

Atravessamentos intermidiáticos no conceito de postopera: estudo de caso em obras de Jocy de Oliveira, Chico Mello e Philip Glass¹

Intermedia Crossings on the Concept of Postopera: Case Study in Works by Jocy de Oliveira, Chico Mello and Philip Glass

Rita de Cássia Domingues dos Santos

Universidade Federal de Mato Grosso/grupo de pesquisa *ContemporArte*
ritadominguesantos@alumni.usp.br

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1183331916028444>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7825-7602>

Recebido em: 02/02/2024

Aprovado em: 01/03/2024

¹ Este artigo é um desdobramento da pesquisa “Postopera e Pós-minimalismo: possíveis conexões com a América Latina”, cadastrada desde abril de 2020 na Pró-Reitoria de Pesquisa e que foi continuada até o início de 2024 na Universidade Federal de Mato Grosso no grupo de pesquisa *ContemporArte*.

RESUMO

Este estudo visou delimitar os atravessamentos intermediáticos em obras que apresentam uma concepção inovadora de ópera calcada no teatro pós-dramático: a postopera. Na ópera de Philip Glass *O Corvo Branco* (1991) temos, através da aparição de personagens advindos do cinema e da mistura impura de trechos de *Os Lusíadas* com textos de outros formatos, indícios de intermedialidade. De Chico Mello, *Destino das Oito* (2004), já na sua gênese apresenta intermedialidade, pois funda-se na peça de teatro *Heart's Desire* (1997). Por fim, *Liquid Voices* (2017) parte de um roteiro escrito para o cinema pela própria compositora Jocy de Oliveira, também apresentando intermedialidade desde a sua concepção. Como objetivos secundários foram sinalizadas características dessas obras pela Estética da Impureza; desvelando a intertextualidade pelo viés paródico. Concluiu-se que as duas postoperas dos compositores brasileiros apresentam a intermedialidade de maneira mais incisiva.

PALAVRAS-CHAVE:

Ópera contemporânea; intermedialidade; Jocy de Oliveira; Chico Mello; Philip Glass.

ABSTRACT

This study aimed to delimit the intermedia crossings in works that present an innovative conception of opera based on post-dramatic theater: postopera. In Philip Glass's opera *O Corvo Branco* (1991) there are, through the appearance of characters from cinema and the impure mixture of excerpts from *Os Lusíadas* with texts from other formats, signs of intermediality. *Destino das Oito* (2004), by Chico Mello, presents intermediality in its very genesis, as it is based on the play *Heart's Desire* (1997). Finally, *Liquid Voices* (2017) is based on a script written for the cinema by the composer herself, also presenting intermediality from its conception. As secondary objectives, characteristics of these works were highlighted by the Aesthetics of Impurity, unveiling intertextuality through a parodic approach. All things considered, one can conclude that these two postoperas by Brazilian composers present intermediality in a more incisive fashion.

KEYWORDS:

Contemporary Opera; Intermediality; Jocy de Oliveira; Chico Mello; Philip Glass.

Introdução

Conforme Aguiar, Agustoni e Carrizo (2015), "intermedialidade é uma noção que se refere a todos os tipos de relação entre duas ou mais mídias, duas ou mais artes, mídias e artes" e de acordo com Rajewsky (2012), existe uma série de concepções de intermedialidade com respectivos potenciais heurísticos. Pode-se, nesse contexto, 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 (Clüver 2008; Rajewsky 2012).

Objetiva-se neste artigo trazer um recorte da produção operística contemporânea, presidida por relações intersistêmicas, caracterizando-se como uma pesquisa dentro do campo dos Estudos de Intermedialidade. Pretende-se demonstrar como o conceito postopera já traz em seu bojo atravessamentos intermediáticos, a partir da análise das postoperas *O Corvo Branco* (1991), de Philip Glass; *Destino das Oito* (2004), de Chico Mello; e *Liquid Voices* (2017) de Jocy de Oliveira, focalizando o estudo em como a intermedialidade se apresenta nessas obras. Como objetivos secundários, foram sinalizadas características dessas obras pela Estética da Impureza (Scarpetta 1985); desvelando majoritariamente a intertextualidade pelo viés paródico (Hutcheon 1985).

Jelena Novak (2012) criou o termo *postopera* para obras que são, ao mesmo tempo, pós-dramáticas e pós-modernas. 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 constitutiva igual, tão importante quanto a música, o libreto ou a encenação (Novak 2013). São obras que, conforme Lehmann (2007), deixam de meramente reproduzir "imagens" ou buscar a mimese, apresentando combinações inovadoras com outras mídias.

