pesquisas teatrais com corpo e voz, outras duas influências decisivas – as pesquisas da poesia fonética e sonora; e as pesquisas das músicas concreta, eletroacústica e indeterminada – permitem uma melhor compreensão dessa nova vocalidade.

Os compositores da Segunda Escola de Viena recorreram ao apoio dos textos literários e do discurso verbal para retomar a discursividade na música. Conseqüentemente, estes compositores, ao se utilizarem do veículo verbal como suporte ou essência do desenvolvimento musical, fizeram com que as formas e gêneros historicamente interligados com o texto e seu significado emergissem em meio à produção atonal. Enfim, o florescimento das formas ou gêneros conectados com o desenvolvimento semântico como o lied, a ópera, o melodrama, o monodrama, a cantata, dentre outros, estabeleceu considerável profusão de idéias e propostas deste grupo de compositores.

Tal recurso, por um lado, veio dar respaldo na busca para a solução do problema da expansão da escrita atonal na música instrumental ou música pura, adiando o confronto direto da consciência musical pelos recursos próprios; por outro lado, obteve a inevitável reformulação da composição vocal, ressignificou o canto, e buscou musicalizar a linguagem falada. Um profundo questionamento no nível harmônico trouxe em si mesmo um potencial de reflexão com relação aos espectros sonoros, dentre eles a musicalidade da fala, que nesse momento histórico se encontrava apta a auxiliar a produção atonal na busca pela recuperação do ato discursivo na música (MENEZES, 1987).

O argumento dramático, até então coadjuvante do discurso musical, protagoniza uma significativa transcendência e verdadeira transformação, de suas formas, tal como eram tradicionalmente concebidas. Podemos arrazoar que, se nas sucessivas reformas no desenvolvimento histórico da ópera estava em jogo uma disputa entre texto e música pelo comando do espetáculo, na ópera em uma realidade pós-dramática esses dois elementos precisam se acomodar a uma nova correlação centrada na experiência do espetáculo como um todo (NOVAK, 2012).

Nesse contexto, o despertar para uma nova vocalidade pouco a pouco foi se impondo na música escrita. Ocorre uma compactação de ideias, nos planos horizontal e vertical, que resulta nos fragmentos de tempo que nada mais são do que os tamanhos de frase, tema, motivo, célula, período, seção, parte, enfim, os elementos constituintes da forma. Contidos nas formas mais extensas estão fragmentos, que se podem considerar como micro-formas, espécie de “partículas”, que em seu interior acabam por dar unidade ao todo, conferindo-lhes grande riqueza e plasticidade.

Em outra dimensão estaria o plano da dinâmica do som, nuances de timbre, o colorido e a densidade, todos esses parâmetros constituem uma espécie de relevo, desde as nuances do plano de fundo até o plano mais superficial. Essa plasticidade seria encontrada desde a fragmentação das “pequenas” ideias no espaço interno da peça, até a obra como um todo dentro desse processo criativo. Somam-se aí os recursos dos ruídos da fala e também a tentativa de encontrar uma mediação entre o canto-falado e a fala-cantada, na forma do *Sprechgesang*, proposto por Schoenberg, e ainda a experimentação de sons de uma escala não temperada por meio da microtonalidade.

O processo de geração de som é interativo, realizando uma retroalimentação de som, escuta, corpo e novamente som. Este processo, que ocorre em uma sucessão temporal, resulta em uma produção musical específica. Estes elementos da produção

musical – som, escuta e corpo – não são neutros ou puros. Eles são dependentes dos ambientes onde se materializam⁴.

Destarte, como pinça El Haouli sobre Charles e Foucault, há conduções e coações profundas sobre a voz, exercidas desde os primórdios da escola do bel canto, marcas feitas aos corpos através de certas coerções com objetivo puramente musical (vide os castrati ou as divisões arbitrárias da voz em quatro vozes básicas). Todavia, estas mesmas modulações seriam, ao mesmo tempo, objeto de sedução, de controle, de modos de vida, de poder e de prazer. (HOLDERBAUM, 2019, p. 40)

À medida que uma nova vocalidade vai se impondo no cantar do mundo contemporâneo pode-se dizer que é uma contraposição ao padrão estético do bel canto, ou mesmo a sua contestação. A evolução da voz lírica esbarrou nas limitações do sistema tonal, ela tornou-se pós-tonal, atonal, serial, eletro-acústica.

À parte essa questão das novas possibilidades técnicas que a voz encontra ao seguir o espírito do tempo no conturbado século XX, é preciso considerar, para essa nova vocalidade, a questão da dissociação entre voz e corpo, tradicionalmente considerada problemática na ópera, e que Novak (2015) denomina *body-voice gap*. A partir da leitura de Roland Barthes, Novak aponta a necessidade de uma nova percepção da materialidade da voz enquanto produtora de significado (NOVAK, 2012, p. 31). A dissociação que observamos entre o corpo do cantor e a voz que emite, aceita como convenção do gênero nos títulos mais tradicionais, é aprofundada por uma falta proposital de sincronia da voz em relação ao corpo, coexistindo com uma polifonia audiovisual (NOVAK, 2012, p. 77) de forma a questionar a nossa percepção do canto na cena e até mesmo a própria natureza do espetáculo dramático-musical.

Essas novas maneiras de se empregar a voz na cena, na ópera que emerge da condição pós-moderna, produzem significados que estão para além do texto e dos outros elementos visuais que compõem o espetáculo, provocando reflexões sobre questões contemporâneas as mais prementes, como identidade, individualidade, gênero, corpo e política, entre outros.