Ainda segundo Novak (2012), 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 (2013) pontua também que o impacto das novas mídias, tecnologias eletrônicas e digitais, influenciaram significativamente a ópera nos últimos anos do século XX principalmente 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. Fator contributivo para essa 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" (Rajewsky 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 Impureza². Scarpetta relaciona essa Estética a uma 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 1960, parecia óbvio que cada arte devia livrar-se de suas impurezas, desvencilhar-se das artes "concorrentes", tender sempre para mais especificidade (Scarpetta 1985, 149).

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 que a regressão" (Scarpetta 1985, 50). Dessa 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 (1985)³.

Tendo o princípio dramático desconstruído, e através da intermedialidade e da Estética da Impureza, criam-se inovadoras possibilidades para a relação entre corpo e voz nas postoperas. O desenvolvimento a seguir é dividido em três tópicos, onde apresentamos em cada um sucintamente o estudo de caso de cada uma das postoperas.

O Corvo Branco (1991)

O Corvo Branco (*White Raven*) encaixa-se na definição de postopera (Novak 2012); foi composta em cinco atos para solistas, coro e orquestra, em 1991, pelo compositor estadunidense Philip Glass (1937) em colaboração com Robert Wilson (1941), sobre libreto

² A Estética da Impureza, conceito que foi cunhado por Guy Scarpetta em seu livro *L'Impureté* (1985), inclui a vanguarda e a evocação do passado, o velho e o novo, o moderno e o pós, as denominadas "baixa e alta culturas", abarcando a comunicabilidade da cultura de massa e do *pop art*. Essa Estética sugere a possibilidade de aceitar-se a novidade como expressão artística, e não pela superação preconizada pela vanguarda.

³ Em seu livro *A Theory of Parody*, Hutcheon define a paródia como imitação com diferença crítica. Segundo esta autora, o significado etimológico oferece definições diversas, como por exemplo que o prefixo *para-* tem significados diferentes, sendo um deles contra e outro ao longo ou ao lado. Considera que a interpretação do contra deve ter sido mais utilizada na medida em que o termo se fixou mais na versão da ridicularização e do contraste do que na outra versão de acordo. 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 transcontextualização com inversão, com ironia, uma repetição com diferença (Hutcheon 1985). A Teoria da Paródia vem sendo usada por pesquisadores para analisar obras musicais contemporâneas (vide textos de Everett 2004; Santos 2019).

de Luísa Costa Gomes (1954), e por encomenda do Teatro Real de Madrid e da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.

Philip Glass é considerado por muitos musicólogos um dos fundadores do Minimalismo musical, embora ele próprio não se considere um compositor minimalista. Compositor estadunidense profícuo e bem-sucedido, escreveu várias composições para formações diversas, trilhas sonoras para filmes, sinfonias, e inúmeras óperas, dentre elas *Einstein on the Beach* (1976); *Satyagraha* (1980); *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).

A estreia mundial da obra ocorreu no Teatro Camões em 26 de setembro de 1998 por ocasião da Exposição Internacional de Lisboa, sendo dirigida pelo maestro Dennis Russel Davies. Depois que estreou em Lisboa na exposição sobre oceanos, no mesmo ano foi encenada em Madri e posteriormente uma versão reduzida da ópera foi apresentada em Nova Iorque em 2001. O tema central dessa 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 do encenador Robert Wilson, *O Corvo Branco* apresenta o que eles denominam *knee play*, duetos sempre com as mesmas personagens antes de iniciar cada ato que, no caso de *O Corvo Branco*, é um dueto de dois corvos negros. Sobre essa postopera, Torrão e Páez-Granados afirmam:

... 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 dispositivos 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 e Páez-Granados 2020).

Esta ópera não conta realmente uma história, ou seja, é influenciada pelo 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 essa mistura caracteriza a Estética da Impureza, como veremos na análise de alguns trechos do libreto. Esta Estética

enaltece o caráter sem progressividade lógica ou linear (dionisíaco) e nega a dissertação homogênea, existindo como um discurso que remete a uma espécie de montagem, lacunar e estilhaçada, que engloba a heterogeneidade (Scarpetta 1985), semelhante ao conceito de Paralogia, de Lyotard (2009).