⁴ “A partir do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical. (...) os ruídos detonam uma liberação generalizada de materiais sonoros. Dá-se uma explosão de ruídos na música de Stravinsky, Schoenberg, Satie, Varèse...” (WISNIK, 1989, p.43).

3. Cinema e ópera: confluências e influências

O cinema inicial, ou seja, o conjunto de produções que representam os primeiros anos do meio cinematográfico, entre o final do século XIX e o início do século XX, ainda era profundamente dependente da experiência dramática pregressa do teatro, explorando de maneira limitada os recursos da câmera: poucos cortes, os atores se alinhando diante de um fundo pintado e bem definido, com planos amplos e visão distante da ação (BORDWELL, 2013, p. 13). O filme era construído, até certo ponto, como uma peça de teatro gravada. No entanto, em apenas algumas décadas, os artistas do campo conduziram a mídia para a direção que viria a ser compreendida como sua especificidade midiática.

Como pontua Bordwell (2016), a edição foi o primeiro aspecto particular da linguagem do filme, porque, na verdade, ela cria uma experiência que distingue muito o filme de uma encenação ao vivo, ao recortar o olhar de quem antes, ao estar diante do palco, estaria livre para se movimentar e ter um campo de visão unificado. No entanto, embora a edição seja um diferencial importante, não é o único: a especificação da plataforma exige diferentes técnicas de iluminação e criação da cena, sem falar nos problemas de pós-produção, como correção de cor e som, adição de sons complementares e computação gráfica (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 21).

A história da ligação entre ópera e cinema, desde o início do século XX até atualmente, pode ser dividida em dois períodos. Na primeira etapa, que marcou significativamente todo o século XX, o que está em jogo é a transição do palco para a tela, que se vê na versão cinematográfica das óperas, no uso da música operística nas trilhas de filmes ou nas transmissões ao vivo de teatros de ópera. Na segunda etapa, predominantemente no século XXI, está em jogo a transição da tela para o palco, que se dá em um conjunto de novas óperas baseadas em filmes já existentes, como a ópera *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 2003) de Olga Neuwirth⁵, baseada no cineasta David Lynch (1946-); ou a ópera *O Anjo Exterminador* (*The Exterminating Angel*, 2016) de Thomas Adès⁶, baseada em Luis Buñuel (1900-1983) (CACHOPO, 2017).

⁵ Olga Neuwirth (1968) é uma compositora austríaca. Colaborou com Elfriede Jelinek na criação de uma ópera baseada no filme *Lost Highway* de David Lynch, que incorpora recursos visuais e sonoros ao vivo e pré-gravados, juntamente com outros efeitos eletrônicos. A estreia mundial teve lugar em Graz em 2003, interpretada por *Klangforum Wien* com eletrônica feita no *Institut für Elektronische Musik und Akustik*. A gravação publicada por *Kairos* é premiada com o *Diapason d'Or*. Mais informações em <http://www.olganeuwirth.com/>

⁶ Thomas Adès (1972) é um compositor britânico de origem sírio-judaica. Sua ópera *The Tempest*, baseada no romance homônimo de Shakespeare, foi apresentada na Royal Opera House, recebendo grande

O filme musical tem uma longa história, remontando ao nascimento do cinema sonoro, com filmes como *O cantor de jazz* (Alan Crosland, 1927), e são diversos os casos de aproximações entre película e palco, como a ópera filmada por Julie Taymor, *Oedipus the King* (1993); e o filme com adaptação livre da ópera *Don Giovanni*, de Mozart (Joseph Losey, 1979), dentre outros. Mário Vieira de Carvalho, em seu livro *A Ópera como Teatro* (2005), discute a recepção da obra de Mozart no cinema, comparando o filme *Don Giovanni* com o filme *Flauta Mágica* (Ingmar Bergman, 1975). O autor questiona o impacto do cinema na recepção das óperas pelo público:

Até que ponto é que as estruturas épicas podem ser recuperadas na ópera filmada, quer através da ênfase conferida a certos processos teatrais, quer através da invenção de efeitos de estranheza específicos do cinema, eis o que pode ser mostrado tomando como exemplo o filme *A Flauta Mágica* por Ingmar Bergman. Se, por exemplo, no *Don Giovanni* de Losey, a ópera filmada é uma ocasião para tirar partido do cinema como instrumento a serviço da ilusão e da aparência do natural – do representado como *la chose même* – bem dentro do espírito dos filmes sonoros clássicos (*talking pictures*), pelo contrário Bergman não só filma o artificial da oficina teatral e o *modo épico de representar*, enquanto tais, como ainda faz reentrar ambos na própria linguagem cinematográfica. (CARVALHO, 2005, p. 202)

Podemos encontrar um amplo espectro de convergências e de influências das duas mídias entre si, cinema e ópera, culminando este processo de retroalimentação criativa nos processos composicionais inovadores das óperas experimentais da transição do século XX para o século XXI, como em *La Commedia* (2004-2008), de Louis Andriessen e Hal Hartley, que Andriessen descreve como uma ópera de cinema e Novak⁷ como postopera (2012); e a composição que Philip Glass fez para o filme *La Belle et la Bête* (1994), de Jean Cocteau, que é considerada também Novak como postopera (2015). Esta é uma ópera para conjunto instrumental de câmera e projeção simultânea do filme, no caso sem voz e sem a trilha sonora do filme original⁸. Os cantores se

aclamação. A ópera *The Exterminating Angel* foi um trabalho encomendado pelo Festival de Salzburgo. Mais informações em <https://www.opera-online.com/en/items/productions/the-exterminating-angel-salzburger-festspiele-2016-2016>

⁷ Jelena Novak 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. Autora de diversos livros e artigos, seus trabalhos mais recentes sobre postopera incluem pesquisas sobre tendências para instalar o operístico em obras de artes visuais.

⁸ *La Belle et La Bête* é um filme franco-luxemburguês de 1946, dirigido pelo poeta surrealista Jean Cocteau. O escritor adaptou o conto *A Bela e a Fera*, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, escrito na França em 1740. A trilha sonora do filme original é de Georges Auric (1899-1983), que fez parte do *Les Six*, importante reunião de compositores franceses jovens do começo do século XX

posicionam fora do palco, e cantam a postopera de Glass sincronizados com as cenas do filme, que é projetado mudo, simultaneamente. Novak demonstra quais as consequências o processo de dessincronização entre corpo e voz, a partir do qual esta postopera emerge, traz para o status e função da ópera tradicional.

Além destas duas obras, Novak analisa mais quatro obras que ela considera postoperas: *Writing to Vermeer* (1997-98), de Louis Andriessen, Peter Greenaway, Michel van der Aa e Saskia Boddeke; *Three Tales* (1998-2002), de Steve Reich e Beryl Korot; *One* (2002), de Michel van der Aa; e *Homeland* (2007), de Laurie Anderson. Sua preocupação foi localizar a incompatibilidade entre corpo e voz na atuação dos cantores líricos em óperas tradicionais, enfatizando que não é a relação entre música e drama que reformula a ópera hoje em dia, que permite seu status e função na era das novas mídias, mas a mudança da atuação do corpo cantante dentro dela. 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).

Esta mesma autora, em outro texto, pontua que o impacto das novas mídias, das 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. Neste sentido, analisa a postopera *Einstein on the Beach* (1975), 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). Na análise de *Liquid Voices* vamos pontuar alguns aspectos de uso diferenciado da voz, que convergem para o conceito de *postopera*.

Voltando às conexões de filme com ópera, temos um icônico exemplo em *Liquid Voices*. A partir da raiz da palavra grega *cinemático*, que significa movimento, a

compositora opta pela ideia de uma ópera cinematográfica, pois, como ressalta, “não é o registro de uma ópera em cinema, é um roteiro escrito para o cinema”. O resultado: uma obra que não corresponde às imagens tradicionais do cinema, mas que não aparece como uma ópera tradicional. Assim esta obra atravessa mundos heterogêneos, várias fronteiras, tanto no sentido de contexto, porque fala sobre a crise dos refugiados; quanto no sentido das mídias; e ainda no sentido artístico, estando, obviamente, “entre” ópera e cinema, transformando a música medieval, o rock e a chamada música de concerto contemporânea e moderna; levantando novas possibilidades interdisciplinares, conforme revelado para o Canal Like⁹ (ENTREVISTA, 2020).

4. Jocy de Oliveira e a ópera brasileira contemporânea

Paranaense radicada no Rio de Janeiro, a compositora, pianista e escritora estudou composição com Robert Wykes, formando-se em 1968. Em Tampa, na Flórida, ministrou aulas como professora associada na *University of South Florida* e em Nova York na *New School for Social Research*, em St. Louis, Estados Unidos. Como pianista solou à frente de orquestras como a Orquestra Sinfônica de Boston, Orquestra Sinfônica de Saint Louis, Orquestra Filarmônica de Los Angeles, Orquestra Nacional da Bélgica e Orquestra Nacional de Radiodifusão Francesa. Como intérprete de música contemporânea, tocou ao piano a peça *Capriccio* de Igor Stravinsky (1882 - 1971) sob regência do próprio compositor, além de ter sido regida por nomes como Lukas Foss (1922 - 2009) e Robert Craft (1923). Esteve anos sob orientação de Olivier Messiaen, tendo realizado elogiadas gravações de seus principais ciclos para piano solo, como *Vingt Regards sur l'Enfant Jesus* (1944) e *Catalogue d'Oiseaux* (1956-1958) (PERPÉTUO, 2021).

A compositora participou como idealizadora da Primeira Semana de Música de Vanguarda, que ocorreu no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1961, conhecida por apresentar a música eletrônica ao público brasileiro, conforme ela própria descreve:

⁹ O CANAL LIKE é um canal transmídia – no 530 da Claro TV – que dá dicas sobre o entretenimento audiovisual, um universo cada vez mais amplo e variado. A programação consiste em programas curtos e dinâmicos sobre conteúdos diversos, como filmes e documentários em salas de cinema, TV e streaming; séries de ficção e documentais, reality shows e programas para o público infantil; coberturas de eventos e festivais de cinema e TV; e entrevistas com artistas, criativos, técnicos e produtores do audiovisual. Na programação intitulada ENTREVISTAS, Like recebe convidados da área para falar sobre suas carreiras, projetos e discutir sobre o mundo do entretenimento.

Quando organizamos no Rio de Janeiro a pioneira 1ª Semana de Música de Vanguarda, em 1961, o público brasileiro ouviu música eletrônica pela primeira vez com a apresentação de minha peça em colaboração com Luciano Berio –“Apague meu spot Light”, e a obra de Stockhausen –que entre outras peças, prestamos uma homenagem a *Gesang der Jünglinge*, sua memorável peça eletrônica. (OLIVEIRA, 2015, p.17)

Em 1986 realizou curadoria da série de concertos *Mulheres Compositoras*, na Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro - FUNARJ. Por sua atuação na área da música contemporânea, compositores de referência para a música erudita como Luciano Berio (1925- 2003), Iannis Xenakis (1922 - 2001) e Claudio Santoro (1919 - 1989) dedicaram peças a ela. Tem vinte e três discos gravados no Brasil e no exterior, atuando ora como compositora, ora como intérprete. É uma das fundadoras da Academia Paulista de Música e autora de vários livros como *O 3º Mundo, Apague Meu Spotlight, Dias e Caminhos seus Mapas e Partituras*; e o libreto de *Inori - a prostituta sagrada* (JOCY de Oliveira, 2022).