A seguir, um trecho da obra *Os Lusíadas*, de Camões, que é cantado pelo personagem Vasco da Gama:

Eu, que bem mal cuidava que em efeito
Se pusesse o que o peito me pedia
Que sempre grandes coisas deste jeito
Pressago, o coração me prometia
Não sei por que razão, por que respeito
Ou por que bom sinal que em mim se via
Me pôe o ínclito Rei nas mãos a chave
Deste cometimento grande e grave.
E com rogo e palavras amorosas
Que é um mando nos Reis que a mais obriga
Me disse: as coisas árduas e lustrosas
Se alcançam com trabalho e com fadiga
Faz as pessoas altas e famosas
A vida que se perde e que periga
Que quando ao medo infame não se rende
Então, se menos dura, mais se estende
(*Os Lusíadas*, canto IV 77 e 78 *apud* Gomes 1998).

Quanto à intermedialidade, nessa postopera, 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
(Curcio 1987 *apud* Gomes 1998).

Ainda nesse sentido, temos a inserção de personagens estranhos ao tema dos descobrimentos, como no trio vocal entre Dorothy, Homem de Lata e o galo de Barcelos, os dois primeiros advindos do cinema:

GALO DE BARCELOS:
...já te tenho dito
Que não é bonito andares a me enganar
DOROTHY:
Além para lá do arco-íris
Bem no alto
HOMEM DE LATA:
Onde está o coração que me batia

Contra a armadura?
(Gomes 1998).

Nota-se o uso da paródia pelo viés do *ethos* satírico (Hutcheon 1985; 1994), 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 à situação da colonização bárbara dos portugueses. *O Corvo Branco* também demonstra *ethos* satírico e irônico (Hutcheon 1985), inclusive quando apresenta trechos da obra *Os 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 1998).

A música dessa parte se apresenta no ritmo bossa-nova⁴, 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 esse 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 do trecho dos *Lusíadas* "Gente morta doente mal sustida o Gama em lágrimas de luto envelhecido".

Quanto ao *ethos* irônico, também pode-se considerar esse aspecto da paródia no libreto quando ele alude à aparição da Miss Universo, em diálogo com os três cientistas, Heródoto, Aristarco, Prinz. Nesse 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" (Gomes 1991). Essa 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 nessa postopera ressoa com o discurso de Hal Foster sobre pós-modernismo oposicionista ou pós-modernismo de resistência (Gloag 2012).

⁴ Para mais informações sobre bossa-nova, ver o artigo *A Bossa Nova e a Música Nova*, de Santos, Rodrigues e Farias (2024), site: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2023.e94748>.

Destino das Oito (2004/2005)

Conforme Wolff (1999, 40-41) intermedialidade é “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia”. Dessa forma, a postopera *Destino das Oito* já na sua gênese apresenta intermedialidade, pois funda-se na peça de teatro *Heart's Desire* (1997) de Caryl Churchill. Chico Mello também conseguiu conectar na sua composição alguns elementos da telenovela brasileira, da Bossa Nova, além de outros do que hoje conceitua-se como postopera, bem como do Pós-Minimalismo, sendo que a estrutura da peça é caracterizada pelas repetições e variações. Antes de discorrermos sobre a análise, vamos apresentar breves considerações sobre o compositor Chico Mello e sobre o Pós-Minimalismo musical⁵.

Luiz Francisco Garcez de Oliveira Mello (1957), conhecido no meio artístico por Chico Mello, é doutor em musicologia pela *Technische Universitat Dortmund*. Nascido em Curitiba, concluiu três graduações: formado em Medicina pela Universidade Federal do Paraná; bacharel em violão pela Escola de Música de Belas Artes do Paraná; e formado em Composição e Teoria Musical pela *Hochschule der Künste* de Berlim (Bem Paraná 2012). Ao contar sobre como teve contato com o Minimalismo musical, Chico Mello declarou:

Através do "minimismo" latino-americano, principalmente dos compositores uruguaios Carlos da Silveira, Leo Masliah, Coriún Aharonián no Curso Latino-americano de Música Contemporânea de 1979. Depois, no começo da década de 80 através da música de Steve Reich assim como do alemão Hanns Otte. O meu primeiro disco "Chico Mello/Helinho Brandão", de 1984, reeditado em 2010 com o título "Água" (selo alemão m=minimal) traz minhas primeiras composições minimalistas, da época em que estudei com Hans Joachim Koellreutter em São Paulo. Consegui neste disco fazer uma ligação entre a música modal (indiana e a música nordestina), rítmica afro-brasileira e a música serial (dodecafônica) usando a repetição e a distensão temporal dos elementos tradicionais. Em Berlim, a partir de 1987 entrei em contato com a música de compositores novaiorquinos minimalistas como La Monte Young -- na verdade o compositor que iniciou o que se chama de música minimalista ainda na década de 50 -- e do seu aluno Arnold Dreyblatt, de cuja banda eu fiz parte. (Alencar e Santos 2021)