Rahmeier salienta a influência de novas formas de dramaturgia e de tempo teatral em seus procedimentos composicionais:

No início dos anos 1960 Jocy iniciou uma pesquisa de renúncia à linearidade do discurso, que ela chama de "antiestória", na qual usa a "forma caleidoscópica". Lintz-Maués (1989) define essa forma caleidoscópica como "uma forma mutável, de conteúdo fragmentado, momentos por vezes imprevisíveis", percebendo na obra de Jocy a tentativa de fuga ao determinismo temporal ao estabelecer "um tempo onde os eventos sonoros tem sua entrada, permanência e saída conforme o relacionamento estabelecido na interação com outros eventos, numa analogia com o tempo teatral". (RAHMEIER, 2014, pp. 113-114)

Foi a primeira compositora brasileira a produzir e dirigir suas óperas, buscando reformular o formato convencional operístico, sendo que vários de seus trabalhos são de de estrutura não linear e fundem música e performance com recursos multimídia. Suas peças tem sido apresentadas em teatros e festivais, tais como: Staats Theater – Darmstadt, Ludwigshafen Opera Festival, Carnegie Hall, Bellas Artes- Mexico, Teatro Avenida, Buenos Aires, Chengdu- China, Radio France – Paris, Gaudeamus e Gulbenkian Foundations (LAGO; VELLOSO, 2018).

Dentre estas obras podemos citar: *Fata Morgana* (1987), *Liturgia do Espaço* (1988), *Inori à Prostituta Sagrada* (1993), *Illud Tempus* (1994), *As Malibrans* (1999-2000), *Kseni – A Estrangeira* (2003-2006), *Solo* (2006-2007), *Revisitando Stravinsky* (2010), *Berio sem Censura* (2012); *Liquid Voices – A História de Mathilda Segalescu* (2017); e *Realejo de Vida e Morte* (2022). Em 2008, lançou uma compilação com quatro

DVD's que reúne seis de suas óperas, todas criadas numa perspectiva multidisciplinar. A respeito dos desafios dessa maneira diferenciada de compor, Jocy afirma:

Desenvolver a percepção é um dos desafios num trabalho multidisciplinar. O autor/bailarino não ouve, só vê. O músico não vê, e sua audição é limitada ... Não basta ler uma partitura, é preciso entender o conceito, apreender a desenvolver uma capacidade maior da escuta. Procuro um equilíbrio entre a tecnologia e os elementos naturais inerentes à pesquisa tímbrica instrumental vocal justa medida entre a composição / interpretação / execução. Meu método de trabalho levantou-me para agrupar músicos, atores, bailarinos tentando construir uma linguagem coerente na qual processos aleatórios são combinados a outros estritamente determinados (...) A música, embora exista no tempo, tem o poder de nos levar para a atemporalidade. Nem cheiro, nem imagens, nem lugares nos transportam tão completamente como a emoção da escuta. Em nossos dias, o público se torna o próprio intérprete numa relação lúdica com a máquina, isto é, nos meandros da informática, e o compositor confunde com estes ambientes inteligentes, através de instalações, espaços cibernéticos, performances. Hoje, muitas vezes o compositor se torna seu próprio intérprete. num processo compositivo, interativo em tempo real. Existe uma música enquanto criada / executada. Às vezes, ele se junta aos intérpretes tornando-se uma extensão da própria partitura. o que tem sido uma entre minhas escolhas. (OLIVEIRA, 2014, pp. 243-244)

Conforme Silva (2019), a presença de elementos associados às temáticas da mulher na sociedade (contemporânea ou mitológica) é muito presente nas óperas de Jocy de Oliveira. Embora a compositora não se apresente panfletariamente como uma defensora da presença ativa da mulher na cultura brasileira, ou ainda como defensora explícita de algum tipo de feminismo, o seu trabalho artístico não deixa de apontar nesta direção. Em praticamente todas as óperas da compositora Jocy de Oliveira, há o protagonismo de uma mulher. Também os temas abordados nas óperas discutem aspectos do feminino e da mulher na sociedade (*Fata Morgana, Inori a prostituta sagrada, Illud Tempus, As Malibrans, Kseni - um estrangeiro*).

Em sua mais recente ópera, *Liquid Voices*, apesar do contexto geral da obra estar apoiado em um grande conflito geopolítico, um personagem que vive, sofre e retrata este conflito é novamente uma mulher. Segundo Rahmeier:

A paisagem sonora eletroacústica, os meios eletrônicos de produção sonora, a extensão das técnicas em instrumentos acústicos e na expressão vocal, o acaso, a espacialização do som, a música intuitiva, a não periodicidade da música oriental, as cerimônias e rituais de diferentes culturas, a natureza, o cosmo, a mulher, o texto, os elementos visuais, a cena, e até o público, dão forma a seu trabalho, o qual é composto por células, constituindo uma obra de conteúdo fragmentado, "caleidoscópica", e que incorpora interdisciplinarmente diversas linguagens e tecnologias (RAHMEIER, 2014, p.133)

Neste contexto, essas células surgem como pequenas obras independentes que também podem combinar formando uma obra maior de acordo com os intuitos e a necessidade da compositora, o que caracteriza a intertextualidade intratextual¹⁰, segundo Ap Siôn (2017). De acordo com a compositora:

[...] na verdade eu trabalho com módulos. São segmentos que depois vão se agregando, às vezes tomam até uma sequência diferente, porque nunca uso um processo linear; é bem mais amplo, mais aberto. Também por uma questão prática, porque, evidentemente, eu trabalho tanto a música, que é minha vida, como trabalho, concomitantemente, a cena e os aspectos visuais, vídeo, tudo o que vem em conjunto quando se trata de uma peça de música-teatro, de ópera. Trabalhar com módulos é uma maneira de ter mais oportunidades de abrir, de fazer uma peça, a ser executada, porque nem sempre se tem possibilidades de apresentar uma ópera de 80 minutos. (OLIVEIRA, 2005, apud RAHMEIER, p. 127).

Na sua nona ópera, *Liquid Voices*, a compositora retoma uma dramaturgia um pouco mais tradicional, embora novamente não desenvolva uma narrativa linear, e podemos identificar também uma de suas características poéticas mais recorrentes em várias das fases de sua obra - o gosto pela música e sonoridade árabe. Outras características desta ópera são o uso inusitado da voz e de recursos intertextuais.

5. *Liquid Voices: A História de Mathilda Segalescu*

Liquid Voices – A História de Mathilda Segalescu é uma ópera/filme, escrita em 2017¹¹ e dirigida pela compositora brasileira Jocy de Oliveira (1936), que apresenta dois mundos heterogêneos, que são confluentes nesta obra no “entre”, de forma dupla: o mundo da ópera e o mundo do cinema; o mundo árabe e o mundo judaico. Deleuze e Guattari (1997) falam do *entre* não como um lugar de passagem, mas como a potência da coexistência pela multiplicidade. Este devir atravessa dois mundos heterogêneos, unindo linhas quebradas que geram encontros inesperados, que ocorrem o tempo todo nesta ópera. Conforme a compositora:

¹⁰ Ap Siôn criou em 2007 uma série de categorizações para analisar os aspectos intertextuais da obra de Nymam. Intertextualidade intratextual ocorre ao considerar o conjunto da obra de um mesmo compositor como um grande texto. Podemos constatar este tipo de intertextualidade no conjunto da obra de Gilberto Mendes (1922-2016). Mais informações no livro *Repensando da Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes* de Rita Santos (CRV, 2019).

¹¹ A versão “fílmica” da ópera estreou no *London Film Festival* em fevereiro de 2019, onde foi premiada como *Best Sound Design*. Nesse mesmo ano também foi contemplada com as premiações *Best Original Score* no *Nice International Film Festival* e *Best Set Design* no *Madrid International Film Festival*, dentre outras indicações e distinções.

Ópera multimídia em um único ato, a montagem é uma paisagem sonora e visual que percorre um labirinto fantasmagórico e de mistério, misturando datas exatas a acontecimentos imaginários e principalmente trazendo à tona verdades, inverdades e repetições históricas de refugiados através dos tempos desaparecidos nas águas e transformados em vozes líquidas. (OLIVEIRA, 2017, apud SILVA, 2019, p. 118)

A ópera cinematográfica, como é chamada pela própria diretora, narra a história de uma famosa cantora e pianista judia, Mathilda Segalescu, personagem fictícia criada por Jocy de Oliveira, em um grupo de 769 refugiados judeus e 22 integrantes do Struma - o último navio a navegar da Romênia para a Palestina, afundado em 1941, no Mar Negro. Anos depois, o piano, único remanescente do naufrágio, é encontrado por um pescador árabe, que desvenda a história por meio do instrumento. Este homem se apaixona pelo espectro da cantora, que está ligado ao piano e aparece todas as noites para contar seu trágico destino.

A estreia da ópera na versão teatral foi em 2017, no Sesc 24 de Maio, São Paulo com os seguintes intérpretes: Gabriela Geluda – soprano; Luciano Botelho - tenor; João Senna – viola; Paulo Passos - clarone, e clarineta e sax; Aloysio Neves - guitarra elétrica; Joaquim Abreu – percussão; Ricardo Siri – percussão; Peter Schuback – violoncelo; Sara Cohen – piano; Marcelo Lima – difusão.

O roteiro do filme de *Liquid Voices* parte de uma verdadeira tragédia, o naufrágio do Struma em 1942, que transportou mais de 700 judeus fugindo da perseguição nazista na Europa. A narrativa começa quando um pescador árabe se apaixona pelo espectro da cantora e pianista Mathilda Segalescu, uma das vítimas fictícias do naufrágio. Uma leitura mais estruturada poderia focalizar no caráter intertextual e nas inovações que marcam *Liquid Voices*. Uma leitura mais metafórica talvez possa abordar o ressurgimento da arte antiga (ópera) pelas lentes da arte moderna (cinema), assim como o ressurgimento do piano danificado que emerge das profundezas do oceano e do esquecimento, trazendo o espectro de Mathilda, que reconta a história para o pescador. A simbologia deste piano submerso vem de projetos anteriores, conforme a pianista e compositora:

A gênese de *Liquid Voices* foi em 2005, com a criação de um curta-metragem – Noturno de um piano, como primeiro experimento de um projeto contínuo intitulado Projeto Soif. O vídeo Noturno de um piano denuncia a situação agonizante da música erudita no Brasil lançando ao mar um piano como ícone de uma alta cultura submergindo: um piano de cauda (com uma pianista, Gabriel Geluda) que flutua à deriva até naufragar... (OLIVEIRA, 2020, p.6)

A partir dessa premissa, Oliveira também se pergunta sobre a prática do artista no mundo contemporâneo, opondo o piano e o canto operístico ao meio de comunicação de massa que é o cinema: afinal, qual é a função, na sociedade contemporânea, daqueles que se aplicam à criatividade, à estética e ao exercício da técnica artística? Abraçar o anacronismo e entregar-se a formas de arte antigas ou inovar como algo diferente? Até que ponto o antigo e o novo podem se conciliar na arte contemporânea?