Essa particularidade do processo criativo de Mello, essa repetição de algo que não é exatamente igual, conduz ao Pós-Minimalismo, bem como ao hibridismo com outros gêneros, já que para a maioria dos teóricos, de acordo com Santos (2019), o Pós-Minimalismo é este caldeirão de múltiplas influências, marcado pela intertextualidade e pela Estética da Impureza (Scarpetta 1985). Sobre a questão da mistura, do hibridismo, nota-se que a Bossa Nova sempre esteve presente em sua formação, sendo que a maioria de

⁵ Mais informações sobre o Pós-Minimalismo no livro de Santos (2019) *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: O Pós-Minimalismo nos Mares do Sul* (CRV 2019).

suas obras tem fortes influências dos compositores João Gilberto e Baden Powell (Demarchi 2009; Obici 2015).

Importa notar que, quando se transfere a música para a cena, mesmo que ela possua características minimalistas que possam aludir a uma "não-teleologia", ela pode desenvolver-se como uma narrativa. Sobre esse papel da música de cena, Lívio Tragtemberg afirma:

... A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual. De início, podemos reconhecer sua dupla identidade como veículo de símbolo abstratos e referenciais, ação que encontra na abstração e na associação dos seus espaços de imaginação sensorial (Tragtemberg 1999).

No que concerne à intermedialidade, essa noção é fundamental, já que o eventual caráter "não-teleológico" da música que se entende pós-minimalista funde-se na cena com o significado por esta carregado, mudando-se o caráter de ambas e transformando-se num terceiro elemento, fundido intermedialmente, e com novo significado. As repetições e variações põem em destaque todo esse processo.

Destino das Oito tem a duração aproximada de 1h30min. Nessa postopera do compositor brasileiro, segundo a partitura, há cinco cantores interpretando seis personagens: Brian (barítono), Alice (contralto), Tia Maisie (Soprano), Lewis (baixo), Susy (soprano) e a amiga de Suzy, interpretada pela mesma cantora, apresentando a seguinte formação instrumental: oboé, clarinete, clarone, tuba, percussão, celesta, violino, viola e contrabaixo.

Analisando essa postopera, nota-se que Chico Mello mescla a Bossa Nova com aspectos melodramáticos da telenovela brasileira, caracterizando a intertextualidade pelo viés paródico. Construída sobre a peça "*Heart's Desire*", foi apresentada pela primeira vez em uma produção de Cristina Tappe no festival de Berlim MaerzMusik. Sobre esta obra de Chico Mello, Redhead descreve:

... é baseada na peça *Heart's Desire*, da dramaturga britânica Caryl Churchill. *Fate at Eight* é pressuposta pelos múltiplos resultados possíveis de uma situação doméstica, que vai de uma variedade de respostas emocionais, a desfechos extremados ao estilo de novelas, para dar pistas de relações sinistras sob a superfície de uma organização cotidiana harmoniosa. Na peça original de Churchill, o foco está no ato de esperar, utilizando uma estrutura cíclica para captar o público dentro da futilidade das situações apresentadas (Redhead 2014).

Observa-se a relação paródica que a ópera de Chico Mello estabelece com o texto original, constituindo imitação com diferença crítica. Um dos fatores que podemos arrolar aqui é a caracterização da personagem Maise, tia do casal principal (Brian e Alice), na ópera

de Mello. Em *Destino das Oito* ela, embora seja a tia, aparece personificando o estereótipo de empregada doméstica, aludidamente uma figura comum em famílias de classe média e nas novelas brasileiras que são transmitidas por volta das 8h (noite), nas quais ocorrem muitas cenas que retratam discussões de famílias da dita classe média "presenciadas" pela "funcionária do lar". Ela ocupa um papel central tanto na encenação da ópera como no trato musical de suas árias, contexto que se distancia da austera Londres do original, uma transcontextualização com inversão (Hutcheon 1985).