Liquid Voices é estruturada em torno dos elementos formais da ópera, entrelaçando drama, canto e música instrumental, mas foi concebida inicialmente para mídia gravada. A câmera aproxima os personagens, mostrando suas expressões faciais em detalhes. A montagem interrompe a visão do espectador de um ponto a outro, de acordo com o interesse do diretor. Do espaço teatral, afora os elementos musicais do gênero, a obra toma o simbólico, o sugerido.

Filmadas nas ruínas do Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, essas ações não são desenvolvidas em situações realistas, mas sim entre as velhas paredes do Cassino, que servem de metáfora para a destruição e morte do naufrágio. O piano destruído funciona como um MacGuffin, como descrito pelo cineasta Alfred Hitchcock (apud TRUFFAUT e SCOTT, 1985, p. 137-138), ou seja, um adereço de cena que não termina em sua funcionalidade mais óbvia, mas que move a trama, desdobrando memórias e colocando ações em movimento.

Repensando a mídia tradicional, tanto o centenário cinema quanto a mult centenária ópera, a obra de Jocy de Oliveira apresenta um novo modelo formal e instigante, com sua série de convenções, temas e significados, mas certamente enriquecido por sua compreensão enquanto síntese de caracteres cênicos muito distintos.

Com duração total de uma hora e vinte minutos, esta ópera cinemática tem como tema a denúncia do drama de imigrantes, dos desterrados pela destruição das guerras, dos conflitos étnicos/culturais/religiosos. O nome da personagem principal, Mathilda Segalescu, foi criado com a junção de nomes de dois passageiros que constam da lista do Struma, barco que realmente afundou no oceano. O roteiro da ópera é estruturado em quatro grandes blocos, aqui denominados A, B, C e D, com quinze cenas, ligadas por paisagens sonoras eletroacústicas com monólogos, além de três segmentos compostos do imaginário e memórias (bloco intermediário). O Tenor sempre canta em francês, com exceção da primeira cena, *Santa Maria Amar*, que ambos cantam em galego. A Soprano canta em alemão, árabe e galego, aplicando majoritariamente técnicas estendidas à sua vocalidade.

O uso inusitado da voz que a compositora propõe para a soprano, a personagem Mathilda Segalescu, é reflexo da pesquisa eletroacústica que Jocy de Oliveira sempre levou à frente em seus procedimentos composicionais, esta pesquisa é determinante na percepção dos fenômenos sonoros da compositora, e se torna um fator determinante para usarmos o conceito de postopera para analisar esta ópera. Sobre o uso da voz nesta ópera, Jocy afirmou:

(...). embora os cantores cantem juntos em alguns momentos, a partitura não indica nenhum duo no sentido tradicional. A parte musical do tenor com elementos melódicos e a inteligibilidade do texto em francês conta fragmentos da história. O soprano, por outro lado, usa técnicas vocais estendidas contrastantes, que levam às vozes líquidas ininteligíveis da memória da água. (OLIVEIRA, 2020, p.37)

No BLOCO A, *Santa Maria Amar*, temos a Cena 1 - *Santa Maria Amar*, que mostra dois universos temporais heterogêneos, a Idade Média e a atualidade. É apresentada a canção medieval *Santa Maria Amar* e um *rock* instrumental, caracterizando procedimentos intertextuais: a canção medieval traz intertextualidade referencial e o *rock* caracteriza a intertextualidade abstrata (AP SIÔN, 2017). Nesta cena a compositora promove uma reflexão a respeito de papéis e de gênero, pois ambos os personagens trocam de roupas, ambos usam o mesmo hábito de freira/padre.

O BLOCO B, *Wassergeschrei*, é o maior de todos, com sete cenas, e dando início ao *flashback*, onde Mathilda Segalescu começa a contar toda sua história.

Na Cena 8 o Tenor (pescador) canta canção de amor em francês e a soprano apresenta uso inusitado da voz caracterizando os mecanismos vocais da postopera (NOVAK, 2012). Conforme a compositora: “A parte do soprano é inspirada em vozes líquidas simbolizando sua vinda das águas. Ela emite sons fonêmicos que muitas vezes remetem à água que ela se banha e transborda em ablução. ” (OLIVEIRA, 2020, p. 55).

No BLOCO C, *A Mulher Árabe*, temos o ápice de história, a convergência dos dois mundos, o judaico e o árabe. A soprano canta em árabe com em transe, o tenor recita monólogo. A mulher judia, através de um ritual, se converte na mulher árabe.