Sobre seu processo composicional nessa obra, Chico Mello afirma:

Em vez de musicar o texto, o texto é que gera a música: atribuindo a cada vogal uma determinada altura musical, as sílabas do texto geram automaticamente melodias, seguindo aproximadamente o espectro da série harmônica. Assim por exemplo, as notas melódicas mais agudas correspondem às vogais "é" e "i", e as mais graves às vogais "o" e "u". À cada solista vocal são superpostos dois instrumentos que "cantam" as melodias geradas pelo mesmo texto em português e alemão. Cada personagem tem um grupo de notas (uma "escala") própria e característica. A harmonia resulta da superposição das notas geradas pelas vogais do texto em 3 línguas. Por exemplo a palavra "ela", tem as vogais "e" e "a" que correspondem à duas notas musicais. A versão em inglês é "she" tem a vogal "i" que corresponde à outra nota. Olhando a partitura isto fica mais claro (Alencar e Santos 2021).

A repetição da célula rítmica da Bossa Nova reinsere os micro-mecanismos de poder e a alienação social que o texto original de Churchill aponta, sendo que tal repetição apresenta paulatinamente acréscimos musicais e de situações cênicas, e são usados progressivamente em cena recursos do cinema, como a alteração de velocidades ou o "replay" do início, trazendo camadas de ironia ao texto inicial.

Relevante para a análise é o uso maciço da célula rítmica da Bossa Nova, de forma minimalista, ou seja, com repetição, por meio de processos aditivos e sem desenvolvimento. Por outro lado, a mimese se faz presente nessa obra, conforme Chico Mello, através dos seguintes mecanismos:

Transposição estrita das vogais do texto para notas musicais: as alturas musicais "imitam", representam a fala; o andamento da música é diferente para cada personagem, os andamentos "imitam", representam sua personalidade; a encenação operística "imita", se refere aos cenários de telenovelas; as constantes repetições imitam a estrutura em capítulos das novelas, mas a "pervertem": é sempre o mesmo capítulo que muda a cada recomeço, tem outra sequência de ações; os gestos dos intérpretes e a marcação quase geométrica de seus movimentos imitam, representam de forma estilizada (geometrificada) os conteúdos e emoções dos personagens teatrais (Alencar e Santos 2021).

Digno de nota é que durante a encenação ocorre uma transmissão, através de uma grande tela ao fundo, de vídeos de papagaios e de cenas que evocam praias brasileiras. Ali,

repetidamente aparece uma cena como se fosse de uma abertura de novela, com o título em inglês e em alemão. Toda esta justaposição de elementos incongruentes, opondo-se à ambiência londrina sugerida pelo texto original, solapa também a dinâmica tradicional das óperas, além de gerar uma fricção irônica, preconizada pela Teoria da Paródia de Hutcheon (1985).

O desenvolvimento da obra coincide tanto com o abandono do tropo modernista como com a orientação pós-dramática de Hans-Thies Lehmann, como delineado na introdução. Assim também, observa-se ainda que os cantores usam microfone, um indício que nos remete às questões das mudanças da relação corpo-voz, convergindo aos estudos que originaram a terminologia Postopera (Novak 2012).

***Liquid Voices* (2017)**

Um vasto espectro de influências e de convergências pode ser encontrado concernente a essas duas mídias entre si, ópera e cinema, conduzindo a um processo de retribuição criativa em procedimentos inovadores, em 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 define como uma ópera de cinema e Novak como postopera (2015); há também a composição que Philip Glass fez para o filme *La Belle et la Bête* (1994), de Jean Cocteau, que é considerada igualmente por Novak como postopera. Essa é uma ópera para conjunto instrumental de câmara e projeção simultânea e silenciosa do filme. Os cantores se posicionam fora do palco, e cantam a postopera de Glass sincronizados com as cenas do filme, que é projetado silenciosa e simultaneamente. Novak (2012) demonstra quais as consequências o processo de dessincronização entre corpo e voz, a partir do qual essa postopera emerge, traz para o status e a função da ópera tradicional.

Temos um exemplar icônico em *Liquid Voices*. Partindo da raiz da palavra grega cinemático, no sentido de movimento, a compositora Jocy de Oliveira escolhe pela feitura de uma ópera cinemática, pois, como ressalta, "não é o registro de uma ópera em cinema, é um roteiro escrito para o cinema". A resultante: uma obra não correspondente às tradicionais imagens do cinema, mas que também não se assemelha a uma ópera tradicional. Assim, essa obra atravessa universos heterogêneos, fronteiras, tanto no contexto, porque remete à crise dos refugiados, quanto no sentido das mídias, e ainda no sentido artístico, situando-se "entre" ópera e cinema, propiciando uma transformação da música medieval, do rock e da chamada música de concerto contemporânea e moderna, originando novas possibilidades interdisciplinares, conforme revelado para o Canal Like (Santos, Souza e Oliveira 2023).

Liquid Voices – A História de Mathilda Segalescu apresenta a dualidade na confluência de universos heterogêneos (a ópera e o cinema; o universo judeu europeu e o universo árabe) como a potência da coexistência pela multiplicidade (Deleuze e Guattari 1997). A compositora explica o nome da postopera, afirmando a subcategoria constelação midiática (Clüver 2008; Rajewsky 2012): "Ópera multimídia em um único ato... repetições históricas de refugiados através dos tempos desaparecidos nas águas e transformados em vozes líquidas" (Oliveira *apud* Silva 2019, 118).

Jocy de Oliveira, compositora, escritora e pianista, participou como idealizadora da Primeira Semana de Música de Vanguarda, ocorrida no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1961, e conhecida por apresentar a música eletrônica ao público brasileiro. Foi a primeira compositora brasileira a produzir e dirigir suas óperas, mudando o formato convencional operístico, pois vários de seus trabalhos são de estrutura não linear e mesclam música e performance com recursos multimídia. Dentre muitas 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), *Revisitando Stravinsky* (2010), *Berio sem Censura* (2012); e *Realejo de Vida e Morte* (2022). (Santos, Souza e Oliveira 2023).

Liquid Voices (2017) é estruturada em torno dos elementos formais da ópera, unindo drama, canto e música instrumental, tendo sido concebida inicialmente para mídia gravada, formato filme, tanto que a compositora denomina "roteiro" o libreto que ela própria escreveu (Oliveira 2020). Essa postopera apresenta uma cantora fictícia e famosa pianista judia, Mathilda Segalescu, em um grupo de refugiados judeus, integrantes do Struma – o último navio a navegar da Romênia para a Palestina, tendo afundado no Mar Negro. Posteriormente, o piano, único remanescente do naufrágio, é encontrado por um pescador árabe, que se apaixona pelo fantasma de Mathilda, que está ligado ao instrumento e todas as noites surge para narrar para sua diáspora.

Com duração total de uma hora e vinte minutos, o libreto dessa obra é estruturado em quatro grandes blocos, aqui denominados A, B, C e D, com quinze cenas, interligadas 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 técnicas estendidas à sua vocalidade, conforme a compositora: "O soprano, por outro lado, usa técnicas vocais estendidas contrastantes, que levam às vozes líquidas ininteligíveis da memória da água" (Oliveira 2020, 37)

Em *Liquid Voices* nota-se a fusão da perspectiva do cinema desde a sua concepção, assim como a utilização diferenciada da voz, distanciando-se de uma mimese melódica da fala, principalmente no canto da protagonista. A única característica que destoa do conceito

de postopera seria o desenvolvimento da trama de maneira linear pela compositora, o que não corresponde, a rigor, à poética do teatro pós-dramático.

O uso inusitado da voz que a compositora propõe para a soprano, a personagem Mathilda Segalescu, é reflexo das pesquisas eletroacústicas que Jocy de Oliveira sempre levou à frente em seus procedimentos composicionais, pesquisas estas determinantes na percepção dos fenômenos sonoros da compositora e para a análise dessa postopera (Santos, Souza e Oliveira 2023).

No BLOCO A, *Santa Maria Amar*, temos a Cena 1, que mostra dois universos temporais heterogêneos, a Idade Média e a atualidade. É apresentada a canção medieval *Santa Maria Amar* (número 7) e um rock instrumental, caracterizando procedimentos intertextuais: a canção medieval traz intertextualidade referencial e o rock caracteriza a intertextualidade abstrata (Ap Siôn 2007).

SANTA MARIA AMAR
Devemos muit' e rogar
Que a ssa graça ponna
Sobre nos, por que errar
Porende vos contarey
D'um milagre que achei
Que por ha badessa

Mas o demo enartar
A foi por que enpreñar
S'ouve de d'un de Bolonna
ome que de recadar.
Avia, e de guardar,
Seu feit'e sa besonna.
Santa Maria amar...
Porende vos contaney
d'um miragre que achei
(Oliveira 2020).

Nesse ponto, a compositora proporciona uma reflexão a respeito de papéis e de gênero, pois ambos os personagens trocam de roupas, ambos usam o mesmo hábito de freira/padre, e cantam a canção acima que consta no libreto/roteiro, que denota a conexão com as origens de Portugal, pelo uso do galego.