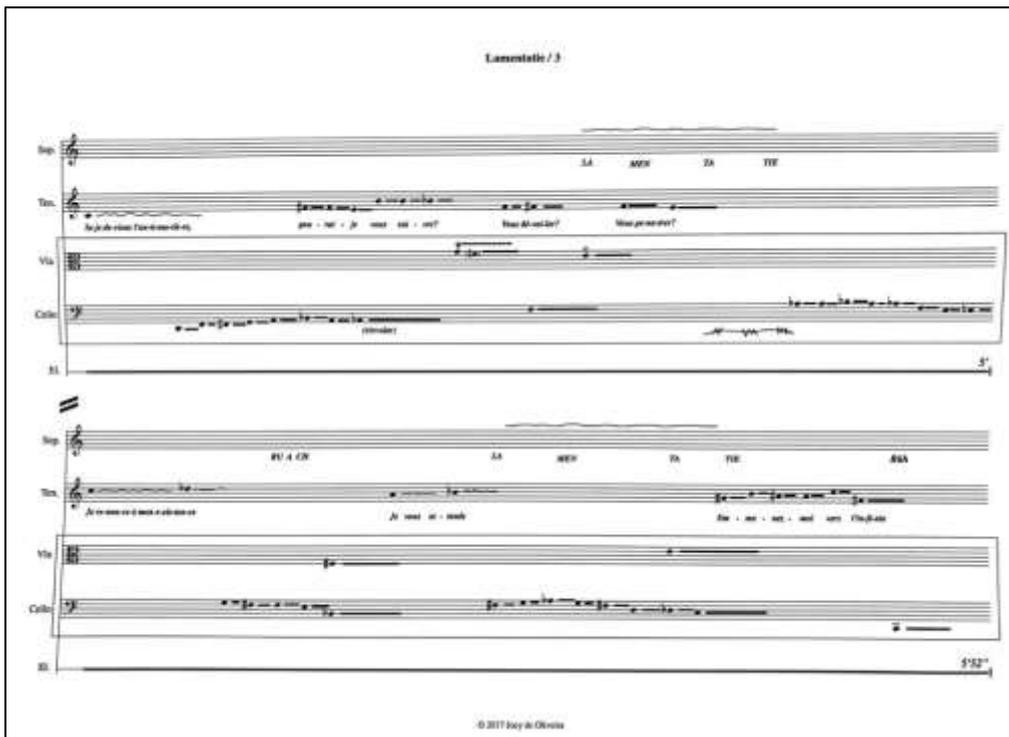
Figura 1: parte da partitura da peça *Wassergeschrei*

The image displays a musical score for the piece *Wassergeschrei*. At the top, there is a section titled "Wassergeschrei / 8" with several staves for woodwinds and strings. Below this, the score is organized into four main sections labeled A, B, C, and D. Each section contains staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with instrumental parts for Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal parts include lyrics in French. The score is marked with time signatures and dynamic markings. At the bottom, there is a timeline with markers for 1:00, 1:30, 2:00, 2:30, and 3:00.

Fonte: Oliveira, 2020

O BLOCO D, *Lamentatie*, é o bloco final, a parte do tenor apresenta elementos melódicos e a inteligibilidade do texto em francês, contando fragmentos da história. O soprano, por outro lado, usa técnicas vocais estendidas contrastantes, com a palavra *Lamentatie*, já como espectro fantasmagórico novamente, caracterizando a postopera (NOVAK, 2021).

Figura 2: parte da partitura da peça *Lamentatie*



Fonte: Oliveira, 2020

Figura 3: tabela com resumo da instrumentação, dos recursos intertextuais e dos usos da voz.

| BLOCO | CENAS duração | Intertextualidade | Eletoacústica Voz ou só monologo. | Instrumentação | Uso da voz POSTOPERA |
|------------------------------------|------------------|--|---|--|---|
| Bloco A <i>Santa Maria Amar</i> | 1 13'25" | Rock e Canção medieval <i>Santa Maria Amar</i> | Duo tenor e soprano | viola, cello, violão, guitarra, percussão e eletoacústica . | |
| | 2 1'35" | | Eletoacústica <i>Echoes of a piano</i> | | |
| Bloco B <i>Wassergeschrei</i> | 3 48" | | Duo tenor e soprano <i>Água gritando</i> | flauta, clarone, cello, piano, percussão e eletoacústica | O soprano usa técnicas vocais estendidas contrastantes. |
| | 4 3'30" | | Eletoacústica | | |
| | 5 36" | | <i>Shema/sopran</i> o | canto a cappella | |
| | 6 2' | | Eletoacústica | | |

| | | | | | |
|---|---------------------|--|---|---|--|
| | 7 3'56" | <i>For Flute</i> (2015) | | flauta transversal e eletroacústica | |
| | 8 8' 37" | | Duo tenor e soprano | viola, cello, flauta, clarineta/clarone, piano, percussão e eletroacústica | Soprano emite sons fonêmicos que muitas vezes remetem à água em que ela se banha e transborda em ablução |
| | 9 2'58" | | monólogo da soprano | | |
| Cantos dos Minaretes | 10 6'12" | <i>Ouço vozes que se perdem nas veredas que encontrei</i> (1981) | Tenor e delay em tempo real (eletroacustica) | | |
| Jantar com os Vampiros | 11 4'39" | <i>Vampiro Tango</i> (2020) | Vampiro Waltz | viola, cello, saxofone e eletroacústica | |
| Recital | 12 7'12" | | Soprano - <i>Eu vivo sozinha na minha voz</i> | viola, cello, clarinete, clarone e piano | Boca chiusa e com técnicas estendidas |
| Bloco C <i>A Mulher Árabe</i> | 13 11'46" | | Soprano – <i>A Mulher Árabe.</i> | viola, cello, guitarra elétrica, tambura, percussão e eletroacústica. | Recita/canta em árabe, com em transe. |
| | 14 4' | | dois monólogos | Tenor e soprano | |
| Bloco D <i>Lamentatie</i> | 15 6'31" | | Duo tenor e soprano <i>Lamentatie</i> | Viola, cello e eletroacústica | 5 Soprano usa técnicas vocais estendidas contrastantes, com a palavra <i>Lamentatie</i> |

Fonte: elaborada pelos autores

Em relação ao conceito de postopera, *Liquid Voices* proporciona duas características de acordo com Novak: o uso diferenciado pela soprano, especialmente nas cenas 3, 8, 12, 13 e 15; e o uso de mídias. Conforme a compositora:

Minha busca por essa interseção da música com as outras artes, ou melhor, com a multimídia, teve início em 1967/68 com meu *Teatro Probabilístico*, e em 1970 com *Polinterações...* Continuou em 1988, com minha ópera multimídia *Liturgia do espaço*, que fazia uso de projeções de vídeos captados e processados em tempo real. Isso mostra que o vídeo como cenário virtual tem sido a opção escolhida para a maioria de minhas óperas multimídia desde então. (OLIVEIRA, 2018, p.5)

Jocy de Oliveira, como compositora pioneira da música eletrônica no Brasil, usa de recursos de música eletroacústica praticamente durante toda a ópera, com exceção das cenas 9 e 14, que são apenas monólogos; do canto judaico *a cappella* da soprano na cena 5 (*Shema*); e da cena do Recital, com a música *Ich lebe allein in meinem Stimme* para soprano, viola, cello, clarinete/clarone e piano, todos com técnicas estendidas.

6. Considerações finais

Neste artigo foi apresentada a análise da ópera cinemática *Liquid Voices* com o objetivo de averiguar como ela tangencia os conceitos de *postopera*, e como a intertextualidade se apresenta nos procedimentos composicionais de Jocy de Oliveira.

De acordo com Ap Siôn (2007), apresenta intertextualidade referencial com a canção medieval *Santa Maria Amar*, abstrata com o gênero rock e intratextual com três obras suas: *Ouçõ vozes que se perdem nas veredas que encontrei* (1981); *For Flute* (2015) e *Vampiro Tango* (2020).

As novas maneiras de se empregar a voz na ópera, a influência do cinema e do teatro pós-dramático, e a relação diferenciada do corpo com o canto na ópera contemporânea confluem para o conceito de *postopera* preconizado por Jelena Novak (2012/2015/2013). Em *Liquid Voices* nota-se a fusão da perspectiva do cinema desde a sua gênese, assim como o uso diferenciado da voz, distanciando-se de uma mimese melódica da fala, principalmente no canto da protagonista. Além disso, ressalva-se como única característica que destoa do conceito de *postopera* a apresentação da história de forma linear pela compositora, o que não corresponde, a rigor, à poética do teatro pós-dramático. Jocy de Oliveira, de maneira singular, traz contribuição relevante, através desta ópera cinemática, para a renovação da ópera brasileira contemporânea.

Referências

- AP SIÔN, Pwyll. *The music of Michael Nyman*. Texts, contexts and intertexts. Aldershot: Ashgate, 2007.
- BARBA, E. *Além das Ilhas Flutuantes*. Tradução – Luis Otávio Burnier. São Paulo – Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1991.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art*. An Introduction. Nova York: McGraw-Hill, 2008.
- BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CACHOPO, João Pedro. *Buñuel vai à ópera – que dizer desse anjo exterminador?*, 2017. Disponível em: <<https://revistacaliban.net/bu%C3%B1uel-vai-%C3%A0-%C3%B3pera-que-dizer-desse-anjo-exterminador-30dba0289e0e>>. Acesso em: 30 jun. 2022.
- CARVALHO, Mário Vieira de. *A Ópera como Teatro*. Porto: Editora AMBAR, 2005.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. 1997. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- ENTREVISTA de Jocy de Oliveira... sobre o filme *Liquid Voices*, 2020. 1 vídeo (15'27"). Publicada pelo Canal Like. Disponível em: <https://youtu.be/6LnJMi48-IE>. Acesso em: 30 de junho de 2022.
- HOLDERBAUM, Flora Ferreira. *Pensar as Vozes-Vocalizar o Logos: das possibilidades de Emergência de Outras Vocalidades*. São Paulo: Tese de doutorado ECA-USP, 2019.
- JOCY de Oliveira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa289894/jocy-de-oliveira>. Acesso em: 30 de junho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- LAGO, Manoel; VELLOSO, Rodrigo. *Leituras de Jocy*. São Paulo: SESI SP Editora, 2018.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MENEZES Fº, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Nova Estela, 1987.
- NOVAK, Jelena. *Singing corporeality: reinventing the vocalic body in postopera*. Tese de Doutorado. Universidade de Amsterdã. Amsterdã, 2012.

NOVAK, Jelena. From minimalist music to Postopera: repetition, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen. In: POTTER, Keith; GANN, Kyle; SIÔN, Pwyll Ap. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate, 2013, p. 129-140.

NOVAK, Jelena. *Postopera: reinventing the voice-body*. England: Ashgate, 2015.

OLIVEIRA, Jocy de. *Diálogo com Cartas*. São Paulo: Editora SESI SP, 2014.

OLIVEIRA, Jocy de. *Acrescentando algumas reflexões sobre meu livro "Diálogo com cartas"*. DEBATES, UNIRIO, 2015, nº 15, p.3-22, nov. 2015.

OLIVEIRA, Jocy de. *Além do Roteiro*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.

OLIVEIRA, Maria Cecília de. *O Despertar para Uma Nova Vocalidade*. São Paulo: Tese de doutorado ECA-USP, 2013.

PERPETUO, Irineu Franco *História concisa da música clássica brasileira / Irineu Franco Perpetuo* 1. ed. - São Paulo: Alameda, 2021.

RAHMEIER, Lazlo. *Uma poética interdisciplinar de Jocy de Oliveira*. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SCHWARTZ, Arman. Opera and objecthood: sedimentation, spectatorship, and Einstein on the beach. *The Opera Quarterly*, [S. l.], v. 35 n. 1/2, p. 40-62, Winter/Spring 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/oq/kbz007>. Acesso em: 25 jan, 2022.

SILVA, Alexandre Guilherme Montes *Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas*. 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen G. *Hitchcock*. Nova York: Simon & Shuster, 1985.