Mais à frente, entre os blocos B e C, ocorre um bloco intermediário, com três segmentos compostos do imaginário e memórias: *Canto dos Minaretes*, *Jantar com os Vampiros* e *Recital*. A paródia se dá especialmente na cena *Jantar com os Vampiros*, na qual ela estaria a jantar com seus amigos vampiros que vieram da Romênia, mas apesar de o jantar ser servido com talheres luxuosos, praticamente não havia nada para comer. Após, dançam um tango caricato, apontando tanto para uma conexão com a América Latina (tango) quanto para o uso da paródia pelo viés do *ethos* satírico (Hutcheon 1985; 1994).

Quanto à intertextualidade, de acordo com as categorias de Ap Siôn (2007), *Liquid Voices* mostra intertextualidade do tipo referencial com a canção medieval *Santa Maria Amar*; e do tipo abstrato com o gênero rock; além de intratextual com três obras de autoria da própria compositora: *Ouçõ vozes que se perdem nas veredas que encontrei* (1981); *For Flute* (2015) e *Vampiro Tango* (2020) (Santos, Souza e Oliveira 2023).

Considerações finais

Essas três postoperas são bem diversas entre si, tendo em comum o uso da Estética da Impureza e da intertextualidade perpassando seus aspectos intermediáticos, sendo que as duas postoperas de compositores brasileiros apresentam a intermedialidade de maneira mais incisiva.

O Corvo Branco, conforme ilustrado no primeiro tópico do desenvolvimento, demonstra *ethos* satírico e irônico (Hutcheon 1985; 1994), e intermedialidade quando apresenta ironicamente trechos da obra *Os Lusíadas* e de outros textos na construção fragmentada de seu libreto.

No segundo tópico temos a análise de *Destino das Oito*, que apresenta intermedialidade tanto com a peça de teatro *Heart's Desire* como com o uso de imagens que remetem às aberturas de novelas brasileiras. Nota-se também a presença de elementos que justificam o uso da terminologia postopera (Novak 2012), como mudanças da relação corpo-voz através da utilização de microfones individuais pelos cantores, bem como o fato da estrutura repetitiva de *Destino das Oito* convergir para o conceito de Lehmann do teatro pós-dramático.

Quanto à postopera *Liquid Voices*, esta apresenta intermedialidade pelo uso da *Cantiga medieval número sete*, em galego, do *Cancioneiro de Santa Maria*, e pelo uso constante de recursos do cinema, sendo chamada pela compositora Jocy de Oliveira pelo termo *ópera cinematográfica*. A mistura impura de vertentes artísticas (cinema e ópera) e a presença da inovação trazida por alguns elementos da postopera, em conjunção com a aceitação e inclusão de traços intertextuais que remetem ao passado, convergem claramente com a Estética da Impureza, de acordo com Scarpetta (1985).

Com esta pesquisa, pretendeu-se contribuir tanto para o campo dos Estudos de Intermedialidade como para o campo de estudos da ópera contemporânea. É importante sinalizar que a pesquisa sobre a postopera e seus desdobramentos intermediáticos não se pretende exaurida, estando apenas em seu começo e aberta a outras interpretações e contribuições.

Referências

- Aguiar, Daniella., Agustoni, Prisca., e Carrizo, Silvina. 2015. "Apresentação". Dossiê "Intermedialidade e seus diálogos contemporâneos". *Revista IPOTESI* 19, n. 1 (jan. – jun.): 10-13.
- Alencar, L. R., e Santos, R.C.D. 2021. *Relatório final do Programa de Iniciação Científica (PIBIC)*. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso.
- Ap Siôn, Pwyll. 2007. *The Music of Michael Nyman: Texts, contexts and intertexts*. Aldershot: Ashgate.
- Clüver, Claus. 2008. "Intermedialidade e Estudos Interartes." In *Literatura, artes, saberes*, edited by Sandra Nitrini et al. São Paulo: Hucitec.
- Bem Paraná. 2012. "Curitibano Chico Mello lança cd comemorativo." *Bem Paraná*, 12 de janeiro de 2012. <https://www.bemparana.com.br/cultura/musica/curitibano-chico-mello-lanca-cd-comemorativo-199676/#.X3TQ8GhKjIX> >
- Deleuze, G., e Guattari, F. 1997. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Mello, Chico. 2005. "Destino das oito/ Fate at Eight. Vimeo vídeo, 36:00. From live performance on March 10th 2005. Posted 2015. <https://vimeo.com/149680849>.
- Demarchi, Paulo César. 2009. "Fase da preparação da obra Nih Nik do compositor Chico Mello: relato de experiência. Dissertação". PhD thesis, Universidade Federal do Paraná.
- Everett, Y. 2004. "Parody with an Ironic Edge: Dramatic Works by Kurt Weill, Peter Maxwell Davies, and Louis Andriessen." *Music Theory Online* 10 n.4, (December 2004). http://www.mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.y_everett.html.
- Glass, Philip. 1987. *Music by Philip Glass*. New York: Dunvagen Music Publishers, Inc.
- Gloag, Kenneth. 2012. *Postmodernism in music*. Cambridge Introductions to Music. Cambridge: University Press.
- Gomes, Luiza Costa. 1998. *Corvo Branco*. Madrid: Teatro Real – Fundación del Teatro Lírico.
- Hutcheon, Linda. 1985. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: edições 70, 1985.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge*. New York: Routledge.
- Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. Translated by por Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify.
- Lyotard, J. F. 2009. *A condição pós-moderna*. Translated by Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Novak, Jelena. 2012. "Singing corporeality: reinventing the vocalic body in postopera." PhD thesis, Universidade de Amsterdã. Amsterdã.
- Novak, Jelena. 2013. "From minimalist music to Postopera: repetition, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen." In *The Ashgate*

Santos, Rita de Cássia Domingues dos. 2024. "Atravessamentos intermediáticos no conceito de postopera: estudo de caso em obras de Jocy de Oliveira, Chico Mello e Philip Glass." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia*. 5, no. Especial: 224-240.

Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music, edited by Keith Potter, Kyle Gann, and Pwyll Ap Siôn. England: Ashgate, 129-140.

Obici, Giuliano. 2015. "Cruzamentos entre a música experimental e música popular no trabalho de Chico Mello". *Revista Poésis*, n .25: 27-42.

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

Potter, K., Gann, K., Ap Siôn, P. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. England: Ashgate Publishing Limited.

Rajewsky, Irina. 2012. "Intermedialidade, Intertextualidade e 'Remediação'. Uma perspectiva literária sobre a Intermedialidade." In. *Intermedialidades e estudos interartes* edited by Thaís F. Diniz Nogueira. Belo Horizonte: UFMG, 15-45.

Redhead, Lauren. 2014. "Quotation, Psychogeography, and the 'Journey Form' in the Music Theatre of Bernard Lang and Chico Mello." *Contemporary Music Review* 33, n. 2, 148-166.

Santos, Rita de C. D dos. 2019. *Repensando a terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: CRV.

Santos, Rita de C. D. dos, Souza, André R. de, and Oliveira, Maria Cecília de. 2023. Liquid Voices: uma postopera? *DEBATES – Cadernos Do Programa De Pós Graduação Em Música* n. 26(2): 1–24. <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12024> .

Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle.

Silva, Alexandre Guilherme Montes. 2019. "Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas." MA diss., Universidade de São Paulo, São Paulo.

Torrão, N., and Páez Granados, O. 2020. Corvo Branco: construção e desconstrução de mitos. *Língua-Lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* 1(1): 85–105. <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e209>.

Tragtemberg, Lívio. 2008. *Música de cena – dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva.

Williams, Nicholas A. 2009. "Strategies of Postminimalism in my recent music". PhD thesis. University of Huddersfield.

Wolff, W. 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta GC: Rodopi.

DADOS DO AUTOR

Compositora e pesquisadora dedicada à Análise Musical e a linha de pesquisa "Poéticas Contemporâneas", a paulistana Rita de Cássia Domingues Santos é professora do programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO); e dos cursos de bacharelado e licenciatura em música do departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (FCA/UFMT). Mestre em Musicologia pela Escola de Comunicações e Artes (USP), graduada em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), é membro da Society for Minimalist Music e líder do grupo de pesquisa ContemporArte. Doutora em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT), realizou em 2017 doutorado sanduíche na Bangor University (Wales - UK), sob a supervisão de Pwyll ap Siôn. Fruto desta pesquisa é o seu livro "Repensando a

terceira fase composicional de Gilberto Mendes: o Pós-Minimalismo nos Mares do Sul" (CRV, 2019). Posteriormente realizou estudos sobre ópera contemporânea na Universidade Nova de Lisboa, sob a supervisão de Jelena Novak. Realizou estágio pós doutoral na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo, sob a supervisão do professor titular Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza, desenvolvendo o projeto intitulado GALÁXIAS: matizes minimalistas na segunda fase composicional de Rodolfo Coelho de Souza.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra