UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Música

Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas

Alexandre Guilherme Montes Silva

São Paulo

2019

ALEXANDRE GUILHERME MONTES SILVA

Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro.
Linha de Pesquisa: Musicologia.

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Alexandre Guilherme Montes
Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira
em suas óperas / Alexandre Guilherme Montes Silva;
orientador, Dr. Marcos Câmara de Castro. -- São Paulo, 2019.

169 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão revisada
1. Jocy de Oliveira 2. Poética do feminino 3. Ópera 4.
Ópera brasileira 5. Ópera contemporânea I. Castro, Dr. Marcos
Câmara de II. Título.

CDD 21.ed. - 780

FOLHA DE APROVAÇÃO

Alexandre Guilherme Montes Silva

Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof.(a)

Instituição:

Assinatura: _____

Prof.(a)

Instituição:

Assinatura: _____

Prof.(a)

Instituição:

Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Gostaria de dedicar esse trabalho aos meus alunos e também aos diversos professores que tive ao longo da vida – à minha tia e professora, Cláudia Montes, quem primeiro me alfabetizou; aos muitos professores durante os anos de formação básica; aos professores do ensino superior (graduação e pós-graduação); aos diversos professores de música que compartilharam comigo os seus conhecimentos (Luciene de Azevedo, Fábio Manzione, Roberto Anzai, Fúlvio Ferrari, Matheus Bitondi, Antônio Ribeiro, Celso Mojola, Aída Machado, Enny Parejo, a lista é imensa. Certamente o amor pelo estudo, a curiosidade constante, e a busca por querer saber, descobrir e criar sempre um pouco mais, são também resultados dos aprendizados que tive com todas estas pessoas.

Gostaria de dedicar também a meus pais, Marco e Dione, ambos professores, os esforços que realizei para a concretização da presente pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) pela oportunidade de realização desta pesquisa. Gostaria de agradecer especialmente aos professores do Departamento de Música com os quais tive um contato mais próximo – Dr. Ivan Vilela, Dra. Flávia Toni, Dra. Adriana Moreira (com quem tive o privilégio de realizar um estágio de docência (PAE) e que também participou da banca de qualificação desta pesquisa, contribuindo muito para a melhoria do trabalho), Dr. Rodolfo Coelho, Dr. Diósnio Neto, Dr. Mário Videira, Dr. Amílcar Zani, Dra. Heloísa Zani, Dra. Eliana Sulpício, Dr. Rogério Costa, e Dr. Antônio Carrasqueira. Gostaria de agradecer também aos professores Dr. Celso Mojola (que participou da banca de qualificação e de defesa deste trabalho, contribuindo muito para a melhoria da pesquisa) e Dra. Eliana Monteiro (com quem tive a oportunidade de cursar uma disciplina e que também participou da banca de defesa desta dissertação).

Gostaria de agradecer enormemente ao orientador deste trabalho, Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, por todo o apoio e orientação, sem os quais não seria possível a concretização desta pesquisa.

Gostaria de agradecer também a todos os colegas pesquisadores, tanto da ECA/USP como de diversas outras instituições, que contribuíram com críticas, sugestões, reflexões, problematizações e referências, que enriqueceram muito este trabalho.

Gostaria também de agradecer à compositora Jocy de Oliveira por haver me recebido e auxiliado com algumas informações sobre a sua trajetória profissional. Apreendi muito com o estudo de sua obra e de sua poética.

Finalmente, gostaria de agradecer a minha companheira, também pesquisadora, professora e artista, Jéssica Nascimento, pelo apoio em todos os momentos.

RESUMO

SILVA, A. G. M. *Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas*. 169 pág. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Neste trabalho são observados elementos da poética da compositora Jocy de Oliveira em seu conjunto de 9 óperas. Nesta pesquisa, essa poética particular da compositora foi denominada como uma “poética do feminino”. No primeiro capítulo são discutidas algumas questões a respeito da atuação profissional feminina em diferentes funções na música – como intérprete, como maestrina, e como compositora; além de também serem abordadas algumas das características da poética composicional particular da autora. Durante o segundo capítulo é proposta uma divisão em 3 fases distintas para o estudo das obras de Jocy de Oliveira: *Trabalhos Iniciais; Fase Eletrônica e Experimental; e As Óperas*. Também no segundo capítulo são discutidas algumas características das obras destas 3 fases. No terceiro e último capítulo são abordados especificamente elementos da poética do feminino de Jocy de Oliveira, observados ao longo de suas óperas a partir de quatro categorias: *Dramaturgia e Libreto; Instrumentação e Orquestração; Montagem, Cenografia e Figurino; e Aspectos Interpretativos*.

Palavras-chave: Jocy de Oliveira. Poética do feminino. Ópera. Ópera brasileira. Ópera contemporânea.

ABSTRACT

SILVA, A. G. M. Reflections on the poetics of the feminine of Jocy de Oliveira in her operas. 169 pg. Dissertation (Master) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

In this work elements of the poetics of composer Jocy de Oliveira are observed in her set of 9 operas. In this research, this particular poetic of the composer was termed as a "feminine poetic". The first chapter discusses some issues about female professional performance in different roles in music - as a performer, as a conductor, and as a composer; It also addresses some of the characteristics of the author's particular compositional poetics. During the second chapter a division into three distinct phases is proposed for the study of Jocy de Oliveira's works: *Initial Works*; *Electronic and Experimental Phase*; and *The Operas*. Also in the second chapter some characteristics of the works of these 3 phases are discussed. In the third and last chapter are specifically addressed elements of the feminine poetics of Jocy de Oliveira, observed throughout his operas from four categories: *Dramaturgy and Libretto*; *Instrumentation and Orchestration*; *Assembly, Set Design and Costume*; and *Interpretive Aspects*.

Keywords: Jocy de Oliveira. Poetics of the feminine. Operas. Brazilian operas. Contemporary opera.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Registro da primeira entrevista com a compositora Jocy de Oliveira. Jocy de Oliveira e Alexandre Guilherme, no apartamento da compositora no Leblon, 18 de julho de 2017. Foto de Jéssica Nascimento.	16
Figura 2 - Foto de Jocy de Oliveira ao piano. Retrato de Igor Stravinsky ao fundo. (fonte: site do Instituto Moreira Salles)	23
Figura 3 – Jocy de Oliveira e Igor Stravinsky, registro de ensaio com a St. Louis Symphony Orchestra, St. Louis, Estados Unidos, 1966. Foto: James Rackwitz (OLIVEIRA, 2014, p. 51)	25
Figura 4 - Retrato de Jocy de Oliveira feito pelo ilustrador Flávio de Carvalho, sobre o qual Stravinsky teria dito: “Ele pintou a sua alma.” (OLIVEIRA, 1983, p. 91)	26
Figura 5 - Capa do disco <i>A música século XX de Jocy</i> , de 1959.	64
Figura 6 - Capa do livro de Jocy de Oliveira, <i>O 3º Mundo</i> , de 1959.	66
Figura 7 - Jocy de Oliveira e Eleazar de Carvalho. Dedicatória de Jocy ao professor de piano José Kliass. Tanglewood, 1956.	69
Figura 8 - Durante os ensaios de <i>Apague meu spot light</i> : Jocy, Italo Rossi, Fernanda Montenegro, Gianni Ratto e Luciano Berio, 1961 (OLIVEIRA, 2014, p. 169).....	75
Figura 9 - Imagem ilustrativa do lançamento do livro de Jocy de Oliveira <i>Diálogo com Cartas</i> , de 2014.	97
Figura 10 - <i>A bolha</i> em <i>Onírico</i> , segmento da ópera <i>Fata Morgana</i> de Jocy de Oliveira, 1987 (OLIVEIRA, 2008).....	99
Figura 11 - Imagem de <i>Realejo dos Mundos</i> , segmento da ópera <i>Liturgia do Espaço</i> de Jocy de Oliveira, 1988 (OLIVEIRA, 2008).....	101
Figura 12 - Imagem da ópera <i>Inori à prostituta sagrada</i> de Jocy de Oliveira, 1993 (OLIVEIRA, 2008).....	104
Figura 13 - Imagem da ópera <i>Illud Tempus</i> de Jocy de Oliveira, 1994 (OLIVEIRA, 2008).	106
Figura 14 - Imagem da ópera <i>As Malibrans</i> de Jocy de Oliveira, 1999 (OLIVEIRA, 2008).	108
Figura 15 - Imagem da ópera <i>Kseni – a estrangeira</i> de Jocy de Oliveira, 2006 (OLIVEIRA, 2008).....	110
Figura 16 - Imagem da ópera <i>Revisitando Stravinsky</i> de Jocy de Oliveira, 2010 (OLIVEIRA, 2010).....	114
Figura 17 - Imagem da ópera <i>Berio sem Censura</i> de Jocy de Oliveira, 2012 (OLIVEIRA, 2012).	117

Figura 18 - Imagem da ópera <i>Liquid Voices</i> de Jocy de Oliveira, 2017.....	120
Figura 19 - Retrato fotográfico da compositora Jocy de Oliveira. Fonte: site da compositora.	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Uma breve apresentação biográfica da compositora	21
CAPÍTULO I – Reflexões sobre Jocy de Oliveira – a mulher na criação musical.....	27
O papel social da intérprete versus o da compositora versus o da regente.....	37
De musa a compositora de óperas	44
Compositora versus mulher de maestro.....	48
A poética do feminino em Jocy de Oliveira.....	51
CAPÍTULO II – As composições de Jocy de Oliveira – uma proposta de organização em três fases.....	59
2.1. Trabalhos iniciais.....	62
A música século XX de Jocy	63
Primeiros escritos	64
O 3º Mundo	65
Apague meu <i>Spot Light</i> (Drama Eletrônico)	72
2.2. Fase Eletrônica e Experimental.....	75
Dias e Caminhos, Seus Mapas e Partituras.....	76
Estória II (1967).....	78
Estória IV (1981).....	79
Estória V (1978)	80
<i>One player and four keyboards</i> (1968).....	81
Teatro Probabilístico III (1968).....	82
Polinterações (1970).....	82
Caça ao Tesouro (1973).....	83
Dimensões para 4 teclados (1976).....	85
Faça uma serigrafia de uma partitura, faça uma partitura de uma serigrafia/Make a silkscreen from a score, make a score from a silkscreen (1976)	85
<i>Wave Song</i> (1977).....	86
Projeto Pelourinho (1977/1978)	86
Memorabilia (1982).....	86

Música no Espaço (São Paulo, 1982; Nova York, 1983)	87
<i>Mobius Sonorum</i> (1983)	88
Ouçõ vozes que se perdem nas veredas que encontrei (1982) – Segmento de Liturgia do Espaço.....	88
2.3. As óperas – multimídia, pocket, filme.....	89
Diálogos com Cartas (2014)	97
Fata Morgana (1987)	98
Liturgia do Espaço (1988)	99
Inori à prostituta sagrada (1993).....	101
Illud Tempus (1994)	105
As Malibrans (1999)	106
Kseni – a estrangeira (2006)	108
Revisitando Stravinsky (2010)	110
Berio sem Censura (2012)	114
Liquid Voices (2017).....	117
CAPÍTULO III – Quatro categorias de observação da poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas	121
Dramaturgia e Libreto	122
Instrumentação e Orquestração.....	128
Montagem, Cenografia e Figurino	130
Aspectos interpretativos.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
REFERÊNCIAS.....	139
ANEXOS.....	145

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu a partir do meu interesse sobre a música do século XX e, particularmente, de meu espanto ao ler um pequeno verbete sobre a compositora Jocy de Oliveira, presente no livro *Música Clássica Brasileira Hoje* de Sidney Molina (MOLINA, 2010). Buscava um objeto de pesquisa que me aproximasse de alguns dos principais movimentos musicais que emergiram nesse tumultuado e fértil período e que tivesse ligação com a prática da composição e com o processo criativo de modo mais amplo. A partir da leitura deste pequeno verbete (que possui ao todo 4 páginas), dois aspectos me chamaram a atenção: o primeiro e mais evidente deles é a própria trajetória da compositora Jocy de Oliveira, que, dentre outros feitos marcantes, tocou sobre a regência de Igor Stravinsky (1882 – 1971), teve peças dedicadas diretamente a ela por Luciano Berio (1925 – 2003) e Iánnis Xenákis (1922 – 2001), estreou obras de John Cage (1912 – 1992), gravou grande parte da obra pianística de Olivier Messiaen (1908 – 1992), além da criação do seu próprio conjunto de composições (que engloba, dentre outros gêneros: obras eletroacústicas, peças de teatro, nove óperas, etc.; o segundo espanto foi o fato de eu nunca ao menos ter ouvido falar desta autora (e ao perguntar a seu respeito a diversos músicos, percebi que praticamente todos da minha geração¹ também não a conheciam, apenas alguns poucos professores mais velhos sabiam algo a seu respeito, e ainda assim, quase nada de substancial). A partir desta primeira descoberta, procurei levantar uma bibliografia mais ampla sobre a compositora, encontrando uma farta documentação de seus trabalhos (3 livros, 1 peça de teatro, 1 libreto de ópera, 8 óperas gravadas em DVD², um disco de música popular, vídeos diversos, algumas entrevistas curtas, etc.).

Além destes trabalhos produzidos pela própria compositora, encontro também uma dissertação de mestrado intitulada *A Poética Interdisciplinar de Jocy de Oliveira* do pesquisador Lazlo Rahmeier, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie no ano de 2014 (RAHMEIER, 2014). Nesta dissertação Rahmeier traça uma breve biografia sobre os anos de formação pianística da compositora e relaciona sua poética a alguns dos compositores com os quais a autora teve contato, com especial destaque para as possíveis influências que Luciano Berio, Olivier Messiaen, John Cage e Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), possam ter deixado

¹ Nasci no ano de 1988.

² A sua nona ópera – *Liquid Voices*, viria a ser estreada no ano de 2017, durante o período de realização desta pesquisa. Posteriormente a ópera foi transformada em filme pela compositora, que até o momento ainda não foi lançado oficialmente.

em sua maneira de compor. O trabalho de Rahmeier tem grande importância do ponto de vista de seu pioneirismo, sendo, até onde tenho conhecimento, o primeiro trabalho no nível de pós-graduação a dedicar-se inteiramente a estudar aspectos da obra da compositora. No entanto, por tratar-se de um estudo pioneiro, a pesquisa esbarra em alguns limites importantes, como a carência de fontes que tratem da obra de Jocy de Oliveira e que não sejam oriundas de suas próprias publicações, ou ainda, que não tenham uma ligação muito próxima a ela. Nas próprias palavras de Rahmeier:

O fato de ainda ser possível ter acesso direto ao sujeito desta pesquisa foi vital para a construção do trabalho, haja vista a pouca bibliografia disponível, mas, mesmo se houvesse tal disponibilidade bibliográfica, há informações que só o contato direto possibilita. A interação propicia a compreensão de fatores que vão além do discurso direto; no entanto, a falta de outros olhares que proporcionem contrapontos traz problemáticas, como foi o caso deste trabalho, no qual praticamente todos os materiais disponibilizados para análise foram selecionados diretamente pela artista, ou escritos e publicados por ela mesma, ou seja, já chegaram ao pesquisador com algum tipo de filtro (RAHMEIER, 2014, p. 133 - 134).

Esse tipo de dificuldade ainda se encontra presente no atual momento e, apesar do aumento que vem sendo observado nas publicações que citam a compositora, muitas das fontes ainda provêm da própria autora.

Outra questão, ainda sobre o trabalho de Rahmeier, é o fato de o autor dar um destaque maior às composições pertencentes a uma “segunda fase” de produção da compositora³, período este que nomeei genericamente de *Fase Eletrônica e Experimental* (até cerca de 1986). Deste modo, o autor dá, ao meu ver, pouco destaque àquele grupo de peças que considere como o mais proeminente no trabalho da compositora: o seu conjunto de nove óperas.⁴

Após a produção do trabalho de Rahmeier, foram publicadas pelo menos mais duas fontes bastante relevantes para os estudos sobre a compositora. A primeira delas é o livro *Diálogo com cartas* (OLIVEIRA, 2014), escrito por Jocy e lançado pela editora do SESI-SP. Trata-se de um livro de características autobiográficas, onde a publicação de diversas cartas trocadas por Jocy de Oliveira com alguns dos compositores e maestros com os quais se relacionou ao longo de sua carreira constrói a narrativa de suas memórias.⁵ Outra publicação importante para os estudos sobre a artista é o livro *Leituras de Jocy* (LAGO, VELLOSO, 2018), organizado por Manoel Aranha Corrêa do Lago e Rodrigo Cicchelli Velloso, também editado

³ Segundo a divisão em três fases que proponho neste trabalho para a organização das obras da compositora Jocy de Oliveira.

⁴ A primeira de suas óperas, *Fata Morgana*, é do ano de 1987.

⁵ Apesar de ser também uma fonte bibliográfica que provém diretamente da compositora, a publicação contém muitas fotos de cartas e documentos remetidos a ela por diversos autores, o que ajuda a ampliar um pouco o espectro de fontes, ainda que a seleção de documentos e escrita do livro seja da própria autora.

pelo SESI-SP. O livro está organizado em duas partes. Na primeira encontram-se depoimentos de diversas pessoas que trabalharam com Jocy de Oliveira em algumas de suas produções. Devido à proximidade destas pessoas com a autora, alguns depoimentos apresentam um posicionamento bastante pessoal e laudatório sobre a compositora, o que não invalida as informações apresentadas, mas torna necessária uma leitura que considere a proximidade e a afetividade presente nos textos. Mesmo considerando esta característica, há alguns depoimentos bastante ricos de informações, como os textos de Doriana Mendes, Aloysio Neves e Peter Schuback. Já na segunda parte da publicação encontram-se análises feitas por diversos autores sobre diferentes aspectos da obra de Jocy de Oliveira. Destacam-se a meu ver a análise da pesquisadora Carole Gubernikoff sobre a peça *Nherana*, e o artigo *Jocy ou a vitória num gênero machista* do jornalista Arthur Dapieve, entre outros artigos.

Tendo encontrado todos estes materiais anteriormente descritos, passo a estudá-los e a construir uma visão panorâmica a respeito da trajetória da compositora. Agendei uma entrevista com a mesma e vou ao Rio de Janeiro conhecê-la.⁶ Tivemos nessa ocasião oportunidade de conversarmos longamente sobre diversos aspectos de seu trabalho e pude dirimir algumas dúvidas e conduzir uma entrevista que se tornou fonte primária para esta pesquisa. Alguns meses depois realizei uma nova viagem ao Rio de Janeiro para novamente poder dialogar com a autora sobre algumas dúvidas que ainda persistiam.⁷ A partir da constatação de um certo padrão nas respostas da autora durante esse segundo encontro, concluí que já havia captado boa parte das informações que eram relevantes para a pesquisa e que poderiam ser obtidas diretamente por meio do contato com a compositora. Tal constatação é também corroborada quando comparo as entrevistas que realizei com a autora com outras de diferentes épocas e mesmo com alguns dos relatos presentes em seus livros (OLIVEIRA, 2008; OLIVEIRA, 1983; OLIVEIRA, 2014). Estas semelhanças denotam, a meu ver, assuntos já amplamente refletidos pela compositora e que aparecem de modo sistemático em sua obra – as questões do feminino, o destaque para a música vocal e o trabalho com fonemas e diferentes idiomas, um gosto por aspectos de culturas orientais, em especial pela cultura árabe e indiana⁸, o desejo de obter do

⁶ Entrevista com a compositora Jocy de Oliveira, realizada em seu apartamento no Leblon, Rio de Janeiro, no dia 18 de julho de 2017.

⁷ Entrevista realizada no apartamento da compositora no bairro do Leblon, Rio de Janeiro, no dia 12 de janeiro de 2018. Nesta ocasião, infelizmente, a compositora não autorizou que a entrevista fosse gravada e, deste modo, as contribuições deste segundo encontro foram substancialmente menores que as do primeiro.

⁸ Um exemplo dessa ligação com a cultura indiana é descrita por Jocy em seu livro *Diálogo com Cartas*: “Ouvi música entre as colunas que cortavam fatias do denso ar poluído de Dhéli na paz do silêncio, sentada no chão diante de um *sadhu* (homem santo) todo de branco, que oferecia a Shiva sua “oração” através de uma raga... Ouvi sua voz jovem e macia executar com maestria os elaborados *gamatas* (ornamentos) acompanhados pelo harmônio e pela tabla. Era meio-dia, o tempo vago e o templo vazio me davam o privilégio de dividir com Shiva essa audição. Tempo? Não sei quanto durou. Continuei a caminhar descalça pelo labirinto dos templos no sul da Índia, perdendo-

público uma postura ativa durante a performance de seus trabalhos, etc. De todo o modo, a entrevista que pude realizar com a autora aborda também alguns aspectos particulares que não são encontrados em outros tipos de entrevistas, notadamente naquelas realizadas por jornalistas que, por não serem músicos, muitas vezes não conseguem aprofundar certas questões mais técnicas e práticas do universo musical, e que no contexto desta pesquisa são fundamentais para o entendimento do trabalho da compositora.

Figura 1 - Registro da primeira entrevista com a compositora Jocy de Oliveira. Jocy de Oliveira e Alexandre Guilherme, no apartamento da compositora no Leblon, 18 de julho de 2017. Foto de Jéssica Nascimento.

A abordagem inicial que adotei ao começar os estudos sobre a obra de Jocy de Oliveira foi a de procurar possíveis influências que os compositores com os quais ela teve contato poderiam ter deixado em sua maneira de compor.⁹ Ao conversar com o orientador, professor Dr. Marcos Câmara de Castro, no entanto, percebi o quanto esta seria uma abordagem pouco objetiva e de difícil comprovação acadêmica. E mais fortemente ainda, quando me coloquei a ouvir e a estudar com mais profundidade diversas de suas composições, tornou-se evidente para

me ao som do *muhka-veena*, do *mridanga*, que soam ao amanhecer chamando para a peregrinação, a oração, na estrada dos *gopurans* (pórticos) em Madurai, até ser esquecida pela noite sinistra no templo, quando os morcegos dançam livres no úmido da obscuridade e continuam seu zumbido ininteligível, penetrando até mesmo no âmbito sagrado onde somente o hindu pode orar. E compreendi que nesses altares sagrados nem mesmo aquele que se converta ao hinduísmo terá direito a penetrar, porque o hinduísmo não é somente uma religião; é um estado agraciado pela única condição de nascer hindu” (OLIVEIRA, 2014, p. 179).

⁹ Neste sentido tratava-se de uma abordagem semelhante àquela realizada por Rahmeier, com o diferencial que ela seria mais focada em aspectos musicais e estruturais do discurso. Outro fator que a princípio me conduziu para esta escolha é a existência do rico livro *Diálogo com Cartas* (OLIVEIRA, 2014), vencedor do Prêmio Jabuti de 2015 na Categoria Arquitetura, Urbanismo, Artes e Fotografia. Nele a autora publica diversas cartas recebidas de Igor Stravinsky, Robert Craft (1923 – 2015), Eleazar de Carvalho (1912 – 1996), Luciano Berio, Cláudio Santoro (1919 – 1989), Lukas Foss (1922 – 2009), Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenákis, Olivier Messiaen e John Cage.

mim o quanto estas possíveis influências são na verdade mais de ordem filosófica do que práticas composicionais, e que por isso, abrangem todo um período no qual a compositora está historicamente inserida, não se definindo, portanto, como algo distintivo de seu trabalho.¹⁰

A partir da identificação dessas fragilidades observadas, iniciei um processo de busca por um novo foco e um novo problema de pesquisa que surgisse a partir das características de meu objeto: *o trabalho de composição de Jocy de Oliveira*. Tendo esta perspectiva em mente, passei a ouvir e a criar intimidade com suas obras, realizando estudos de peças de diferentes períodos, leitura de todos os materiais publicados pela autora e recolhimento e análise das publicações disponíveis que tratam sobre seus trabalhos.¹¹ Por meio de todo este estudo, duas questões tornaram-se evidentes para mim: a primeira delas é que o trabalho da compositora pode ser dividido em três momentos básicos – uma **Primeira Fase** que denominei de *Trabalhos Iniciais*, na qual a compositora avança os seus primeiros passos em direção à composição e ainda está fortemente envolvida em seu trabalho como intérprete ao piano (classifico como representantes desta fase o disco de música popular “anti-bossa nova” *A música século XX de Jocy*, o livro *O 3º Mundo* e a peça teatral *Apague meu Spot Light – Drama Eletrônico*); uma **Segunda Fase** que denominei genericamente de *Fase Eletrônica e Experimental* (até cerca de 1986), descrita com detalhes em seu livro *Dias e caminhos: seus mapas e partituras* (OLIVEIRA, 1983), e uma **Terceira Fase** da compositora, que compreende a criação de seu conjunto de nove óperas, localizada neste trabalho no segmento denominado *As óperas – multimídia, pocket, filme* e abordada com mais detalhes ao final do segundo capítulo – este é também o período que marca o abandono integral de Jocy de Oliveira da carreira de intérprete para dedicar-se exclusivamente à composição e criação de suas obras; a segunda questão que se tornou patente para mim é a posição central que a mulher e as temáticas do feminino ocupam em toda a carreira da compositora. Desde os seus primeiros trabalhos encontra-se a presença quase que exclusiva do protagonismo feminino – e de algum modo, também de um protagonismo autobiográfico, como no caso do livro *O 3º Mundo* (OLIVEIRA, 1959), e das óperas *Revisitando Stravinsky* e *Berio sem censura*, respectivamente dos anos de 2010 e 2012. Estas questões aparecem no uso que a autora faz de mitos como Medeia¹² e de práticas rituais

¹⁰ Outra conversa importante para a mudança na direção inicial deste trabalho foi com a violinista, e filha do orientador Marcos Câmara de Castro, Alice Bevilaqua de Castro, que me atentou para o perigo de “soterrar” a compositora a partir da adoção de discursos e visões hegemônicas masculinas e, deste modo, não focar no trabalho concreto da compositora.

¹¹ Além de ter tido a oportunidade de assistir ao vivo à temporada de estreia de sua nona ópera *Liquid Voices*, apresentada no SESC 24 de Maio, em São Paulo, nos dias 20, 21 e 22 de outubro de 2017.

¹² Ópera *Kseni – a estrangeira* de 2006.

como as da Kumari,¹³ nos textos da série *Estórias*,¹⁴ bem como nas dramaturgias (libretos) de várias de suas óperas. Estão presentes desde sua peça teatral *Apague meu Spot Light – Drama eletrônico* de 1961 até a sua mais recente ópera *Liquid Voices – A história de Mathilde Segalescu* de 2017.

A partir da percepção destas duas características marcantes, como anteriormente mencionado – uma possível proposta de divisão em três períodos que apresentam certas singularidades e do papel central das questões do feminino em toda a trajetória criativa de Jocy de Oliveira – passo a investigar com mais profundidade aquele conjunto de peças que considere como o mais relevante e proeminente no trabalho da compositora: o seu conjunto de óperas.

Alguns fatores me levaram a considerar este grupo de peças como representante de maior destaque na trajetória da compositora. O primeiro deles é o fato de ele estar integralmente registrado em vídeo, o que do ponto de vista da análise favorece muito o seu estudo, mas também demonstra o cuidado e a atenção que a autora dedicou à realização dos mesmos. Outro fator é a representatividade poética que este conjunto evidencia quando se considera a trajetória de Jocy de Oliveira. Pode-se perceber como muitas das sonoridades de peças antigas estão presentes em diversos momentos de suas óperas e, quando não, as próprias composições de períodos anteriores são inseridas nas óperas tornando-se desta maneira parte de um novo material. A compositora constrói seu pensamento formal nestas peças a partir da ideia de módulos, ou seja, de estruturas modulares que podem ser adaptadas de diversas maneiras dependendo das possibilidades de cada montagem, tornando muito diversas as suas possibilidades de realização.¹⁵ “(...) todas essas óperas elas de certa forma são feitas modularmente, são segmentos independentes” (Jocy de Oliveira em entrevista ao autor, 2017). Ainda um outro fator de destaque é a própria temática das óperas. Muitas delas trazem de modo proeminente as questões anteriormente relatadas, ligadas às temáticas do feminino. Um último e mais evidente aspecto de relevância deste grupo de peças está em seu tamanho, na sua duração, na energia e esforço que um compositor precisa despender para criar algo em torno de 80, 90 minutos:

[AG] Mas dentro do trabalho da senhora essa ópera multimídia ou esse tipo de trabalho, a senhora acha que tem mais destaque do que outras peças?

¹³ Ópera *Inori à prostituta sagrada* de 1993.

¹⁴ Série de composições intituladas *Estórias – a imagem de uma mulher*.

¹⁵ A partir deste mesmo princípio de aproveitamento e reorganização de materiais, a compositora criou a *pocket* ópera (ou “ópera de bolso”) intitulada *Solo*, que ela, no entanto, não considera como um trabalho independente, por tratar-se na verdade de um *pout-pourri* de diversos trechos de algumas de suas óperas em versões somente para soprano e eletrônica.

[JO] É claro que tem mais destaque, não há dúvida, porque é uma coisa muito maior. Uma ópera dura o que? Oitenta minutos, noventa minutos? Implica em uma visão cênica.

[AG] Um conceito dramatúrgico.

[JO] É claro, isso tudo. E depois que nós vivemos em uma sociedade muito mais visual do que sonora. As pessoas ouvem pouco, elas se interessam muito mais por aquilo que elas veem. Então isso é, eu acho, aquilo que é mais forte¹⁶ (Entrevista ao autor, 2017).

Considerando todos estes fatores, decidi também neste trabalho dar um enfoque maior ao estudo de suas 9 óperas,¹⁷ em especial, nas características marcantes da presença de questões do feminino possíveis de serem encontradas em cada uma delas, visto ser esse, como anteriormente apontado, um elemento bastante significativo no trabalho da compositora.

A utilização do termo *poética do feminino* é empregada no contexto deste trabalho, e referente às obras da compositora Jocy de Oliveira, como uma expressão da sua linguagem artística individual, ou seja, da poética particular da compositora e das maneiras pelas quais a sua expressão particular sobre o feminino são por ela retratadas em suas obras.

Neste sentido, foram criadas quatro categorias de observação, referentes a alguns dos principais elementos de uma ópera.¹⁸ Essas categorias auxiliam a orientar o estudo sobre a presença de elementos da poética do feminino em Jocy de Oliveira e contribuem para uma visão mais ampla sobre as características possíveis de serem percebidas em suas óperas. É importante destacar que não se pretendeu discutir cada uma destas categorias em si (o que implicaria na necessidade de estudos muito mais amplos de diversas linguagens artísticas), e sim, em identificar elementos da poética do feminino de Jocy presentes em cada uma delas.

As quatro categorias adotadas são:

1. Dramaturgia e Libreto
2. Instrumentação e Orquestração
3. Montagem, Cenografia e Figurino

¹⁶ Ainda que na entrevista realizada a compositora concorde com a relevância das óperas em seu percurso criativo, ela faz também uma ressalva de que outros tipos de trabalho foram também muito significativos para a sua trajetória: “(...) E eu diria também que eu acho que um prêmio, por exemplo, um prêmio da importância do Jabuti [Prêmio Jabuti; o livro *Diálogo com cartas de Jocy de Oliveira* recebeu o primeiro lugar no Prêmio Jabuti de 2015 na categoria Arquitetura, Urbanismo, Artes e Fotografia] em literatura, porque isso é literatura, não tem nada com música, eu nunca tive com música aqui nesse país. Então a coisa mais importante que eu tive aqui foi o Prêmio Jabuti, eu acho. Que foi outra área, foi literatura, não foi música. Então eu não sei...” (Entrevista ao autor, 2017).

¹⁷ Embora não deixe de apresentar também alguns elementos marcantes de peças das outras fases da autora.

¹⁸ Ainda que o conceito de ópera adotado por Jocy de Oliveira não seja exatamente o da ópera tradicional. [Essas questões são discutidas com mais detalhes no corpo do trabalho.]

4. Aspectos interpretativos

Foram importantes para o referencial teórico deste trabalho os seguintes autores: para os estudos das peças e reflexão a cerca de contextos musicológicos (e etnomusicológicos) – Nicholas Cook (COOK, 1987, 1998; COOK e POPLE, 2004), Christopher Small (SMALL, 1998), Timothy Rice (RICE, 2014), Paulo de Tarso Salles (SALLES, 2005), e Marcos Câmara de Castro (CASTRO, 2010, 2011, 2015); para discussões acerca de ópera (história, montagens e características) – Carolyn Abbate e Roger Parker (ABBATE, PARKER, 2015), Joseph Kerman (KERMAN, 1990), Kurt Pahlen (PAHLEN, 1968), Milton Cross (CROSS, 2002), Jorge Coli (COLI, 2003), Sergio Casoy (CASOY, 2006, 2006b), João Luiz Sampaio (SAMPAIO, 2009) e Lauro Machado Coelho (Coleção – História da Ópera; COELHO, 2001, 2002, 2002b, 2003, 2003b, 2004, 2005, 2007, 2009, 2009b, 2011); para contextualização histórica e biográfica de Jocy de Oliveira além de análises sobre algumas de suas peças – Lazlo Rahmeier (RAHMEIER, 2014), Manoel Aranha Corrêa do Lago e Rodrigo Cicchelli Velloso (LAGO, VELLOSO, 2018); para discussões a respeito da musicologia de gênero e da participação feminina na música – Karin Pendle (PENDLE, 2001), Ellen Koskoff (KOSKOFF, 2014), Marcia Citron (CITRON, 2000), Anna Beer (BEER, 2016), Eliana Monteiro da Silva (SILVA, 2011), Rita de Cássia Moiteiro (MOITEIRO, 2015), Norman Lebrecht (LEBRECHT, 2002), Arthur Loesser (LOESSER, 1990), e James Briscoe (BRISCOE, 2004); e sobre as reflexões a cerca de gênero e feminismo – Helena Hirata (HIRATA, 2009), Mary Del Priore (PRIORE, 2017), Alice Rangel de Paiva Abreu (ABREU, 2016), Flávia Biroli (BIROLI, 2018) e Pierre Bordieu (BOURDIEU, 2014).

Uma breve apresentação biográfica da compositora

Jocy de Oliveira nasceu na cidade de Curitiba, no dia 11 de abril de 1936. Filha de Jaime Loureiro Carvalho de Oliveira, um rico cafeicultor, herdeiro de muitas terras ao norte do Paraná, e de Jandyra Sounis Carvalho de Oliveira, escritora e pianista amadora (RAHMEIER, 2014, p. 17). Jocy relata em entrevista concedida a Rahmeier que sua mãe desejava que ela e sua irmã Jocely Carvalho (que posteriormente construiu uma carreira como artista plástica) tocassem piano, mas que somente ela teve real interesse neste instrumento:

Mamãe queria que ela tocasse piano, mas ela não quis, música não lhe interessou. Ela sempre se interessou por desenho, pelas artes plásticas, visuais. Acho que nesse sentido foi mais o lado da minha mãe que nos provocou. Tanto ela tocava – realmente tinha grande paixão pela música – como também pintava... vários quadros... até expôs em salões de arte moderna. Teve uma pequena produção, mas ela não fez nada muito profissional, questão de geração. Ela também escreveu, deixou vários livros, inclusive impressos, editados, vários livros de poesia, de contos; teve uma página literária no jornal do Paraná, a Gazeta do Povo do Paraná, da qual foi editora por alguns anos; quer dizer, ela teve sempre uma ligação bem forte com as artes (OLIVEIRA *apud* RAHMEIER, 2014, p. 19).

Quando Jocy tinha 5 anos a família mudou-se para a cidade de São Paulo e ela passa a ter aulas de piano com a professora Alice Serva Pinto, realizando suas primeiras apresentações musicais (inclusive no Teatro Municipal de São Paulo) [RAHMEIER, 2014, p. 20].

Jocy relata que as suas primeiras experiências de composição são deste período e que algumas destas peças infantis chegaram a ser editadas pela Editora Irmãos Vitali.¹⁹ Há um interessante relato na entrevista que realizei com a autora sobre essa época e que demonstra algumas das barreiras que o olhar machista do período imprimia e direcionava às possibilidades musicais das mulheres naquele momento:

(...) Apesar de que eu comecei a compor muito cedo, com 7 anos de idade eu estava compondo. (...) E, claro, quando criança essa minha vocação de querer compor eu acho que era muito forte. Mas isso foi um pouquinho assim, **relegado**²⁰ a segundo plano, porque ela [a mãe de Jocy] achava que não, como eu tinha uma [vocação] para o piano, que eu comecei a tocar de ouvido sem ninguém me ensinar nem nada, ela entendia muito mais uma pianista. Vem aí um pouco a questão dessa coisa: – *Mulher compositora? Não, é pianista*. E então eu fui mais guiada para ser pianista, para tocar. Apesar de que com uns 5, 6 anos ela me levou ao Camargo Guarnieri, aí eu não sei como é que ela teve essa ideia, e ele disse: – *Não, vamos parar com essa bobagem desse piano, porque ela tem é que* (eu tinha ouvido perfeito, essa coisa), *ela tem é que ser regente. Dá um ano e ela rege com seis anos, ela vai reger orquestra no Theatro*

¹⁹ Entrei em contato com a editora buscando identificar e checar esta informação, mas infelizmente eles me disseram que não poderiam ajudar-me: *Prezado Sr. Alexandre, Infelizmente não temos como ajudá-lo, pois a Vitale não tem este serviço. Não temos como colocar nosso arquivo à pesquisa. Att., IRMÃOS VITALE S.A.* (resposta por email, recebida no dia 9 de janeiro de 2018, ao meu questionamento sobre a possibilidade de obter uma confirmação da existência destas partituras e se eu conseguiria ter acesso às mesmas. Infelizmente a empresa não se demonstrou aberta à pesquisa científica, ainda que eu tivesse esclarecido tratar-se de um trabalho de fins acadêmicos realizado junto à ECA/USP).

²⁰ Grifo meu.

Municipal e etc. E a mamãe achou ele com um nariz muito grande, ela disse: – *Vou entregar a minha filhinha para um homem tão feio?* Ela não quis, ela não quis e, enfim, segui a minha reta como pianista (Entrevista ao autor, 2017).

São também deste período infantil as suas primeiras brincadeiras relacionadas ao teatro e às *performances*:

Eu, em casa, não tinha uma casa de bonecas, tinha um teatro. Um teatro de madeira, que meu pai mandou fazer... era na garagem. Eu escrevia peças, fazia a música... e vinham pessoas, a vizinhança... e eu cobrava um dinheirinho para poder “custear” a produção [risos] (OLIVEIRA *apud* RAYMEIER, 2014, p. 20).

Este forte incentivo familiar e uma educação privilegiada, que considerava desde tenra idade a produção de uma criança como algo importante (como por exemplo, no caso da publicação de algumas de suas composições desse período), possibilitaram à Jocy uma experiência educacional bastante singular, o que certamente teve impacto na carreira profissional que ela viria a construir. Um exemplo evidente desta formação diferenciada é encontrado no trabalho de Rahmeier:

Em sua infância, Jocy estudou no colégio *Des Oiseaux*, um tradicional colégio feminino de São Paulo, conduzido pelas Cônegas de Santo Agostinho. Deste colégio saíram algumas alunas de destaque no cenário político e cultural brasileiro, como a própria Jocy de Oliveira, Ruth Cardoso e Marta Suplicy. Jocy destaca o nível cultural e a postura política das freiras, que anos mais tarde vieram a posicionar-se firmemente contra a ditadura.

Era um colégio semi-interno, onde as alunas entravam cedo pela manhã e saíam ao fim da tarde, tendo à disposição uma sala de música com vários pianos, além de um piano de cauda *Steinway*, e um teatro com muitos figurinos onde eram montadas peças teatrais. As freiras incentivavam Jocy a estudar piano, tanto que o tempo reservado para as alunas fazerem o dever de casa, que na verdade era feito no próprio colégio, era um tempo cedido à Jocy para o estudo do piano, além de permitirem que ela saísse horas mais cedo do horário normal para estudos particulares deste (RAHMEIER, 2014, p. 21 e 22).

Após o falecimento de Alice Serva Pinto, passou a estudar piano com o professor José Kliass (1895 – 1970), além de ter participado de algumas das aulas públicas da renomada pianista Magdalena Tagliaferro (1893 – 1986) [RAHMEIER, 2014, p. 25]. Realiza seu primeiro concerto com orquestra em 1952 como solista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Posteriormente realizou turnê como solista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho, com quem se casou no ano de 1954 (RAHMEIER, 2014, p. 26).

Figura 2 - Foto de Jocy de Oliveira ao piano. Retrato de Igor Stravinsky ao fundo. (fonte: site do Instituto Moreira Salles).²¹

²¹ Instituto Moreira Salles. Site. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/perfil/jocy-de-oliveira/> ; acessado em 20/07/19.

Nesse mesmo ano de 1954 muda-se para Paris e passa a estudar com a renomada pianista francesa Marguerite Long (1874 – 1966). Por meio da influência de *madame* Long, Jocy passa a ter contato com compositores de destaque na Europa, dentre eles Florent Schmitt (1870 – 1958) e Francis Poulenc (1900 – 1963) [RAHMEIER, 2014, p. 26]. Também por influência de Long, Jocy realizou sua estreia como solista nos EUA tocando o *Concerto para piano em sol maior* de Ravel com a Orquestra Sinfônica de Boston (na época dirigida por Charles Münch) sob a regência de Eleazar de Carvalho:

Graças a ela fiz meu *debut* com a Orquestra Sinfônica de Boston. Madame Long, como era conhecida, ligou para Charles Münch, que era o regente titular da Orquestra de Boston, e disse: “olha, tenho uma aluna que acho que realmente está pronta, e gostaria que ela estresse aí”. Como a palavra dela era uma palavra a ser cumprida, isso me abriu as portas para tocar com uma grande orquestra americana, como era a Sinfônica de Boston (OLIVEIRA *apud* RAHMEIER, 2014, p. 27).

A partir das influências de Marguerite Long e de Eleazar de Carvalho (que à época vinha construindo uma carreira internacional como maestro), e de suas próprias capacidades como intérprete (e posteriormente como compositora), Jocy de Oliveira passa a conhecer diversos compositores que tiveram destacada importância em sua trajetória particular.

Sendo casada com Eleazar, desde os 18 anos, eu tive um convívio com toda essa geração... o que eu achava às vezes meio chato, com gente mais velha, ambiente meio diplomático; mas por outro lado eu pude conhecer pessoas, no meio musical, que eram importantes (OLIVEIRA *apud* RAYMEIER, 2014, p. 28).

E toda esta experiência internacional acabou por proporcionar-lhe uma expansão em sua já privilegiada formação cultural, o que a coloca como testemunha e também como participante de diversos movimentos da música de vanguarda desse período.

Eu passei a ter uma vida internacional, viajar muito, trabalhar no exterior, dar concertos com orquestras em várias partes do mundo, tocando com ele [Eleazar] e vários outros regentes. Nesse sentido, tive um amadurecimento muito rápido... essa vivência não se aprende na escola... o contato com grandes músicos, compositores, intérpretes, de uma outra geração, que tinham 20, 30, até 40 anos mais que eu... eu ouvi muito, ouvi o que eles diziam, a experiência de cada um deles... (OLIVEIRA *apud* RAYMEIER, 2014, p. 29).

No ano de 1960, durante o Festival de Tanglewood, do qual Eleazar era o diretor do departamento de regência,²² Jocy conhece o maestro e compositor americano Lukas Foss e o

²² Eleazar de Carvalho teve uma importância muito grande como professor de regência: “Ele deixou escola, e o Brasil deve a ele uma nova era na regência. Muitos talentos da geração seguinte de regentes brasileiros (Roberto Tibiriçá, Isaac Karabtchevsky, Roberto Minczuk, Fabio Mechetti, Roberto Duarte, Lígia Amadio) passaram por sua orientação, assim como regentes no exterior que fizeram extraordinárias carreiras, tais como Zubin Mehta, Seiji Osawa e Claudio Abbado (OLIVEIRA, 2014, p. 97).

compositor italiano Luciano Berio, ambos bastante importantes em sua trajetória pessoal²³ (RAHMEIER, 2014, p. 29). No mesmo ano, conhece John Cage e Karlheinz Stockhausen. Ao longo dos anos 60 tem contato e passa a interpretar obras de Olivier Messiaen, Iannis Xenákis, Claudio Santoro e Igor Stravinsky (além do maestro Robert Craft, espécie de “filho adotivo” de Stravinsky) [RAHMEIER, 2014, p. 31].

Figura 3 – Jocy de Oliveira e Igor Stravinsky, registro de ensaio com a St. Louis Symphony Orchestra, St. Louis, Estados Unidos, 1966. Foto: James Rackwitz (OLIVEIRA, 2014, p. 51).

²³ Lukas Foss teve um papel importante na escolha definitiva de Jocy em dedicar-se com exclusividade à composição, e Luciano Berio, além de um envolvimento afetivo intenso durante um certo período, compôs em parceria com Jocy a música eletrônica de sua peça teatral *Apague meu Spot Light* de 1961, tida como um marco da primeira apresentação de música eletrônica no Brasil (apresentada em 13 de setembro de 1961 na Bienal de São Paulo) [RAHMEIER, 2014, p. 30].

Como compositora, grava no ano de 1959 o disco de música popular *A música século XX de Jocy*, composto por pequenas canções dissonantes e de temáticas urbanas. Em 1961 escreve a peça teatral *Apague meu Spot Light* com música eletrônica de Luciano Berio, interpretada pelo grupo Teatro dos Sete. Compõe nos anos seguintes algumas peças e eventos utilizando abordagens bastante diversas: *Teatro probabilístico III* (1968), *Polinterações* (1970), *Caça ao tesouro* (1973), *Homage to Marcel Duchamp* (1974), *Dimensões para 4 teclados* (1976), *Faça uma serigrafia de uma partitura, faça uma partitura de uma serigrafia* (1976), *Ouçó vozes que se perdem nas veredas que encontrei* (1982), *Música no espaço* (1982), dentre outras (OLIVEIRA, 1983). Em 1987 inicia a composição de um novo gênero, até então inédito em sua trajetória – seu conjunto de óperas. São elas: *Fata Morgana* (1987), *Liturgia do Espaço* (1988), *Inori à prostituta sagrada* (1993), *Illud Tempus* (1994), *As Malibrans* (1999), *Kseni – a estrangeira* (2006), *Revisitando Stravinsky* (2010), *Berio sem censura* (2012) e *Liquid Voices* (2017). Possui três livros publicados: *O 3º mundo* (1959), *Dias e caminhos seus mapas e partituras* (1983) e *Diálogo com cartas* (2014), além de uma peça teatral, *Apague meu Spot Light* (1961) e um libreto de ópera, *Inori à prostituta sagrada* (1993). Sua nona ópera, *Liquid Voices*, foi transformada em filme pela artista no ano de 2018.

Figura 4 - Retrato de Jocy de Oliveira feito pelo ilustrador Flávio de Carvalho, sobre o qual Stravinsky teria dito: “Ele pintou a sua alma.” (OLIVEIRA, 1983, p. 91).

CAPÍTULO I – Reflexões sobre Jocy de Oliveira – a mulher na criação musical

Uma das mais importantes lutas sociais da história moderna é certamente a luta pelos Direitos Civis e pela equiparidade dos Direitos das Mulheres (HIRATA *et al*, 2009). Autoras pioneiras na defesa destes direitos como Mary Wollstonecraft (WOLLSTONECRAFT, 2016) afirmam que é opressivo e ilógico privar uma parte da humanidade dos direitos que concedemos à outra. A garantia e o cumprimento destes direitos passam ao longo dos anos pelo trabalho de engajamento de diversos grupos que se mobilizam para defendê-los, por autoras e autores que discutem estas questões e pela própria pressão social gerada a partir do crescimento da conscientização de parte da população sobre o tema, o que permite, de modo gradual, o desenvolvimento de uma crença sobre a real possibilidade de construção de um mundo igualitário, tanto do ponto de vista do gênero, como de outros aspectos que historicamente são geradores de segregação e exclusão na sociedade.²⁴

Em 2015, a Assembleia Geral das Nações Unidas aprovou como meta a *Agenda 2030 de Desenvolvimento Sustentável*, na qual define 17 objetivos globais para a construção do desenvolvimento sustentável e erradicação da pobreza (ONU MULHERES BRASIL, 2019). Em apoio à esta agenda a ONU Mulheres (segmento dentro da Organização das Nações Unidas dedicado a discutir a questão dos direitos da mulher na sociedade global) lançou a campanha *Por um planeta 50-50 em 2030: um passo decisivo pela igualdade de gênero*, com compromissos concretos que visam eliminar a desigualdade de gênero, assumidos por mais de 90 países (ONU MULHERES BRASIL, 2019).

Dentro do documento da *Agenda 2030*, o objetivo número 5 é aquele que trata especificamente sobre a resolução das disparidades e violações aos direitos humanos que estão diretamente ligadas às questões de gênero. O objetivo geral e os objetivos específicos deste item são os seguintes:

Objetivo 5. Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas

5.1 Acabar com todas as formas de discriminação contra todas as mulheres e meninas em toda parte.

5.2 Eliminar todas as formas de violência contra todas as mulheres e meninas nas esferas públicas e privadas, incluindo o tráfico e exploração sexual e de outros tipos.

²⁴ Como questões étnico-raciais, religiosas, sexuais, políticas, etc.

5.3 Eliminar todas as práticas nocivas, como os casamentos prematuros, forçados e de crianças e mutilações genitais femininas.

5.4 Reconhecer e valorizar o trabalho de assistência e doméstico não remunerado, por meio da disponibilização de serviços públicos, infraestrutura e políticas de proteção social, bem como a promoção da responsabilidade compartilhada dentro do lar e da família, conforme os contextos nacionais.

5.5 Garantir a participação plena e efetiva das mulheres e a igualdade de oportunidades para a liderança em todos os níveis de tomada de decisão na vida política, econômica e pública.

5.6 Assegurar o acesso universal à saúde sexual e reprodutiva e os direitos reprodutivos, como acordado em conformidade com o Programa de Ação da Conferência Internacional sobre População e Desenvolvimento e com a Plataforma de Ação de Pequim e os documentos resultantes de suas conferências de revisão.

5.a Realizar reformas para dar às mulheres direitos iguais aos recursos econômicos, bem como o acesso a propriedade e controle sobre a terra e outras formas de propriedade, serviços financeiros, herança e os recursos naturais, de acordo com as leis nacionais.

5.b Aumentar o uso de tecnologias de base, em particular as tecnologias de informação e comunicação, para promover o empoderamento das mulheres.

5.c Adotar e fortalecer políticas sólidas e legislação aplicável para a promoção da igualdade de gênero e o empoderamento de todas as mulheres e meninas em todos os níveis (NAÇÕES UNIDAS BRASIL, 2019).

Observando os objetivos desta agenda e a campanha *Por um planeta 50-50 em 2030*, que busca a participação compartilhada e igualitária da produção de mulheres em todos os segmentos, percebemos o quanto ainda estamos distantes de atingirmos essa equiparidade. No universo artístico e musical essa discrepância se faz evidente sobre os mais diversos aspectos. No ambiente da música de concerto, por exemplo, a atuação de mulheres foi historicamente reprimida, quando não francamente proibida. Apesar dos avanços perceptíveis nas últimas décadas, e que são resultado da luta de muitas mulheres pioneiras que vêm enfrentando essa discriminação ao longo do tempo (luta esta que remonta há pelo menos desde o século XI, com a compositora Hildegard von Bingen, 1098 – 1179) [EDWARDS *apud* PENDLE, 2001, p. 45], a diferença verificada na participação profissional no mercado da música de concerto, entre mulheres e homens, é ainda bastante grande.²⁵

O ingresso de musicistas (mulheres “músicas”) em orquestras profissionais é um fenômeno que se concretizou, praticamente, somente a partir do século XX, e ainda assim com muitas resistências de diversas partes (maestros, público, músicos homens que tocam nas

²⁵ Apesar de no século XI ainda não existir o conceito de “música de concerto” sobre o qual me referi, as origens da música europeia “clássica”, ou “erudita”, como usualmente é chamada este tipo específico de música, remontam diretamente às manifestações musicais praticadas durante este período. Notadamente, nas práticas religiosas monásticas.

orquestras, etc.). Além do que, o bloqueio social imposto às mulheres a algumas famílias de instrumentos parece não ter sido realmente rompido até os dias de hoje. Embora tenhamos atualmente musicistas de excelente nível em todos os instrumentos, é notável como em alguns naipes há ainda um forte predomínio da presença masculina (notadamente na família dos instrumentos de metal e da percussão).

O jornalista e escritor Norman Lebrecht nos apresenta um interessante relato sobre algumas das dificuldades que as musicistas enfrentaram para o ingresso nas principais orquestras profissionais do mundo:

Na sociedade orquestral como um todo, as mulheres são relativamente recém-chegadas. Em Londres, as primeiras instrumentistas foram contratadas em 1913 por Henry Wood, que ficou francamente espantado ao ver que seus homens foram receptivos à inovação. Adrian Boult encheu um quarto de sua Orquestra Sinfônica da BBC com moças, mas não permitiu que fossem para a seção de violoncelos, onde sua postura poderia provocar distração lasciva. Nos Estados Unidos, os sindicatos de músicos se negaram a admitir qualquer mulher até 1904 e mais de duas décadas se passaram antes que a barreira do sexo fosse quebrada numa orquestra importante, com a contratação por Alfred Hertz de cinco moças para a Sinfônica de São Francisco. A Filarmônica de Nova York resistiu às mulheres até 1966. Leopold Stokowski, cuja preferência por companhia feminina foi amplamente divulgada, se recusou a admitir mulheres em sua Orquestra da Filadélfia. Trinta anos mais tarde, Stokowski experimentou uma conversão paulina e jogou seu prestígio em apoio às aspirações de reger de sua secretária, Beatrice Brown, que dirigiu uma orquestra em Scranton, na Pensilvânia. “Por que não deve haver maestrinas?”, refletiu Stokowski. “Talvez no começo haja preconceito (...) mas se ela for uma boa regente o público acabará por aceitá-la.” Contratou Judith Somogi para treinar sua Orquestra Sinfônica Americana e ela foi em frente, vindo a se tornar *Kappelmeister* na Ópera de Frankfurt sob o regime liberal de Michael Gielen. “O que precisamos agora é um exército inteiro de mulheres fazendo carreira de regente”, mas a Europa não se comoveu, e a Filarmônica de Berlin ainda se rebelava ante a introdução de uma clarinetista por Karajan²⁶ (LEBRECHT, 2002).

Essa situação de desequilíbrio na atuação profissional entre homens e mulheres, tanto no âmbito da música de concerto, como em diversas outras áreas da economia, está ainda por ser superada. Muito embora estas questões estejam sendo debatidas nos mais diversos meios, e a situação atual seja claramente melhor do que a verificada em outros momentos (até recentes), estas são injustiças e distorções sociais que não devem ser negligenciadas. Se estendermos estas considerações também para a questão da participação de pessoas não-brancas nas posições de destaque no mercado profissional (seja na música ou fora dela), perceberemos o quanto ainda precisamos avançar nestas questões enquanto sociedade. Como destacado pelo título da

²⁶ Essa última passagem relatada sobre o veto da Orquestra Filarmônica de Berlin ao ingresso da clarinetista Sabine Mayer é relatada com um pouco mais de detalhes em (LEBRECHT, 2008, p. 112).

campanha *Por um planeta 50-50*, não há justificativa sustentável para que a atuação de um gênero se sobreponha ao outro, seja ela cognitiva, emocional, musical, etc.

A título de exemplo, podemos observar brevemente a configuração atual dos músicos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP, que é certamente uma das principais orquestras do país e está entre aquelas que gozam das melhores condições de trabalho do ponto de vista salarial e da infraestrutura para a realização de suas atividades.²⁷

A partir do acesso ao site oficial da instituição, onde constam algumas informações sobre os músicos que compõem a orquestra neste momento, recolhi os seguintes dados: a OSESP é composta atualmente por 106 músicos, distribuídos entre os naipes da seguinte maneira – 31 violinos, 11 violas, 10 violoncelos, 10 contrabaixos, 1 harpa, 4 flautas, 5 oboés, 5 clarinetas, 4 fagotes, 7 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, 1 trombone baixo, 1 tuba, 2 timpanistas, 5 percussionistas, 1 tecladista (OSESP, 2019).

Observando a presença de mulheres em cada um dos naipes, temos: 13 violinos (em um total de 31), 4 violas (em 11), 6 violoncelos (em 10 – destaque que este é o único naipe onde há maioria de presença feminina), 1 contrabaixo (em 10), 1 harpa (em 1 – a harpa é historicamente tida como um instrumento feminino, de modo que é relativamente incomum haver homens harpistas), 2 flautas (em 4), 0 oboés (em 5), 0 clarinetas (em 5), 0 fagotes (em 4), 0 trompas (em 7), 0 trompetes (em 4), 0 trombones (em 4), 0 trombones baixo (em 1), 0 tubas (em 1), 1 timpanista (em 2), 0 percussionistas (em 5), 1 tecladista (em 1). Um total de 29 mulheres, representando 27,35% do número total de músicos. Sendo que 25 mulheres estão presentes no naipe de cordas (considerando instrumentos de arco e a harpa), 2 mulheres no naipe das madeiras (representadas unicamente na flauta), 1 mulher no naipe da percussão, 1 mulher nos instrumentos de teclas, e nenhuma nos instrumentos de metal. Se considerarmos a porcentagem da participação feminina sem considerar o naipe de cordas (arcos e harpa) temos uma porcentagem de apenas 9,3% de mulheres.

Olhando para a questão de quantas pessoas da orquestra atual poderiam ser consideradas como negras,²⁸ chegamos ao número de apenas 7 em um conjunto de 106 músicos, ou 6,6% do

²⁷ O exemplo a seguir poderia ser replicado no estudo de outras grandes orquestras do país, com vistas a traçar um perfil mais detalhado da situação descrita aqui. Infelizmente, essa possibilidade foge neste momento do escopo e das possibilidades deste trabalho.

²⁸ A definição étnico-racial sobre quais pessoas são ou não consideradas negras é bastante temerária de ser realizada por qualquer um que não seja a própria pessoa (autodeclaração). Sendo assim, para o levantamento destes dados foram consideradas apenas algumas características de fenótipo (aparência geral). Para um levantamento mais preciso seria necessária uma entrevista direta com os membros da orquestra. No entanto, ainda que os dados

total. Se procurarmos por uma *mulher negra*, talvez cheguemos a 1 pessoa, o que representaria 0,94% de toda a OSESP.

Atualmente a regência titular da orquestra é realizada pela maestrina americana, Marin Alsop, que desde de 2012 ocupa esta posição. Alsop é a primeira mulher a ser regente titular na história da OSESP desde sua fundação em 1954 (OSESP, 2019).²⁹

A questão da exclusão de diversas autoras e autores (não canônicos) está presente também, no universo da música de concerto, quando observamos o repertório que é predominantemente realizado pelas principais orquestras do mundo. A concepção “museológica” das instituições torna-as verdadeiros “conservatórios” musicais (como “notas em formol”), congelando a diversidade de autores tocados e limitando-se até mesmo a realizar uma parte bastante restrita das obras destes mesmos autores.

A esse respeito nos fala o professor Marcos Câmara de Castro:

Numa afinidade imediata com o romantismo, um concerto “raramente fornece qualquer experiência nova”, “o número de compositores cujas obras são regularmente apresentadas nos programas de concertos orquestrais não é alto – aproximadamente 50 no máximo, com alguns outros poucos representados talvez por uma ou duas obras, frequentemente muito populares” e a audiência “se torna especializada em detectar os desvios do texto escrito, deliberados ou acidentais, e tais desvios provocam sua severa desaprovação”³⁰ (CASTRO, 2015, p. 72).

Se formos procurar, dentre estes “aproximadamente 50” compositores exaustivamente tocados (*ad nauseam*), autoras mulheres ou autores não-brancos, a sua presença tenderá a zero.

Sobre essa lógica de funil, que aparentemente seleciona apenas os “grandes autores”, ou “aqueles do mais alto nível”, realizando uma “curadoria do gosto” e uma “direção artística” do repertório, mas que na verdade é parte de um mecanismo de consagração e legitimação social que visa, sobretudo, o lucro e a concretização de um capitalismo artista³¹ que organiza as relações comerciais e a lógica entre arte x mercado, nos falam Lipovetsky e Serroy:

apontados possam variar, a margem desta variação será bastante pequena, e a direção geral apontada pelo levantamento destas informações já é capaz de mostrar tendências bastante evidentes no perfil geral do grupo.

²⁹ Um dado que seria muito interessante, mas que infelizmente foge das possibilidades e escopo deste trabalho, seria descobrir quantas, quais e em que ocasiões, mulheres regeram a OSESP.

³⁰ Os trechos entre aspas se referem à fonte: SMALL, Christopher. *The Social Character of Music. Performance as ritual: sketch for an enquiry into the true nature of asymphony concert*. In *Lost in Music. Culture, Style and the musical event*. Edit by Avron Levine White. London and New York: Routledge and Kegan Paul, 1987.

³¹ Sobre o conceito de *Capitalismo Artista*, como apresentado por Lipovetsky e Serroy: “No decorrer da sua história secular, as lógicas produtivas do sistema mudaram. Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultura remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia

(...) se os estilos mais heterogêneos na moda, na música, no cinema, na arte têm direito de cidadania, não é menos verdade que esse fenômeno é acompanhado por uma fortíssima concentração dos sucessos, criando um amplo sentimento de monotonia, de *déjà-vu*, de sempre igual. A oferta musical é imensa, mas são sempre os mesmos sucessos e os mesmos cantores que ouvimos nas ondas. Os desfiles de moda oferecem o espetáculo de uma grande variedade de estilos, porém o da rua não tem surpresas e é cada vez mais parecido em todo o globo. E encontramos em todos os grandes museus do mundo as obras ou as exposições dos mesmos artistas contemporâneos em voga. **O capitalismo artista e sua ordem midiático-publicitária é um sistema que produz a “diversidade homogênea”, a repetição na diferença, o mesmo na pluralidade**³² (LIPOVETSKY, SERROY, 2015, p. 54).

A concentração das mesmas obras e dos mesmos autores exaustivamente reinterpretados segue, deste modo, uma lógica estrutural de mercado muito mais ampla, presente, inclusive, em diversas outras linguagens artísticas que não a musical.³³ O rompimento desta estrutura, ou ao menos uma maior permeabilidade desta concentração, passa pelo questionamento de uma lógica econômica maior que, sem esse entendimento, terá poucas chances de sucesso. Na “sociedade de admiração mútua” (CASTRO, 2015), na qual um pequeno grupo de pessoas, apoiando-se reciprocamente de modo a excluir qualquer tentativa de ingresso de membros externos do meio ao qual dominam, não basta que uma obra seja boa artisticamente, ou mesmo excelente, os critérios que selecionam e definem o que será tocado, exibido, publicado, etc., de fato não tem relação com a qualidade estética da autora ou autor em questão (ou, ao menos, tem muito menor importância do que diversos outros fatores distintivos – reputação, influência, notoriedade entre os pares, poder econômico, etc.).

O jornalista Arthur Dapieve mostra como as barreiras à produção de mulheres tendem a ser inclusive maiores no ambiente da música de concerto quando comparadas à literatura, por exemplo (DAPIEVE *apud* LAGO, VELLOSO, 2018). É interessante como a própria Jocy de Oliveira parece ter passado por essa situação ao receber o Prêmio Jabuti de Literatura de 2015 na categoria Arquitetura, Urbanismo, Artes e Fotografia pelo livro *Diálogo com Cartas* (OLIVEIRA, 2014), prêmio este que a autora considera como o maior reconhecimento que obteve em sua carreira no Brasil. Nas palavras de Dapieve:

Quase um século depois, ao menos no âmbito da literatura, o problema apontado no ensaio de Woolf [Virginia Woolf, ensaio *A room of one's own*] soa como uma aberração distante e superada. As autoras ombreiam com os autores em quantidade e

mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético que define o capitalismo de hiperconsumo. (...) É o que chamamos de *capitalismo artista* ou *criativo transestético*, que se caracteriza pelo peso crescente dos mercados da sensibilidade e do “*design process*”, por um trabalho sistemático de estilização generalizada da arte, do “look” e do afeto no universo consumista” (LIPOVETSKY, SERROY, 2015, p. 13 – 14).

³² Grifo meu.

³³ Neste ponto, verifica-se também a tendência que a economia capitalista (que afinal é aquela na qual a música ocidental está atualmente inserida) tem de gerar grandes monopólios nos mais diversos setores econômicos – as chamadas *Majors* (LIPOVETSKY, SERROY, 2015).

em qualidade já há décadas. Apenas como amostragem, pode-se lembrar que, de 2007 a 2016, os homens ficaram com seis prêmios Nobel de Literatura, e as mulheres, com quatro (Doris Lessing, Herta Müller, Alice Munro e Svetlana Alexievich). Se o recorte for os últimos cinco anos, o placar entre os sexos se estreita para três a dois. No campo da composição de música clássica, entretanto, ainda não há aproximação quantitativa à vista. A última edição em papel do guia *Gramophone* de CDs clássicos, publicada em 2010, alista 505 compositores. Destes, somente 10 são mulheres. No campo da interpretação e execução, apesar da excelência e da visibilidade estelar de artistas como a meio-soprano Joyce DiDonato, a violinista Anne-Sophie Mutter ou a pianista Yuja Wang, também não há paridade (DAPIEVE *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 278).

Outra questão interessante que o jornalista aponta, e que a própria Jocy de Oliveira já havia problematizado parcialmente, principalmente em sua ópera *As Malibrans*, é a tradição fortemente misógina da ópera enquanto gênero.

Dentro desse quadro, um setor surge como particularmente problemático: o da composição de óperas. Embora a florentina Caccini assinasse *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625), ou que a finlandesa Saariaho tenha escrito *L'amour de loin* (2000), ainda menos mulheres puderam se dedicar ao gênero do que à música instrumental. Uma das razões é a relativa raridade do acúmulo dos necessários sentidos musical e teatral. Outra, a dificuldade de levantar recursos para a montagem de uma ópera, ao menos daquelas condizentes com a grandiosidade das casas tradicionais. Decerto, ambos os problemas são comuns aos colegas homens. Há, contudo, um aspecto estrutural que impõe desafios adicionais a qualquer compositora que queira compor uma ópera: o gênero é machista (DAPIEVE *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 279).

Na ópera, enquanto um gênero lírico-dramático, é certamente mais fácil a expressão óbvia do machismo e da misoginia do que seria possível em um gênero totalmente instrumental.³⁴ Além do que, a sua tradição remonta de modo direto há pelo menos desde o século XVII, onde estas questões estavam muito distantes de serem aceitas pelas sociedades da época, nas quais o gênero prosperou (COELHO, L., 2009b).

Em 1979, a filósofa francesa Catherine Clément escreveu um instigante ensaio, *L'opéra ou La Défaite des femmes* (*A ópera ou A derrota das mulheres*). Nele, a autora recontava à sua maneira o libreto de óperas habituais no repertório, buscando conciliar a paixão pelo gênero com a percepção de que ele é uma forma de arte misógina. Na ópera, de acordo com Clément, a mulher se restringiria ao papel de bibelô, aquela que, ao se sacrificar, reafirmaria o domínio dos homens. Nessa ótica feminista, heroínas como Tosca ou Isolda morreriam não de amor, mas para cumprir uma sentença decretada muito antes de as cortinas subirem e soarem as primeiras notas da abertura. Suicidas, assassinadas ou tuberculosas, elas seriam punidas, essencialmente, por serem mulheres ou, talvez mais especificamente, por serem mulheres e terem buscado a felicidade (DAPIEVE *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 280).

A obra de Jocy de Oliveira, especialmente em relação ao seu trabalho operístico, mas também em outros campos (como na música eletrônica, na “música-performance”, “música-

³⁴ Ainda que seja possível identificar uma lógica de representação ideológica machista mesmo quando estamos lidando com música totalmente instrumental. Este ponto será discutido um pouco mais à frente ainda neste capítulo (COOK, 1998).

intervenção”, etc.) é, ainda nos dias de hoje, bastante singular, tanto pela poética muito própria da autora, como também pelo fato de haver poucos compositores que tenham trilhado um caminho próximo ao qual ela percorreu. Conforme já apontado anteriormente, a formação cultural e artística da compositora foi desde o seu início muito privilegiada, o que de modo algum reduz o mérito das realizações que veio a construir, mas que nos ajuda a compreender um pouco sobre as bases que lhe possibilitaram a concretização de seu trabalho. Dapieve destaca como a somatória destes “fazeres – musical, dramático, literário, pictórico,” possibilitaram o surgimento de peças bastante autorais:

No contexto desse gênero musical, cuja misoginia assume a forma de uma sentença de morte, surge – afinal – o nome de Jocy de Oliveira. Dentre outras razões, sua obra é importante porque dá voz à mulher. Em mais de um sentido. Não só há uma soprano a cantar. Há uma poderosa consciência feminina a soprar-lhe, no ouvido, o que cantar, em nome de outras vozes, de outras mulheres, impedidas de compor, cantar ou até de falar. Embora de modo algum se restrinja à ópera, é ali que o trabalho da compositora curitibana encontrou sua expressão privilegiada. A convergência de fazeres – musical, dramático, literário, pictórico e, no caso de Jocy, tecnológico – característica do gênero ofereceu à compositora o terreno fértil para a fascinante polimatia de obras como *Fata Morgana* (1987), *Inori à prostituta sagrada* (1993), *As Malibrans* (2000) e *Kseni – A Estrangeira* (2006). Obras que, já nos títulos, ressaltam um real protagonismo das mulheres. Não mais objetos, mas senhoras da ação (DAPIEVE *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 280 – 281).

A circulação de obras de autoras e autores não canônicos, ou seja, não consagrados e alinhados com o *mainstream* da indústria cultural, que não gozam do respaldo de uma “sociedade de admiração mútua”, e que além disso enfrentam discriminações históricas, como no caso de mulheres e negros, é ainda muito restrita. Procurar compreender as estruturas que fazem desta circulação uma ação de resistência – no exato sentido de resistir em um sentido diverso da corrente dominante, e que da qual não se está autorizado a participar por condição a priori – torna-se muito importante. Uma obra de arte, seja ela de qualquer linguagem, *já se impõe e se consagra por si mesma*. A estrutura social por detrás das condições em que uma obra foi criada e na qual será recebida definem a recepção, o alcance e o “sucesso” que esta terá. Longe de ser um mecanismo simples e que possa ser totalmente controlado e previsto de modo maquiavélico, o relativo “sucesso” de uma obra não se dá, de fato, por uma questão proeminentemente de qualidade estética, ainda que esta não possa ser totalmente descartada. O gosto estético, além de ser socialmente construído e de alterar-se substancialmente com o tempo, não é o responsável principal pela inclusão de uma determinada obra junto ao “cânone artístico” de uma área. As qualidades estéticas que uma obra venha a apresentar são mais um dos fatores socialmente representados que compõem o percurso que definirá a recepção e o destino da mesma. Sob determinados contextos uma obra poderá já nascer “clássica”, em

outros, por mais qualidades artísticas que possa possuir, talvez não chegue nem mesmo a ser considerada.

Hoje, prefiro pensar em termos de circulação internacional de gêneros e estilos, e essa circulação jamais será espontânea nem irá por si mesma, mas dependerá da instalação de redes de difusão, do trabalho dos atores culturais, do envolvimento de instituições públicas e privadas (...) [CASTRO, 2015, p. 48].

Esse conceito se torna importante principalmente em uma sociedade muito desigual do ponto de vista das oportunidades e acessos entre as pessoas. Provavelmente em contextos de maior equilíbrio social (econômico, étnico, de gênero, etc.) o fator unicamente estético possa vir a ter um peso de desempate maior para a recepção e consagração de uma obra, ainda que a constituição social dos valores seja sempre inerente ao seu julgamento. Em uma sociedade globalizada e capitalista – imersa no capitalismo artista global apontado por Lipovetsky e Serroy (LIPOVETSKY, SERROY, 2015) – esta situação se torna cada vez menos possível.

A situação de opressão vivida pelas mulheres em nossa sociedade, embora venha passando por transformações significativas, impulsionadas pelos próprios grupos de defesa dos Direitos da Mulher, é ainda um processo em aberto. Um exemplo bastante concreto, e que nos remete à uma população que esteve sempre historicamente nos limites da exclusão, é dado pelo médico e escritor Dráuzio Varella:

De todos os tormentos do cárcere, o abandono é o que mais aflige as detentas. Cumprem suas penas esquecidas pelos familiares, amigos, maridos, namorados e até pelos filhos. A sociedade é capaz de encarar com alguma complacência a prisão de um parente homem, mas a da mulher envergonha a família inteira.

Enquanto estiver preso, o homem contará com a visita de uma mulher, seja a mãe, esposa, namorada, prima ou a vizinha, esteja ele num presídio de São Paulo ou a centenas de quilômetros. A mulher é esquecida.

Chova, faça frio ou calor, quem passa na frente de um presídio masculino nos fins de semana fica surpreso com o tamanho das filas, formadas basicamente por mulheres, crianças e um mar de sacolas plásticas abarrotadas de alimentos. Já na tarde do dia anterior chegam as que armam barracas de plástico para passar a noite nos primeiros lugares da fila, posição que lhes garantirá prioridade nos boxes de revista e mais tempo para desfrutar da companhia do ente querido.

Em onze anos de trabalho voluntário na Penitenciária Feminina, nunca vi nem soube de alguém que tivesse passado uma noite em vigília, à espera do horário de visita. As filas são pequenas, com o mesmo predomínio de mulheres e crianças; a minoria masculina é constituída por homens mais velhos, geralmente pais ou avôs. A minguada ala jovem se restringe a maridos e namorados registrados no Programa de Visitas Íntimas, ao qual as presidiárias só conseguiram acesso em 2002, quase vinte anos depois da implantação nos presídios masculinos. Ainda assim graças às pressões de grupos defensores dos direitos da mulher (VARELLA, 2017).

Na Fundação Casa,³⁵ em São Paulo, a situação das internas é semelhante. As Casas masculinas possuem dias e horários definidos para visita de familiares, em geral, somente aos finais de semana. Já nas Casas femininas, o número de visitantes é tão baixo que algumas Casas aceitam receber visitantes em qualquer dia da semana, em uma tentativa de ampliar a quantidade de visitas que as internas recebem. Ainda assim, a frequência é baixíssima.³⁶

Uma última questão ainda a ser colocada sobre a opressão sofrida pelas mulheres historicamente é o fato de ela se conectar com outras formas de discriminação e violência – particularmente com aquela provocada pelo racismo estrutural sofrido nos últimos séculos pela população negra:

Quando a verdadeira história da causa escravagista for escrita, as mulheres ocuparão um vasto espaço em suas páginas; porque a causa das pessoas escravas tem sido particularmente uma causa das mulheres (DOUGLAS *apud* DAVIS, 2016, p. 43).³⁷

A condição de oprimido e de vilipendiado de seus direitos que o regime escravagista impôs à população negra, especialmente nas Américas, produziu, sobre certa medida, uma percepção de outras grandes violações – sobretudo daquela ligada à submissão imposta às mulheres. O movimento de libertação de uma, afeta, de modo indireto, as estruturas de dominação da outra. Embora estas sejam lutas distintas, com pautas próprias, e que muitas vezes percam a proximidade entre si, a condição de saber-se discriminado favorece a percepção de outras violações ao redor, além do que, no caso da mulher negra, a opressão tende a ser multiplicada.

As mulheres brancas do Norte – tanto as donas de casa de classe média quanto as jovens operárias – frequentemente evocavam a metáfora da escravidão quando tentavam expressar suas respectivas opressões. Aquelas de melhor situação econômica começaram a denunciar o caráter insatisfatório de sua vida doméstica, definindo o casamento como uma forma de escravidão. Para as trabalhadoras, a opressão econômica sofrida no emprego tinha uma forte semelhança com a escravidão. Em 1836, quando as operárias de Lowell, Massachusetts, entraram em greve, marcharam pela cidade cantando:

Oh, eu não posso ser uma escrava, Eu não serei uma escrava, Oh, eu amo demais a liberdade, Eu não serei uma escrava [Harriet H. Robinson, *Loom and Spindle*, p. 51].

Entre as mulheres trabalhadoras e aquelas que vinham de prósperas famílias de classe média, as primeiras certamente tinham motivos mais legítimos para se comparar às escravas. Embora fossem nominalmente livres, elas eram tão exploradas em suas condições de trabalho e em seus baixos salários que a associação com a escravidão era automática. Ainda assim, eram as mulheres com recursos financeiros que

³⁵ Centro de internação de jovens em cumprimento de medida socioeducativa – antiga FEBEM.

³⁶ Atuei como educador de canto coral em uma das unidades da Fundação Casa em São Paulo.

³⁷ Referência extraída pela autora do livro *The Life and Times of Frederick Douglass*, 1892, p. 469.

evocavam essa analogia de modo mais literal em seus esforços para expressar a natureza opressiva do casamento (DAVIS, 2016, p. 46).

O papel social da intérprete versus o da compositora versus o da regente

A atuação profissional das mulheres na música (e no mercado de trabalho de modo geral) vem se consolidando cada vez mais ao longo das últimas décadas. A conquista destes espaços profissionais e do reconhecimento da excelência de seu trabalho (na mesma proporção de um trabalho masculino) vem se tornando evidente, embora ainda não plenamente aceita. Há algumas diferenças sensíveis na aceitação social entre determinadas profissões, como no caso da intérprete, da compositora e da regente. Essa percepção, muitas vezes discriminatória, vem-se transformando mediante o ingresso de mulheres em posições de destaque nos mais diversos setores econômicos, muito embora ainda estejamos longe de uma real situação de equiparidade (ABREU *et al*, 2016).

Ao longo de sua trajetória profissional, Jocy de Oliveira realizou diversas atividades dentro da área musical. Atuou como intérprete ao piano interpretando obras de diversos compositores, sobretudo daqueles que estavam construindo a música na segunda metade do século XX (como Messiaen, Berio, Santoro, etc.), tendo realizado muitas primeiras audições de suas obras.³⁸ Paralelamente a esta atividade, teve também uma atuação acadêmica quando da realização de seu mestrado³⁹ durante a época em que viveu nos Estados Unidos.⁴⁰ Apesar de sempre ter composto, com algumas peças publicadas ainda em sua infância,⁴¹ a partir de um certo momento, passa a dedicar-se cada vez mais à composição de suas próprias peças e deixa de interpretar obras de outros compositores. Essa mudança ocorre nos anos 1980, especialmente a partir do início de seu trabalho com as óperas. Embora Jocy não tenha atuado como regente de orquestra, o trabalho de direção que realiza na montagem de todas as suas óperas não deixa de ter relação com esta atividade. Ela coordena desde os ensaios com cantores e instrumentistas (quando também não toca junto com eles ao piano), como dirige a cena, a atuação, acompanha o trabalho de iluminação e figurino, etc. Realiza, deste modo, a “regência” musical e artística

³⁸ Encontram-se muitas informações interessantes sobre a atuação de Jocy de Oliveira como intérprete no artigo “*Mas, escuta! Eu nasci no piano!*” de Sara Cohen (COHEN *apud* LAGO, VELLOSO, 2018).

³⁹ Dissertação de mestrado, sob orientação de Robert Wykes, junto à *Washington University*, EUA, com o título *Estoria for voice, percussion and 2 channel tape*, defendido em 1968 (RAHMEIER, 2014, p. 37).

⁴⁰ Jocy recebeu posteriormente também um título de *Doutor Honoris Causa* pela UFRJ em 2016 (LAGO, VELLOSO, 2018, p. 97).

⁴¹ Alguns dos títulos destas peças infantis são: *Prelúdio*, *Primeira inspiração*, *Caixinha de Música*, *Dança Egípcia*, *Pensando na mamãe*, *Habanera*, *Crepúsculo de Ouro* (COHEN *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 104). Infelizmente não foi possível ter acesso às partituras.

de todas as suas montagens, ainda que não gesticule os tempos e as intenções aos músicos durante a performance.

Lançando um olhar para a trajetória histórica dessas atividades musicais – interpretar, compor e reger – e a atuação feminina em cada uma delas, podemos compreender um pouco da própria trajetória de Jocy de Oliveira.

A inserção do piano como um instrumento doméstico (ainda que proibitivo à grande parte da população por conta do seu alto custo) teve um impacto bastante significativo para o desenvolvimento da formação musical das mulheres. Como nos conta a pesquisadora Rita de Cássia Moiteiro:

Nos primórdios do século XIX, com a fuga da corte lusa para o Brasil, inúmeras pessoas, entre fidalgos, funcionários e diversas famílias, desembarcaram na Bahia e no Rio de Janeiro, juntamente com a família real. Contudo, Ari Vasconcelos (1977) relata que o que se torna mais interessante para a história da música no Brasil e, sobretudo, para a história das mulheres, é o transporte do piano, fazendo de 1808 uma data de suma importância para a música popular brasileira. Com a vinda do piano, as mulheres tiveram a possibilidade de ter um instrumento em casa, mesmo que para fins de entretenimento, já que o instrumento passou a ser fabricado no Brasil a partir de 1834 (MOITEIRO, 2015, p. 102).⁴²

A presença do instrumento nas casas das famílias mais abastadas, ainda que a princípio para fins amadorísticos, possibilitou às mulheres um desenvolvimento técnico ao instrumento muito grande, sem dúvida equiparável à capacidade técnica masculina. Basta lembrarmos de pianistas como Clara Schumann⁴³ e Chiquinha Gonzaga, dentre tantas outras. Já a atuação profissional destas musicistas se deu enfrentando grandes barreiras sociais, como a desconfiança da família, do marido, de setores profissionais ligados à música, como editores, organizadores de concertos, etc.

A capacidade musical das mulheres era valorizada no século XIX, e em parte também ainda durante o século XX, na medida em que esta habilidade lhe conferia “dotes” distintivos que lhe possibilitariam (e em consequência, também à sua família) um casamento socialmente bem-sucedido. Neste sentido, a musicalidade feminina não era valorizada mais do que outras “habilidades domésticas”, tais como costurar, bordar ou cozinhar. O musicólogo Nicholas Cook nos apresenta um interessante relato sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres durante esse período:

⁴² A referência que a autora faz a Vasconcelos (1977) é a seguinte: VASCONCELOS, Ari. *Raízes da música popular brasileira: 1500 – 1889*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

⁴³ Clara Schumann foi em vida comparada ao pianista húngaro Franz Liszt (1811 – 1886), até hoje tido como um dos maiores pianistas da história (SILVA, 2011).

The history of music, as it is generally told, is conspicuous by the absence of women. The reason has more to do with the way history is told than with a lack of musical activity on women's part. Practically every Jane Austen heroine plays the piano; it was a standard social accomplishment in upper middle-class circles of the day. (If her lover or husband was musical, he probably played a melody instrument such as the flute or violin – with the consequence that when they played sonatas together she accompanied him, taking her lead from him, just as she was expected to do in other walks of life.) The point, then, is not that women did not play music, but that they played it at home. With few exceptions (the main one being the opera house) they were amateurs, performing for friends but not for money. And they rarely composed. Even Fanny Hensel, the prodigiously talented elder sister of Felix Mendelssohn, published only a few songs (they appeared under her brother's name), and surviving letters between them show the pressure she was under to conform to the social expectations of the day – *which did not include composition*^{44, 45} (COOK, 1998, p.105 – 106).

Outro exemplo muito claro das dificuldades que as mulheres tiveram que superar para atuar profissionalmente na música é dado pela pesquisadora e pianista Eliana Monteiro da Silva em seu livro sobre a compositora e pianista Clara Schumann:

Clara Schumann foi compositora, concertista, esposa e mãe de oito filhos do compositor Robert Schumann. Teve, em vida, êxito e fama internacionais, além de suas composições editadas, apreciadas e apresentadas por diversos músicos da Europa. Sua atuação como intérprete – Clara era considerada a maior pianista de sua época – lhe possibilitou ganhar dinheiro suficiente para manter-se, e aos filhos, depois da internação e da morte de Schumann, em 1856. Mas para ter seu nome sempre entre os maiores virtuosos do mundo ocidental, Clara Schumann abdicou de sua carreira como compositora e assumiu uma verdadeira maratona de turnês de concertos que ela só encerrou aos 72 anos (SILVA, 2011, p. 17).

No livro há também um relato presente no diário que Clara mantinha, onde ela desabafa sobre o fato de seu trabalho como pianista estar sempre sendo preterido quando seu marido está compondo. Este pequeno relato nos traz um pouco da magnitude dos desafios que Clara teve que enfrentar, e ainda assim foi capaz de ser reconhecida como uma das maiores pianistas de seu tempo:

Minha técnica pianística está ficando para trás. Isto sempre acontece quando Robert está compondo. Não tenho uma única hora no dia inteiro para mim! Se ao menos eu não piorasse tanto. Minha leitura musical também foi deixada de lado novamente, mas

⁴⁴ Grifo meu.

⁴⁵ Tradução minha: “A história da música, como geralmente é contada, é notável pela ausência de mulheres. Essa razão tem mais a ver com a maneira como a história é contada do que com a falta de atividade musical por parte das mulheres. Praticamente toda heroína de Jane Austen toca piano; foi uma realização social padrão nos círculos da classe média alta daqueles dias. (Se seu noivo ou marido era musical, ele provavelmente tocava um instrumento melódico como a flauta ou violino - com a consequência de que, quando tocavam sonatas juntos, ela o acompanhava, assumindo sua liderança, assim como se esperava que fizesse em outros aspectos da vida, então, não é que as mulheres não tocassem música, mas que elas tocassem em casa. Com poucas exceções (a principal delas sendo a casa de ópera) elas eram amadoras, apresentando-se para amigos, mas não por dinheiro. E elas raramente compunham. Até mesmo Fanny Hensel, a prodigiosamente talentosa irmã mais velha de Felix Mendelssohn, publicou apenas algumas canções (elas apareceram sob o nome de seu irmão), e as cartas que sobreviveram mostram a pressão que ela estava sofrendo para satisfazer as expectativas sociais daquele período – que não incluíam a composição de mulheres.”

espero que não seja por muito tempo desta vez... (SCHUMANN *apud* SILVA, 2011, p. 33).

Na trajetória pianística de Jocy de Oliveira, lidando com a música de seu tempo, de outros compositores e dela própria, a musicista pode construir uma ampla experiência como intérprete, tocando com diversas orquestras, especialmente na Europa e nos Estados Unidos. Jocy relata algumas das dificuldades em interpretar a obra de compositores vivos, e mesmo de receber orientações destes para a realização das peças. Outra questão relevante que aponta, é o fato de que obras novas tendem a ser tocadas poucas vezes (às vezes somente em sua estreia), e a intérprete da música contemporânea acaba dispendendo uma grande energia e tempo para estudar e preparar uma obra que lhe proporcionará muitas vezes apenas um concerto. Outro fator marcante destacado pela autora se relaciona ao tipo de recepção que muitas vezes a composição de mulheres recebia naquele momento:

Acredito que intérpretes que desejem se dedicar à música contemporânea e portanto executar a obra dos compositores vivos, deveriam se abstrair emocionalmente do contato pessoal com os criadores. Considerá-los mortos. Levei anos para entender e aceitar este fato. Naturalmente, o ideal seria o completo entrosamento do ser humano e do artista, entretanto isto nem sempre ocorre talvez em consequência de nossa sociedade ocidental. O intérprete tradicional sempre lida com a música dos compositores mortos e portanto não é sujeito a estas indagações.⁴⁶

Obviamente é muito valioso discutir a música com os próprios compositores, porém um contato emocional mais próximo muitas vezes provoca o perigo de confundir relações pessoais que podem levar a decepções. O intérprete dedica horas e horas para assimilar a música de um compositor. Muitas vezes este compositor como ser humano não reconhece ou aprecia todo este esforço. Isto é uma generalização é claro e muitas são as exceções. Por exemplo, para mim foi como uma iluminação ter tido a oportunidade de manter contato de perto com Stravinsky e descobrir o seu senso de humor, seu calor humano e rara personalidade.

Com Lukas Foss também, sua música flui em harmonia com seu caráter generoso. Ele nunca poupa energia para ajudar intérpretes e introduzir trabalhos de novos compositores.⁴⁷ Com Cage é difícil separar o homem de sua obra. Eles se fundem em perfeita sincronia.

Messian entretanto é diferente. Seu universo sonoro de uma originalidade farta e ousada parece em conflito com sua personalidade introspectiva.

As dificuldades são muitas, para um intérprete que executa música contemporânea. Considere-se o mercado reduzido, a indiferença das organizações musicais, a desconfiança dos músicos convencionais que pensam que a música nova é uma saída fácil, pois ninguém pode seguir a partitura. Outro aspecto, de acordo com as tendências atuais que determinam as obras de compositores mais em voga, somos compelidos a aprender peças difíceis que são executadas apenas uma ou duas vezes no máximo, já que as organizações musicais frequentemente só estão interessadas na curiosidade do novo (isto acontece no exterior, pois no Brasil não existe nem mesmo

⁴⁶ Esta percepção da autora pode ser estendida também à pesquisa acadêmica de autores vivos. Não quero com isso dizer que sofri qualquer tipo de pressão por parte da compositora, no entanto, a proximidade temporal e física com o objeto de pesquisa realmente pode criar situações problemáticas ao lidar com estas questões.

⁴⁷ Há um interessante comentário de Jocy acerca da concepção de Lukas Foss sobre a questão da influência de outros autores na criação musical: *A música de Lukas Foss parece ter sofrido influência, na década de 1960, dos vanguardistas americanos e dos experimentalistas europeus. Ele dizia que, influências, todos nós sofremos, mas o que vale é como as cristalizamos para que delas surjam traços pessoais. Ele soube brilhantemente fazer isso* (OLIVEIRA, 2014, p. 309).

a curiosidade...). Toquei a primeira audição mundial da 'Música concertante' para piano e orquestra de Claudio Santoro na Radiodifusão Belga em Bruxelas em 1964. Esta peça escrita em 44 não foi nunca executada antes ou depois da sua première (apesar de que é uma peça importante no calendário Latino Americano, uma vez que foi escrita no sistema dodecafônico na década dos 40).

Também executei em Varsóvia durante a Bienal de 73 a primeira audição do concerto para piano e orquestra de Manoel Enriquez – compositor mexicano – e nunca mais a repeti.

Ainda existem outros problemas a encarar, se a intérprete é também compositora e mulher num mundo de compositores – homens. Uma reação típica de um compositor chauvinista foi a de Luciano Berio, ao ver a partitura do meu 'Teatro Probabilístico I' (com uma partitura mapa apresentada em slide dentro de um pequeno envelope) publicada por 'Source Music of the Avant Garde', Califórnia, 1968. Disse ele: 'Que graça, parece uma vagina!'

É mais fácil para uma mulher ser aceita como intérprete de música tradicional – um conceito sempre de acordo com a perpetuação do seu papel no século XIX como objeto polido e bonito de salão. Qualquer intérprete é muito mais do que isto, e sobretudo hoje, considerando-se a necessidade de que um artista seja mais do que nunca receptivo à problemática social.

Para realizar a sua missão, um intérprete precisa possuir uma ampla visão das correntes e técnicas não só no seu campo, mas também de forma interdisciplinária – composição, outros instrumentos musicais e possibilidades tais como eletroacústica, aspectos visuais, teatrais, movimentação são muitas vezes necessários.

Estes métodos ilustram a extensão pela qual o intérprete é parte de um complexo universo artístico no qual há uma morfologia, dialética e técnica sempre em evolução e muitas vezes revolucionária. Os problemas de notação, transformando-se de acordo com a pesquisa de cada compositor por novos símbolos e sistemas para expressar seus métodos de composição, exigem do intérprete um enfoque inovador, uma participação ativa no processo criativo e novas técnicas aplicadas.

Como parte de uma sociedade industrializada e economicamente orientada, o papel das artes e artistas está se transformando. Entretanto em geral, estudantes de arte e música são orientados cronologicamente em direção à cultura dos séculos XVIII e XIX num contexto historicamente passado e unicamente ocidental. Os estudantes de arte em geral se desenvolvem dentro de uma perspectiva limitada de tempo/espço. Não são expostos a um estudo interdisciplinário, comparativo e simultâneo de diversas culturas e períodos. A visão torna-se limitada, compartimentalizada e não se conscientizaram de que música é uma arte social.

Neste período em que as atividades humanas se tornam mais interdependentes o artista precisa desenvolver um papel mais dinâmico e participatório na sociedade de hoje. Afinal arte na sua função social, deve humanizar uma civilização tecnológica e industrial (OLIVEIRA, 1983, p. 126 - 127).

A questão da mulher compositora ou regente traz em si outras relações que muitas vezes estão menos evidentes do que no caso da intérprete. Estas funções pressupõem em si um elevado nível de poder – não no sentido de uma autoridade tirânica, como muitas vezes maestros e compositores exerceram – mas na medida em que para exercê-las a mulher deve coordenar a execução de uma obra (no caso da regente – quase sempre coordenando o trabalho de muitos músicos homens –, conduzindo toda a interpretação da peça; e no caso da compositora, definindo por meio da partitura o que eles devem ou não tocar). Este nível de controle e liderança (e até mesmo de liberdade) fez com que a atuação profissional de mulheres regentes e compositoras fossem muito mais lentamente aceitas do que a atuação da intérprete instrumentista, que muitas vezes acabava sendo aceita também em uma condição próxima à de

“musa” inspiradora – nas palavras do maestro e compositor Lukas Foss direcionadas à Jocy e discutidas com mais detalhes à frente deste capítulo: “*You have been the musa of all of us*” (OLIVEIRA, 2014, p. 374).

O sociólogo francês, Pierre Bourdieu, nos ajuda a compreender um pouco mais sobre a questão imposta a respeito da autoridade feminina, do monopólio masculino a certos aspectos técnicos (que podem ser entendidos também em relação aos instrumentos musicais), e sobre a crença nas responsabilidades domésticas das mulheres:

Se as estruturas antigas da divisão sexual parecem ainda determinar a direção e a forma das mudanças, é porque, além de estarem objetivadas nos níveis, nas carreiras, nos cargos mais ou menos fortemente sexuados, elas atuam através de *três princípios práticos* que não só as mulheres, mas também seu próprio ambiente, põem em ação em suas escolhas: de acordo com o primeiro destes princípios, as funções que convêm às mulheres se situam no prolongamento das funções domésticas: ensino, cuidados, serviço; segundo, que uma mulher não pode ter autoridade sobre homens, e tem, portanto, todas as possibilidades de, sendo todas as coisas iguais em tudo, ver-se preterida por um homem para uma posição de autoridade ou de ser relegada a funções subordinadas de assistente; o terceiro confere ao homem o monopólio da manutenção dos objetos técnicos e das máquinas (BOURDIEU, 2014, p. 131 – 132).

Um exemplo bastante ilustrativo deste tipo de lógica que impõe um forte bloqueio à atuação de mulheres na regência é dado pelo maestro italiano Riccardo Muti. É curioso como neste relato, ao descrever seu próprio ingresso na regência, Muti parece não perceber o absurdo por detrás do evento relatado. Em suas palavras:

Um dia o diretor do conservatório me chamou a seu gabinete. Precisavam de alguém para reger o concerto do final do ano. Em geral usavam um aluno de regência, mas naquele ano a classe consistia em um monge, um padre e **uma mulher**.⁴⁸ Ele me perguntou: “Está disposto a reger amanhã?” Naquela tarde um professor me mostrou como bater em quatro, em três e em dois – e uma vez em seis. No dia seguinte me postei na frente da orquestra de alunos para ensaiar um concerto de Bach. Dei a primeira marcação de tempo forte – uma sensação estranha, todo mundo deveria experimentá-la –, você faz um gesto no ar e o som surge. Depois de dois minutos, o professor telefonou para o diretor e disse: “Nasceu um regente.” Eu senti isso, também. Imediatamente (MUTI *apud* LEBRECHT, 2002).

Como se percebe por meio deste breve relato, foi preferível, na mentalidade do diretor do conservatório, recrutar alguém sem conhecimento prévio algum – *Naquela tarde um professor me mostrou como bater em quatro, em três e em dois – e uma vez em seis*, do que oferecer esta oportunidade a uma mulher estudante de regência (e estranhamente também a um monge e um padre). Embora este tipo de mentalidade possa hoje nos parecer exageradamente retrógrada, é relevante apontar que o maestro Muti é 5 anos mais novo do que Jocy de Oliveira.

⁴⁸ Grifo meu.

A função de maestro é historicamente associada a uma atitude fortemente autoritária, tanto do ponto de vista da imposição interpretativa e estética sobre uma peça, como também sobre o “controle” dos músicos e da sociedade de concertos como um todo. A partir do surgimento da indústria do disco e da popularidade cada vez maior dos regentes como verdadeiros astros responsáveis pelo crescimento das vendas de gravações e pela sucesso das finanças de orquestras e gravadoras (como por exemplo no caso de Herbert von Karajan ou de Leonard Bernstein), o seu domínio (e tirania) atinge níveis superlativos (LEBRECHT, 2002).

Esta atitude de poder é legitimada, como nos apresenta Rita Moiteiro, por uma lógica patriarcal que sustenta e autoriza este tipo de comportamento como aceitável e até mesmo “natural” da condição masculina:

O maestro era conhecido, há até algum tempo, como um indivíduo marcado pelo autoritarismo, ocupando uma posição de poder, e essas características eram pertencentes ao homem, fazendo parte do comportamento masculino, já que essa autoridade era legitimada pela sociedade patriarcal, e obedecida pela classe subjugada, incluindo-se nesse grupo as mulheres. Essas questões eram inerentes às atividades artísticas, ou seja, interpretativas, além de gerir os músicos através da direção orquestral, e tais poderes estão ligados à interpretação de partituras, de acordo com suas normas de execução, transmitindo-as, assim, para os músicos ideias de interpretação (MOITEIRO, 2015).

O fato de uma mulher exercer uma função de poder e autoridade (ainda que esta autoridade não seja tirânica) e, sobretudo, em relação a um grupo masculino, foi um dos fatores que mais provavelmente dificultaram o seu acesso ao “pódio da regência”. As primeiras atuações de mulheres regentes aconteciam de maneira mais constante em orquestras pontuais formadas unicamente por instrumentistas mulheres. Essa estratégia de criação de grupos musicais constituídos somente por mulheres é ainda bastante utilizada como forma de criar alternativas e espaço de protagonismo feminino dentro da música. Um exemplo da primeira metade do século XX de grupo orquestral feminino e das dificuldades enfrentadas por maestrinas na relação com orquestras masculinas é dado por Lebrecht:

Na França, Jane Evrard, mulher do conhecido regente Gaston Poulet, dirigiu a “orquestra das fadas” na década de 1930, gravando música composta para as suas senhoras por Roussel, Schmitt e Rivier. Evrard achava que uma inibição inata impedia uma mulher de reger uma orquestra de homens, “que muitas vezes carece de disciplina e se ressent de receber ordens de alguém que não seja do seu próprio gênero” (LEBRECHT, 2002, p. 384).

A própria Jocy de Oliveira acrescenta algumas de suas reflexões e impressões pessoais a este respeito:

Então você vê que mesmo quando se procura ver estatísticas, foi feito agora recentemente pela UNESCO [Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura] uma estatística de toda a programação mundial de música erudita.

Encontraram apenas 1% de compositoras mulheres, e 5% de regentes mulheres.⁴⁹ Por que? É uma coisa estranha, ninguém encontra uma resposta. Mas me parece que a resposta seria, naturalmente mais óbvio, é que a mulher foi sempre subjugada, reprimida durante séculos, e isso foi ficando ao longo do tempo. E outra que eu acho que certas profissões como a questão da música, a compositora ou a regente, ela tem que de certa forma impor os seus conceitos, a sua estética nas suas escolhas ao mundo masculino. A intérprete não. E mesmo a intérprete, ela só substituiu o *castrati* muito no final, porque era proibido continuar castrando, senão nem soprano tinha vez (Entrevista ao autor, 2017).

É importante salientar novamente que as relações de opressão de gênero e etnia (étnico-raciais) estão constantemente imbricadas. Se ainda nos dias atuais a atividade da regência e da composição musical são pouco representadas por mulheres (ao menos ainda distantes de um equilíbrio 50-50 como proposto pela campanha da ONU Mulheres) é ainda mais evidente o quanto a participação de pessoas negras está distante deste equilíbrio. A mulher negra, em especial, que por sua constituição a priori recebe uma dupla carga de discriminação, está entre as categorias menos representadas. Se somarmos à esta equação o fator econômico sobre como o impacto da condição financeira dos indivíduos afeta a sua posição na sociedade e as possibilidades que este poderá vir a construir ou não, chegaremos a um resultado de exclusão muito mais significativo e condizente com a de uma realidade complexa, como é especialmente o caso da realidade brasileira. Nas palavras de Lebrecht:

Mesmo neste estágio avançado da emancipação de raças e sexos, mulheres e negros são impedidos de reger orquestras importantes e regentes *gays* são obrigados a disfarçar o seu estilo de vida. Em sociedades esclarecidas, em que a discriminação foi declarada ilegal, as plataformas de concerto permanecem acima da lei, bastiões da masculinidade, da supremacia caucasiana. Uma mulher pode ser eleita primeira-ministra. Pode administrar justiça nas supremas cortes e os sacramentos na igreja, mas não pode ser incumbida de uma orquestra sinfônica por cerca de duas horas (LEBRECHT, 2002).

De musa a compositora de óperas

Na trajetória artística de Jocy de Oliveira, gradualmente a autora foi migrando de seu trabalho muito focado na interpretação e na carreira de pianista, para, aos poucos, dedicar-se de maneira integral à composição e criação de suas próprias obras (muito embora nunca tenha, de fato, deixado de compor). A compositora relata um dos momentos que lhe despertou para a consciência daquilo que realmente almejava, a partir de uma conversa com o maestro Lukas Foss, e que lhe remeteu também a uma pergunta feita anos antes pelo também maestro Robert Craft:

Lembro-me bem de que naquela tarde Lukas Foss me disse: “*You have been the musa of all of us.*”

⁴⁹ Não foi possível encontrar a referência desta pesquisa citada pela compositora.

Essa frase me fez pensar na pergunta de Robert Craft, anos antes: “*What do you really want from life?*” E me dei conta de que pouco a pouco a prioridade em minha vida se tornaria criativa em lugar de interpretativa⁵⁰ (OLIVEIRA, 2014, p. 374).

A questão da figura feminina como a de uma “musa inspiradora”, “bastião da beleza” e da “pureza”, como um objeto frágil a ser “preservado”, “escondido”, objetificado como um ser simbólico do poder de dominação masculino (e, por conseguinte, também da “aceitação” da submissão feminina), possui um caráter muito mais profundo do que simplesmente a de alguém a quem um criador (notadamente masculino) dedica uma composição ou criação artística. A diminuição da figura feminina à condição de musa reduz esta socialmente a um lugar de apagamento de seu próprio protagonismo como um agente livre e independente. Bourdieu nos auxilia na compreensão deste mecanismo:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (BOURDIEU, 2014, p. 96).

Acredito que seja importante destacar que a frase proferida por Foss não deve ser compreendida aqui como uma atitude discriminatória e de rebaixamento do valor de Jocy, pelo contrário, o maestro é apontado por ela com um grande incentivador de seu trabalho nos mais diversos níveis. Esta pequena frase teve o poder de impactá-la de modo a fazê-la refletir sobre os direcionamentos profissionais que desejava para a sua vida. O conceito de “musa” torna-se importante porque se sobrepõe a toda uma tradição romântica sobre a figura feminina e de qual deveria ser o seu papel na sociedade (segundo o olhar masculino antigo). Além do que, conforme mencionado por Bourdieu, este tipo de conceito apresenta em seu bojo toda uma série de mecanismos que projetam uma visão machista que reduz a figura feminina enquanto um ser autônomo e independente.

A partir da percepção de que desejava dedicar-se mais às suas próprias composições do que a interpretar peças de outros autores, Jocy se afasta pouco a pouco da carreira de pianista até se dedicar exclusivamente à sua própria obra. Essa mudança se completa de modo definitivo por volta dos anos 80 e encontra um marco simbólico (a meu ver) a partir da composição de

⁵⁰ Tradução minha: “Você tem sido a musa de todos nós”; “O que você realmente quer da vida?”.

sua primeira ópera, *Fata Morgana* de 1987. Com este gênero, que em Jocy se realiza de modo não muito próximo da tradição operística mais comum, a autora encontra vazão para a visão integrada de diferentes expressões artísticas, algo que já lhe era característico desde o início de sua carreira (já tendo até aquele momento gravado um disco de música popular, escrito livros e peças de teatro, produzido diversas performances, etc.):

Se menciono teatro, ambientes, conceitos e não somente música, é porque para mim o mecanismo de criação inclui isto tudo – um todo no qual acho-me envolvida como pessoa no processo de viver. É neste sentido que escrevo música, palavra, toco ou converso, viajo, procuro, sonho. Pode isto tudo estar separado? (OLIVEIRA, 1983, p. 128).

A questão da ópera, enquanto um gênero fortemente marcado pela tradição como propagador de uma visão extremamente misógina, vem sendo discutida por várias autoras e autores (conforme inclusive já apontado anteriormente neste capítulo). Embora seja perceptível esse tipo de problemática, ela não invalida a possibilidade de a ópera, enquanto gênero, ser utilizada para retratar outras questões que não a discriminação das mulheres, ou mesmo, de agir de modo contrário a este mecanismo de opressão, tornando evidente a sua existência e combatendo a sua normatização. É neste segundo sentido que a ópera de Jocy, e particularmente, o feminino expresso em suas óperas, atua.

Novamente a pesquisadora Rita Monteiro nos auxilia a compreender essa questão da representação da figura feminina na ópera tradicional, em especial, sobre como as personagens femininas são quase sempre condenadas à morte como uma forma de expiação de seus supostos crimes e pecados:

De acordo com as observações de López (2003), a crítica literária feminina tem se preocupado com as representações da mulher nas obras literárias, e com os estereótipos que a menospreza, como donas da casa e esposas comportadas, que a submete a papéis vexatórios como de prostituta e de manipuladora. Outro ponto importante é ressaltar que a ópera do século XIX mantém a ideia de que a heroína deverá ter como único fim a morte, com o intuito de conservar a ordem social. López aponta que o trabalho de Catherine Clément, *L'Opera, or the Undoing of Women*, foi um importante passo para se conhecer profundamente os aspectos indesejáveis da ópera, calcados nos ditames da sociedade patriarcal. Já os *castrati* tiveram grande destaque no meio musical e com o público e, na Igreja, executavam as músicas com facilidade, ocupando o lugar das mulheres (que eram proibidas de exercer suas atividades por serem acusadas de contaminar esse “recinto sagrado”). Quanto ao destino das mulheres, os repertórios líricos traçaram um único fim àquelas que tentaram se sobressair: a morte. Em diversas óperas, o fim das protagonistas é a morte, seja por doença, seja por assassinato, como uma forma de punição por seus atos pecaminosos, pelo fato de serem simplesmente mulher (MONTEIRO, 2015, p. 86).⁵¹

⁵¹ A referência que a autora faz a López (2003) é a seguinte: LOPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y Música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea, S. A. de Ediciones, 2003.

A questão da ópera enquanto um gênero que tradicionalmente apresenta uma postura misógina em relação às mulheres, inegavelmente possui uma relação com a quantidade brutalmente desproporcional entre compositoras e compositores que tem criado obras (que tenham sido efetivamente representadas) dentro deste gênero. Em uma consulta ao livro do melômano Sergio Casoy, *Ópera em São Paulo: 1952 – 2005*, por exemplo, em um período de 53 anos analisados pelo autor sobre quais produções operísticas foram montadas na cidade de São Paulo, dentre os 167 títulos apresentados que foram identificados por Casoy, apenas 2 são de compositoras mulher – *Fata Morgana* de Jocy de Oliveira, apresentada em 3 récitas no Theatro Municipal de São Paulo no ano de 1990 (CASOY, 2006, p. 231); e a opereta *Forrobodó* de Chiquinha Gonzaga, apresentada no Theatro São Pedro nos anos de 2004 e 2005, totalizando 8 récitas (CASOY, 2006, p. 359 e 361). Se considerarmos somente a quantidade de autores de ópera que foram representados durante esse período, encontramos, segundo Casoy, 93 autores homens e somente 2 autoras mulheres (as próprias Jocy de Oliveira e Chiquinha Gonzaga). Caso analisemos somente a quantidade de récitas realizadas nesse período entre as óperas de autores homens e mulheres, chegamos à impressionante disparidade de 11 récitas de óperas de compositoras mulher (em mais de 50 anos na cidade de São Paulo) contra, segundo Casoy, 1.494 récitas de óperas de compositores homens (CASOY, 2006, p. 583).⁵²

A utilização por parte das compositoras da ópera enquanto gênero poderá vir a ressignificar e insuflar uma nova e vibrante vida a esta tradicional forma de arte, que em verdade, nos dias atuais, se diversificou em muitos tipos de espetáculo onde ocorre a junção teatro-música (musicais, cantatas, autos, etc.). O trabalho de novas autoras e autores que representem um discurso original, novas perspectivas, novas histórias, bem como pontos de vista novos sobre assuntos já amplamente representados, poderá vir a construir uma nova significação social da música e do teatro operísticos.

No que concerne às óperas, com o passar dos anos, o número de produção no Ocidente desacelerou devido aos altos custos, e os investidores exigiram que tais espetáculos tivessem suas predileções. Ao se referir à ópera, Lucero (2009) conclui que foi um modelo artístico que, por ser gerado pelos homens, também era seu “espaço” de dominação. Entretanto, ao criar ópera, a mulher possibilitou a esse gênero a

⁵² É importante destacar que o número exato de óperas realizadas em toda a cidade de São Paulo durante o período delimitado por Casoy é extremamente difícil de precisar. A própria Jocy de Oliveira filmou e gravou a sua ópera *Illud Tempus* no Teatro Paulo Eiró no ano de 1994, e essa apresentação não foi registrada em sua publicação. Entretanto, ainda que consideradas as inevitáveis imprecisões que esse tipo de pesquisa abrangente apresenta, ela serve para apontar uma estimativa muito clara sobre o tamanho da disparidade entre as representações das óperas de compositoras e compositores.

oportunidade de vislumbrar novos caminhos, com ideias inovadoras, que remetem à obras significativas.

“As mulheres têm sido instrumento vital para insuflar nova vida a este gênero musical. Nossas perspectivas são profundas e pessoais. Nós plantamos perguntas e, quando decidimos sobre o que nos motiva para criar obras plenas de significados, produz-se um processo poderoso e diferente. O resultado não é comparável em nada às obras de nossos homólogos masculinos (LUCERO, 2009, p. 391)” [MOITEIRO, 2015, p. 133].⁵³

Compositora versus mulher de maestro

Na trajetória profissional de Jocy de Oliveira, o seu casamento, ainda muito jovem, com o maestro Eleazar de Carvalho, teve um impacto bastante significativo nos rumos que sua carreira tomou.

A partir da união com Eleazar, Jocy muda-se para a Europa, onde passa a especializar-se ao piano com a renomada pianista Marguerite Long, estreia como solista junto à Orquestra Sinfônica de Boston e passa a conhecer e a se relacionar com diversos movimentos culturais da música e da arte de vanguarda do período.⁵⁴ Apesar de suas grandes capacidades como intérprete (e também como compositora), a união com Eleazar possibilitou-lhe, em um primeiro momento, um acesso a todo um novo ambiente cultural que foi importante para a sua formação artística e profissional.

Apesar disso, o ônus de conviver em um ambiente social muitas vezes bastante conservador, e a condição inglória de “mulher de maestro”, ou como a própria Jocy coloca – de “primeira-dama sinfônica” – quando na verdade suas atribuições e carreira sempre estiveram muito longe desta condição, teve um preço a ser pago:

Vesti o figurino de mulher de regente e representei esse papel por vários anos, o que não foi nada fácil, principalmente nos Estados Unidos. Lá o regente de uma orquestra e “a primeira-dama sinfônica” têm o dever, aos olhos da comunidade, de agradar ao “conselho de mecenas”, participar de inúmeros compromissos sociais totalmente desprovidos de algum conteúdo, coquetéis infundáveis com muita bebida e papos vazios, pois, na verdade, música para eles é entretenimento que serve para aferir *status*.

O papel da mulher é de uma boneca solícita e risonha, participante e anfitriã de grandes jantares (naquela época, tentando esticar o curto salário). Para mim, com um filho ao qual me dedicar, uma profissão que me exigia horas a fio de estudo, com agenda de concertos em diferentes cidades, além de concentrar-me na conclusão de meu mestrado, esse papel foi se tornando um fardo impossível de carregar (OLIVEIRA, 2014, p. 121).

⁵³ A referência que a autora faz a Lucero (2009) é a seguinte: LUCERO, Carla. *El Arte de Mujeres: Puente entre multiculturalismo y justicia social*. In: GIL, Carmen Cecilia Piñero; GIL, Eulalia Piñero. *Arte y Mujer: Visiones de cambio y desarrollo social*. Madrid: horas y HORAS, 2009.

⁵⁴ Um relato mais detalhado da trajetória biográfica de Jocy está presente na introdução deste trabalho; para maiores informações a este respeito é possível encontrá-las também em algumas das referências relacionados ao final da dissertação (OLIVEIRA, 2014, 1983; RAHMEIER, 2014; LAGO, VELLOSO, 2018; etc.).

Essa situação em que a mulher muitas vezes é sujeitada a assumir uma postura artificial e a portar-se como uma “primeira-dama solícita e risonha” (e nada mais), é ainda, em certos contextos, bastante comum (basta pensarmos nos tradicionais exemplos políticos – em especial, de presidenciáveis). Embora o crescimento na formação acadêmica e profissional das mulheres, em muitas áreas já superando a formação masculina, tenda a reduzir esse tipo de sujeição, a lógica patriarcal que regula este tipo de pensamento pode ser encontrada em diversos segmentos – da música de concerto à música popular:

Contudo, com o ativismo crescente do feminismo, muitas mulheres conseguiram ter acesso à educação e às profissões em diversas áreas, inclusive na música, isso contribuiu para uma significativa redução “[...] do perfil masculino normativo da música na sociedade contemporânea” (GREEN, 2001, p. 104). Mas o homem ainda está em foco quanto à questão da composição musical, e “o perfil cerebral masculino da música que é descrito em relação com a música clássica [erudita] tem funcionado de maneira quase igual em relação com o jazz” (Ibidem, p. 107), sendo importante lembrar que esse pensamento patriarcal também ocorre na esfera da música popular e da música rock, além de afirmar as ideias anteriores sobre a feminilidade (GREEN, 2001) [MOITEIRO, 2015, p. 93].⁵⁵

A imposição da representação de uma postura “feminina”, dócil e submissa, nega à mulher o livre exercício de seu poder enquanto ser autônomo. A expressão contemporânea, utilizada inclusive na *Agenda 2030* da ONU, de *empoderar* as mulheres, ou do *empoderamento* feminino, vai ao exato encontro desta questão. Segundo Bourdieu, quando se “elogia” a obra de uma mulher por ser feminina, este “elogio” se relaciona à uma pretensa falta de virilidade (ou de negação desta); e esta condição se impõe no exato sentido em que nega à mulher o exercício de seu empoderamento:

(...) como um mercado de bens simbólicos dominado pela visão masculina: ser, quando se trata de mulheres, é, como vimos, ser percebido, e percebido pelo olhar masculino, ou por olhar marcado pelas categorias masculinas – as que entram em ação, mesmo sem se conseguir enuncia-las explicitamente, quando se elogia uma obra de mulher por ser “feminina”, ou, ao contrário, “não ser em absoluto feminina”. Ser “feminina” é, essencialmente, evitar todas as propriedades e práticas que podem funcionar como sinais de virilidade; e dizer de uma mulher de poder que ela é “muito feminina” não é mais que um modo particularmente sutil de negar-lhe qualquer direito a este atributo caracteristicamente masculino que é o poder (BOURDIEU, 2014, p. 138).

A classificação de uma composição como feminina ou masculina encontra muitas dificuldades de sustentar-se fora da lógica e da adoção de um viés autoritário masculino. Sobre que aspectos uma música intensa ou suave, “curvilínea” ou “pontaguda”, maior ou menor,

⁵⁵ A referência que a autora faz a Green (2001) é a seguinte: GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Traducción Pablo Manzano. Madrid: Ediciones Morata, S.L., 2001.

podem ser considerados, com certeza, como características de macho ou fêmea? Somente uma grande abstração apoiada em pensamentos estigmatizados sobre o que é ser mulher ou homem poderia apontar uma resposta para estas questões. De fato, quando observamos a fundo o comportamento humano, com suas intrincadas e variadas formas de expressão de gênero, sexualidade, afetividade, etc., torna-se praticamente impossível a delimitação destas fronteiras.⁵⁶

A composição feminina perturba o status masculino como o “gênero neutro”, ou daquele ao qual entende-se como a norma ou o padrão socialmente aceitável de humanidade (da mesma forma que o homem branco é, atualmente, o padrão social representativo do homem civilizado – basta ver a publicidade, o cinema, o jornalismo, etc.). A questão de “gênero” torna-se, dentro desta lógica, uma questão feminina, pois é a mulher, afinal, aquela compreendida como quem “possui” um gênero. Sob o mesmo raciocínio, a questão racial torna-se uma questão negra (ou não-branca), a questão da sexualidade torna-se uma questão homoafetiva (uma vez que a heteroafetividade é compreendida socialmente como o padrão), etc.

A esse respeito, sobre a lógica da construção da ideia de uma música feminina ou masculina, Rita Moiteiro nos fala:

Green (2001) observa que a música das mulheres tem sido questionada e depreciada por ser feminina se comparada à masculina. A compositora ameaça a feminilidade devido às suas práticas musicais e às questões problemáticas oferecidas por sua música. O perfil masculino nas práticas musicais difunde a perpetuação de que a composição musical das mulheres é uma música feminina, sem talento e maturidade, impondo a música masculina como criativa e racional, e trata a memória feminina da composição como algo que prejudica as interpretações patriarcais da feminilidade. Essas práticas musicais, que são marcadas pelo gênero, participam, assim, da construção das ideias quanto à masculinidade e à feminilidade, e marcam os significados musicais, manipulando-os através da história, e persistindo na estruturação da produção e reprodução musical na sociedade atual (MOITEIRO, 2015, p. 94).

É bastante representativo como podemos encontrar este tipo de pensamento estereotipado sobre gênero até mesmo na música instrumental. Como já apontado anteriormente, a definição sobre qual espécie de acorde ou tonalidade representaria uma expressão masculina ou feminina só é possível de ser sustentada a partir da adoção de uma visão bastante restritiva e estigmatizada sobre cada um dos gêneros.

⁵⁶ Se considerarmos, além do comportamento humano, a extraordinária gama de comportamentos e dimorfismos (diferença física entre indivíduos machos e fêmeas de uma mesma espécie) presentes na fauna do planeta, a definição de um comportamento masculino e feminino absoluto torna-se praticamente uma ideologia.

Nicholas Cook nos apresenta um exemplo de como esta lógica de “dominação masculina” do discurso está presente até mesmo em uma forma estritamente instrumental, como a forma-sonata:

(...) both the gendered terminology and the undercurrent of violence have a long history in descriptions of musical form, in particular that of the sonata – a traditionally the genre of choice for serious, abstract music. For instance, the French composer Vincent d’Indy wrote in 1909 that a sonata’s first idea (or theme) should embody such ‘essential *masculine* characteristics’ as ‘force and energy, concision and clarity’. And he continued:

“The *second* idea, in contrast, entirely gentle and of *melodic* grace, is affective almost always by means of its verbosity and modulatory vagueness of the eminently alluring *feminine*: supple and elegant, it spreads out progressively the curve of its ornamented melody.”

On the one hand, masculine force and energy, concision and clarity, on the other, feminine grace and elegance, verbosity and vagueness (with an alluring hint of curvaceousness, too). You could hardly ask for a clearer example of gender stereotyping. Bear in mind, also, that whereas in a traditional sonata movement each theme initially appears in a different key, in the final section both themes come back in the key of the first; the first theme imposes its key on the second. Or as d’Indy put it, after the ‘active battle of the development [the middle section of sonata form], the being of gentleness and weakness has to submit, whether by violence or by persuasion, to the conquest of the being of force and power’⁵⁷ (COOK, 1998, p. 109).

A poética do feminino em Jocy de Oliveira

Para conclusão deste capítulo, falta-nos discutir ainda um pouco sobre o conceito de *poética do feminino* na obra de Jocy de Oliveira. Como vimos, a definição de uma música como masculina ou feminina – seja ela instrumental ou uma ópera – é bastante temerária, pois, para a sua delimitação, precisaríamos apoiarmo-nos em diversos clichês e estereótipos que seriam facilmente desconstruídos a partir de um questionamento simples sobre o que representa, de fato, uma característica masculina ou feminina na música. Tendo isto em mente, a *poética do feminino* à qual nos referimos em relação às óperas de Jocy (e também a respeito de algumas

⁵⁷ Tradução minha: “(...) tanto a terminologia de gênero quanto a subcorrente de violência têm uma longa história nas descrições da forma musical, em particular da sonata - tradicionalmente o gênero de escolha para a música séria e abstrata. Por exemplo, o compositor francês Vincent d’Indy escreveu em 1909 que a primeira ideia (ou tema) de uma sonata deveria incorporar essas “características masculinas essenciais” como “força e energia, concisão e clareza”. E ele continuou:

“A segunda ideia, em contraste, inteiramente gentil e de graça melódica, é afetiva quase sempre por meio de sua verbosidade e imprecisão moduladora do feminino eminentemente sedutor: flexível e elegante, espalhando progressivamente a curva de sua melodia ornamentada”.

Por um lado, força e energia masculinas, concisão e clareza, por outro lado, graça e elegância femininas, verbosidade e imprecisão (com um toque sedutor de curvatura também). Você dificilmente poderia pedir um exemplo mais claro de estereótipos de gênero. Tenha em mente, também, que enquanto em um movimento sonata tradicional cada tema aparece inicialmente em uma tonalidade diferente, na seção final ambos os temas retornam na tonalidade da primeira; o primeiro tema impõe sua tonalidade ao segundo. Ou, como disse d’Indy, depois da ‘batalha ativa do desenvolvimento [a seção intermediária da forma sonata], o ser de delicadeza e fraqueza tem que se submeter, seja por violência ou por persuasão, à conquista do ser da força e do poder’.”

de suas outras composições) está associada ao uso que a autora faz de histórias e temáticas que representam a mulher (e seu protagonismo) e que discutem a sua posição na sociedade (seja está de uma sociedade mitológica, histórica ou ficcional). Dessa maneira, a ópera como um gênero portador de narrativas dramáticas (como uma espécie de teatro musical), oferece um grande espaço para a construção poética da compositora, e é onde conseguimos identificar com maior clareza a presença destes elementos. Nas composições de Jocy, mesmo naquelas que não fazem parte do seu conjunto de óperas, frequentemente a autora utiliza o canto (notadamente na voz *soprano*), além de dirigi-las, quando de sua apresentação, utilizando elementos com características fortemente cênicas, ainda que estas peças não façam parte de uma dramaturgia. Essa utilização da voz, e como extensão desta, também da palavra, possibilita a representação de elementos que podemos compreender como associados a uma poética de representação do feminino (a própria escolha praticamente constante da voz soprano ao invés de outras vozes, já indica este sentido). Já nas composições unicamente instrumentais e naquelas que estão mais próximas de uma ‘música-performance’, como no caso de *Dimensões para 4 Teclados* (1967) e *Polinterações* (1969) – ambas inseridas dentro da segunda fase de composição da autora, conforme a proposta de organização de suas peças apresentada neste trabalho –, a definição de um poética do feminino torna-se praticamente impossível, tendo em vista as questões anteriormente apontadas sobre a falta de fundamentação para se considerar que este tipo de música possua alguma característica que poderíamos associar à uma representação de um feminino. No entanto, quando se observa o conjunto da obra da autora, torna-se bastante evidente o quanto estas questões sobre a representação da mulher são importantes para ela e como estão presentes durante toda a sua trajetória – confundindo-se muitas vezes com a representação de sua própria história pessoal, como no caso das óperas *Revisitando Stravinsky* (2010) e *Berio sem Censura* (2012). A minha escolha por enfatizar os elementos desta poética se deu a partir da percepção de como estes elementos são estruturantes no trabalho da autora (inclusive sendo afirmados também por outros pesquisadores) [LAGO, VELLOSO, 2018], e de como sua representação torna-se muito característica de seu trabalho artístico.

Outros aspectos menos centrais da poética e do pensamento estético e filosófico de Jocy podem ser observados. Um deles faz parte de uma crença, que tem seu apogeu no período romântico, mas que é ainda muito presente mesmo nos dias atuais, a respeito da “predestinação” do músico enquanto um ser dotado de “talento”, como o objeto de uma espécie de “escolha divina” que o teria “predestinado” a uma realização musical “consagrada”. Este tipo de visão tem sido já fortemente problematizada desde o século XX. Na área da educação, por exemplo,

que encontra uma relação absolutamente direta com a educação musical, este tipo de crença em um “dom” ou em uma capacidade inata dos indivíduos é chamada de *inatismo*. Um dos problemas deste tipo de lógica está em que, ao mesmo tempo em que ela afirma o “gênio”, o “escolhido”, o “predestinado”, o “talentoso”, etc., ela exclui aquele entendido como não possuidor “destas graças”. Nesse sentido, o esforço individual e o processo de educação seriam inócuos frente à falta desta suposta “centelha divina”. Como é mais aceito atualmente, a construção do gênio musical (ou de qualquer outra área) faz parte de um conjunto de elementos sociais que favorecem ou impedem a concretização das potencialidades de um indivíduo. Potencialidades estas, que são construídas a partir de um contexto hereditário (genético), social, econômico, cultural, geográfico, etc. É interessante observar duas citações de Jocy, com mais de 30 anos de distância entre elas, e que representam ideias idênticas (sendo na verdade, a segunda, uma “reescrita da primeira” – uma autocitação:

O músico faz parte de uma família de escolhidos que não escolhem seu destino porque foram predestinados. Predestinados a lidar com uma matéria abstrata de existência reduzida a um momento único durante o ato temporal que se faz existir e termina, ficando novamente a esperar pelo fluido de vida que outro iniciado, como num ciclo de energia infindável, lhe venha recriar (OLIVEIRA, 1983, p. 129).

Os anos passam, vamos nos sentindo órfãos e procuramos por uma família, um grupo que busque decifrar os mesmos códigos, tentando – embora por caminhos diferentes – construir algumas utopias em comum.

O músico faz parte dessa família de escolhidos que não escolhem seu destino porque foram predestinados. Predestinados a lidar com uma matéria abstrata, de existência reduzida a um momento único durante o ato temporal que se faz existir e termina, ficando novamente a esperar pelo fluido de vida que outro iniciado, como num ciclo de energia infindável, venha lhe recriar (OLIVEIRA, 2014, p. 91).

Essa questão da predestinação do músico é problematizada de modo muito competente por Paulo Renato Guérios em seu trabalho sobre o compositor Heitor Villa-Lobos – *Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (GUÉRIOS, 2003). Nele, o autor demonstra como as atitudes de Villa-Lobos, ao considerar-se um sujeito predestinado, construíram de modo ativo, constante, e até mesmo fantasioso, o caminho sinuoso de sua própria predestinação:

A proeminência de um grande artista nunca se deve exclusivamente ao seu talento. A origem bíblica dessa palavra trai seu sentido: o “talento” é um dom divino, e o sujeito que o possui já o detém desde o seu nascimento. Quando se fala da genialidade ou do talento de alguma pessoa, é comum esquecer que essa pessoa, por mais diferente que fosse de todas as outras, viveu no mesmo mundo social em que elas viveram, e não em um plano separado de existência – e que, por isso mesmo, teve de agir de forma concreta com pessoas concretas. Descrever a existência social de pessoas reconhecidas como gênios não diminui sua genialidade. Ao contrário: assim se reconhece que as obras que elas produziram – e que evocam reações as menos concretas possíveis em outras pessoas – foram produzidas em um mundo real (GUÉRIOS, 2003, p. 11 – 12).

O caso de Villa-Lobos, atualmente reconhecido como o compositor de maior prestígio no Brasil, é bastante sintomático desta construção social de um “gênio musical”. Não obstante a sua grande capacidade e inventividade como compositor, a consagração de Villa-Lobos se efetiva por meio de um grande número de ações que o compositor realizou em busca deste reconhecimento:

Vimos que, mesmo se acreditando predestinado, o compositor jamais deixou de lutar – e jamais pôde deixar de fazê-lo – para cumprir seus objetivos, como ele mesmo dizia, no “caminho sinuoso de sua predestinação”. Para tanto, soube colocar suas músicas e sua enorme criatividade no jogo social, agenciando-as socialmente ao transformá-las em promessa de imortalidade e prestígio para os mecenas, quebra estética para os modernistas, arte “exótica” para “civilizados”, instrumento de produção de imagem para Vargas, música circumspecta para um público erudito (GUÉRIOS, 2003, p. 201).

Um outro exemplo muito interessante dessa relação social do gênio está presente no livro de Norbert Elias – *Mozart, sociologia de um gênio* (ELIAS, 1995). Reconhecido como um dos músicos mais capazes e brilhantes da história da humanidade, Elias demonstra como, também no caso de Mozart, a questão do ambiente social no qual o compositor viveu não deixou de representar um impacto muito profundo nas possibilidades que sua grande capacidade musical pode atingir e na recepção e valorização de sua música:

O destino individual de Mozart, sua sina como ser humano único e portanto como artista único, foi muito influenciado por sua situação social, pela dependência do músico de sua época com relação à aristocracia da corte. Aqui podemos ver como, a não ser que se domine o ofício de sociólogo, é difícil elucidar os problemas que os indivíduos encontram em suas vidas, não importa quão incomparáveis sejam a personalidade ou realizações individuais — como os biógrafos, por exemplo, tentam fazer. É preciso ser *capaz* de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa — neste caso, um artista do século XVIII — formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época (ELIAS, 1995, p. 18 – 19).

Retomando a questão dos fundamentos que compõem a poética de Jocy de Oliveira, um deles destaca-se especialmente devido ao seu pioneirismo e a recorrência na obra da autora – o uso que a compositora faz de elementos da música eletroacústica. A primeira incursão de Jocy nesta linguagem data ainda do ano de 1961, quando de sua parceria com Luciano Berio na construção da trilha sonora de sua peça teatral *Apague meu Spot Light* (OLIVEIRA, 1961). Desde então a autora vem criando diversas peças que trabalham com componentes desta linguagem, criando música para diversas formações e eletrônica:

Apesar de dedicar-me por vários anos muito mais à carreira de pianista, continuei paralelamente no desenvolvimento de meu trabalho, focalizando uma investigação em diversos campos, com música, teatro, vídeo, textos, instalações, numa convicção de

que a expressão sonora é inerente a todas as formas de vida, e tentando atingir um desenvolvimento orgânico da composição/execução, sem fronteiras entre vida e arte. Minha primeira incursão no terreno da música eletrônica data dessa colaboração com Luciano Berio, em 1961. De certa forma, pulei a iniciação pela qual passaram alguns dos compositores brasileiros na década de 1960, com osciladores caseiros e manipulação de velocidade em gravador de rolo etc.

No Brasil, a música eletroacústica engatinhava, pois não existiam estúdios para música eletrônica. Como vivia desde 1963 grande parte do tempo nos Estados Unidos, tive acesso ao estúdio de música eletrônica da Washington University, podendo fazer uso dos sintetizadores analógicos da época, como Moog e, posteriormente, Buchla.

Iniciei em 1966-1967 uma série de composições – *Estórias* – para voz, meios eletrônicos e instrumentos acústicos que continuam a contar uma história não linear e que não conta. *Estória I* (acúsmática) foi minha primeira peça eletroacústica pura, seguida de *Estória II*, e compostas no Estúdio de Música Eletrônica da Washington University, St. Louis, 1966, tendo como material vocal a voz da mezzosoprano norte-americana Rosalyn Wykes. Focalizavam uma investigação da sílaba falada e suas propriedades fonéticas e semânticas, que me conduziu a uma renúncia do discurso linear e ofereceu-me uma riqueza de materiais com ênfase na qualidade essencial da própria voz humana. Seriam, talvez, traços da voz de Cathy Berberian que me acompanhariam por vários anos, como um tipo de *urstimme* (voz primordial) se esgueirando entre meus textos sônicos e memórias?

Assim, com o decorrer dos anos, não só me preocupou a pesquisa por técnicas vocais estendidas, como a manipulação da voz por processos eletrônicos, isto é, do tratamento analógico, ela passa a ser trabalhada através de processadores vocais em tempo real, *sampleada* e processada por técnicas numéricas, ou melhor, por meio de codificadores vocais ou *vocoders* como dispositivos de análise/síntese. Essa pesquisa me levou a procurar também outros meios de expressão em diferentes culturais, criando uma linguagem multicultural inteligível.

Num desenvolvimento espontâneo, a voz toma corpo na procura de uma nova linguagem e desconstrução cênico/musical, tentando encontrar novos modelos de estruturas que possam vir a transformar esse conceito tradicional de “ópera” ou relação música-teatro (OLIVEIRA, 2014, p. 220 – 221).

O trabalho de Jocy também em relação à questão do tempo musical – um tempo estendido, não linear, que nos convida a uma escuta algo meditativa, ou ao menos não ocidentalizada (muito mais próxima de uma raga indiana, ou de um canto árabe) – tem relação, segundo a compositora, com a representação daquilo que estamos nos referindo como pertencente à sua *poética do feminino*. Segunda a autora, estas duas questões se encontram relacionadas em sua obra:

Para nós músicos, é relevante lembrar o compositor norte-americano Morton Feldman sobre a questão temporal. Ele disse: “Pensamos que música mais do que qualquer outra arte é exploratória acerca do tempo. Mas é mesmo? Andamento e não tempo têm sido aceitos como a verdadeira questão em música.”

Procuro um momento de intuição poética, um momento de verdadeira cumplicidade entre artistas e com a audiência, um momento em que nossa percepção de tempo e espaço se expanda e mergulhe em nosso interior.

Absorver o tempo em sua essência não estruturada torna-se uma das questões primordiais na minha música.

Isso me leva a trabalhar com a visão atemporal dos mitos nas sociedades matriarcais da Antiguidade, como a “prostituta sagrada”, nos contos de fadas, a “Diva” como personagem fadada à morte ou a vítima nas óperas convencionais, o mito de Medea transportado para a contemporaneidade como mulher transgressora, discriminada, heroica, e todos aqueles mitos ligados à figura da mulher e seus valores que se seguem nos fragmentos de meus textos para as minhas seis óperas (OLIVEIRA, 2014, p. 230 – 231).

Uma série de pesquisadores, apresentados no livro *Leituras de Jocy* (LAGO, VELLOSO, 2018), nos auxiliam na identificação e interpretação da poética da compositora. Uma interpretação interessante desta natureza poética é apresentada pelo pesquisador André Kangussu:

Nas peças eruditas de Jocy de Oliveira, há um enorme predomínio da função passional, que carrega um processo de dessegmentação em diferentes níveis. Encontramos ali uma dissolução dos gêneros (fusões entre música, poesia, performance, teatro); a incorporação passiva do acaso (como nas peças eletroacústicas ou ao ar livre); a desestruturação do tempo métrico e da escala tonal; o caminho desimpedido no qual a voz vai da clara articulação da palavra até a superação do *logos*. O resultado é uma liquidez na tessitura sonora e uma ambientação que figura como uma fenda com vista para o caos. A compositora nos conta que a intuição é uma questão de maior importância. Em contrapartida, para que nós ouvintes captemos a informação intuitiva, **a música “passionalizada” de Jocy nos convida a um estado de inação, muitas vezes exigindo que nossa atenção entre em modo meditativo.**⁵⁸ Toda a obra de Jocy dá a entender que a autora identifique essa operação dionisiaca de dessegmentação com a própria natureza do feminino. Não por acaso suas sopranos tantas vezes deram voz a mulheres do tempo pagão (KANGUSSU *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 128).

Outra pesquisadora que nos ajuda na compreensão destas questões é Maria Cecília Coelho. Em seu artigo *O espelho de Jocy – Uma Ópera para a bárbara Medeia* (COELHO *apud* LAGO, VELLOSO, 2018), a autora destaca uma fala da compositora a respeito da temática de suas óperas: “*Minhas óperas trazem, de maneira sutil, a temática da mulher, da discriminação, do respeito ao meio ambiente.*” (OLIVEIRA *apud* COELHO *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 200). Em concordância a essa declaração Coelho faz o seguinte comentário:

Concordo que Jocy, como ela mesma disse, seja sutil em encenar essas denúncias, mas não há como não ver em sua obra uma consistente rebeldia esteticamente muito bem construída, envolvendo a figura feminina. Suas óperas, além de *Kseni*, revelam claramente essa preocupação, como vemos por seus títulos (e temas): *Fata Morgana*, de 1987 (sobre a história de uma druida) e *Liturgia do Espaço*, de 1988 (com duas vozes femininas em destaque, em uma alegoria cósmica, com um realejo dando o tom das perdas infantis), *Illud Tempus*, de 1994 (sobre quando Deus era mulher), *As Malibrans*, de 2000 (La Malibran e La Stilla, personagem de Júlio Verne, analisadas como arquétipos femininos, em companhia de Desdêmona, Ofélia e Ifigênia) e *Inori à prostituta sagrada*, de 2003 (sobre um rito de passagem feminino) [COELHO *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 203].

A questão apontada por Jocy, sobre as óperas trazerem uma preocupação com o respeito ao meio ambiente, não é, a meu ver, realizada. De fato, não consigo enxergar este tipo de preocupação, nem mesmo de modo superficial, em nenhuma delas.

A pesquisadora Carole Gubernikoff, também em artigo no livro *Leituras de Jocy*, nos apresenta a sua interpretação sobre a questão do feminino na obra da compositora:

⁵⁸ Grifo meu.

As viagens que Jocy de Oliveira realizou devem ser avaliadas do ponto de vista de seu engajamento nas questões da contemporaneidade. A mais importante é a da projeção da luta das mulheres. Apesar de nunca ter defendido sua obra como uma obra feminina, seu interesse pelas questões que afetam as mulheres é muito importante. As questões que lhe interessam artisticamente estão sempre ligadas às que envolvem as minorias, como os humilhados e os outros da cultura não europeia. A presença de outras culturas em suas obras se dá de diferentes maneiras. A mais visível é a presença da mulher como intérprete ou como personagem ou temática. Outra maneira bastante identificável é pela inclusão de instrumentos étnicos de diferentes culturas ou ainda a expansão dos modos de tocar instrumentos do repertório de orquestra europeia. Podemos identificar ainda a escolha de materiais temáticos que envolvem modalismos e sistemas não europeus ou ainda microtonais. A presença de instrumental eletrônico também é importante. Ele pode ser utilizado com metodologia composicional sobre o suporte eletrônico ou como reserva de samplers (GUBERNIKOFF *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 250 – 251).

Uma última visão apresentada sobre a poética e as possíveis influências na música de Jocy de Oliveira vem do compositor e violoncelista Peter Schuback. Schuback trabalha com Jocy desde o final dos anos 80. Em seu depoimento sobre a sua trajetória com a compositora, ele aponta alguns compositores dentre aqueles que considera que possam ter deixado alguma influência em sua maneira de compor. Conforme já discutido na seção de introdução deste trabalho, a questão da “influência” de um autor sobre outro é algo bastante difícil de se verificar, uma vez que a construção poética está sempre relacionada a todo um contexto social no qual determinado autor se insere. A maior contribuição que este relato apresenta, a meu ver, se refere à sua descrição sobre as características orientalistas da música de Jocy:

Em todos os compositores se dá uma influência, que não deve ser vista como negativa e sim mais como um acúmulo de experiências. No caso de Jocy, vejo isso bem claro, pois além das influências explícitas, sem que isso signifique possuir uma estética similar, como as de Stravinsky e Berio, que ela expôs em suas grandes produções a eles ligadas, pode-se ouvir ainda influência não só de compositores como Eric Satie, Lukas Foss, John Cage e Oliver Messiaen, mas igualmente de Wagner, mesmo sendo a sua estética bem distinta. A sua música é bem feminina⁵⁹ e, ao escutá-la, não acontece mistura com os outros compositores influentes, e sim a experiência de uma música toda própria e que é tanto brasileira como tradicional do Ocidente (europeia), mas também com elementos hindus proeminentes. Trata-se de uma música de busca, tanto no tempo, como se pode facilmente reconhecer na temática sobre a qual ela trabalha, como em deslocamentos geográficos rumo ao Oriente. A sua música se caracteriza por uma busca orientalista com *loopings* e *ragas* se alternando com momentos em que se reconhece uma nítida influência de John Cage (SCHUBACK *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 86).

Como encerramento das discussões realizadas durante este primeiro capítulo, no qual procurei debater um pouco a respeito dos diferentes papéis da mulher no universo musical, como a sua atuação enquanto intérprete, compositora e maestrina; sobre a questão da figura feminina enquanto musa; e sobre a poética do feminino em Jocy de Oliveira; gostaria de destacar a fala da própria Jocy, que projeta uma breve retrospectiva de sua trajetória e aponta

⁵⁹ A questão a respeito da música ser considerada “feminina” já foi debatida anteriormente neste primeiro capítulo.

uma crítica à musicologia tradicional, o que não deixa de evidenciar a sua visão política, estética e poética:

Minha trajetória no Brasil foi sempre um pouco solitária, sem me afiliar a grupos, manifestos, ou coisas do gênero (embora tenha tido a gratificante colaboração de intérpretes e artistas que me acompanham por décadas). Assim, menciono alguns fatos que têm ficado à margem da pesquisa de nossos compositores e musicólogos – homens empenhados na reconstrução da música contemporânea brasileira... Afinal, ainda está por ser escrita a musicologia brasileira sob a ótica da mulher e da literatura de gênero.

A informação e os mecanismos da mídia eletrônica têm afetado nossa visão do mundo e, portanto, interferem também na concepção e construção do formato de uma performance. A arquitetura do teatro está por ser redefinida. Vivemos numa cultura visual. Entretanto, nossos concertos não mostram preocupação alguma com o ato teatral de uma performance.

Em nenhum outro período histórico houve tal distanciamento entre a verdadeira criação musical e o ouvinte.

A música experimental, ainda existe?

Acho que não. O que existe é um somatório de pesquisas musicais, muitas vezes quase anônimas, que refletirão nossos dias e o artista como a última utopia da criação (OLIVEIRA, 2014, p. 259).

CAPÍTULO II – As composições de Jocy de Oliveira – uma proposta de organização em três fases

Neste capítulo apresento uma proposta para a organização e o estudo das obras da compositora Jocy de Oliveira. A divisão aqui sugerida foi construída a partir do estudo de todos os principais materiais já publicados pela autora, bem como pela análise do trabalho de outros pesquisadores a seu respeito. Na seção de anexos, ao final deste trabalho, está compilado um catálogo de obras da compositora que organizei a partir das informações disponíveis em seu site pessoal. Há algumas informações levemente incompletas ou com datas que podem variar daquelas encontradas em outras publicações, no entanto, esta variação não é muito grande.

Para a definição destas 3 fases propostas, foram analisados aspectos relativos à biografia da compositora, à proeminência de um determinado tipo de trabalho ou de linguagem, à reaparição, ou não, de um determinado tipo de obra, e à relevância que esta obra possa ter em relação ao conjunto do trabalho da autora. Sendo Jocy uma artista que sempre se expressou por meio de linguagens artísticas variadas (como música, teatro, literatura, performance, etc.), estas também foram consideradas na definição das diferentes fases de sua trajetória.

Na sequência, após a apresentação de cada uma das fases, relaciono de modo breve algumas das obras que estão presentes em cada uma delas. Devido à raridade de alguns destes materiais (alguns deles publicados em tiragens pequenas há 60 anos), decidi reproduzir algumas partes que julguei serem representativas de seu conteúdo e do pensamento que Jocy de Oliveira apresenta em cada um deles.

Uma proposta de organização em 3 fases

1º Fase – Trabalhos Iniciais

Período: até cerca de 1965.

Algumas das obras principais: Música popular – *A Música Século XX de Jocy* (Disco de canções) [1959]; Teatro – *Reticências* (1960), *Apague meu Spot Light* (1961); Livros – *O 3º Mundo* (1959), *Apague meu Spot Light* (texto teatral) [1961].

Características gerais da fase: Esta fase comporta as primeiras criações da vida adulta de Jocy. Em relação às suas peças infantis, por não ter sido possível ter acesso às mesmas (além

talvez do nome que tivessem), estas foram deixadas de lado. O início desta fase é marcado pelo disco de música popular – *A Música Século XX de Jocy* do ano de 1959 (uma espécie de samba “anti-bossa nova” que curiosamente é do mesmo ano do disco tido como o marco histórico do início do movimento da bossa nova, que é o disco *Chega de Saudade* de João Gilberto). Outras obras importantes desta fase são as suas duas peças teatrais: *Reticências* (1960) e *Apague meu Spot Light* (1961). O gênero estritamente teatral não foi mais desenvolvido pela compositora em nenhum momento futuro – a não que este seja considerado enquanto uma transformação do teatro para a ópera, que ela viria a realizar somente a partir do final dos anos 1980. Uma última criação muito significativa desse período é a escrita e publicação de seu livro *O 3º Mundo* (1959). Neste, a autora narra para o seu filho (ainda pequeno) sobre as suas percepções a cerca do mundo e sobre a sua visão do papel do artista na sociedade. É possível perceber claramente em sua escrita uma forte influência das tensões provocadas pela Guerra Fria entre EUA e URSS. O ano de 1965 foi adotado como um limite aproximado desta fase por ser o ano anterior à composição da primeira peça de um ciclo importante da compositora – a série *Estória* (iniciada a partir de 1966). Esta fase de *Trabalhos Iniciais* apresenta uma série de elementos que não foram continuados pela autora depois deste momento – como a criação de música popular (ou mesmo próximo a esta), da escrita de peças teatrais (que não sejam óperas), e da escrita de um livro que não trate especificamente de sua trajetória como compositora.

2º Fase – Eletrônica e experimental

Período: de 1966 a 1986.

Algumas das obras principais: *Estória I* (1966), *Estória II* (1967), *Teatro Probabilístico I, II, III* (1967/1968), *Dimensões para 4 teclados* (1967), *One player and four keyboards* (1967, 1968), *Polinterações* (1969), *Make a silkscreen from a score, make a score from a silkscreen* (1976), *Estória IV* (1978, 1980), *Música na Espaço* (1981, 1982, 1983); Livro – *Days & Routes Through Maps & Scores* (1983).

Características gerais da fase: Esta fase compreende um período em que Jocy de Oliveira viveu bastante nos Estados Unidos e entrou em contato com diversos movimentos da arte de vanguarda da época. Marca também sua atuação muito intensa como intérprete de música contemporânea ao piano, realizando diversas primeiras audições das peças de compositores deste período. Em seu próprio trabalho como compositora, intensifica o uso de

elementos da música eletroacústica (favorecida especialmente pelo acesso que teve durante esta fase aos estúdios de ponta de universidades americanas) e desenvolve também uma série de peças “performance”, de caráter fortemente experimental, e que trabalham com elementos que misturam a escuta sonora de ambientes, a interação e/ou integração com a paisagem sonora de espaços, e a intersecção da música com outras linguagens, como a das artes plásticas, da arquitetura e do urbanismo. Um elemento importante desta fase é que ajuda a registrar este processo é a escrita e publicação do livro *Days & Routes Through Maps & Scores* (1983), no qual a autora apresenta um panorama das atividades que desenvolveu durante este período.

3º Fase – As óperas

Período: de 1987 até hoje.

Algumas das obras principais: Óperas – *Fata Morgana* (1987), *Liturgia do Espaço* (1988), *Inori à Prostituta Sagrada* (1993), *Illud Tempus* (1994), *As Malibrans* (2000), *Kseni – a Estrangeira* (2004), *Revisitando Stravinsky* (2010), *Berio sem Censura* (2012), *Liquid Voices* (2017); Livro – *Inori à prostituta sagrada* (libreto da ópera) [1993], *Diálogo com Cartas* (2014); Outros tipos de peça – *Memória II* (para coro feminino) [2001], *For Flute* (2016).

Características gerais da fase: Esta terceira fase de criação da compositora Jocy de Oliveira compreende, principalmente, o seu trabalho com as óperas, bem como marca o abandono de sua carreira de intérprete para dedicar-se exclusivamente à criação de suas próprias obras. As óperas de Jocy, por se estruturarem de uma maneira modular, podem ser apresentadas também em segmentos individuais. Deste modo, a grande maioria das composições que a autora realizou a partir de 1987 (e mesmo de anos imediatamente anteriores a esse) foram inseridas e/ou criadas para o segmento de algumas destas óperas. Outro fator importante é o trabalho de registro e produção em vídeo de suas óperas. A autora, além de haver registrado todas elas em vídeo, produziu ainda uma espécie de “vídeo-música” de várias das peças (segmentos) que compõem suas óperas. Recentemente, a sua produção operística mais recente, *Liquid Voices* (2017), foi transformada em filme pela compositora (ainda não lançado oficialmente). Outro trabalho importante da autora nessa terceira fase é a escrita e publicação do livro *Diálogo com Cartas* (2014), onde realiza uma retrospectiva de sua vida pessoal e profissional a partir de cartas que trocou com maestros e compositores destacados da segunda metade do século XX.

2.1. Trabalhos iniciais

Na definição desta fase dos trabalhos iniciais da compositora Jocy de Oliveira, embora eu não tenha incluído as criações de seu período de infância e juventude por falta de informação sobre estas obras, há alguns relatos interessantes feitos pela autora sobre esse período. Ainda que sejam histórias de recordações infantis, impossíveis de serem verificadas e guardadas apenas nos registros da memória da autora (e como tal, sempre passíveis de uma recriação – como é natural deste tipo de registro), elas não deixam de apresentar um interesse, no sentido que revelam algumas das linguagens que sensibilizavam a jovem Jocy desde aqueles tempos, e que posteriormente a autora viria a trabalhar de modo intensivo. Deixam claro, também, a condição econômica e cultural bastante privilegiada que a autora teve acesso desde sua infância, o que tem uma relação direta com toda sua trajetória posterior:

Desde criança manifestei interesse por música e teatro conjuntamente. Com oito anos, pedi aos meus pais que me construíssem em vez de uma casa de boneca, um teatrinho permanente onde meus amigos e eu pudéssemos montar as peças que escrevia. Fiz um desenho detalhado do teatro, que foi executado em madeira por um marceneiro, e instalado em nossa garagem. O palco media 2,5m x 2,5m e era montado em cima de cavaletes de 1/2m de altura. Os ‘atores’ entravam por uma porta no fundo da cena. Com as portas da garagem abertas, a plateia se espalhava por todo o jardim. Desenhei um cenário de uma paisagem egípcia, que foi pintado em painéis em volta do palco. A razão desta estranha paisagem é que havia composto uma dança para piano inspirada na música islâmica e que foi editada por Vitali em S. Paulo.

Uma das pecinhas que escrevi na época, era sobre a destruição da natureza e devastamento (*sic*) das florestas. Cada criança representava o papel simbólico de uma árvore, rio, poeta e assim por diante. É estranho, como crianças já demonstram um pensamento ecológico. Durante os seguintes anos escrevi, e montei várias pequenas peças neste teatrinho. A garagem se tornou um local criativo, apesar de que meu pai reclamava de deixar seu carro ao relento... Naturalmente meus pais estavam mais interessados na minha educação formal e nas minhas aulas de piano. Já naquela idade dava recitais no Teatro Municipal de São Paulo e portanto para os professores e pais era mais importante disciplina do que criatividade (!).

Por esta época comecei a colecionar lugares... O Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, era um teatro natural. Assim decidi me mudar de meu teatrinho de madeira, para o teatro de rua. Creio que já era fascinada pela ideia de estimular uma situação, em que o público tomasse parte ativa. O Viaduto do Chá em S.P. é uma passagem longa de intenso trânsito de pedestres. Na hora do ‘rush’, a praça embaixo do viaduto ficava coalhada de gente que esperava em fila por condução. Um dos ‘happenings’ consistiu em ‘contratar’ uma das minhas ‘colegas/atrizes’ para desmaiar lá embaixo, enquanto nós outras olhávamos de cima do viaduto e chamávamos a atenção dos transeuntes com gritos e exclamações de susto. Meu intento foi sucedido, quando uma multidão ansiosa rodeou a ‘atriz’ lá embaixo enquanto que outro grupo de espectadores em cima, gritava dando sugestões. Enquanto isto, eu observava o público...

Noutro ‘happening’, no mesmo lugar, determinei a uma das ‘atrizes; que subisse na estátua em frente ao antigo Hotel Esplanada, e esperasse até que a multidão se mobilizasse. Eu observava tudo de perto, numa banca de jornal fingindo ler revista, até a polícia chegar, interrompendo a ação. O cachê para cada intérprete era um cachorro-quente, depois da polícia deixá-las em paz...

Para mim, estes ‘happenings’ não eram palhaçadas ou travessuras de criança, levava-os a sério. E foram muitos os ‘happenings’, no Vale do Anhangabaú... (OLIVEIRA, 1983, p. 25).

A música século XX de Jocy

Uma das obras desta fase de *Trabalhos Iniciais* de Jocy de Oliveira é o disco *A música século XX de Jocy* de 1959. Segundo a autora, estas eram canções espontâneas que gostava de fazer na época e que produzia em grandes quantidades:

Agora, por outro lado a MPB tem agora também uma descoberta dessa, falando no que você estava dizendo de coisas dos anos 60, 70, que foi também um disco de bossa, “antibossa nova”, que agora também está um negócio. E é uma coisa que também para mim estava esquecida, porque eu fiz aquilo e acabou-se, eu não continuei, não era nem o intuito de continuar. E era uma coisa que para mim era muito fácil, espontânea, eu fazia 30 dessas cançõezinhas por dia, em série (Entrevista ao autor, 2017).

O disco é composto por 13 canções que apresentam temáticas do cotidiano urbano, com arranjos que fazem uso de dissonâncias e timbres não muito comuns à música popular do período. Atualmente o disco se encontra disponível no *YouTube*⁶⁰ e foi tema do artigo de André Kangussu no livro *Leituras de Jocy* (KANGUSSU *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 119).

Faixas do disco:

- 01 - 00:00 Sofia suicidou-se
- 02 - 00:57 Pecou a rosa
- 03 - 02:06 Um assalto no Morumbi
- 04 - 03:55 Incêndio
- 05 - 05:53 Frida
- 06 - 09:25 Brasília século 1
- 07 - 10:53 Um crime
- 08 - 11:37 A lenda da chuva
- 09 - 13:04 O sorriso da praia
- 10 - 14:53 Mar de sal
- 11 - 16:39 A morte do violão
- 12 - 18:31 E a chuva nasceu
- 13 - 20:18 Samba gregoriano

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pv3A7k2Uu8I> ; acessado em 20/07/19.

Figura 5 - Capa do disco A música século XX de Jocy, de 1959.⁶¹

Primeiros escritos

Existem poucas informações disponíveis a respeito da primeira peça teatral de Jocy de Oliveira – *Reticências* (1960). As informações que estão publicadas sobre esta peça estão disponíveis no livro *Days & Routes Through Maps & Scores* (OLIVEIRA, 1983):

Acredito que o desenvolvimento de um método pode ser aplicado a campos diversificados, por isto o problema de uma forma aberta, em suas dimensões sonoras teatrais literárias, há muito tempo me intriga. Meu interesse neste sentido foi se desenvolvendo lentamente a partir de 1960, quando escrevi pela primeira vez para o teatro, uma peça intitulada *Reticências*, baseada numa estória que é interrompida abruptamente logo após seu início e que prossegue com uma sequência imprevisível, onde o público improvisa. Depois de ter escrito esta peça, é que tomei conhecimento de uma experiência similar, desenvolvida por Pirandello em ‘Questa será se recita a soggetto’ (O autor usa atores na plateia, para dar a impressão de improviso). Desta maneira, Pirandello ainda determina o que poderia ser imprevisível (OLIVEIRA, 1983, p. 3).

⁶¹ Fonte da imagem de capa do disco *A música século XX de Jocy*, site Woodstock Sound. Disponível em < <https://woodstocksound.wordpress.com/2015/02/20/jocy-de-oliveira-a-musica-do-seculo-xx-1961> > ; acessado em 20/07/19.

A questão colocada por Jocy a respeito da importância da indeterminação em sua obra reaparecerá novamente em vários de seus trabalhos, notadamente naqueles pertencentes à segunda fase de criação da autora – *Eletrônica e experimental*.

O 3º Mundo

Neste livro, publicado há 60 anos, a autora apresenta algumas de suas ideias conforme vai narrando ao seu filho, ainda pequeno, a maneira pela qual compreende o mundo, a política, o papel do artista na sociedade, etc. É bastante nítida a sua preocupação com questões relativas à Guerra Fria e aos conflitos entre as nações (é relevante recordar que quando o livro foi lançado fazia somente 14 anos do término da Segunda Guerra Mundial).

O termo “terceiro mundo” e várias das ideias de organização social presentes neste livro não são mais utilizadas ou aceitas nos dias atuais (ao menos não sem um questionamento). No entanto, é preciso compreendê-lo com o distanciamento histórico e temporal que a data de sua publicação exige.

Embora seja importante termos este fator histórico em mente, em entrevista para a realização deste trabalho, Jocy afirma que muitas das ideias apresentadas neste livro são ainda representativas de seu pensamento. Deste modo, talvez fosse necessária uma pesquisa direcionada para a compreensão a respeito de quais destes pontos específicos a compositora considera que ainda seriam coerentes para sociedade contemporânea:

(...) na verdade, a gente diz sempre a mesma coisa só que de maneiras diferentes. Essa coisa de mudar totalmente só político que é assim. Para político dá, mas para a gente? Eu vejo, por exemplo, *O 3º Mundo* [livro de Jocy de Oliveira publicado em 1959 que trata de modo romancado a respeito de questões sobre o papel do dito terceiro mundo na criação e realização artística e cultural], está bem, era uma coisa de uma menina de 19 anos, mas as ideias estão ali, só que eu não diria de uma forma tão pueril como ali hoje em dia, mas são elas. Quer dizer, você só vai se aperfeiçoando, vai amadurecendo, vai aprendendo, porque todo dia a gente está aprendendo, vai levando na cabeça também, e vai descobrindo esse mundo que você está pouco a pouco desvendando (Entrevista ao autor, 2017).

Figura 6 - Capa do livro de Jocy de Oliveira *O 3º Mundo*, de 1959.

O texto traz muitas reflexões filosóficas a respeito da vida moderna e da maneira que as sociedades vinham se organizando no período. É possível que a experiência da maternidade tenha reforçado em Jocy estes questionamentos a respeito do mundo no qual o seu filho estava ingressando. Esse tipo de preocupação, provavelmente, era reforçado também pela perspectiva da guerra entre as nações, especialmente do medo do uso de armas atômicas:

O homem, quando só tratado em relação à massa, deixa de ser individual. Não pensa. Realiza o que a Sociedade espera dele. Lê os sinais: “turn right”, “stop”, “go ahead”, e os segue como carneiros.

É a disciplina, o progresso deformado que não visa mais o ser humano e sim a massa humana.

Ele não sente. Sua indumentária é em série. Assim também sua imaginação. Não tem originalidade. A máquina trabalha para o homem mecânico do nosso século. Suas mãos não moldam mais, com arte, o gesso. Falta-lhe o poder criador. Os compositores deformam tecnicamente os sons. Os pintores pontilham as telas. Os escultores esculpem, apenas, a armação. Os cientistas lançam foguetes que afundam na terra. Inventam drogas para matar mosquitos, e bombas para matar homens, mas não chegam a compreender o porquê de existência (OLIVEIRA, 1959, p. 31).

Podemos perceber também o apreço que Jocy já demonstrava desde essa época por algumas culturas orientais que posteriormente seriam muito utilizadas em suas composições, em especial, pela cultura e religiosidade indiana:

E os sinais continuam verde: “go ahead”, “lift” (só serve do quinquagésimo para cima). Sabes o que é “lift”, meu filho? Uma gaiolinha que sobe rápida como um expresso. Dá pressão nos ouvidos e leva os homens para as alturas.

E tu deves pensar: – Então é para o céu que ela nos leva?

– Não, meu filho, para o topo de um arranha-céu. Existem outros homens, que nunca viram esse expressinho. Usam a mão para pintar vidas em miniatura, tecer desenhos, moldar marfins. Estes são espiritualistas e resignados. Andam maltrapilhos e alguns deles beijam a terra em respeito ao seu Deus. Quem sabe se não estarão mais perto do céu? Mesmo sem arranha-céus?

O progresso das máquinas não os atingiu. Não deformou suas mentes. Lá se encontram homens com aparência de escravos, sendo talvez senhores, seres humanos que pensam, cada um, em seu diferente mundo (OLIVEIRA, 1959, p. 33).

Outro aspecto presente neste livro, e que a autora não voltará a abordar de modo direto em mais nenhum momento de sua obra, é a questão de sua espiritualidade. Podemos perceber em vários momentos uma forte influência das ideias do espiritismo kardecista, e também, como já dito, de ideias vindas de culturas orientais:

– Sabes o que é a morte?

– Para alguns, o fim. Para outros, o começo.

– Começo de que? – perguntarias curioso.

– Do espírito, que se liberta do corpo.

– E o corpo fica enterrado?

– No barro ele some.

– E eu vou me sentir espírito ou corpo?

– Será como se tivesses usado sempre uma roupa. Um dia a tiras. Deixas no chão e segues sem ela.

– Pra que?

– Dar bom dia à eternidade. E então, meu filho, tu te sentirias roupa?

– Não. Mas sentiria falta dela.

Muitos sentem. É o momento em que o homem está rodeado de vivos e nunca eles lhe pareceram tão vivos...

Porém outros... e eu te direi como Confúcio: – “Filho, quando nasceste todos riam, só tu choravas; quando morreres, que todos chorem. Que só tu rias”.

Conserva teu corpo imaculado e a roupa não te fará falta (OLIVEIRA, 1959, p. 66).

A autora escreve também, em forma de verso, algumas histórias que representam as preocupações mais comuns do período – guerra entre os países, grandes diferenças econômicas entre as pessoas, etc. É bastante notória, a meu ver, a sua capacidade enquanto escritora:

Queres que te conte uma história? Uma do mundo das crianças, e não daquele, triste, dos homens? Mas às vezes, no colorido da natureza, encontram-se também coisas tão semelhantes às da vida dos homens...

Era uma vez...
Árvores secas numa alameda
Andava,
Procurava algo...
Talvez uma flor
esquecida pelo outono.
Algo que quebrasse o cinza
O cinza que coloria o dia,
e por dias escondia o sol.

Mas não foi a flor que encontrei
Foi um ninho...
desprotegido num galho seco.

Pobre ninho.
Triste galho.
Por que não foram levados pelo outono?
Por que foram esquecidos...
O galho nas mãos do inverno,
o ninho nas garras de um gato?

Não sei.
Coisas da natureza
injustiças da terra...
Um pobre galho seco
Um ninho desprotegido...

O gato lá subira
não sei como, no alto dessa árvore seca...
E ameaçava o ninho
com suas patas traiçoeiras.
Dois passarinhos rondavam
desesperadamente
a cabeça do gato.
Picavam-no e piavam,
Piavam e picavam-no
Num esforço alucinado
para salvar a vida do ninho.

Algumas pessoas juntaram-se a mim,
e perplexos assistíamos à cena...
Mas não nos movíamos.

Os passarinhos iam perdendo as forças
de tanto gemer
de tanto lutar.
E o gato esperava confiante
o momento de destroçar o ninho.

Nós perplexos, assistíamos à cena
mas não nos movíamos.
Era uma espécie de conformação...
com as coisas da natureza,
do mundo,
dos homens.
Conformação diante da destruição,
da vida de homens perdida sem razão,
do sofrimento,
da opressão de certos países sobre outros
menos ricos
menos fortes.

Foi o desânimo que nos invadiu...
pois não víamos naquele momento
a reprodução na natureza
de nossa própria existência?

E os passarinhos foram perdendo...
perdendo as forças.
Caíram exaustos
na nossa conformação.

O gato perverso pulou no ninho.
Mas o galho seco partiu-se.
Gato e ninho rolaram do alto...
sobre nossas cabeças como remorso.

Pobre ninho.
Triste galho.
Desgraçados homens...
Nas mãos do inverno...
ou nas garras de um gato
(OLIVEIRA, 1959, p. 77 - 80)

Uma das questões mais presentes em toda a trajetória de Jocy de Oliveira já estava representada de modo muito direto nessa publicação – a desvalorização da mulher na sociedade:

As mulheres são em parte ignorantes, mas interessantes. Também elas precisam respeitar certas leis. Não existe o divórcio. A mulher da alta sociedade, que se separa do marido e vai viver com outro, casou-se. A mulher da classe média, que se separa do marido e vai viver com outro, juntou-se. Entretanto, às vezes, mulheres é questão de preço. Existem de todas as qualidades. Umas – as esposas – são pagas por mês. Outras – as amantes – são pagas por vez. A única diferença está no pagamento à vista ou a prazo. Mas esta é, naturalmente, uma Lei Internacional... (OLIVEIRA, 1959, p. 46).

Em mais uma de suas histórias versificadas, Jocy constrói um relato muito bonito para seu filho sobre a trajetória de vida do pai – Eleazar de Carvalho.

Jocy e Eleazar foram casados durante 14 anos (COHEN *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 197). No encerramento do capítulo sobre Eleazar, em seu livro *Diálogo com Cartas*, Jocy faz uma reflexão sobre o tempo que viveu com ele:

Muitos de nós temos o privilégio de viver diferentes vidas numa só jornada. Assim sinto em relação a esse período vivido com Eleazar – ele não só me guiou musicalmente como me transmitiu a disciplina, perseverança e coragem para abraçar a música como ofício de uma vida (OLIVEIRA, 2014, p. 133).

Figura 7 - Jocy de Oliveira e Eleazar de Carvalho. Dedicatória de Jocy ao professor de piano José Kliass. Tanglewood, 1956.

A história que Jocy escreve sobre Eleazar é a seguinte:

Menino cor de macaúba
chapéu de palha,
pés descalços,
que correm nas matas.
Sua casa é de barro
seu alimento, as frutas.
Seu sonho, a cidade.

Certo dia ele diz adeus,
adeus às matas, à terra, aos perfumes
a tudo que conhecia.
Se os pássaros voam
vão à cidade,
Por que também não iria ele?

Uma trouxinha de trapos,
uma trouxinha de sonhos.
E o menino cor de macaúba
Chapéu de palha,
pés descalços,
que correm nas matas,
hoje tenta feliz alcançar a cidade.

Caminha.
Não corre mais,
Caminha cansado,
seus pés machucados,
tem sede, tem fome.
Lembra-se da cascata:
“Num era longe, não”
“Era só dobrar à direita,
lá no pé do jatobá!”
Mas, pensa na cidade
E a coragem volta
E, outra vez, desanda a correr.

De repente, levanta os olhos da poeira.
Para assombrado.
Quanta luz junta, meu Deus!
Será noite de São João?
E o menino cor de macaúba
Chapéu de palha,
pés descalços,
CHEGA À CIDADE.

Seus olhos de azougue
Olham para cima,
Olham para baixo.
Quantos caixotes, pensa ele,
Com buraquinhos iluminados!
Seus olhos de azougue
Piscam e se abrem espantados
com as luzes de cores

E o menino cor de macaúba
tão pequeno,
tão frágil,
Perde-se entre homens tensos
que nem o notam
com ouvidos abafados pelo barulho,

e os olhos aprisionados em ponteiros.

Mas ele está encantado
mesmo sozinho...
Que deslumbramento!
Tantos carros,
Tantos homens,
Tantas luzes!
Que diferença das matas
iluminadas pela Lua
onde caçava vagalumes!

Ele está tão encantado
não vê o carro traiçoeiro...
Nas matas onde vivia
Não havia bichos traiçoeiros,
E o chapéu de palha
rola no asfalto,
e as rodas do carro
espremem sua trouxinha de trapos
esmagam sua trouxinha de sonhos...

E o pobrezinho perdido
sem trapos,
sem sonhos,
oferece sua lágrima
aos homens que passam
E eles nem o notam
com os ouvidos abafados pelo ruído.

Mas ele ouve
E o ruído é música.
E ela o chama:
“Levanta-te do barro.
Ergue-te para o símbolo.
Se um artista.”

E o menino cor de macaúba
Chapéu de palha,
pés descalços,
que corriam nas matas
Ergueu-se...
E ganhou a cidade.

E tu sorrindo me perguntarias:
– Você conhece o menino cor de macaúba?
– O menino cor de macaúba?...
– Teu pai!

(OLIVEIRA, 1959, p. 91 - 94).

O cerne da questão de *O 3º Mundo* se apresenta, ao final do texto, com uma proposta de organização social de um mundo distópico que faz recordar muito daquelas ideias encontradas em romances como *Walden II*, 1984, ou *Admirável Mundo Novo*.⁶² Sua concepção se apoia na conceito de gênio musical (ou artístico), no valor intrínseco da obra de arte (como portadora de uma qualidade autoevidente que a fará canonizar-se por si mesma), na distinção entre quais deveriam ser os papéis do “primeiro, segundo e terceiro mundo” e em uma proposta de organização econômica sobre o financiamento da arte e da intelectualidade dos “grandes gênios globais”:

- Como é este “Mundo” perguntarias ansioso, não o Mundo das crianças nem o dos homens, o 3º Mundo?
- Belo! Traria paz e contribuiria para a evolução da humanidade. Nele os escolhidos, de diferentes cores, dedicar-se-iam a seus irmãos – os homens.
- Então é um conto de fadas...
- É. Só que nos contos de fadas os heróis são príncipes, e lá seriam gênios.
- E os gênios são belos? – estariam na dúvida.
- A obra de um gênio é sempre bela.
- O reinado dos príncipes também; e eles nascem príncipes.
- Mas mesmo príncipes, morrem. E, a obra de um gênio é imperecível (OLIVEIRA, 1959, p. 98).

Fecha os olhos. Toma a imaginação. Segue meu pensamento.

Um imenso vale longe das cidades – onde a natureza se ergueria grandiosa em respeito à eternidade.

Ouve o silêncio. Ajoelha-te diante da criação. A criação dos que aqui estariam, perdendo suas nacionalidades, para se dedicarem ao mundo.

– Quem seriam eles?

– Seres humanos. Mas a pincelada de Deus, em seus cérebros, teve um “matiz” diferente que os distingue dos outros homens e os torna privilegiados, os colore com missão especial. E a esses seres que oferecem suas criações à humanidade... ela... em gratidão e respeito deveria proporcionar-lhes todos os meios. Tudo que desejassem para a realização de suas obras.

– Onde se encontram esses missionários? E tu mesmo os compararias com aqueles que catequizam os índios.

No mundo onde vivemos, também vivem eles. Mas a estes, deveria ser oferecido o 3º Mundo. A gênios como FLEMING, STRAVINSKY, PICASSO, LE CORBUSIER, SARTRE, VON BRAUN e outros (OLIVEIRA, 1959, p. 103).

– E os artistas?

– A eles o 3º Mundo ofereceria paz e inspiração. Conforto material. Viagens através do 2º Mundo – aquele turbulento dos homens – a procura de ideias, na vida que lá dança num emaranhado de bem e de mal.

A eles, esse Mundo ofereceria a primeira execução viva, de suas novas composições – já que a outra existia apenas em seus cérebros. Uma orquestra com os melhores músicos dentre os melhores do 2º Mundo. Esse instrumento perfeito é que daria a essas obras de arte.

⁶² SKINNER, B.P. *Walden II*. São Paulo: EPU, 1977. (Publicação original de 1948); ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. (Publicação original de 1949); HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Publicação original de 1932). Como é possível perceber pela data de publicação original destes romances, todos eles são de um período próximo à publicação do livro de Jocy (cerca de 10 anos antes de sua publicação), de modo que as ideias presentes neste momento histórico podem tê-la influenciado.

Os compositores teriam os intérpretes que desejassem e, ainda o seu público ideal – pessoas que, de acordo com seu critério, fossem dignas de ouvir a primeira audição de suas criações.

Se fosses gente grande, tu me perguntarias:

– Mas de que viveria o 3º Mundo? – (os grandes só se interessam por este problema).

– Ele viveria da criação. Não achas que “criação” merece ser bem paga? Os países do 2º Mundo o manteriam. Muito lógico. Pois não lhes estariam os gênios dedicando suas obras? Os países deveriam contribuir para as zonas das artes, ciências e letras.

– E os escolhidos seriam então funcionários do 3º Mundo? (Os adultos lembram-se sempre do funcionalismo...).

– Se é nessa linguagem que devo explicar aos adeptos do funcionalismo, vá lá: Eles não seriam funcionários, mas uma espécie de capitalistas. A renda – aquela necessária à vida confortável e sem preocupações – seria a que receberiam do 3º Mundo. Porém pelas obras de arte ou invenções realizadas, os países do 2º Mundo deveriam pagar o preço exigido.

– Quem o governaria?

– Ninguém. Ninguém deveria governar gênios. Existiria apenas um homem encarregado da parte material do 3º Mundo, sem direito porém, a interferir em questões técnicas de cada zona.

– Mas por que todos os gênios juntos?

– Alguns cientistas descobriram a energia atômica. Não achas que se os melhores físicos nucleares trabalhassem juntos, chegariam a utilizá-la para maiores fins benéficos?

E quando o 3º Mundo expusesse anualmente as suas novas conquistas... As portas que se abririam aos homens no terreno da ciência... As obras-primas da música que viajariam através do rádio, televisão, discos, concertos, para o 2º Mundo... Os quadros, esculturas, que poderiam ser vendidas a Museus como Louvre, Metropolitan e outros... ou serem expostos no Museu do 3º Mundo, o qual, também, excursionaria pela humanidade!

Quanta esperança de encontrar auroras perdidas e fazê-las ressurgirem luminosas sobre novo horizonte! (OLIVEIRA, 1959, p. 106 - 108).

Mas naquela Escola, como é que eles se entenderiam, falando, cada um, uma língua diferente?

– Facilmente. Cultivariam a mesma do 3º Mundo. Aquela que um dia unirá os homens.

– O Esperanto.

O porquê do 3º Mundo... encontrar a razão da existência. Evoluir a humanidade. Irmanar a todos. Tornar livres, ao menos esses seres privilegiados, já que os homens se acham presos a ideias, preconceitos raciais, núcleos sociais e, sobretudo, nacionalidade.

O dia em que a humanidade acreditar no 3º Mundo, o 2º será absorvido por ele... Pois os homens estarão contribuindo e pertencerão ao mesmo IDEAL. E não existirão mais três Mundos. Apenas um. O do FUTURO – UNIFICADO – UNIVERSAL! (OLIVEIRA, 1959, p. 110).

Apague meu *Spot Light* (Drama Eletrônico)

A peça teatral de Jocy de Oliveira, com música eletrônica composta por Luciano Berio, é apontada como um marco da utilização de música eletrônica no Brasil (OLIVEIRA, 1961). Foi encenada pelo grupo teatral *Teatro dos Sete*, dirigido por Gianni Ratto. O elenco era composto por Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Italo Rossi, Sueli Franco, Carminha Brandão, Zilka Salaberry, Maria Regina de Almeida e Labanca. Sua estreia ocorreu durante a VI Bienal de São Paulo, no dia 13 de setembro de 1961 no Theatro Municipal de São Paulo.

Jocy já adotava nesta peça um conceito que utilizaria posteriormente em sua ópera *Fata Morgana* de 1987, o de *teatro de imagens*:

Na minha segunda peça teatral ‘Apague meu spot light’ tentei uma experiência com uma estória livre de sequência lógica. Os personagens eram desprovidos de seus acessórios supérfluos – cenários e indumentárias. Os spot lights funcionavam como personagens. Devido a seu conteúdo simbólico, não havia necessidade de formar uma sequência, ou um sentido – ‘em torno de nós não há sentido, apenas spot lights que se acendem e se apagam, sem nenhum ruído’. Apesar de ainda utilizar palavras, já se tratava de um teatro de imagens (OLIVEIRA, 1983, p. 3).

A autora trabalha a partir do questionamento da linearidade e da representação realística de uma história – em um conceito que denomina como uma *antiestória* (uma forma móvel):

Para conceber um teatro de livre simbolismo, precisamos nos liberar da realidade pura e da pura ficção. Desde a infância o ser humano manuseia brinquedos que imitam a realidade; por esta razão, o público adulto espera encontrar no teatro a imitação da vida, ou a pura ficção. Para libertar o teatro desta realidade, podemos empregar objetos desproporcionais em relação aos atores. Entretanto se os objetos da realidade são construídos na proporção humana que tamanho os atores deveriam ter? A partir deste momento, comecei a questionar os problemas de espaço e proporção, que me levaram mais tarde a expandir as dimensões teatrais em ambientais. Talvez se uma criança brincasse com objetos e brinquedos que não imitassem a realidade, sua capacidade imaginativa e criadora se tornasse – quando adulta – menos convencional. Talvez fosse mais fácil aceitar uma antiestória, ou uma forma móvel (OLIVEIRA, 1983, p. 5).

A peça se desenvolve a partir dos questionamentos existenciais de sua personagem principal – Daniela (interpretada por Fernanda Montenegro). Daniela questiona o sentido por trás da representação de uma peça de teatro. Sua inconformidade a faz abandonar seu papel e a se recusar a continuar representando. A peça é interrompida e as outras personagens tentam convencê-la a retomar a história e a dar prosseguimento em suas vidas. A metáfora da vida humana presente na peça, representada como um pequeno *spotlight* que se acende por um período e depois se apaga, faz referência à transitoriedade e fragilidade da existência⁶³, com o questionamento da personagem Daniela sobre, afinal, qual seria o significado desta representação:

A autora parte do princípio de que uma história, roupagem ou cenário, são supérfluos. O personagem é isolado, valendo unicamente por si mesmo, suas reações, emoções. A peça não tem uma sequência lógica, porque o personagem está solto, livre de

⁶³ Essa metáfora me faz recordar daquela utilizada por Monteiro Lobato na conversa entre Emília e Visconde de Sabugosa: “(Emília) – A vida, senhor Visconde, é um pisca-pisca. A gente nasce, isto é, começa a piscar. Quem pára de piscar chegou ao fim, morreu. Piscar é abrir e fechar os olhos – viver é isso. É um dorme e acorda, dorme e acorda, até que dorme e não acorda mais [...] A vida das gentes neste mundo, senhor Sabugo, é isso. Um rosário de piscados. Cada pisco é um dia. Pisca e mama, pisca e brinca, pisca e estuda, pisca e ama, pisca e cria filhos, pisca e geme os reumatismos, e por fim pisca pela última vez e morre. – E depois que morre?, perguntou o Visconde. – Depois que morre, vira hipótese. É ou não é?” Monteiro Lobato, em “Memórias de Emília” (1936). LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho, O Saci, Memórias de Emília*. São Paulo: Brasiliense, 1973 (Primeira publicação de 1936).

qualquer encadeamento que o prenda e forme um mundo ao seu redor. O mundo é aparência, apenas existe, aquele que criamos dentro de nós mesmos. Daniela – a personagem central – é o ponto de ligação da peça. Uma mulher qualquer, como tantas outras, que aparece e desaparece sob um “spot-light”, esta réstea de luz fininha que se apaga sobre nós, docemente, sem o menor ruído.

Daniela passa por três diferentes planos: o físico, o moral e o espiritual. As cenas são sobrepostas, umas as outras, como numa montagem de “slides”, sem nenhuma ponte ou passagem. A personagem é que dá unidade a elas. O ponto culminante destas cenas inicia-se com um ballet eletrônico, visão deformada do mundo, pelo seu subconsciente. Seguem-se diálogos da voz humana com as vozes eletrônicas, que percorrem a platéia e a cena, confundindo Daniela, levando-a ao desespero. Intervalo fictício: corte brusco, no qual Daniela como atriz abandona seu papel. Este papel a perturba, sufoca. Suspense. Depois de desprezar o julgamento dos atores, público – homens – Daniela evoca personagens imortais. Somente eles poderiam ajudá-la. A cena segue, intercalada pelos conflitos entre Daniela e a segunda Daniela (personagem de sua imaginação) e o conflito dos próprios personagens. Homens, ideias, coisas, se confundem, se embaralham e se perdem. Como ser ajudada por personagens, se estes são ainda mais egocêntricos que os próprios homens? Os “spot-lights” sobre eles se apagam; Daniela tenta alcançá-los, tocá-los, mas desaparecem. “Tentar compreender, fazer sequência ou sentido... É inútil. Em torno de nós não há compreensão, nem sequência, nem sentido... Apenas, “spot-lights” que se acendem e se apagam, docemente, sem nenhum ruído... (OLIVEIRA, 1959, p. 2).

Dois trechos curtos do texto dramaturgico nos dão uma ideia sobre o tipo de linguagem utilizada por Jocy e algumas das inquietações representadas pela personagem Daniela⁶⁴:

1ª AMIGA – (dirigindo-se à Daniela) Mas por que você nos apresenta, assim soltos, sem uma sequência, uma história?...

DANIELA – Entre nós não existem sequências nem histórias. As pessoas dão demasiada importância a uma história. Lêem biografias. Escrevem memórias. Chegam a julgar alguém pela história que o envolve. É absurdo! Uma história é uma roupagem, um adorno. Alguma coisa feita propositalmente, tornando-se então supérflua. Os homens se atraem ou se repelem instantaneamente – instintivamente... Pra que contar ou inventar uma trama qualquer? Eles não deviam subjugar-se a histórias, cenários, roupas ou mesmo palavras. É por isto que eu os enxergo nus – vermelhos e soltos no espaço. Tal como são. Mas, com Ruth e Victor somos repelidos em direções opostas (OLIVEIRA, 1959, p. 12).

DANIELA – (Andando pela platéia e dirigindo-se ao público, perto de cada um). Vocês não compreendem? Naturalmente que não. Enquanto vocês vivem aquela tragédia ou comédia uma vez... Nós revivemos cada noite, cada noite, cada noite... até enlouquecer! Nem sei mais quem sou... Daniela? (Enumera vários personagens encarnados por ela). E as horas antes da estreia... Pensam que as passamos rindo, comendo, bebendo...? (Ri descrente). Não. Envelhecemos cada minuto. É como se nos esperasse uma câmara de gás. Uma câmara de gás que nos promete suavemente... o delírio do sucesso, ou um fracasso. É um misto de pavor, excitação, ansiedade, cansaço, expectativa, embriagues. (Pausa). E recomeçamos a viver aquilo que alguém nos deu para viver. Vocês dirão: A vida também nos foi dada para ser vivida. É. Mas a vida é uma improvisação. Não sabemos o que vem depois. Talvez por isto a Comédia Dell’Arte também o fosse. Naquela época a vida era a grande inspiração. Hoje não é mais. Talvez os pintores tenham se tornado abstratos, decepcionados com o mundo. Esta vida que nos dão em cena é engendrada. Todo detalhe. Um sorriso, um gesto, um grito. Começar forte e diminuir. (Grita agudo). Virar para esquerda. (Virando-se). Para a direita. (Virando-se) Estender os braços. (Estendendo). Falar. (Rápido). Barco

⁶⁴ Destaco novamente a grande capacidade de Jocy de Oliveira como escritora (dramaturga, poetisa, ensaísta). É interessante questionar o porquê de ela não haver explorado mais fortemente ao longo de sua trajetória profissional este seu lado de escritora. Provavelmente as grandes demandas de trabalho como intérprete e compositora não devam ter lhe permitido uma atuação maior neste sentido.

azul. Barco a vela. Mar azul. Vela e mar. Por que barco azul? Por que mar azul? Apago a vela. Tinjo o azul. Embarco. (Dando de ombros). Pra onde? Pra longe desta obsessão... que nos persegue, persegue, persegue, persegue... (Fugindo pela porta dos fundos da platéia. Desaparece ou vai ao bar. Pausa. Intervalo fictício de cerca de dez minutos. Durante este intervalo, entra na platéia um vendedor de balas. Na cena os personagens podem improvisar além do texto livremente) [OLIVEIRA, 1959, p. 29].

Figura 8 - Durante os ensaios de *Apague meu spot light*: Jocy, Italo Rossi, Fernanda Montenegro, Gianni Ratto e Luciano Berio, 1961 (OLIVEIRA, 2014, p. 169).

Jocy faz uma ponderação interessante a respeito da participação de Luciano Berio no desenvolvimento do espetáculo e sobre os motivos que, segundo ela, provavelmente o levaram a não reconhecer posteriormente este trabalho em sua lista de obras:

Apague meu spot light despertou uma controvertida e forte reação, resultando em um tremendo impacto e enorme sucesso de mídia e público. Luciano acabou tendo um grande envolvimento com a peça. Se posteriormente ele não a menciona na sua notória entrevista para a RAI e na sua lista de obras, em primeiro lugar é porque os másters das fitas desapareceram e somente vieram a ser resgatados recentemente. Além disso, certamente eu – como autora e produtora – era uma adolescente do Terceiro Mundo, e isso não se enquadrava na visão paternalista daquela época em relação ao perfil da mulher. Berio, especialmente, não conseguia reconhecer uma mulher como compositora. A mulher só podia ser uma intérprete, uma musa (OLIVEIRA, 2014, p. 169).

2.2. Fase Eletrônica e Experimental

A segunda fase de produção da autora, segundo a proposta de organização apresentada neste trabalho, compreende grande parte do período em que esta viveu nos Estados Unidos e em que ainda exercia uma forte atuação como intérprete da obra de outros compositores ao

piano. A sua criação neste período é marcada pelo uso intensivo de elementos da música eletrônica, favorecido pelo acesso que teve aos estúdios de ponta de universidades americanas, e também pela criação de obras com um caráter de “música-performance” – peças que expandem muito o conceito tradicional de música, envolvendo elementos de diversas outras linguagens e que propõem uma atuação bastante ativa do público que participa de suas realizações.

Para Jocy, o conceito de “performance” enquanto um certo gênero de música (“música-performance”) parece ser derivado do próprio conceito de “performance” enquanto uma interpretação (execução) de uma obra musical. A partir da ampliação deste conceito a autora parece ter chegado ao tipo de obra a qual iria se dedicar prioritariamente durante esta fase:

Uma ‘performance’ é o encontro com a instantaneidade do momento. Não existem duas ‘performances’ exatamente iguais. Tenciono trabalhar com processos que focalizem os aspectos psicológicos dos espaços reais e teatrais nos quais o medium é a pessoa e o intérprete. O compositor sendo o único veículo de sua música pode prever uma integração da composição/execução, quando o evento é explorado em sua totalidade. A instantaneidade do momento é um evento nunca repetido. O presente é este breve encontro com a realidade. Comecei a pensar em tempo real em relação à composição. Afinal nós lidamos com uma arte efêmera.

A notação atual é às vezes ineficiente e insuficiente para transmitir nossas ideias musicais. No caso do compositor intérprete em interação com outros músicos, seu papel se torna uma extensão da partitura.

Moldando sons ou dando forma a espaços, a coreografia de uma ‘performance’, o estímulo de uma participação espontânea... Tudo é parte da mesma evolução.

Existe diferença entre o mecanismo de criar e o mecanismo de viver? (OLIVEIRA, 1983, p. 48).

Dias e Caminhos, Seus Mapas e Partituras

As informações mais importantes sobre este período de sua criação estão no livro (bilíngue) *Days & Routes Through Maps & Scores* (OLIVEIRA, 1983). Nele encontramos algumas das principais características de sua poética como criadora e um relato de algumas das peças deste período. Infelizmente, a maioria destas obras não possuem registros em áudio ou vídeo, o que torna bastante difícil um aprofundamento maior do que aquele que o livro já apresenta a respeito de cada uma destas peças. No entanto, ainda que com as informações atualmente disponíveis não seja possível um grande aprofundamento sobre as características (especialmente sonoras) das obras desta fase, o relato a respeito de algumas de suas estruturas já nos auxilia na compreensão poética e criativa da obra da compositora.

A própria Jocy reconhece em sua escrita a dificuldade em retratar algumas destas questões, especialmente nas peças à quais se refere como “ambientais”, e que tenho preferido chamar por “música-performance”:

Como compositora, tenho usado multimédia (sic) em meus trabalhos desde princípios da década dos 60, numa convicção de que a expressão sonora é universal em todas as formas.

Utilizei instrumentos acústicos e eletrônicos, dança, ambientação, público, vídeo, iluminação etc. num desenvolvimento orgânico da composição/execução. Algumas peças ambientais ou eventos são apenas descritos, pois foram concebidos para um espaço e tempo específicos, e não podem ser repetidos. Outras vezes peças completas são reproduzidas através de uma notação que varia entre verbal, gráfica, cartográfica... Meu trabalho com outros artistas tem constituído em promover situações de interação de várias media (sic) como um processo de criatividade (OLIVEIRA, 1983, p. 1).

Um exemplo do pensamento poético de Jocy, muito voltado à valorização de culturas orientais e à participação integrada de sua audiência, é revelado logo no início da publicação:

Sempre me fascinou a ação teatral num sentido amplo, como a magia dos eventos, cerimônias e rituais... enfim a própria vida. Sentimos na sociedade industrial, que perdemos pouco a pouco a espontaneidade destes rituais, como parte intrínseca da vida.

Nas culturas orientais, os papéis da música e da arte estão totalmente integrados à vida de cada um. Nestas sociedades em desenvolvimento, ruas e cidades são verdadeiras redes de comunicações verbais, sensoriais e pessoais. Em cidades como Marrakech, Istanbul e Cairo os mercados são labirintos de atividades diversas. O burburinho da comunicação entre vendedores, compradores e pessoas de múltiplas atividades, interage com a multidão que se move, age, fala e canta. No Brasil, os cultos da macumba, candomblé, capoeira são rituais praticados nas ruas, na natureza, nas praias onde diferentes camadas da população se misturam, ‘possuídas’ pelos estímulos dos sons, ritmos, movimentos. Seguramente não há audiência passiva, em manifestações do gênero. Entretanto em sociedades ocidentais pseudo-sofisticadas nós nos confinamos em teatros-templos, nos quais a relação entre o executante e a audiência torna-se cada vez mais distanciada. **Um dos meus interesses primordiais é de quebrar esta barreira, e acreditar na potencialidade de cada um em criar e usar sua percepção num sentido amplo**⁶⁵ (OLIVEIRA, 1983, p. 1).

Esse tipo de preocupação com a ampliação das percepções e da participação do público em seus trabalhos e o questionamento de sua postura passiva e distanciada são muito presentes nesta segunda fase de criação da autora. De fato, Jocy chega a criar “peças-performance” (ou “música-performance”) que são verdadeiras gincanas de exploração sensorial, onde o público é convidado a tomar parte em um jogo de investigação de suas sensações e do ambiente ao seu redor.⁶⁶

O questionamento de Jocy sobre o papel e a participação do público na obra de arte é algo que se conecta a uma inquietação recorrente de diversos movimentos desse período (segunda metade do século XX):

Já há algum tempo, tenho questionado o papel do público que acredito deveria ser envolvido numa participação mais ativa. A sacralização do palco e sua separação do público a qual dá ao executante, muitas vezes, – ‘o direito de interpretar’ – deve expandir-se numa interação mais dinâmica.

⁶⁵ Grifo meu.

⁶⁶ Algumas destas peças serão descritas na continuação deste capítulo.

Entretanto, será a situação do intérprete versus público, um produto da arquitetura teatral? Transpondo esta situação para fora do teatro, poderíamos alcançar uma outra correlação? Esperamos uma gradual interação tendendo a eliminar a passiva relação de um público versus um intérprete e dirigindo-se a um evento global, que poderá ser o teatro do futuro (OLIVEIRA, 1983, p. 67).

Também o gosto da autora pela cultura árabe já está evidenciado de maneira muito forte nessa publicação. É curioso como o mais recente trabalho da artista⁶⁷, sua ópera *Liquid Voices* de 2017, faz referência exatamente a esse mesmo universo cultural:

Sempre me lembro de Stambul como uma cidade musical
os sons dos barcos no Bosphorus
vozes cantando lá de cima dos minaretes
pregões nas ruas, aquela energia sonora no ar
por todo canto da cidade antiga...
através de cidades...
Navegando pelos fiordes até o Cabo Norte,
sentimos cada vez um odor diferente de peixe
chegando de cada pequena aldeia norueguesa
Por causa da poluição, as cidades industrializadas
não tem mais cheiro característico –
as pessoas estão perdendo a potência de seus sentidos (OLIVEIRA, 1983, p. 90).

A esse respeito, sobre a retomada de temas e de assuntos que constantemente reaparecem em sua criação, a autora discorre:

A vida é cíclica, parece que desde criança tenho feito as mesmas coisas. Encontro uma pessoa, uma forma, uma métrica, várias e várias vezes ao longo da vida. Um evento ocorre e torna a ocorrer. Retorno a forma de um livro (OLIVEIRA, 1983, p. 27).

Na conclusão de seu texto, Jocy ressalta como as peças descritas neste livro são entendidas por ela como uma obra em progresso, sujeitas a mudanças e transformações (segundo a autora, como “a vida”). Embora possamos reconhecer várias questões que recorrentemente aparecem no trabalho da compositora, as peças desta segunda fase apresentam característica muito distintas daquelas que serão abordadas por Jocy em sua fase seguinte de criação – *As óperas*.

Estas peças, conceitos ou simples imagens foram parte de um trabalho em progresso. Para mim, este trabalho em progresso é a vida (e o verdadeiro imprevisível) – um caleidoscópio luminoso e obscuro feito de partículas, células, descobertas, dias e caminhos, seus mapas e partituras... (OLIVEIRA, 1983, p. 159).

Estória II (1967)

A partir deste ponto, nos deteremos a reunir algumas das informações disponíveis sobre algumas das obras desta segunda fase da autora, disponíveis em sua maioria na publicação anteriormente abordada.

⁶⁷ Até a finalização deste trabalho em agosto de 2019.

A primeira delas é a peça *Estória II* de 1967. Esta peça faz parte de um ciclo que busca representar “a imagem de uma mulher”. A compositora faz uso de linguagens artísticas variadas, construindo uma representação que busca a “reminiscência de sonhos e memórias”, em um “caleidoscópio de sons, palavras e imagens”:

A mesma pesquisa de uma não sequência; de uma antiestória, motivou-me algum tempo atrás a começar a escrever uma série de Estórias – a imagem de uma mulher. Embora ‘Estórias’ sejam peças musicais, seu processo de composição foi similar ao de meus trabalhos teatrais anteriores. A série de Estórias é um trabalho em progresso; uma série de reminiscência, de sonhos e memórias, um caleidoscópio em som, palavra, ação e imagem. Estas Estórias foram escritas para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos, elementos visuais, movimento, áudio ou vídeo-teipe (sic). Tratam da transformação da linguagem e do som – a voz e a imagem de uma mulher. Neste livro não incluo as partituras destas Estórias integralmente porque embora os aspectos visuais e teatrais destas peças estejam implícitos, elas são escritas numa notação que une o elemento gráfico e a pauta, tornando-se muito extensiva. Estas Estórias são entretanto relevantes para este livro porque o mecanismo de concebê-las é o mesmo. A Estória pode assumir a forma de uma composição, uma imagem, ou simples palavra. Todas falam da mesma estória, das visões introspectivas e projetivas de uma mulher (OLIVEIRA, 1983, p. 8).

Jocy descreve alguns dos procedimentos que utilizou para a criação da peça. Na sequência apresento também o texto (poema) que escreveu para ela:

Em Estória II a ideia nasceu como célula composta de certas palavras e grupos de fonemas formando um texto de múltiplos significados. A seleção destes fonemas não foi feita de acordo com o método de um foneticista mas através da percepção de palavras e sons, num processo de narração não linear. Paradoxalmente, ela se inicia à maneira de uma estória para criança – Era uma vez... As palavras se sucedem umas às outras, permutando as relações de som e sentido (OLIVEIRA, 1983, p. 11).

Texto de Jocy para a peça:

Era uma vez uma Maria que só conhecia flor, beija flor Tico Tico Bem te vi Sabiá sabia canto do cantar do mato verde de ver sol só gira gira sol Maria foi no mato cortar lenha pra que lenha não tem frio Maria sem dor Maria de nome pra Bem te vi chamar Maria feliz Maria não fala não sabe ler escrever.

Foi pra cidade Maria rua se perdeu Maria amor Maria dor Maria favela fala vela La vem ela sabe ler escrever ver Maria foi no mato cortar lenha já tem frio Maria rua corta a calçada tock tock salto alto olho pintado ria ruga rima rema Maria rua de saudade de chamar Maria feliz (OLIVEIRA, 1983, p. 13).

Essa peça, *Estória II*, tem também a importância de ser, segundo a pesquisadora Dra. Eliana Sulpício, a primeira obra de um compositor brasileiro a utilizar a marimba como parte de sua instrumentação (SULPÍCIO, 2011, p. 172).

Estória IV (1981)

Na peça *Estória IV*, parte do segmento da série “Estória”, a compositora deixa muito claro o seu fascínio com a questão de culturas orientais e do atrito destas culturas com a cultura do ocidente – “uma história impossível de ser verbalizada por um oriental, porque sua

linguagem é por demais ocidental, e vice-versa”. Outro aspecto verificado nesta obra, e que é bastante representativo na poética de Jocy, é a utilização de modo conjunto (e mesmo embaralhado) de vários idiomas em uma mesma peça:

Em Estória IV o texto é também composto de uma polaridade de significados, de correspondências semânticas e rítmicas, palavras encadeadas em difusas relações entre visões e memórias, reflexões inteligíveis sobre a vida e morte. Um jogo de palavras e relações sônicas entre vocábulos em português, sânscrito e japonês. O texto enfatiza ‘Era uma vez uma memória’ seguindo-se ‘Era uma vez’ em lugar de ‘Uma maria’ – ‘Uma mahês vara’ em sânscrito (Ó suprema Deusa mergulhada na paz da noite). Se alternam – ‘sonho’ e ‘shomyo’ (a arte de cantar no Japão) ‘Náda’ (em sânscrito – o som inteligível) e ‘nada’, e mais adiante, um jogo de similaridades sônicas ‘outra era memória’ ‘Maria era uma vez’. A parte vocal é inspirada em técnicas orientais (multifônica, Raga, Shomyo) combinadas aos métodos contemporâneos ocidentais. A intérprete conta uma estória impossível de ser verbalizada por um oriental, porque sua linguagem é por demais ocidental, e vice-versa. Esta peça é assim como o anseio pelo encontro de culturas. A condição ideal para interpretá-la é o trabalho conjunto entre a cantora e a compositora. É necessário que haja durante a execução uma segunda voz (a compositora por ex.) acompanhando o mesmo texto, que lidere a escolha, a manipulação dos sons e module a voz da cantora principal. A função da intérprete não é tornar o texto compreensível, mas simplesmente se servir dele como chave, para a seleção dos fonemas, cantando o mais lentamente possível, como se um ‘tape’ estivesse sendo tocado em sentido contrário, e numa rotação mais lenta. Estas Estórias, construídas como uma teia de sons e palavras inteligíveis, configuram imagens oscilantes de vida. Como neste livro, as ideias não se encadeiam numa sequência lógica. Vão e vêm como os sons da natureza (OLIVEIRA, 1983, p. 14).

Um fator interessante na maneira pela qual Jocy concebe estas peças (e que é também frequente em outras de suas obras) se trata do modo como a autora permite a inserção de elementos aleatórios que criam um grau de imprevisibilidade na interpretação de suas composições (deste modo, fazendo com que cada nova interpretação seja única). Essa imprevisibilidade se realiza, ao meu ver, pelo modo como a sua escrita (registros gráficos, partituras mais ou menos tradicionais, etc.) permite uma interpretação aberta ao intérprete, desejando inclusive deste, a sua contribuição ativa para a realização da performance:

Estórias II e IV ainda apresentam uma forma que não é móvel, apenas mutável em seu conteúdo fragmentado. Há sessões em que os elementos aleatórios geram contextos imprevisíveis. A notação no entanto é explícita, até mesmo em suas configurações gráficas. A alusão a uma antiestória e a partículas múltiplas isoladas, sugere o que chamo de uma forma caleidoscópica. Acredito que a música baseada neste princípio possibilita uma independência maior dentre os elementos, numa dimensão teatral – um experimento dirigido a uma forma musical/teatral móvel (OLIVEIRA, 1983, p. 16).

Estória V (1978)

Em *Estória V*, na verdade, a compositora parece estar muito mais próxima de uma linguagem cinematográfica do que estritamente musical:

Roteiro para Estória V (uma peça para vídeo e pianista/atriz) 1978.

VIDEO – Lentamente, a câmera focaliza cada ângulo e forma de um piano de cauda inteiro: formas, quinas, pernas, cordas, teclados e gradualmente vai explorando o ambiente onde se encontra este piano.

São mostradas apenas tomadas estreitas da sala, tais como paredes, teto, a forma de uma cadeira, o detalhe de um tapete, de uma pintura, a curva, uma quina, uma sombra...

O som de um piano deve ser ouvido durante toda esta peça, a pianista porém não deve ser vista. A câmera se dirige para fora da sala, por entre cidades... Não deve caracterizar nenhuma cidade específica, mas ‘uma cidade’ qualquer, cidades quaisquer...

A câmera percorre cidades num ritmo normal... ruas, curvas, carros, tráfego, passos, árvores, pessoas, nada em especial. O que está presente é o sentido de movimento, e a câmera não retém nenhuma imagem, em contraste com a atmosfera estática da sala. A câmera vagueia entre a sala e as cidades (OLIVEIRA, 1983, p. 18).

A compositora relata que essa série “Estórias” não deixa de ter uma relação autobiográfica. Esse tipo de abordagem autorreflexiva é também comum a Jocy em várias de suas obras (inclusive no conteúdo de seus livros):

De certa maneira estas Estórias são um trabalho cíclico de alguma forma autobiográfico... Elas combinam vários processos de composição em transformação constante, enquanto que os conceitos permanecem os mesmos. Com os artistas também é assim. Estamos continuamente passando por novas descobertas, enquanto nosso interior provavelmente não muda, apenas amadurece. Afinal, o que é um artista se não a reminiscência de sonhos e frustrações e êxitos? (OLIVEIRA, 1983, p. 21).

One player and four keyboards (1968)

Esta é uma das poucas peças de Jocy unicamente para instrumentos de teclado. É curioso como a autora, sendo também uma pianista de trajetória bastante destacada, escreveu pouco para esse tipo de instrumento, e nada, até onde tenho conhecimento, exclusivamente para piano. Ao perguntar a ela a respeito desta questão, a compositora me diz que considera que muitas peças de grande qualidade já foram escritas para o piano (a autora destaca especialmente as obras de Olivier Messiaen para esse instrumento, das quais conhece muito bem por haver realizado a gravação de praticamente todas elas) e que não se sente motivada a escrever exclusivamente para o instrumento (em muitas de suas óperas há o uso do piano como um membro da instrumentação geral da peça – participante de uma espécie de grupo de câmara, mas não como instrumento solista).

Sobre *One player and four keyboards* a compositora destaca:

(..) é uma peça para piano, celesta, cravo e harmônio, tocadas por um só executante. Apresenta uma partitura mapa na qual o intérprete encontra diagramas (subpartituras) com diferentes possibilidades de combinar media. Ele recorre a eles e retorna à partitura mapa.

Apesar de a peça ser construída numa forma móvel, achei que ainda inibia a espontaneidade do executante. A notação se tornava um artifício repressivo ao invés de um estímulo dinâmico. Mais tarde, me senti mais livre para usar a mesma estrutura combinatória numa outra peça para diferentes teclados (OLIVEIRA, 1983, 51).

Teatro Probabilístico III (1968)

O *Teatro Probabilístico* de Jocy de Oliveira possui diferentes versões conforme vai sendo (re)apresentado em locais variados. Trata-se de uma verdadeira “música-performance”, que busca expandir a percepção e a participação do público (que é parte indissociável de sua realização) enquanto faz uso de diversas linguagens simultâneas (vídeo, dança, iluminação, música, etc.). A metáfora do “regente de trânsito” que deve estar vestido com “um uniforme representando autoridade” é bastante curiosa:

(para atores, músicos, dançarinos, luz, TV, público e regente de trânsito)
 Este trabalho é um exercício à procura de uma percepção global dirigido a eliminar o papel do público versus intérprete através de uma interação complementar. Tradições e aspectos urbanos assim como o espaço topográfico local são utilizados na realização desta peça.
 O intérprete é igualmente um músico, ator, dançarino, luz/projeção, público, ou TV câmera/vídeo artista.
 Todos eles são dirigidos por um regente de trânsito que representa a complexa contradição do que é explícito e implícito. Uma espécie de figura onipotente que controla a liberdade dos intérpretes ditando ordens através de sua mímica.
 O regente tem poder sobre tudo e ao mesmo tempo não pode ter uma previsão total. O número de intérpretes é determinado pelas possibilidades de espaço e complexidade da produção. É preferível usar um local unicamente para pedestres no centro da cidade. O regente deve ficar no centro sobre uma plataforma bem visível e rodeado pelos intérpretes. Ele deve usar um uniforme representando autoridade" (OLIVEIRA, 1983, p. 116).

Polinterações (1970)

Essa peça, assim como a anterior, faz parte do gênero ao qual estou me referindo como “música performance”. Mais uma vez, o papel do público enquanto espectador passivo é questionado, enquanto o controle da compositora se realiza apenas na definição de algumas premissas norteadoras que servem somente como motes disparadores de “imprevisibilidade”.

Jocy relata também a respeito da tumultuada recepção que essa peça recebeu, por parte, especialmente, da organização que comissionou a obra:

Esta peça visa explorar o ambiente sensorial em sua totalidade. Não é uma apresentação teatral mas uma proposta de experimentos simultâneos na percepção do som, situações, sensações, visão, ética, tempo e movimento. Deve ser produzida num espaço principal e sete sub-espacos. Esta peça não pode ser montada num palco com cenário da maneira convencional, ao contrário, deve ser vivenciada simultaneamente em vários espaços-ambientes no mesmo edifício ou em vários locais. Sua duração não é determinada e pode continuar enquanto os participantes estiverem presentes, durando algumas horas numa noite ou continuando por vários dias.
 O público é encarado como intérprete, podendo reagir a cada movimentação. Logo na entrada, deve ser explicado que é permitido todo tipo de comunicação, desde que indicada pelos intérpretes e partitura. O público é incentivado a comunicar-se também através de cartazes, notas, instrumentos, sons ou verbalmente. Simultaneamente, os intérpretes continuam a seguir a partitura sem interferir com os debates que possam ocorrer (OLIVEIRA, 1983, p. 33).

Polinterações foi comissionada pelo New Music Circle em St. Louis, E.U.A. comemorando seu 'Catalytic celebration' no festival de seu 10º aniversário. A primeira 'performance' em St. Louis, E.U.A. foi interrompida na metade pelo diretor da organização que considerou a peça agressiva, caótica e perturbadora para o público. A organização queria um sucesso. Nós não estávamos preocupados com um sucesso ou fracasso mas em criar uma situação imprevisível. A direção dizia: parem com isto, diminuam o volume do som, faz muito barulho... Os intérpretes e eu simplesmente deixamos o edifício e público em paz, indo tomar um chope no boteco da esquina (OLIVEIRA, 1983, p. 47).

Caça ao Tesouro (1973)

Essa peça de Jocy, pertencente ao gênero que tenho chamado como “música-performance”, propõe uma exploração sensorial e investigativa dos espaços urbanos. A autora constrói uma verdadeira gincana investigativa, onde os participantes serão “vencedores” na medida em que se permitam explorar e descobrir os sons, cheiros, gostos, etc., de sua cidade.

(evento urbano)

Este processo é um estímulo para aqueles que queiram participar desenvolvendo seus sentidos perceptivos para explorar seu meio ambiente. Baseado em costumes e jogos tradicionais como a 'Caça ao Tesouro' foi reformulando de modo a oferecer aos participantes motivação para que observem, sintam e redescubram sua cidade. Embora devam ser seguidas as instruções, há sempre um elemento imprevisível interferindo em cada atividade.⁶⁸

Mapa

O mapa topográfico de cada cidade servirá de plano ou partitura para indicar rotas e locais a serem explorados. Por sobre o mapa da região deve ser marcado um círculo máximo abrangendo toda a extensão da área e encontrado um ponto equidistante de toda a periferia do círculo. Este será o ponto de partida. Baseado neste ponto, é impresso por sobre o mapa uma rosa-dos-ventos com seus pontos cardeais, e dividida em 36 raios convergentes, representando cada um ângulo de 10 graus.

Considerando-se uma distância de diâmetro de 20 km (na rosa-dos-ventos) devem ser marcados 20 círculos concêntricos com uma distância radial de 1/2 km entre cada um. Neste mapa deve constar uma escala gráfica para medir a distância.

Além do mapa, os participantes contam ainda com uma bússola e régua transparente (distribuídas pela direção) para ajudá-los a resolver problemas de suas coordenadas polares dentro das regras de navegação terrestre.

Duração de Tempo

Este evento urbano deverá ter uma duração média de 12 horas (podendo se prolongar). Os participantes interpretarão e organizarão o seu tempo de acordo, utilizando muitas

⁶⁸ Há uma peça de características similares a esta da compositora americana Pauline Oliveros (1932 – 2016; com quem Jocy trabalhou durante algum tempo quando vivia nos EUA): *The Inner/Outer Sound Matrix For sfSound* [Para qualquer conjunto e/ou uma leitora./ Escute internamente seu próprio som./ Escolha quando e como tocar o som – ou não./ Escute externamente um som do grupo./ Escolha quando e como tocar esse som – ou não./ Como tocar implica na escolha dos níveis de dinâmica de ataque, corpo e decaimento e sensação (*feeling*)./ Para uma leitura: Escolha um texto de interesse político, científico ou artístico atual./ Escute internamente uma palavra para expressar./ Escolha quando e como dizer essa palavra – ou não./ Escute externamente e escolha uma palavra ou frase do texto selecionado./ Escolha quando e como expressar essa frase – ou não./ Como expressar implica em como dizê-lo (sussurro, retórico, natural, declamatório, teatral, gritado etc), escolha de duração, níveis de dinâmica e sensação (*feeling*)./ Faça uma trajetória de doze minutos adicionando mais e mais silêncio entre os sons tocados e/ou palavras ou menos e menos silêncio./ Pare quando sua trajetória de doze minutos for concluída./ A duração da peça não precisa ser mensurada./ A duração pode ser livre.] Pauline Oliveros, 2 de junho de 2007.

ou poucas das áreas sugeridas, dependendo da duração de suas rotas e permanências em cada uma.

Se a duração-tempo encontrada for rápida, o participante explorará várias áreas, podendo recomençar as instruções pela Área I, adaptando-as ao ponto onde se encontra no momento. Os eventos que determinarão sua rota serão sempre imprevisíveis.

Se a duração de tempo encontrada pelo participante for entretanto lenta – ele explorará menos áreas. Suas ações serão mais lentas ou repetidas e suas experiências e observações mais detalhadas. Em resumo, o participante deverá encontrar sua própria medida de tempo, tentar mantê-la durante o jogo e adaptá-la às instruções.

Meios de Locomoção

Cada participante (ou grupo de participantes) escolherá seu meio de locomoção para cada etapa da Caça ao Tesouro:

- 1 - a pé
- 2 - a cavalo/charrete
- 3 - automóvel, ônibus, caminhão
- 4 - carona
- 5 - bicicleta
- 6 - helicóptero, avião
- 7 - barco
- 8 - imaginário

Equipamento

Aqueles que participarem deverão se possível trazer por sua própria conta:

- 1 - Tenda para acampar, '*sleeping bag*' etc.
- 2 - Mochila, comida, água etc.
- 3 - Qualquer equipamento para alpinismo.
- 4 - Altímetro, velocímetro, pedômetro, indicador de vento, bússola.
- 5 - Papel, lápis etc.
- 6 - Gravador cassete.
- 7 - Máquina fotográfica, de filmar, vídeo.

Ponto de Partida

Aqueles que desejarem participar deverão se inscrever com antecedência, recebendo assim uma cópia deste texto, partituras e mapa da cidade. Os participantes inscritos se encontrarão em hora, dia e local determinados.

Cada participante (ou grupos) deverão tirar por sorteio dois números representando respectivamente distância (segundo paralelo de latitude) e direção (segundo meridiano de longitude) marcando assim individualmente em cada mapa, seu primeiro local a ser explorado. também receberão uma bússola e 7 partituras mapas.

Meios de Expressão

Alguns dias após a realização do jogo em data e local determinado, os participantes deverão encontrar-se para trazer suas experiências. A direção colocará à disposição dos participantes, os meios para que possam expor, apresentar, expressar sua criatividade, memória, imaginação, observação e análise de seu 'Caça ao Tesouro'. Poderão utilizar vários meios de expressão tais como: fotos, filmes, vídeo, desenhos, colagem, gráficos, esculturas, maquetes, textos, dança, mímica, teatro, gravação em fita magnética, partitura, execução musical etc.

Esta experiência não deve passar de conceito a resultado. Esta experiência poderá ser uma memória. Esta experiência poderá ser uma indagação. Esta experiência poderá ser o estímulo de uma nova experiência (OLIVEIRA, 1983, p. 93 - 95).

Dimensões para 4 teclados (1976)

Essa peça utiliza novamente o conceito explorado por Jocy em *One player and four keyboards* (1968), como o próprio nome diz, um único músico entre quatro tipos diferentes de instrumento de teclado.

É uma peça concebida para um executante usando diferentes teclados. Quatro instrumentos elétricos ou amplificados são colocados numa posição quadricular com o executante no centro (para a versão gravada durante um concerto da ISCM na Dinamarca, usei um piano elétrico, órgão elétrico, piano e cravo amplificado). O compositor/executante combina as possibilidades de explorar os quatro timbres. Para o intérprete é um desafio ser capaz de tocar diferentes teclados ao mesmo tempo, considerando-se a diferença de toques e a necessidade de manter um som contínuo. Como um executante/ator, o intérprete passa de um instrumento a outro envolvido numa mímica dinâmica com os teclados. (...) Esta é a maneira pela qual o novo intérprete pode tocar esta peça (uma vez que se trata de uma composição em tempo real). O 'tape' já gravado é posto à disposição para ser usado num sistema quadrifônico, tendo o público no centro. O novo executante escolhe seus 4 instrumentos observando as instruções para disposição dos mesmos no palco e as possibilidades de combiná-los (OLIVEIRA, 1983, p. 52).

Faça uma serigrafia de uma partitura, faça uma partitura de uma serigrafia/Make a silkscreen from a score, make a score from a silkscreen (1976)

Nessa peça, Jocy trabalha em parceria com a sua irmã, a artista plástica Josely Carvalho, na criação de um evento que propõe uma exploração entre as artes plásticas e musicais:

Paralelamente a peças teatrais e musicais, tenho idealizado concertos ambientais expandindo-os a eventos urbanos que envolvem toda a comunidade. É minha intenção usar tradições, mitos e raízes culturais assim como os aspectos físicos da cidade para conceber eventos específicos nos quais qualquer um poderá participar (OLIVEIRA, 1983, p. 56).

Um evento '**Faça uma serigrafia de uma partitura, faça uma partitura de uma serigrafia**' que durou 4h15m foi realizado em 1976 na inauguração do Centro de Arte de Arlington, Virginia, E.U.A. O público participante era totalmente heterogêneo, uma maneira de expandir o centro cultural pelos seus arredores. Bares, lavanderias, lojas e ruas inteiras foram incorporadas, tendo sido feito um vídeo-teipe (sic) do evento.

A mística de compor e a técnica de serigrafia foram apresentadas de maneira acessível a todos. Ficou demonstrado que através de diferentes fontes de arte didática, novas formas de expressão podem ser oferecidas ao povo, uma maneira de humanizar a educação e apresentar música como um ato social.

Com o recurso de patrocinadores é geralmente mais fácil para o intérprete ter acesso a diferentes camadas da população, reformulando o papel do artista na sociedade de hoje. Artistas visuais, muitas vezes dependendo de exposições para atingir um mercado, encontram maiores dificuldades. O papel dos artistas plásticos neste sentido é mais restrito e com menos contato direto com o povo, o que pode muitas vezes resultar em fabricar para uma elite. Este perigo ocorre também com os compositores. A necessidade de uma comunicação mais direta entre artista/público foi uma das razões pelas quais este evento foi concebido. Foi idealizado em colaboração com a artista visual Josely Carvalho (OLIVEIRA, 1983, p. 57).

***Wave Song* (1977)**

Nessa peça, apesar de haverem poucas informações disponíveis a seu respeito, fica claro novamente o gosto poético da autora pelas culturas orientais, neste caso, da cultura indiana:

Wave Song foi executada como composição em tempo real, por mim, usando um piano amplificado e celesta elétrica com Ron Pellegrino usando quatro sintetizadores e raio laser, na Sala Cecília Meireles, Rio, durante o festival de música nova em outubro de 1976. Mais tarde, esta peça foi elaborada por mim em Paris (Radio France), Manheim, Dinamarca, E.U.A. e Brasil.

A peça induz a um estado mental de paz, semelhante a atingir alfa. A parte para piano, nesta versão, deve ser transmitida quase que oralmente. Não é para ser improvisada mas desenvolvida no sentido oriental como por ex. numa Raga. Apesar de haver uma estrutura planejada, o material deve fluir espontaneamente (OLIVEIRA, 1983, p. 54).

Projeto Pelourinho (1977/1978)

Outra de suas peças de “música-performance”, este evento/composição, como os anteriores, visa efetivar a participação e o envolvimento do público na exploração e descoberta do espaço urbano (com a particularidade de este ser realizado no Brasil):

Este evento urbano no Pelourinho foi planejado com a intenção de criar um processo que envolvesse diferentes camadas da população de Salvador usando tradições, costumes populares e o aspecto topográfico local. Nosso objetivo foi de desenvolver em Salvador um trabalho em colaboração com artistas baianos enfatizando uma integração comunitária. Dar ao estudante de arte a possibilidade de trabalhar com artistas profissionais e com gente do povo, utilizando um aspecto físico da cidade. Dar ao público a possibilidade de participar ativamente do evento. Não visamos um resultado mas um processo de trabalho para desenvolver uma experiência de criatividade coletiva (OLIVEIRA, 1983, p. 145).

Memorabilia (1982)

Nessa peça, Jocy volta a explorar a questão das possibilidades da voz por meio da investigação da sonoridade de fonemas (provenientes de culturas variadas) e de sua criação semântica não linear. Na citação abaixo, a compositora trata também das dificuldades encontradas para a interpretação de suas peças, e de como preferiu trabalhar com um grupo de músicos, mais ou menos fixos, que se dedicam a interpretar suas composições sob a sua coordenação direta. A autora esclarece um ponto importante de que a notação (gráfica) de muitas de suas obras muitas vezes fornece somente uma “guia” sobre a qual os intérpretes devem trabalhar. Deste modo, para que suas peças possam ser interpretadas de uma maneira próxima daquela concebida pela compositora, um grupo de intérpretes que não esteja vinculado a ela precisará familiarizar-se com a sua poética e sonoridade antes de ser capaz de interpretar suas obras a contento⁶⁹:

⁶⁹ Acredito que este é um fator, dentre outros, que dificulta uma realização mais frequente de suas peças por grupos que não estejam vinculados à compositora.

Os complexos recursos e ilimitadas possibilidades que a voz humana pode oferecer, representam um campo de trabalho que me tem absorvido já há alguns anos. Alguns de meus trabalhos têm focalizado uma investigação da sílaba falada e suas propriedades fonéticas e semânticas que conduzem a uma renúncia do discurso linear e oferecem uma riqueza de materiais com ênfases na qualidade essencial da própria voz humana.

Esta pesquisa me levou a procurar outros meios de expressão em diferentes culturas, criando uma linguagem multicultural inteligível.

Muitas vezes a notação de certos sons vocais é quase impossível, pois eles implicam em desenvolver diferentes técnicas que devem ser transmitidas oralmente. Uma notação explícita contradiria o fluir espontâneo da execução e o caráter improvisatório da peça.

Já em algumas de minhas peças anteriores como *Estória II* usei minha voz para liderar a cantora na escolha dos fonemas na elaboração do tape. Mais tarde, em *Estória IV* usei minha voz para modular a voz da cantora durante a execução, assim evitando qualquer manipulação eletrônica. A presença do compositor durante a ‘performance’ amplia as dimensões da partitura. Acredito que a escolha de compor para um grupo específico de executantes seja a melhor opção para se conseguir um equilíbrio entre oferecer instruções explícitas, notação indeterminada ou composição em tempo real. ‘Memorabilia’ é uma peça escrita para um grupo de músicos com o qual tenho trabalhado já há algum tempo. Nesta peça eu me vejo como um instrumento-compositor/executante usando também minha voz. A parte vocal deve ser trabalhada sob minha orientação **uma vez que a notação muitas vezes é meramente um guia.**⁷⁰

Usando um dos pianos elétricos, minha parte também pode ser mais elaborada de acordo com a execução em tempo real. Assim a partitura em certos parâmetros apenas oferece um material a ser desenvolvido, deixando a possibilidade de uma ação improvisatória entre os dois teclados. Se outro grupo de instrumentistas executar esta peça sem a minha presença, deverá ser fornecido um tape com exemplos das diferentes técnicas vocais e pianísticas além da execução completa.

Memorabilia foi composta combinando alguns fragmentos de minhas peças passadas (e futuras). Algo como uma colcha de retalhos que incoerentemente cria numa metalinguagem um tecido multicolor longo e unificado. Bellagio, abril 1982” (OLIVEIRA, 1983, p. 50).

Música no Espaço (São Paulo, 1982; Nova York, 1983)

Essa peça (“música-performance”, ou talvez “música-intervenção”) de Jocy é concebida para ser apresentada em planetários. A autora enfatiza o estímulo multissensorial desse tipo de experiência e a abertura da percepção para uma consciência mais cósmica do ser humano (como parte do universo). Particularmente, acredito que a sonoridade geral de muitas das composições de Jocy se relacionam muito a esse tipo de vivência (de tempo expandido, da construção de timbres “não terrenos” – eletrônicos, processados, espacializados, do uso da voz e de fonemas de modo a embaralhar o seu significado semântico, etc.). A autora acredita que, cada vez mais, as “performances” serão envolvidas em uma experiência multissensorial global. Se pensarmos nas tecnologias que já estão sendo utilizadas na arte, como óculos de realidade virtual, sons de projeção multiespacializados, além de estímulos sensoriais diversos, essa previsão parece estar se concretizando. *Música no Espaço* possui também uma relação bastante próxima com sua segunda ópera *Liturgia do Espaço* (1988):

⁷⁰ Grifo meu.

O planetário nos oferece esta sensação de movimento, vibrações do universo, como se as frequências viajassem pelo espaço, sugerindo uma maior integração do homem e o cosmo. Suas projeções espaciais na cúpula modificam a perspectiva sensorial do ouvinte-espectador estimulando-o a sonhar, a voar, a captar esta energia cósmica e sentir a menor partícula do seu corpo como parte deste todo. Contrariamente a um enfoque unidimensional (como o palco de um teatro) o uso do espaço de um Planetário se torna para o público um estímulo multidimensional e até mesmo multissensorial, oferecendo impulsos de fontes e planos diferentes. A postura do espectador-ouvinte também é modificada, fazendo-o olhar para a cúpula. Imagino que seria ideal para os Planetários adotarem cadeiras reclináveis e rotativas que ampliassem a perspectiva do público. Assim também deveriam ser as cinematecas e até mesmo salas de concerto, envolvendo a platéia numa dimensão que sugere o infinito.

Afinal o que é um Planetário senão uma grande máquina de projetar o infinito? E não é infinita a capacidade do sonho, do pensamento? (OLIVEIRA, 1983, p. 133).

Acredito que no futuro, “performances” se tornarão mais e mais um estímulo ambiental global, no qual o público e os intérpretes embarcarão numa mesma trajetória sensorial (OLIVEIRA, 1983, p. 137).

Mobius Sonorum (1983)

Nessa peça, para violino eletrônico processado por *time delay* e *loops*, a autora explora a sobreposição de multicamadas sonoras geradas por um mesmo material, criando um complexo efeito caleidoscópico no qual o próprio intérprete se vê imerso e com um controle apenas parcial de seu resultado. É bastante significativo o pioneirismo de Jocy de Oliveira na exploração desse tipo de recurso, que viria a ser desenvolvido e estudado com mais profundidade em um período bastante posterior. Uma das referências mais atuais e detalhadas desse tipo de procedimento é o livro *Música Errante: o jogo da improvisação livre*, do músico e professor Dr. Rogério Costa (COSTA, 2016).

para violino eletrônico (Vitar) com 'tape loops' e 'time delay'.

Esta peça focaliza o uso do som em tempo real em relação à sua memória através do atraso controlado deste som e sua antecipação gravada.

Visa também à formação de camadas sonoras de um mesmo timbre, que se deslocam com mínimas transformações, oferecendo ao ouvinte texturas sempre diversas.

As superimposições aleatórias de um número de motivos tipo módulos criam uma diferente 'gestalt' que não pode ser totalmente previsível pelo compositor ou intérprete. Elaborando-se 'tape loops' e 'time delay' com um só timbre pode-se obter inúmeras combinações de intervalos criando-se uma música multidimensional e com multicamadas sonoras.

Para o intérprete é como ouvir a si mesmo multiplicado, sem saber quando ele próprio, seu 'delay' ou 'loops' serão mais proeminentes. Dentro de seu próprio círculo ele nunca saberá quando terminará (OLIVEIRA, 1983, p. 88).

Ouçõ vozes que se perdem nas veredas que encontrei (1982) – Segmento de Liturgia do Espaço

Essa peça é uma daquelas compostas em anos anteriores que posteriormente a autora inseriria em alguma de suas óperas (esta, no caso, na ópera *Liturgia do Espaço*, de 1988). Encontramos novamente nessa obra elementos da música árabe muito presentes, em uma

citação bastante direta ao canto dos almuadem no alto dos minaretes (com a diferença que, na peça de Jocy, esse canto é *feminino*):

O reflexo do Sol avermelhado se dilui na cidade cor de ocre que se confunde a terra. Como um personagem mítico, uma mulher envolta em túnica preta passa ziguezagueando pelos labirintos de Marrakech. Sua voz penetrante ressoa no silêncio com um gesto de amor ou canto, um lamento ou busca angustiante, um chamado pelo filho perdido ou quem sabe se um momento de delírio. Delírio com imagens que se transpõem e se fundem em aparições fantasmagóricas. Imagino um aparelho que gravasse vozes do passado num espaço presente. Ouço vozes que se perdem nas veredas que encontrei (OLIVEIRA, 1983, p. 82).

(para uma ou mais vozes femininas)

Esta peça consiste de 38 cantos ou chamados. Eles podem ser agrupados em qualquer sequência até que todos sejam executados. Se as intérpretes desejarem, alguns destes cantos poderão ser repetidos. Aqueles que aparecem dentro de uma moldura devem ser desenvolvidos em seu uso de fragmentos ou elaboração de ornamentos mais longos, sempre porém baseados nas frequências determinadas. Se as intérpretes desejarem, os 'chamados' que não aparecem dentro de uma moldura poderão também se estender, porém aqueles com somente uma ou duas notas longas não devem ser alterados. As intérpretes devem ter em mente a escolha de chamados longos e curtos o que determinará uma maior variedade em densidade. O espaço de tempo entre estes chamados deve variar entre a escolha alternada de silêncios e cantos que se sobrepõem. O uso desta espacialização criará a impressão de vozes chamando de diferentes lugares, respondendo uma a outra, cantos que cortam o silêncio...

Existem duas possibilidades de executar esta peça: primeira, com 3 vozes femininas (até mesmo cinco) usando microfones, com um mecanismo que transmita as vozes em diferentes alto-falantes ao redor do público, sugerindo a sensação de movimento. As cantoras devem ficar em volta do público, uma longe da outra.

A condição ideal para executar esta peça seria com cada cantora numa diferente torre de igreja, oferecendo ao público e pedestres nas ruas cantos vindos de diferentes pontos no espaço.

No caso de que esta peça seja executada da segunda maneira, isto é, somente por uma cantora, deve-se usar um mecanismo que transmita sua voz por diferentes alto-falantes ao redor do público, portanto fazendo com que estes cantos antifonais se movam no espaço (OLIVEIRA, 1983, p. 84).

Estes cantos devem ser cantados calma e lentamente, porém os melismas devem ser realizados o mais rapidamente possível e com rubatos. A parte vocal deve ser cantada clara, sem nenhum vibrato, usando às vezes multifônicos (combinando harmônicos, e produzindo um tipo de acorde de variações timbrísticas). É aconselhável para a cantora ter em mente melismas, ornamentos da música islâmica (OLIVEIRA, 1983, p. 85).

2.3. As óperas – multimídia, pocket, filme

Sobre o termo *ópera*, o historiador inglês, Daniel Snowman, afirma:

Já quis liderar uma campanha para abolir a palavra “ópera”. Afinal de contas, ela significa simplesmente obra. Mas para muitos ganhou contornos de grandeza e “elitismo” (outra palavra que eu gostaria de banir). Em minha campanha, tenho a impressão de que teria a meu lado os fantasmas de alguns dos maiores compositores. Monteverdi chamou *Orfeo*, levada à cena pela primeira vez quatrocentos anos atrás, de uma *favola in musica*: uma fábula em forma musical. Até onde sei, ninguém, naquela época, usou a palavra ópera para descrever uma forma artística que, de fato, era uma tentativa de conjugar todas as artes, como o cinema ou os musicais aspiram fazer hoje em dia: uma obra de arte total, para usar a expressão normalmente associada

a Wagner. Ele, aliás, também estaria do meu lado (SNOWMAN *apud* COELHO, J., 2017, p. 202).

A utilização de um termo como forma de se referir a um conceito amplo não deve ser interpretada, apenas, em seu sentido literal ou original. As palavras são polissêmicas, isto é, possuem múltiplos significados, e vão se transformando ao longo do tempo conforme o uso e a (re)interpretação social que um determinado grupo faz delas em um determinado tempo histórico. Isto posto, a discussão a respeito da terminologia *ópera*, e de suas possíveis derivações, como *ópera multimídia*, *pocket ópera*, ou *ópera filme*, pode ser compreendida como um processo em constante transformação. Podendo o termo *ópera* vir até mesmo a não ser mais utilizado a partir de um determinado período:

Estou certo de que haverá pessoas em 2050 que irão assistir a montagens de *Fígaro* [*Bodas de Fígaro*, de Mozart], *Tosca* [de Puccini] etc. Novas óperas conseguirão fazer companhia ao repertório hoje popular? Poucas, é provável. Mas permita-me alargar um pouco a definição de ópera. A “ópera” começou como uma tentativa de combinar todas as artes, incluindo canto, música instrumental, dança, drama, figurinos e todas as tecnologias disponíveis. Se a pensarmos nestes termos mais amplos, não tenho dúvida de que haverá em 2050 imaginativas formas multimídia de entretenimento – muitas delas refletindo um mundo crescentemente multicultural. As pessoas as chamarão de “óperas”? Pergunte-me isso de novo em 2050! (SNOWMAN *apud* COELHO, J., 2017, p. 204).

Segundo os pesquisadores Carolyn Abbate e Roger Parker, em *Uma história da ópera*:

Ópera é um tipo de teatro no qual a maioria ou todos os personagens cantam durante a maior parte do tempo ou o tempo todo (ABBATE, PARKER, 2015, p. 21).

Em um comentário bastante autoirônico a respeito desse tipo de estrutura, Clemens Kraus e Richard Strauss fazem o personagem ‘Conde’, na ópera *Capriccio*, exclamar:

Ópera é uma coisa absurda. Dá-se uma ordem cantando, discute-se política num dueto. As pessoas dançam em torno de um túmulo e usam a melodia para se apunhalar (COELHO, L. 2009b, p. 23).

Embora esse tipo de convenção de uma representação cantada (total ou majoritariamente) de fato cause diversas estranhezas, essa forma de junção música-teatro (realizada das mais diferentes maneiras) esteve sempre bastante representada na arte musical e teatral. Segundo o compositor e pesquisador Leonardo Martinelli, o desenvolvimento da linguagem operística, na busca por uma resolução (ou apaziguamento) deste conflito, foi (e de certa forma ainda é) uma questão que se impõe aos compositores. O autor cita também um artigo do compositor Alban Berg onde este questiona sobre a necessidade de um desenvolvimento constante da linguagem:

Cabia a cada compositor que se aventurasse pelo universo da ópera dar sua contribuição para a resolução de seu “problema”, isto é, garantir que o tradicional

gênero se mantivesse vivo, ao mesmo tempo em que ele seria desenvolvido técnica e esteticamente.

A necessidade do desenvolvimento da linguagem operística é o tema do pequeno artigo “O problema da ópera”, do compositor austríaco Alban Berg. (...)

Berg não concebe uma resposta definitiva, mas muito antes da era multimídia ele já alertava que “o uso de mídias modernas – tais como o cinema, teatro musical, auto-falantes e o jazz – garante apenas que tal obra seja moderna [no sentido cronológico]. Mas isto, na verdade, não pode ser considerado um avanço.”

(...)

Com tamanha pluralidade artística, qual caminho escolher para levar adiante o desenvolvimento da ópera nos dias atuais? Mais uma vez, Berg responde, agora de uma maneira um tanto paradoxal: “Mas tem que sempre haver desenvolvimento? Não é suficiente a oportunidade de fazer uma boa música para um bom teatro ou, melhor ainda, fazer com que o bom teatro surja desta boa música?”

Seja lá qual for a linguagem, a técnica ou os meios de realização, Berg defende como ponto básico aquilo que, em maior ou menor medida, sempre foi muito caro à escrita operística, isto é, sua dimensão teatral (MARTINELLI *apud* SAMPAIO, 2009, p. 76 – 77).

Esse desenvolvimento constante da linguagem operística, entretanto, não passa somente pela busca de seus criadores por fazerem-se “soar” como novos. A própria criação de novas obras, por mais que estas não se pretendam necessariamente renovadoras, acrescenta elementos à linguagem, e a constante transformação da sociedade faz também com que novas temáticas sejam abordadas, novos instrumentos inseridos, novos perfis de compositores e compositoras tenham interesse nela, etc. Um exemplo dessa transformação gradual é observado pelo jornalista João Luiz Sampaio com o crescimento recente na produção de compositores brasileiros:

Um olhar rápido na programação dos últimos anos, no entanto, não deixa dúvida: nunca se produziu tanta ópera no país, e com tamanha qualidade. (...). Entre 2006 e 2007, tivemos até uma inusitada sucessão de estreias de óperas contemporâneas de compositores brasileiros – *Olga*, de Jorge Antunes, *A Tempestade*, de Ronaldo Miranda, *Kseni – A Estrangeira*, de Jocy de Oliveira, *O Caixeiro da Taverna*, de Guilherme Bernstein Seixas, *Poranduba*, de Edmundo Villani-Côrtes, e *O Garatuja*, de Ernst Mahle, antecedidas, em anos anteriores, por *Domitila* e *O Anjo Negro*, de João Guilherme Ripper –, ao lado do resgate de óperas do século XIX até então perdidas em acervos públicos e privados, como *Bug Jargal* e *Iara*, do paraense José Cândido da Gama Malcher (SAMPALIO, 2009, p. 14).

Esse aumento na produção de óperas contemporâneas ainda não foi capaz, no entanto, de romper com a noção, hoje comum, do gênero como uma manifestação artística destinada e apreciada unicamente pelas elites econômicas. O próprio custo de produção elevado e os locais onde esse tipo de obra é tradicionalmente realizada (como teatros municipais luxuosos e ostentadores) reforçam esse tipo de visão:

No senso comum, ela [a ópera] vive hoje à parte das demais manifestações artísticas, tornou-se símbolo do anacronismo de uma elite empertigada, para a qual é sinal de status comparecer às principais estreias, seguidas de jantares suntuosos e concorridos. O preconceito levou a ópera a ser tida como arte para poucos – e a postura de alguns empreendedores só reforçou o estigma. Em minhas andanças nos últimos oito anos

como repórter responsável pela cobertura da área, ouvi de mais de um diretor de importantes teatros brasileiros: os ingressos para as apresentações não podem ser muito baixos porque acabariam atraindo um público que não interessa ao patrocinador, que pretende associar sua marca à ópera porque seu público seria composto de pessoas de alto poder aquisitivo (SAMPAIO, 2009, p. 19).

Em entrevista a João Luiz Sampaio, o maestro e compositor Luís Gustavo Petri também acrescenta à barreira do esnobismo elitista a concorrência que a ópera atualmente enfrenta de diversos outros tipos de espetáculo:

A ópera, em todo o mundo, é vista como um espetáculo de elite. Mas todas as iniciativas de levá-la a um público maior são, e sempre serão, bem-sucedidas. O problema é que hoje a ópera disputa espaço com outras grandes e atrativas produções. Um bom show, um grande musical, um bom filme, espetáculos como os do *Cirque du Soleil*. Precisamos desmistificar o espetáculo de ópera, focando o interesse no “contar uma história”, na sabedoria dos grandes mestres em fazer um texto teatral se transformar em espetáculo musical. E mudar um pouco o foco de divulgação, tirando aquele hábito do público mais antigo e mais fanático de ir atrás de vozes e não de histórias ou grandes espetáculos. O *Cirque du Soleil* faz sucesso porque todo espetáculo tem um “enredo”, um tema. E a ópera tem também – mas, quando se divulga um espetáculo, fala-se do soprano maravilhoso, da ária tal. Deste jeito, só atraímos os conhecedores, e nunca atrairemos novos adeptos, tanto no terreno de consumidores como no de patrocinadores (PETRI *apud* SAMPAIO, 2009, p. 198).

Outro argumento que vai contra a mentalidade de um “elitismo esnobe” e a ideia de “hegemonia de algumas formas de arte” tidas socialmente como “superiores” a outras é apresentado por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy no livro *A Estetização do Mundo*:

Não podemos nos ater à dicotomia nítida tradicionalmente estabelecida entre as belas-artes e as artes industriais e comerciais, não sendo estas últimas consideradas uma arte digna desse nome, pois são interessadas e visam o lucro por meio de estratégias mercantis. Não só essa divisão torna a arte inacessível à maioria das pessoas, como não faz justiça às artes de massa que proporcionam inegáveis satisfações *estéticas* ao maior número possível delas. **De fato, não se tem certeza de que as emoções sentidas num concerto pop sejam substancialmente diferentes das experimentadas na ópera.**⁷¹ Quer se trate de uma sinfonia de Beethoven, quer de uma canção de variedades, a emoção criada é igualmente de tipo estético. O prazer sentido em contato com uma obra “formatada” ou kitsch não deixa de ser, por isso, de natureza estética. Em que os afetos, os modos de participação do público, os medos e as lágrimas suscitados pelos filmes para o grande público são de outra natureza que os gerados pelo teatro “nobre”? Sob esse aspecto, nada distingue a arte de massa da Grande Arte. Convenhamos: mesmo que pouco refinado ou pouco sutil, o sentimento que acompanha o rap, o rock, o turismo, as HQS, a foto de moda, um telefilme, uma série é uma vivência da arte entre outras (LIPOVETSKY, SERROY, 2015, p. 74 – 75).

As questões sobre a representatividade do gênero, o perfil do público que tem ou não tido acesso a ele, e uma aparente renovação do interesse de compositores brasileiros em criar novas peças nesse formato, são questões em aberto que ainda precisam ser debatidas futuramente. Na cidade de São Paulo, existem alguns centros musicais que tem se dedicado à

⁷¹ Grifo meu.

prática e, de certo modo, renovação (ou ao menos manutenção) da ópera enquanto um gênero musical significativo (algumas dessas instituições e projetos são: Fábrica de Óperas – Instituto de Artes da UNESP, Orquestra do Theatro São Pedro, Orquestra Experimental de Repertório, dentre outras).

A respeito da nomenclatura mais comumente utilizada por Jocy de Oliveira para classificar o seu formato de ópera – *ópera multimídia* –, possui algumas problemáticas que talvez não justifiquem plenamente o uso desse termo. A sua adoção faz referência ao uso de tecnologia nas encenações (basicamente difusão eletrônica, *delays* digitais e projeções em vídeo – *video mapping*). No entanto, este uso não é tão destacado, a meu ver, a ponto de justificar uma nomenclatura específica. O termo talvez tivesse um sentido maior ao pensarmos no contexto de suas primeiras óperas ao final dos anos 80 e início dos 90 (período anterior à disseminação da internet e de difícil acesso às novas tecnologias, especialmente no Brasil). Entretanto, já a partir dos anos 2000, o conceito de *multimídia* e de *tecnologia* ampliou-se tremendamente, e não se encontra nas óperas da compositora um uso tão proeminente desse tipo de recurso que justifique essa denominação.

Também para o pesquisador Marcelo Carneiro de Lima, o termo *ópera multimídia* seria incorreto para a representação do trabalho da compositora. O autor chega até mesmo a questionar a própria ideia de ópera em relação às produções de Jocy de Oliveira, uma vez que o tipo de obra de *música-teatro* que a autora cria não se filia ao modelo clássico do gênero. Entretanto, conforme já apontado, o conceito de *ópera* pode englobar uma grande variedade de representações músico-teatrais, sejam elas de caráter mais ou menos tradicional, “popular ou erudita”, antiga ou contemporânea, etc. Nas palavras de Lima:

Sendo ópera um termo inadequado para ‘identificar’ *Revisitando* [ópera *Revisitando Stravinsky*, de 2010] em relação àquela tradição [do modelo clássico de ópera], tão pouco nos parece adequado o termo composto ópera multimídia. *Multimídia* é há décadas um termo tão popular quanto controverso, e o seu uso em alusão às diversas produções artísticas, especialmente a partir da segunda metade do século XX, gera polêmicas. O termo foi adotado e difundido pela indústria de informática a partir da década de 1990 como estratégia de marketing para designar as potencialidades dos equipamentos/ferramentas por ela produzidos no que tange às suas capacidades de produção e reprodução de entretenimento audiovisual. Torna-se de uso corrente justamente no período de desenvolvimento e aprimoramento dos computadores pessoais e no início da internet. Nos anos 1960-70, termos como *mixed medias*, *medias arts*, e *intermédias* foram utilizados para designar as produções que se valiam de todo e qualquer meio tecnológico de comunicação de massas (televisão, rádio, filme, fotografia, toca-discos, projetores de slides, entre outros) concomitantemente às performances cênicas, instalações, dança, execução instrumental. (...) Uma outra abordagem do termo, no entanto, se refere à aglomeração de múltiplas mídias em um único dispositivo: um computador. A referência à obras de arte que fazem uso de dispositivos tecnológicos em uma performance com cena, música, dança, literatura,

não comporia este conceito. Ao termo *multimídia* acompanha e suscita, ainda, todo um corpus de questionamentos socioculturais e políticos relacionados às estruturas de poder envolvidas nos processos de apropriações, referências, e usos dos aparatos tecnológicos de comunicação em massa que contribuem para tornar o seu uso no âmbito da obra de Jocy de Oliveira mais um problema do que uma solução (LIMA *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 221 – 222).

A própria Jocy de Oliveira questiona o termo *ópera* para as suas produções, ainda que não deixe de adotá-lo. Embora eu compreenda o seu questionamento, acredito que o termo ainda seja mais preciso do que o binômio “música-teatro”, ou outras variações neste sentido. A ópera contemporânea, ao mesmo tempo em que pode fazer ecoar fortemente o seu passado mais tradicionalista, serve também a diversos tipos de experimentação e ampliação de sua linguagem. O conceito de ópera, por representar mais uma relação entre música e teatro (em seu equilíbrio e desequilíbrio dinâmico) do que uma forma tradicional única, pode, a meu ver, comportar sem maiores problemas, ambas realizações (uma vez que esse entendimento esteja presente). Martinelli nos fala a respeito dessa questão:

“Chamo estas obras de ‘ópera’ por falta de novas terminologias”, diz Jocy a respeito das obras que elabora. “Na verdade, acredito que elas sejam ‘música-teatro’, tal como elas são chamadas atualmente em outros países”, desenvolve a compositora, cujo processo de criação se distancia bastante do padrão tradicional. “Para mim, a criação da música, do roteiro e da concepção cênica são concomitantes. Trata-se de uma criação bastante autoral. Assim, dirigi-las é apenas uma consequência”, completa Jocy, cujos espetáculos “operísticos” partem de uma determinada temática – e não de um enredo – não necessariamente desenvolvida em forma de uma narrativa linear. De certa maneira, a opção de Jocy pela não linearidade é uma consequência da própria natureza dos temas que a compositora procura abordar (“a mulher, o meio ambiente, o ciclo da vida, o mistério da existência, a morte”), em geral difíceis de serem resumidos a uma “estória” no sentido tradicional. Se de um lado Jocy e sua música simbolizam o profundo trabalho de reestruturação estilística ao qual a ópera e outros gêneros cênico-musicais podem passar, pelo outro, os processos tradicionais de composição operística constituem a grande massa dos projetos empreendidos no Brasil (MARTINELLI *apud* SAMPAIO, 2009, p. 88 – 89).

Ainda sobre essa questão, é curiosa a resposta que a compositora me deu quando lhe perguntei a respeito do início de seu interesse pelo gênero *ópera*:

[AG] Como se deu o seu interesse pela ópera? A senhora considera ser esse o gênero mais representativo dentro de seu trabalho?

[JO] Para te dizer a verdade, eu não gosto de ópera. Nunca gostei.

[AG] A ópera tradicional?

[JO] Detesto. Ir assistir *La Traviata* [ópera de Giuseppe Verdi]? Nem pensar. E depois fui cair nessa. Mas é que “Ópera”, entre aspas (Entrevista ao autor, 2017).

Há ainda outros dois termos derivados da *ópera* e que possuem relação com o trabalho da compositora. O primeiro deles é termo *pocket ópera* (espécie de “ópera de bolso” – no sentido de suas pequenas proporções). Pelo fato de Jocy criar óperas com estruturas

“modulares”, ou seja, peças que podem ser apresentadas de modo individual, a autora organiza também apresentações de versões condensadas que contêm segmentos variados de algumas de suas óperas (em geral, apenas utilizando soprano e ambientação eletrônica). Essa modalidade de ópera não configura, no trabalho de Jocy, exatamente uma nova composição, apresentando, na verdade, uma espécie de *pot-pourri* de várias das suas criações.⁷² Esse tipo de estratégia, além de reduzir muito os custos e a estrutura de produção das performances, permite que a autora possa realizar apresentações em locais onde não seria possível uma infraestrutura muito grande.⁷³

O segundo termo, também derivado da *ópera*, e que até o momento ainda não foi utilizado por Jocy, é *ópera filme*. A sua produção operística mais recente, *Liquid Voices*, estreada em novembro de 2017, foi transformada em filme pela compositora (não apenas registrada em vídeo, mas filmada e produzida em uma linguagem própria). Até o momento da conclusão desta pesquisa o filme não havia sido lançado oficialmente (mas já estava circulando em alguns festivais internacionais de cinema, onde chegou até mesmo a receber alguns prêmios⁷⁴). Esse novo formato talvez aponte para o futuro das composições da autora.

Um termo bastante interessante para a escuta das composições de Jocy é empregado pelo pesquisador Paulo Motta – a *escuta cênica*:

Após inúmeras audições, minha apreciação auditiva de *Estórias para Vozes, Instrumentos Acústicos e Eletrônicos* [composição de Jocy de Oliveira] migrou paulatinamente de uma escuta impregnada de referências musicológicas, para uma escuta que denominei pela expressão “escuta cênica”, eminentemente perceptiva (MOTTA *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 144).

Acredito que esse termo, ainda não desenvolvido por Motta em um conceito mais elaborado, apresenta uma chave importante para a compreensão da relação música-teatro. Em minha própria atuação profissional como diretor musical de variadas peças teatrais, percebo o quanto esse tipo de “escuta” – de difícil definição, porém muito concreta quando se está diante do fenômeno “cena” – é fundamental para a realização efetiva da “comunicação artística” que se pretende construir. Em um movimento inverso, mais próximo ao exemplo que Motta nos

⁷² Ainda que não sejam composições inéditas, esse formato de organização e apresentação das peças cria um elemento novo ao justapor obras que originalmente não estariam próximas.

⁷³ Nesse sentido, a compositora desenvolveu em algumas escolas da cidade do Rio de Janeiro o projeto *Desmistificando a Música Contemporânea*, onde apresentou, junto com a soprano Gabriela Geluda, alguns trechos de suas composições operísticas e conversou com os alunos sobre elementos da música contemporânea (OLIVEIRA, 2019b).

⁷⁴ Há ainda poucas informações disponíveis sobre a circulação que o filme de Jocy vem percorrendo, e não há ainda uma previsão de seu lançamento público oficial.

oferece, é também possível (e muitas vezes necessária) a construção de um caminho que leva da “música absoluta” (puramente sonora, sem significação semântica externa a ela) à “visualização musical”, ou seja, a capacidade de projetar visualidade em um contexto apenas sonoro (não semântico – sem textos, poesias, ou mesmo melodias que já tenham sido letradas em algum momento ou que já apresentem uma significação prévia muito marcada)⁷⁵.

Outra questão importante no trabalho de Jocy, foi a necessidade que a compositora encontrou, especialmente a partir do início do que considere ser a sua terceira fase de criação (a composição de suas óperas), de localizar intérpretes capazes de realizar as suas ideias musicais a contento. Por tratar-se de uma música que está fortemente atrelada à própria compositora e ao seu modo pessoal de criação, torna-se difícil, muitas vezes, que grupos não associados à autora possam interpretar a sua música segundo os critérios e parâmetros estabelecidos pela ela. A compositora foi formando então, ao longo dos anos, um pequeno grupo de intérpretes denominado *Ensemble Jocy de Oliveira*, que trabalha diretamente sob a sua direção. São músicos de sua confiança e que estão há muitos anos interpretando peças suas (alguns deles há quase 30 anos). Essa parceria torna-se importante para a compositora pois lhe permite construir suas montagens a partir de parâmetros de qualidade estabelecidos por ela. Não se trata de um grupo fixo, apesar da longevidade de alguns membros, e sim, de um conjunto de músicos que acompanham grande parte de suas montagens. A existência deste grupo (ainda que este não seja fixo) acaba também influenciando fortemente na instrumentação utilizada por Jocy de Oliveira em suas óperas, uma vez que os músicos solicitam à compositora que escreva partes para eles em seus novos trabalhos. Por outro lado, podemos observar também uma predileção da compositora por determinados timbres (violoncelo, clarone, oboé, voz feminina soprano, etc.), o que resulta em uma relação de duplo reforço, ou seja, os músicos solicitam partes para tocarem e a compositora escreve a partir de seus timbres prediletos, o que acarreta uma sonoridade bastante própria e recorrente nas obras da autora.

Dentre os músicos que frequentemente trabalham com Jocy, a soprano Gabriela Geluda é uma de suas mais destacadas intérpretes, atuando em todas as suas óperas desde *Illud Tempus* de 1994. Outros músicos que colaboram também já há muitos anos em suas montagens são o

⁷⁵ Esse conceito deverá ser expandido e aprofundado em trabalhos futuros. É importante esclarecer, no entanto, que os sons “musicais” – acordes, escalas, intervalos, etc. – não deixam de possuir uma forte conotação semântica a partir de uma cultura compartilhada. Um diretor musical trabalha a partir destes elementos na construção de uma “visualidade musical” – uma projeção visual (de imagens) em um contexto somente sonoro; como também realiza um movimento inverso muito importante, ao qual estou me referindo como uma “escuta cênica” – uma capacidade de criar significação sonora a partir de contexto cênico (visual, interpretativo, coreográfico, plástico, etc.).

violoncelista Peter Schuback, o oboísta Ricardo Rodrigues, o clarinetista Paulo Passos e o guitarrista Aloysio Neves.

Diálogos com Cartas (2014)

Dentre as criações da terceira fase da compositora Jocy de Oliveira (conforme a proposição feita neste trabalho), além de suas óperas, destaca-se o livro *Diálogo com Cartas* de 2014. Nele a autora realiza uma retrospectiva de sua trajetória artística e profissional enquanto conduz um diálogo guiado pelas cartas que recebeu (e trocou) com algumas das figuras marcantes da música do século XX. Apesar de remeter-se muitas vezes ao trabalho dessas pessoas, a condução da narrativa é dada por meio da trajetória da própria escritora, deste modo, essa publicação nos ajuda a compreender elementos de sua poética como compositora, de sua atuação como intérprete e também de sua visão mais global de mundo.

Os compositores e maestros aos quais Jocy faz referência nessa publicação são: Igor Stravinsky, Robert Craft, Eleazar de Carvalho, Luciano Berio, Claudio Santoro, Lukas Foss, Karlheinz Stockhausen, Iánnis Xenákis, Olivier Messiaen e John Cage.

Figura 9 - Imagem ilustrativa do lançamento do livro de Jocy de Oliveira *Diálogo com Cartas*, de 2014.

Fata Morgana (1987)

A primeira ópera de Jocy de Oliveira é *Fata Morgana*, de 1987. Segundo a compositora:

Fata Morgana é uma ópera, não no sentido convencional da palavra. É uma ópera mágica, como uma caixa mágica onde os eventos acontecem em volta do público e em torno dos intérpretes. *Fata Morgana* significa miragem, visões do inconsciente, o impalpável. A ópera não tem uma história linear, é mais como um teatro de imagens que através de símbolos lembram o ciclo da vida. A ópera é composta de 4 partes cênicas e uma introdução musical. A introdução é *O contar de uma raga* – raga no sentido de emoção, atmosfera, modo. E as 4 partes cênicas são a *Memória* (duas mulheres em um processo intimista de produzir sons, de criar imagens em redor delas). Na segunda parte o *Ritual* que lembra o embalsamar egípcio. A terceira parte *Onírico* [...] a cantora já esculpida tenta se desprender da matéria, e a visão de uma grande bolha onde uma bailarina dança como um feto – o nascer, o renascer. A quarta parte, a *Estória* [IV], aí os estágios da vida são demonstrados através da troca de quimonos em uma linguagem multicultural. Toda a música é eletroacústica e feita em tempo real (OLIVEIRA, 2008).

Como é bastante característico do modo de Jocy de conceber e organizar suas obras, a estrutura modular desta ópera utiliza algumas das composições mais antigas da autora, apresentadas e encenadas em um contexto novo. A atmosfera geral da ópera, como o próprio título de uma de suas partes indica, é bastante *onírica* – como um sonho onde as imagens parecem não ter uma relação direta umas com as outras. O compositor Aylton Escobar escreve a respeito dessa ópera:

“As óperas mágicas” (de Jocy de Oliveira) vieram reformular o conceito de ópera tradicional ao oferecer maior relevo ao “design” visual, ao gestual, à forma em lugar do texto (ou libretto) pelo roteiro de caráter mais livre e aberto à improvisação e ao acaso – substância viva da experiência artística. “Fata Morgana” representa coleção de sonhos, de imagens do inconsciente, ondas elétricas da atmosfera, reflexos aquáticos, ebulições vulcânicas, aparições, visões alucinatórias – a vida dentro-e-fora como espetáculo, como arte. O universo mágico de uma mulher. (...)

Aylton Escobar, Catálogo do Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1990 (OLIVEIRA, 2008, p. 28).

Estrutura da ópera

Fata Morgana (cinco partes, sem interrupção) [OLIVEIRA, 2008, p. 27].

1. O contar de uma raga
2. Memória⁷⁶
3. Ritual
4. Onírico
5. Estória

⁷⁶ Essa peça recebeu por parte da compositora uma segunda versão para coro feminino *a cappella*. Para uma análise específica desta versão ver (SILVA, A; 2018).

Créditos gerais da ópera:

Fata Morgana – Filmado e gravado ao vivo no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1987.

Concepção, música e instalação – Jocy de Oliveira.

Anna Maria Kieffer – mezzo soprano

Ayrton Pinto – violino eletrônico

Debby Growald e Paulo Yutaka – bailarinos

Jocy de Oliveira – sintetizadores

Myrian Obino – escultora/performer

Josely Carvalho – imagens projetadas

Figura 10 - *A bolha* em Onírico, segmento da ópera *Fata Morgana* de Jocy de Oliveira, 1987 (OLIVEIRA, 2008).

Liturgia do Espaço (1988)

A segunda ópera de Jocy de Oliveira é *Liturgia do Espaço*, de 1988. Nela, os tempos musicais e dramáticos são ainda mais dilatados do que comumente costumam ser nas composições da autora. Suas três partes estendem-se de modo a criar um tempo que é mais cósmico do que terreno. Nesse sentido, esta ópera apresenta um parentesco próximo com a sua composição para planetários – *Música no Espaço* (São Paulo, 1982; Nova York, 1983).

Outro elemento de destaque nessa peça é o fato de ela ter sido montada ao ar livre no Estádio de Remo da Lagoa, na cidade do Rio de Janeiro. Apresentada à noite e tendo a lagoa como o fundo de seu cenário, a montagem ganha um caráter ainda mais expansivo e conectado ao cosmos.

Jocy explica a respeito da “dramaturgia” de *Liturgia do Espaço*:

Esta “ópera-mágica” inicia-se pelo “Vôo Circense” do ser comum e seu microuniverso de fantasias e memórias que, ao chamado melancólico de um mago, do alto de uma torre, transmuda-se em espírito capturado pelo espaço imensurável. O tom é o circo poético, ao som de um violino eletrônico e o correr de centenas de imagens em vídeo, para além dos choros, gritos, falas e cantos do tragicômico “clown” do dia-a-dia. No “Realejo dos Mundos”, há a releitura sonora de um nostálgico realejo das perdas infantis. E duas vozes femininas ressoam dentro de capacetes que fazem lembrar as figuras de astronautas, enquanto trapezistas desafiam a gravidade em evoluções numa corda indiana: o realejo dos mundos, a manivela invisível que faz girar os astros. Em “Ouço vozes que se perdem nas veredas que encontrei”, as imagens de vídeo computadorizado representam a imaginação da personagem central perdendo seu sentido de tempo; vozes que no espaço repetem os 38 cantos antifonais da partitura que nos remetem a minaretes de velhas mesquitas, ainda retidas pelo presente, e o rosto do homem comum aparece novamente na tela, sempre mais difuso como que pertencente à imaginação sonolenta de Deus, sem tempo nem lugar (Aylton Escobar *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 30).

Estrutura da ópera

Liturgia do Espaço (três partes, sem interrupção) [OLIVEIRA, 2008, p. 31].

1. Vôo circense
2. Realejo dos Mundos
3. Ouço vozes que se perdem nas veredas que encontrei

Créditos gerais da ópera:

Liturgia do Espaço – Filmado e gravado ao vivo no Estádio de Remo da Lagoa, Rio de Janeiro, 1988.

Concepção, música e instalação – Jocy de Oliveira.

Adelia Issa e Viviane Farias – sopranos

Anna Maria Kieffer e Sonia Genu – mezzo sopranos

Celine Imbert e Martha Herr – vozes pré-gravadas

Ayrton Pinto – violino eletrônico

Ricardo Rodrigues e Silvia Pinotti – oboés

Debby Growald e Michel Robin – bailarinos

Débora Tabakof – bailarina acrobática do ar

Jame Lewis – processamento de imagens em tempo real

Jocy de Oliveira – sintetizadores

Figura 11 - Imagem de *Realejo dos Mundos*, segmento da ópera *Liturgia do Espaço* de Jocy de Oliveira, 1988 (OLIVEIRA, 2008).

Inori à prostituta sagrada (1993)

A terceira ópera de Jocy de Oliveira é *Inori à prostituta sagrada*, de 1993. A palavra *Inori* significa *oração* em japonês, e é com ela que Jocy faz referência às mitologias antigas que pesquisou para escrever esta obra. *Inori à prostituta sagrada* inaugura uma trilogia de óperas que, segundo a autora, faz referência aos valores do feminino (de um feminino bastante mitológico, como também particular da compositora).

Essa é a primeira ópera de Jocy que possui uma dramaturgia próxima a de uma história, tendo a autora inclusive publicado um pequeno livro homônimo no mesmo ano de estreia da peça. Nessa publicação encontram-se o texto dramático e alguns outros textos que auxiliam a contextualizar a pesquisa de Jocy e o universo imagético e ideário dessa composição (OLIVEIRA, 1993).

A pesquisa de Jocy para a criação da ópera perpassou, segundo ela, os seguintes autores:

Foi de forma puramente intuitiva que pressenti o sopro mítico da prostituta sagrada. Para encontrá-la e compreendê-la percorri longo caminho. Este percurso partiu da pesquisa de um “rito de passagem” através de vários autores como Arnold Van Gennep, Mircea Eliade, Joseph Campbell, estendendo-se à descoberta da Kumari, em

Kathmandu, Nepal e permeando ruelas em Delhi, Madras, Madurai – na Índia, até encontrar o atalho que me levou às psicólogas jungianas como Nancy Qualls-Corbet, Esther Harding, Sylvia Briton Perera, Elinor Gadon, Monica Sjoo e Barbara Mor, que representaram para mim uma verdadeira revelação.

Desta mesma forma encontrei, após já ter escrito este roteiro, o livro *The man who died*, D. H. Lawrence, que me tocou profundamente pela afinidade e identificação com o meu trabalho, tendo assim resolvido incluir frases deste romance, numa fala declamada ou canto falado (OLIVEIRA, 1993, p. 1).

Uma das representações do que seria essa tradição da prostituta sagrada é narrada por Jocy nessa mesma publicação – a história da Kumari:

Kumari

Percorro em Kathmandu as ruas coloridas de exotismo, cobertas de gente, de poeira, de poluição, à procura do pátio do palácio da Kumari para presenciar um culto tântrico que perdura por séculos.

Todas as tardes, uma pequena multidão aguarda ansiosa pelo momento raro de ver aparecer numa das janelas a pequeníssima figura da Kumari – chamada a deusa viva. Esta criança, escolhida aos três anos de idade, entre famílias de boa casta, dotada de inteligência, beleza, saúde e dons especiais deverá ser aprisionada neste palácio, como deusa viva até o dia de sua primeira menstruação, quando o sangue manchará sua pureza, segundo a tradição. Esta menina, para ser escolhida, deverá passar por terríveis testes de coragem e verdadeira tortura. Se ela conseguir superar os testes sem se amedrontar será então escolhida como Kumari. Enclausurada, sairá somente uma vez por ano em procissão festiva e receberá o rei em seu palácio para abençoá-lo. Porém, na puberdade, quando o corpo da deusa começa a sangrar, é expulsa de seu palácio retornando à casa e se torna muitas vezes prostituta, pois o mito profetiza que morrerá aquele que se casar com ela.

Ficamos ali, por um longo tempo, a olhar as pequenas janelas na expectativa de vislumbrar a silhueta da criança – deusa viva. Entardecia. Por um breve instante, ela apareceu carregada no colo, pois seus pés nunca devem pisar no chão. Estava vestida de vermelho, o rosto pintado como uma máscara, os olhos imensos maquiados com sombras coloridas, e o cabelo preso em rabo de cavalo.

Para mim foi como se houvesse viajado no tempo para presenciar a visão mítica da “prostituta sagrada”, personagem que venho pesquisando há três anos como tema da ópera *Inori à Prostituta Sagrada*.

Este rito, que nos parece cruel, deve ser compreendido nos parâmetros orientais como o último laço ao culto da deusa Skakti que os hinduístas no Nepal respeitam desde o século III. Constando nos antigos textos tântricos, esta tradição sexo-yogic indica a adoração de virgens de diferentes castas como dançarinas prostitutas e outras, como meio de atingir a perfeição espiritual. O mito conta que, após a adoração, o devotado, o iniciado realizava o coito sagrado.

Talvez a Kumari seja uma última reminiscência viva destes cultos à Deusa das sociedades agrícolas e matriarcais na antiguidade (OLIVEIRA, 1993, p. 4 – 5).

Na montagem da ópera, Jocy utiliza uma série de recursos que são bastante característicos e frequentes em suas criações, como por exemplo: o uso de diferentes idiomas de modo conjunto (tanto de forma cantada, falada e/ou realizada como uma espécie de *Sprechgesang* – ‘falar cantado’); o uso pronunciado do oboé como um timbre muito importante em vários momentos da obra; a utilização de música eletroacústica (lenta, gradual, “onírica”) que é uma marca importante em seus trabalhos; o uso destacado da voz soprano como portadora das principais melodias e responsável pela condução geral da peça; etc. A autora nos fala a respeito de alguns desses procedimentos:

A ópera, com enfoque nos valores do feminino, é escrita para soprano coloratura, soprano, baixo, duas atrizes, um ator/dançarino, duas flautas, oboé, trombone, percussão e meios eletrônicos.

Inori significa “oração”, em japonês, e é baseada numa diversidade de culturas, raças, crenças e religiões, compondo uma linguagem sonora do inconsciente. Recria mitos, como o da prostituta sagrada, através de um rito de passagem.

Nas antigas sociedades matriarcais, a prostituta sagrada iniciava o homem escolhido por meio do coito sagrado. O resgate dessa figura significa o reencontrar do verdadeiro feminino e seus valores perdidos na sociedade patriarcal moderna.

Recentes estudos de fonologia indicam similaridades fônicas entre línguas indígenas no Brasil e a língua japonesa. Assim, embora a linguagem dessa ópera seja, sobretudo, sonora, plástica e gestual, o fragmentado texto faz uso de diversos idiomas – línguas indígenas do Brasil, japonês, inglês, francês, italiano e português –, tendo em mente resultados sônicos e semânticos.

Em todas as minhas peças de música-teatro, ou ópera, o texto sempre é criado concomitantemente com a música e imagem cênica. Não acredito em escrever um libreto para uma ópera ou musicar um texto. A utilização de vários idiomas para o texto cantado tem em vista a questão sônica/musical.

Algumas vezes, essas palavras em outros idiomas (japonês, grego, sânscrito, línguas indígenas do Brasil) são escolhidas pelo seu efeito fonético e, quando venho a investigar seu significado, ele se enquadra intuitivamente ao contexto geral. O português ou idiomas usuais como inglês, francês, italiano, alemão são prioritariamente usados nos textos falados ou em um tipo de *Sprechgesang* [falar cantado] em lugar da parte cantada. A escrita para voz está intrinsecamente ligada às técnicas vocais estendidas e a processos eletrônicos de manipulação, logo, ser-me-ia impossível escolher um texto narrativo para uma parte cantada, uma vez que ela é sempre fragmentada e intimamente ligada a timbres instrumentais (acústicos ou eletrônicos) [OLIVEIRA, 2014, p. 240].

A narração que dá início à ópera introduz o ambiente fantástico no qual essa se desenvolve – um viajante do tempo, de repente, vê-se inserido em um mundo totalmente novo, onde deverá encontrar aquela que o libertará: a prostituta sagrada.

*“Ele estava só; ter morrido era transpassar a solidão.
Ele estava só.
Viajante no tempo que transcende o espaço.
Abriu os olhos e olhou o mundo outra vez, claro como vidro.
E se foi apoiado nos pés feridos,
que não pisavam este mundo,
nem o próximo.
Sem ver e sem ser cego, ele passa tenuemente,
Surpreendido de ser o viajante”* (OLIVEIRA, 2014, p. 239).

Estrutura da ópera

Inori à prostituta sagrada (seis partes, sem interrupção) [OLIVEIRA, 2008, p. 16].

1. Guayupia (Mágica)
2. A Prostituta Sagrada
3. Solaris
4. Ibake Pora (Habitantes do Céu)
5. Raga na Amazônia
6. Sobre o sino do templo repousa e dorme a borboleta

Créditos gerais da ópera:

Inori à prostituta sagrada – Filmado e gravado ao vivo no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1993.

Concepção, música, texto e direção – Jocy de Oliveira.

Sara Goulart e Marcia Taborda – sopranos

Susana Ribeiro e Marilena Biba – atriz

Claudio Guimarães – baixo e flauta

Michel Robin – bailarino

Araken Ribeiro – ator

Helder Texeira – flauta

Joseph Celli – oboé, mukha veena, piri

Leonard Fuks – oboé

Sergio Luis de Jesus – trombone

Joaquim Abreu – percussão

Sang Won Park – voz e ajeng

Jocy de Oliveira – sintetizadores

Figura 12 - Imagem da ópera *Inori à prostituta sagrada* de Jocy de Oliveira, 1993 (OLIVEIRA, 2008).

Illud Tempus (1994)

A quarta ópera composta por Jocy de Oliveira é *Illud Tempus*, de 1994. Segunda parte da trilogia de óperas que, segundo a autora, retratam os valores do feminino.

Nessa obra a autora mergulha ainda mais profundamente na representação de questões psicológicas, segundo ela, a partir da leitura de análises de contos de fadas feita por mulheres psicólogas da linha de Jung. Trata-se de uma ópera bastante densa do ponto de vista dos conflitos psicológicos internos que busca representar – em especial, da opressão sofrida pelas mulheres na sociedade. A condução da peça é dividida entre uma atriz e uma cantora (soprano) que representam variados aspectos do inconsciente feminino. Essa ópera marca também o início da parceria de Jocy de Oliveira com a soprano Gabriela Geluda, que viria a trabalhar em todas as suas óperas subsequentes e a tornar-se uma de suas principais intérpretes. Segundo a compositora, *Illud Tempus* é como um conto de fadas contemporâneo:

Em *Illud Tempus* (...), meu ponto de partida foram contos de fadas analisados por psicólogas mulheres seguidoras de Jung – como, por exemplo, Marina Warner, Esther Harding, Elinor Gadon, Clarissa Pinkola, Nancy Qualls-Corbett, Adrienne Rich.

*“Dizem que se alguém se perder no deserto ao entardecer,
poderá ter a sorte de se deparar com La Loba.
Dizem que ela vem de mansinho lambe seu corpo
e mostrar algo – algo da alma.
Porque La Loba é também – ‘La que sabe’.*

Illud Tempus significa “tempo de agora e de sempre”, em latim. É o tempo atemporal do contar, do sonhar, do inconsciente, de quando Deus era mulher...

Um conto de fada contemporâneo.

Uma atriz, com o apoio de instrumentos acústicos e eletrônicos, como contadora de histórias, tece um emaranhado com sonhos de mulheres, histórias da cultura Yanomami, textos míticos, contos de fadas, num compor e decompor de imagens, palavras e sons. É escrita para soprano, atriz, clarineta, percussão e meios eletrônicos (OLIVEIRA, 2014, p. 237).

Estrutura da ópera

Illud Tempus (sete partes, sem interrupção) [OLIVEIRA, 2008, p. 21].

1. Cantos Míticos
2. Sonhos de Mulheres
3. Ida
4. *La Loba*
5. *Milk of Love*
6. Ida
7. A mulher dos cabelos dourados

Créditos gerais da ópera:

Illud Tempus – Filmado e gravado ao vivo durante apresentações no Teatro Paulo Eiró, São Paulo, 1994.

Concepção, música, texto e direção – Jocy de Oliveira.

Gabriela Geluda – soprano

Marilena Bibas – atriz

Paulo Passos – clarineta

Paraguassu Abrahão – percussão

Jocy de Oliveira – sintetizadores

Figura 13 - Imagem da ópera *Illud Tempus* de Jocy de Oliveira, 1994 (OLIVEIRA, 2008).

As Malibrans (1999)

A quinta ópera de Jocy de Oliveira é *As Malibrans*, de 1999. Terceira parte da trilogia de óperas da compositora sobre a mulher e os valores do feminino.⁷⁷ Essa ópera apresenta uma estrutura novamente um pouco mais narrativa (como em *Inori à prostituta sagrada*) porém,

⁷⁷ Apesar de Jocy encerrar com a ópera *As malibrans* sua trilogia sobre a mulher, suas óperas seguintes não deixam de seguir dentro dessa mesma temática, como por exemplo, a ópera *Kseni – a estrangeira* de 2006 (versão da compositora para o mito clássico de Medeia).

sem ser exatamente linear. A compositora trabalha a partir do questionamento da imagem tradicional da diva operística tomando como referência a biografia trágica da cantora Maria Malibran (1808 – 1836). Outro ponto de destaque da montagem é a interpretação em vídeo da atriz Fernanda Montenegro como diva operística. Jocy destaca algumas das referências que foram importantes para a concepção e criação desse trabalho:

As Malibras (...), terceira parte de uma trilogia, enfatiza o lado escuro da “diva”, sua voz e seu papel como personagem operístico. Na grande maioria dos libretos tradicionais, podemos notar que a personagem feminina é sempre destinada à submissão ou condenada à morte.

Ao longo da história da ópera e também na vida real, essas divas com suas divinas vozes tornaram-se deusas no imaginário do público e foram muitas vezes levadas à insanidade.

Segundo Catherine Clement, “o papel da mulher na ópera perpetua a ordem patriarcal social através da imposição da morte ou do processo de sua domesticação no papel de heroína-vítima”.⁷⁸

Embora essa peça não apresente uma narrativa linear, grande parte das imagens reconstruídas baseiam-se na figura cult de Maria Malibran, mesclada a difusas impressões de “La Stilla” – a “diva” – ficção de Júlio Verne em seu romance *The Carpathian Castle* (OLIVEIRA, 2014, p. 235).

As palavras da “diva”, já na abertura da ópera, nos dão uma demonstração da relação de opressão psicológica constante que essas figuras sofriam:

Foi em 1836, no Teatro La Scala. Toda noite quando eu pisava em cena, sentia entre o público, na obscuridade daquela frisa, o mesmo olhar gelado penetrando meu corpo e minha alma. Era como se ele desejasse violar minha voz... (OLIVEIRA, 2008, p. 12).

Estrutura da ópera

As Malibrans (seis partes, sem interrupção) [OLIVEIRA, 2008, p. 14].

1. Ofélia presa nas cordas do piano
2. Morte de Desdêmona
3. O mestre e a diva
4. Sons do sacrifício de Iphigênia
5. Fanfarra fúnebre
6. *Naked diva*

Créditos gerais da ópera:

⁷⁸ CLEMENT, Catherine. *Opera or the Undoing of women*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1989.

As Malibrans – Filmado e gravado ao vivo durante a estreia no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 2000.

Concepção, música, texto, vídeo e direção – Jocy de Oliveira.

Gabriela Geluda e Katia Guedes – sopranos

Helena Varvaki – atriz

Ricardo Rodrigues – oboé

Eduardo Menezes – violoncelo

Otinilo Pacheco – clarone

Jocy de Oliveira – piano e difusão

Fernanda Montenegro – diva virtual

Marilena Bibas, Neti Spilman, Denise Só, Fernanda Avelar – elenco nos vídeos projetados em cena

Figura 14 - Imagem da ópera *As Malibrans* de Jocy de Oliveira, 1999 (OLIVEIRA, 2008).

Kseni – a estrangeira (2006)

A sexta ópera da compositora Jocy de Oliveira é *Kseni – a estrangeira*, de 2006. Nessa obra a compositora constrói a sua versão do mito clássico de Medeia. Na sua recriação do mito, a autora destaca a questão da mulher imigrante que é discriminada em uma sociedade que não

aceita a sua existência. A obra procura dialogar com a questão contemporânea da imigração e da xenofobia ao mesmo tempo em que revela as opressões sofridas pela mulher na sociedade.

Essa ópera possui duas montagens distintas. A primeira foi produzida e dirigida pela própria Jocy de Oliveira e executada pelo seu *ensemble* (Ensemble Jocy de Oliveira). A segunda montagem, encomendada pelo *Desdner Tage der Zeitgenössischen Musik*, foi estreada no *Berliner Festspiele, MärzMusik*, em Berlim, com elenco e direção local. Esta é a única das óperas da compositora que teve uma montagem que não foi diretamente produzida por ela.

A autora destaca alguns pontos de sua concepção de *Kseni – a estrangeira*, em especial, da utilização de uma pequena melodia medieval anônima em *Langue d’oc* sobre o mito de Medeia:

Em minha ópera *Kseni*, a estrangeira (...), resgato o mito da Medeia sob um ângulo político da mulher desterrada.

“E para aqueles que vêm depois de mim eu digo:
Ai de quem me julgar e de quem sentir o peso da tragédia
de se tornar autora de seu próprio destino...
porque sou Medeia!
Que preferiu levar em seu carro de fogo
a alma de seus filhos mortos
a deixa-los como parte de um mundo que lhe havia negado
o direito de ser diferente.”

Kseni (a estrangeira, em grego) recria alguém que vem de outro lugar, de outros tempos, de outra cultura, alguém que pensa de outra maneira e luta pelo direito de ser diferente. A ópera aborda conflitos eternos, questões do nosso tempo, preocupações primordiais do ser humano em sua relação entre os homens, e do homem consigo mesmo, numa reflexão sobre o mito da Medeia que se transporta para a realidade cultural e política do mundo em que vivemos hoje. Esse mito é enfocado do ponto de vista da mulher transgressora, imigrante, denegrida, discriminada. Musicalmente, a peça tem como ponto de partida uma melodia medieval anônima em *langue d’oc* sobre o mito da Medeia. Uma releitura dessa melodia resgata sua qualidade medieval, ampliada por conceitos contemporâneos e pelo uso extensivo da voz humana acompanhada de instrumentos tradicionais e étnicos, assim como meios eletroacústicos (OLIVEIRA, 2014, p. 231).

Estrutura da ópera

Kseni – a estrangeira (cinco partes, sem interrupção) [OLIVEIRA, 2008, p. 10].

1. *Medea Profecia*
2. *Revenge of Medea*
3. *Who cares if she cries*
4. Nenhuma mulher civilizada faria isso
5. *Medea Ballade*

Créditos gerais da ópera:

Kseni – a estrangeira – Gravado ao vivo em estreia no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 2006.

Concepção, música, texto, vídeo e direção – Jocy de Oliveira.

Gabriela Geluda – soprano/atriz

Marilena Bibas – atriz

Paulo Passos – clarone/clarineta

Aloysio Neves – guitarra elétrica e tambura

Daniel Serale – percussão

Ricardo Siri – percussão étnica

Luciano Corrêa – estruturas metálicas

Henrique Tinoco – menino cantor

Gabriela Geluda, Doriana Mendes, Marilena Bibas, Helena Varvaki – coro gravado

Grupo Taiko da Associação Nikkei do Rio de Janeiro – participação especial

Figura 15 - Imagem da ópera *Kseni – a estrangeira* de Jocy de Oliveira, 2006 (OLIVEIRA, 2008).

Revisitando Stravinsky (2010)

A sétima ópera de Jocy de Oliveira é *Revisitando Stravinsky*, de 2010. Com esse trabalho a autora inaugura um novo perfil de ópera em suas composições – uma espécie de “ópera memória”, ou de “ópera tributo” (que viria a repetir em sua produção seguinte com a

ópera *Berio sem Censura*).⁷⁹ Nessa obra, Jocy organiza uma dramaturgia que perpassa alguns dos momentos em que esteve com Stravinsky: a primeira vez em que o encontrou em Berlim, a vinda de Stravinsky ao Rio de Janeiro para a realização de alguns concertos, e também as vezes em que atuou como pianista solista, tocando sobre sua regência. A ópera retrata também a respeito da esposa de Stravinsky, Vera de Bosset Stravinsky, e sobre o maestro Robert Craft, espécie de “filho adotivo” de Stravinsky que o acompanhava e o auxiliava de todas as maneiras. Jocy de Oliveira e Robert Craft, em especial, desenvolveram uma amizade registrada em muitas cartas que trocaram ao longo dos anos, nas quais conversavam sobre Stravinsky, seus planos e sua saúde, como também sobre questões relativas à música de modo geral.

Na estruturação dramática da ópera, Jocy inclui várias composições de Stravinsky de diferentes períodos justapostas com algumas de suas próprias composições. Essa apresentação conjunta de peças de períodos e poéticas bastante distintas geram um efeito interessante, produzindo um certo estranhamento.

Na conclusão da ópera, Robert Craft (em vídeo), já bastante idoso, lê uma carta que enviou a Jocy quando da morte de Stravinsky. Na seção de extras do DVD, há um bonito relato em vídeo onde ele acrescenta mais alguns detalhes sobre esse evento:

8 de novembro de 2010

Estou lhes falando daqui de minha casa na Flórida, lamentando muito não ter podido estar presente ao filme de Jocy de Oliveira, no Rio, em setembro. Lamento muito. Ao ver o filme, eu gostaria de ter estado lá.

Meu propósito é ler uma carta que escrevi a Jocy de Oliveira quarenta anos atrás. Lendo essa carta, me lembro muito do que eu não disse e do pouco do que eu disse.

Então, permitam-me dar um pouco de contexto e background, explicando que esta carta foi concebida na semana do funeral de Stravinsky, em Veneza, no dia 15 de abril de 1971. Pessoalmente, ele desdenhava e se recusava a assistir a funerais. Ele não foi ao funeral de sua primeira esposa, não esteve presente no funeral de sua filha ou funerais de nenhum de seus amigos. Amigos próximos. Mas este foi um funeral ao qual foi obrigado a comparecer.

Foi um funeral com música. Algumas peças tocadas no início, e outras, no final, de compositores venezianos e estranhamente napolitanos.

Mas foi um dos maiores eventos e, com certeza, emocionalmente, o mais importante de toda a minha vida.

Tudo volta à minha mente e torna-se difícil falar sobre isso.

Quando a notícia foi transmitida em Veneza de que Stravinsky desejava ser enterrado lá na famosa ilha funerária de St. Michaela, o prefeito de Veneza mandou colar um cartaz às paredes dos edifícios da cidade mostrando Stravinsky em um ato característico de alimentar os gatos, no centro do distrito de São Marcos de Veneza, num cantinho, alimentando-os com restos de seu próprio almoço. Ele ia alimentar os gatos todos os dias, e muitas pessoas que estiveram lá imediatamente o reconheciam, mesmo quem nunca tinha ouvido falar da música ou de Stravinsky poderia reconhecê-lo naquela imagem.

⁷⁹ Em conversa com a compositora, Jocy relata que chegou a considerar a ideia de também produzir uma ópera sobre a relação profissional e pessoal que teve com o compositor americano John Cage.

Milhares e milhares de pessoas tentaram assistir ao funeral, mas na igreja de São João e Paulo cabem apenas três mil pessoas, e acredito que pelo menos o mesmo número de admiradores se aglomerava lá fora.

A cerimônia foi na Igreja Ortodoxa Russa, o que significa que a mesma tinha que ser dessacralizada por uma alta autoridade católica, ficando, assim, inteiramente nas mãos de um sacerdote ortodoxo russo – padre Malicianos.

Há uma igreja grega, em Veneza, onde El Greco orou quando era aluno de Ticiano e agora é um museu, pois não existe mais população grega em Veneza.

Enfim, a multidão expressava seu pesar durante esta cerimônia, quando todos eram obrigados a ficar de pé do começo ao fim, e a única pessoa a quem foi permitido um banco, e este só tardiamente, foi Madame Stravinsky.

O caixão achava-se no corredor – e o corredor principal da igreja central – e à direita dele estava um grande admirador de Stravinsky, um pouco isolado: o poeta Ezra Pound, na época a principal figura cultural de Veneza. Ele chegou no início da manhã, cerca das cinco horas, para ter certeza de ser admitido. No início de sua carreira, ele traduziu um livro do francês para o inglês, a primeira biografia de Stravinsky, e assistiu a todos os concertos de Stravinsky em Veneza, em anos vindouros.

A parte musical da cerimônia começou com uma apresentação do *Réquiem Cânticos* de Stravinsky. Ele queria que fosse assim. Tem sido contestado que isso é fruto de minha imaginação, mas a carta para Madame Oliveira, ou melhor, seu vídeo, indica que ele pensou em usar o *Réquiem* que estava compondo e ainda inacabado. Na verdade, para si mesmo... ele estava compondo seu réquiem também.

A execução foi extremamente difícil para mim, é claro, por causa da morte de Stravinsky, mas tecnicamente, porque eu tive que reger a Orquestra de Ópera, que não estava acostumada à música de Stravinsky. E tive muito pouco tempo de ensaio. Acabara de chegar de NY sem tempo de descansar. Além disso, *Carmen* estava sendo apresentada no Teatro La Fenice, e eu tive que ensaiar no hall de entrada. Meu italiano é muito fraco, foi um suplício, tive que arranjar um tradutor. Mas acabei conseguindo superar isso tudo e, logo depois da apresentação, me posicionei com a família de Stravinsky, que estava em um dos lados da igreja.

A cerimônia foi teatralmente muito brilhante, e brilhante de cores, inteiramente com cantos bizantinos. Os intervalos peculiares, o orientalismo das cadências nas pronúncias das palavras tornou-se hipnótico, fascinante para mim como música, e creio que para toda a audiência ou congregação.

Devo dizer apenas uma palavra sobre o extraordinário cortejo fúnebre que removeu o caixão da igreja e levou-o pelo canal até a lagoa, a grande lagoa que leva à ilha/cemitério enquanto eu pensava o tempo todo no poema de Auden – “mas para onde as personagens vão em verdade nós não sabemos.”

No desembarque encontram-se 25 gôndolas em uma espécie de desfile com muitas flores. A família de Stravinsky já estava na ilha, tendo chegado antes de nós, e os gondoleiros com o esquife mortuário carregavam o corpo de Stravinsky até o final de um lado do cemitério, numa caminhada de cerca de uma milha e meia quando o ritual foi realizado.

O que eu me lembro de mais comovente desse ritual é que, assim que seu caixão baixou à sepultura, momento em que a viúva e a família jogaram punhados de terra crua em cima dele, havia sobre o ataúde uma placa de identificação que dizia: “Igor Stravinsky”. Somente naquele momento, era um dia muito nublado, ameaçando chuva, mas apenas naquele momento... o sol apareceu... (CRAFT *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 86 – 87).

Estrutura da ópera

Revisitando Stravinsky (28 partes, sem interrupção) [OLIVEIRA, 2010].

1. *Towers of St. Basil* (Jocy de Oliveira)
2. *Chanson de l'Ours* (Igor Stravinsky)/*La Loba* (Jocy de Oliveira)

3. *Good Afternoon* (Jocy de Oliveira)
4. *Four Songs: Les Canards, les Cygnes, les Oies* (Igor Stravinsky)
5. *Four Songs: The Drake* (Igor Stravinsky)
6. *Feu d'Artifice* (Igor Stravinsky)
7. *Fragmentos do Movements* (Igor Stravinsky)
8. *Krukov Canal* (Jocy de Oliveira)
9. *Valse* (Igor Stravinsky)
10. *Three Pieces for Clarinet* – 1º peça (Igor Stravinsky)
11. *Three Pieces for Clarinet* – 2º peça (Igor Stravinsky)
12. *Three Pieces for Clarinet* – 3º peça (Igor Stravinsky)
13. *Le Moineau est Assis* (Igor Stravinsky)
14. *Interlúdio I* (Jocy de Oliveira)
15. *Chanson pour Compter* (Igor Stravinsky)
16. *Interlúdio II* (Jocy de Oliveira)
17. *Histoire du soldat* (Igor Stravinsky)
18. *Paracha* (Igor Stravinsky)
19. *Fragment des Symphonies pour Instruments à Vent* (Igor Stravinsky)
20. *Fragmento do Pássaro de Fogo* (Igor Stravinsky)
21. *Four Songs: Tilim Bom* (Igor Stravinsky)
22. *Epitaphium* (Igor Stravinsky)
23. *Introduzione a Pulcinella* (Igor Stravinsky)
24. *Cadenza (Capriccio)* (Igor Stravinsky)
25. *Four Songs: Russian Spiritual* (Igor Stravinsky)
26. *Berceuse pour Père Igor* (Jocy de Oliveira)
27. *Interlúdio III* (Jocy de Oliveira)
28. *Danse Finale du Sacre du Printemps* (Igor Stravinsky)

Créditos gerais da ópera (OLIVEIRA, 2010):

Revisitando Stravinsky – Gravado ao vivo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 2010.

Concepção, roteiro e direção – Jocy de Oliveira.

Música – Igor Stravinsky e Jocy de Oliveira

Orquestra Sinfônica Brasileira – regência Michael Stern

Gabriela Geluda – soprano/atriz
Susana Ribeiro – atriz
Jocy de Oliveira – narradora/autora
Peter Schuback – violoncelo
Paulo Passos – clarone, clarineta e saxofone
Aloysio Neves – violão e guitarra elétrica
Maria Carolina Cavalcanti – flauta
Vanja Ferreira – harpa
Tomaz Soares – violino
Jocy de Oliveira – piano
Patrícia Bretas – piano
Marcelo Carneiro e Rodrigo Ciccheli – difusão sonora

Figura 16 - Imagem da ópera *Revisitando Stravinsky* de Jocy de Oliveira, 2010 (OLIVEIRA, 2010).

Berio sem Censura (2012)

A oitava ópera de Jocy de Oliveira é *Berio sem Censura*, de 2012. Essa obra, como a anterior (*Revisitando Stravinsky*), faz parte do perfil de ópera à qual me referi como “ópera memória” ou “ópera tributo”. Nesse trabalho, Jocy descreve o intenso relacionamento amoroso que manteve com Luciano Berio durante alguns anos; sobre sua peça teatral *Apague meu Spot*

Light de 1961, na qual o compositor italiano participou com a criação da trilha sonora eletrônica para o espetáculo; e sobre as influências musicais que o convívio com a obra de Berio representou em sua própria criação. Outra referência que Jocy reconhece como marcante foi o convívio com a esposa de Berio, a soprano Cathy Berberian (1925 – 1983), uma das principais intérpretes da música vocal contemporânea do período.

Da mesma maneira que em sua ópera anterior (sobre Stravinsky), Jocy estrutura a dramaturgia do espetáculo justapondo composições de Luciano Berio e suas. Devido à maior proximidade poética e de linguagem entre a música de Jocy e Berio, do que a música de Jocy e Stravinsky, essa justaposição não causa um efeito de ruptura tão acentuado na passagem das peças de um autor para outro como em sua ópera *Revisitando Stravinsky*.

A ópera retrata bastante a relação amorosa de Jocy e Berio, especialmente por meio da grande quantidade de cartas trocadas entre ambos e que registram alguns dos momentos dessa relação:

Rose of the sky
Life of the world
When did you see a more joyful lover?
Do you?
Do you remember?
(Trecho da ópera) [OLIVEIRA, 2014, p. 226].

Um dos momentos de destaque da ópera é a execução de Jocy, ao piano, da primeira versão da peça *Sequenza IV*, composta por Berio em 1966, e dedicada a Jocy. Esta primeira versão só havia sido executada anteriormente em sua estreia. Jocy descreve pessoalmente na ópera um pouco desse processo de preparação da peça e em seguida executada a obra:

Sequência IV foi escrita para mim, dedicada para mim em 1966 para ser executada pela primeira vez em St. Louis nos Estados Unidos. Além do público que ouviu esta primeira execução, nunca mais ninguém ouviu essa versão. Em cinco dias ele me mandava página por página. Na véspera do concerto ele chegou com a última página. Eu estudava, ele corrigia, mudava. Eu acredito que o germe dessa peça tenha surgido naqueles dias em Milão em 1962. Suas impressões sobre as minhas execuções dos Prelúdios e Estudos de Debussy, a articulação e clareza nas sonatas de Scarlatti, e principalmente a pedalização e ressonâncias na obra pianística de Messiaen, que eu tocava muito. Embora possa parecer que a peça tenha algo de improvisação, não tem. Ela é toda determinada. Apenas alguns parâmetros são um pouco mais abertos como usar clusters e notas o mais rápido possível. Mas apenas esta pequena abertura já dá a obra uma diferente Gestalt pra cada execução. E o piano toma assim uma dimensão sonora quase orquestral.
(Fala de Jocy de Oliveira antes de tocar a primeira versão de Sequenza IV na ópera Berio sem Censura) [OLIVEIRA, 2012].

Estrutura do DVD *Meu encontro com Luciano Berio*, com partes da ópera⁸⁰

Berio sem Censura (28 partes, sem interrupção) [OLIVEIRA, 2012].

1. Naufrágios/*Who cares if she cries* (Jocy de Oliveira)
2. Texto de Alessandro Striggio para a “Opera” de Luciano Berio
3. *O King* (Luciano Berio)
4. Depoimento de Fernanda Montenegro sobre sua participação em *Apague meu spotlight* (1961)
5. *Apague meu spotlight* (Jocy de Oliveira/Luciano Berio)
6. *Raga* (Jocy de Oliveira)
7. *Les mots sont allés* (Luciano Berio)
8. *Sequenza IV* (Luciano Berio)
9. Interlúnio IV (Jocy de Oliveira)
10. *Encore* (Luciano Berio)
11. *E vó* (Luciano Berio)

Créditos gerais da ópera (OLIVEIRA, 2012):

Berio sem Censura – Gravado ao vivo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2012.

Concepção, roteiro e direção – Jocy de Oliveira.

Música – Luciano Berio e Jocy de Oliveira

Orquestra Sinfônica Brasileira – regência Roberto Minczuk

Gabriela Geluda – soprano/atriz

Gabriela Carneiro da Cunha – atriz

Lucas Gouvea – ator

Peter Schuback – violoncelo

Paulo Passos – clarone, clarineta e saxofone

Aloysio Neves – violão e tambura

Maria Carolina Cavalcanti – flauta

⁸⁰ A família e os herdeiros do compositor Luciano Berio, juntamente com o editor que controla os direitos autorais de sua obra, não permitiram a publicação das composições de Berio dentro de um contexto dramatúrgico. Desse modo, a solução encontrada por Jocy e pela editora do SESC que publicou o DVD *Meu encontro com Luciano Berio* foi inserir somente alguns fragmentos da ópera nessa publicação. Foi, portanto, necessária a adoção de um título diferente por não se tratar da ópera completa (ópera esta, que manteve o seu título original como *Berio sem Censura*).

Diego Pereira da Silva – violino e viola

Ricardo Rodrigues – oboé

Joaquim Abreu – percussão

Brian Caballero – bandoneon

Jocy de Oliveira – piano

Rafael Valle e Marcelo Carneiro – difusão

Figura 17 - Imagem da ópera *Berio sem Censura* de Jocy de Oliveira, 2012 (OLIVEIRA, 2012).

Liquid Voices (2017)

A nona, e até o momento desta pesquisa, última ópera da compositora Jocy de Oliveira é *Liquid Voices*, de 2017. Nesse trabalho a autora retoma uma dramaturgia um pouco mais tradicional, embora novamente não desenvolva uma narrativa linear. A ópera conta a história fictícia da cantora e pianista judia Mathilde Segalescu, que, em 1941, partiu no navio romeno Struma fugindo da guerra e da perseguição aos judeus na Europa. Nas palavras de Jocy:

Liquid Voices – A história de Mathilde Segalescu, conta uma história ficcional situada num evento factual: o naufrágio do navio romeno Struma, última embarcação que saiu da Europa durante a segunda guerra mundial, levando 800 passageiros refugiados judeus para a Palestina.

A personagem ficcional Mathilda Segalescu, uma diva e pianista judia com carreira internacional, embarca nesta viagem sem retorno com o seu único companheiro de vida – o piano. Esse piano é encontrado por um pescador árabe na costa de Siles e é ele, como uma “caixa preta”, que conta a história.

Liquid Voices narra, portanto, a singular e trágica derradeira viagem do Struma, que zarpou do Mar Negro em 1941, com destino à Palestina. Superlotado, depois de inúmeros problemas, acabou por ser bombardeado pelos soviéticos, naquele que foi o maior naufrágio de passageiros civis durante a Segunda Guerra.

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).

Nessa ópera de Jocy podemos identificar também uma de suas características poéticas mais recorrentes em várias das fases de sua obra – o gosto pela música e sonoridade árabe:

Mulher Árabe (cantado em árabe)
Jocy de Oliveira

A mulher árabe
o rosto da mulher árabe
o nome da mulher árabe
o olhar da mulher árabe
a dor da mulher árabe
o clamor da mulher árabe
o ventre da mulher árabe
os passos da mulher árabe
onde caminham?
onde está o rosto da mulher árabe?
a palavra da mulher árabe
e suas lágrimas lavaram o niqab
e seu grito transpassou o niqab
a mulher árabe
(OLIVEIRA, 2017).

Com esse trabalho Jocy inaugura também um novo tipo de ópera em sua trajetória – a *ópera filme*. Conforme já citado neste capítulo, *Liquid Voices* foi readaptada pela compositora para a linguagem cinematográfica e atualmente está circulando em festivais de cinema. Ainda não há uma previsão sobre o seu lançamento público oficial.

Estrutura da ópera

Liquid Voices – A história de Mathilde Segalescu (cinco partes, sem interrupção)
[OLIVEIRA, 2008, p. 10].

Cena 1 – *St. Maria Amar*

Cena 2 – *Echoes of a piano*

Cena 3 – *Wassergeschrei*

Cena 4 – Embarque de Mathilde Segalescu

Cena 5 – *Shema*

Cena 6 – Sons do Bósforo ao fundo, voz da soprano falando

Cena 7 – *For Flute* (flauta e eletroacústica)

Cena 8 – *Wassergeschrei*

Cena 9 – Sons do Bósforo

Cena 10 – Veredas

Cena 11 – *Valpiro Waltz*

Cena 12 – *Ich lebe allein in minem Stimme*

Cena 13 – Mulher árabe

Cena 14 – Destruição naufrágio

Cena 15 – *Lamentatie*

Créditos gerais da ópera:

Liquid Voices – Estreada no Sesc 24 de Maio, São Paulo, nos dias 20, 21 e 22 de outubro de 2017.

Direção artística – Jocy de Oliveira.

Gabriela Geluda – soprano

Luciano Botelho – tenor

João Senna – viola

Paulo Passos – clarone, clarineta e sax

Aloysio Neves – guitarra elétrica

Joaquim Abreu – percussão

Ricardo Siri – percussão

Peter Schuback – violoncelo

Sara Cohen – piano

Marcelo Lima – difusão

Figura 18 - Imagem da ópera *Liquid Voices* de Jocy de Oliveira, 2017.

CAPÍTULO III – Quatro categorias de observação da poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas

Neste terceiro capítulo lanço um olhar sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas a partir de quatro categorias de observação. Conforme apontado anteriormente na última sessão do primeiro capítulo deste trabalho, o conceito de *poética do feminino* empregado aqui, se refere a uma poética particular da compositora, presente, por exemplo: no uso que esta faz de mitologias que tratam de aspectos do feminino; no protagonismo da mulher em todas as suas óperas; na temática de muitas das óperas; na trilogia na qual a autora se dedica especialmente a discutir questões relacionadas à mulher, composta pelas óperas *Inori à prostituta sagrada* (1993), *Illud Tempus* (1994) e *As Malibrans* (1999); nas duas óperas nas quais a autora recorda a sua relação com outros compositores, resgatando algumas passagens de sua trajetória pessoal; etc.

Observando toda essa variedade de elementos que podem ser considerados como pertencentes a uma poética do feminino de Jocy, e considerando também o fato de a compositora vir se dedicando de modo muito mais proeminente à criação de óperas do que de outros gêneros musicais há pelo menos 30 anos, reconheci as suas óperas como sendo um elemento central em sua trajetória como compositora (apesar da importância das peças de outras fases da autora) e considere também a sua poética particular, a qual tenho denominado como uma *poética do feminino*, como um dos elementos chaves que conectam mais fortemente todo o seu conjunto de óperas.

Isto posto, foram selecionados quatro tópicos relevantes da composição e encenação de óperas. Estes tópicos serviram como uma guia para a observação sobre como a poética do feminino de Jocy de Oliveira pode, ou não, ser observada em cada um deles. A definição sobre quais tópicos (ou categorias) seriam selecionados se deu a partir das estruturas gerais mais comumente constitutivas do gênero ópera (e/ou de uma montagem de música-teatro).⁸¹

A utilização de categorias de observação para a identificação e reflexão sobre elementos da poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas, não pretende, obviamente, um aprofundamento detalhado em cada uma destas categorias. Sendo a ópera um gênero que integra diversas linguagens artísticas, possuindo uma característica interdisciplinar por sua própria

⁸¹ É importante destacar que a composição de ópera em Jocy de Oliveira não se realiza por meio das estruturas musicais mais tradicionais do gênero, como *arias*, *recitativos*, *recitativo arioso*, etc. (GROUT, PALISCA, 2007, p. 363). Nesse sentido, as categorias de observação selecionadas estão mais próximas de uma prática abrangente de “música-teatro” do que das estruturas musicais formais da ópera tradicional.

natureza, este aprofundamento em cada uma de suas particularidades necessitaria também de um estudo de caráter interdisciplinar, apoiado por um referencial bibliográfico específico para cada uma das áreas. No presente estudo, busco identificar a existências de elementos que apontam no sentido de uma poética do feminino desenvolvida pela compositora, a partir das categoriais gerais selecionadas.

As quatro categorias gerais são: *Dramaturgia e Libreto*; *Instrumentação e Orquestração*; *Montagem, Cenografia e Figurino*; *Aspectos Interpretativos*. Não me deterei a observar detalhadamente estas categorias em cada uma das nove óperas de Jocy. Serão destacados apenas os pontos principais que concordam, ou não, com a construção de uma poética do feminino no trabalho da autora. Vejamos, a seguir, como cada uma destas categorias se apresenta.

Dramaturgia e Libreto

O conceito de dramaturgia (*stricto sensu*) está associado ao texto teatral (texto dramático). Já o libreto possui uma relação com o texto produzido para a produção de óperas ou de outros tipos de peças musicais que envolvam algum nível de interação música-teatro (tais como operetas, cantatas, oratórios, etc.). Neste trabalho utilizo o termo *libreto* para representar os textos efetivamente presentes nas óperas da compositora Jocy de Oliveira (sendo que estes textos podem aparecer em forma de diálogo, em forma narrativa, em forma cantada, etc.); e o termo *dramaturgia*, para descrever um contexto teatral mais amplo, como a estrutura narrativa da ópera, a “história” mais ou menos linear que cada ópera apresenta, o contexto no qual cada uma delas se desenvolve, etc.

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 nunca tenha se afirmado como uma militante destas questões, o seu trabalho artístico não deixa de apontá-las de maneira mais ou menos direta. Na ópera *Fata Morgana* (1987), por exemplo, o próprio título da obra faz uma referência nesse sentido; traduzido do italiano, *Fata Morgana* significa *Fada Morgana* – uma feiticeira, personagem das histórias do Rei Arthur; seu nome possui uma origem celta e significa *aquela que veio do mar*. *Fata Morgana* é também o nome dado a um efeito óptico (miragem) produzido por uma inversão térmica, especialmente em mares do Ártico e da Antártida (este nome foi empregado em referência à mesma feiticeira, que seria aquela que estaria produzindo estas miragens). Embora

Jocy não utilize palavras em nenhum momento desta ópera, os nomes de algumas das partes que a compõe evidenciam elementos de sua poética.

A primeira parte cênica, após a introdução *O contar de uma raga*, é a peça *Memória*. Essa peça faz conexão, segundo a minha interpretação, com as lembranças da própria Jocy de Oliveira, especialmente com elementos de sua infância (essa interpretação se sustenta a partir da fala da autora de que esta ópera se apresenta como um “teatro de imagem que através de símbolos lembram o ciclo da vida”; sendo *Memória* a primeira parte desse ciclo, podemos pensá-la como próximo da infância).⁸² Na segunda parte, *Ritual*, é encenado o embalsamento de uma cantora, que vai aos poucos tendo seu corpo mumificado até que não consiga mais cantar; muitas leituras poderiam ser construídas a partir dessa imagem criada por Jocy – a opressão da mulher na sociedade, a objetificação e “coisificação” de seu corpo, etc.; este tema da cantora como um objeto de dominação masculina foi trabalhado fortemente pela compositora em sua ópera *As Malibrans* (1999). Na terceira parte da ópera, *Onírico*, uma grande bolha placentária, dentro da qual uma bailarina dança como um feto, pode ser lida como uma menção à maternidade, ao gestar de um novo ser. Na quarta e última parte da ópera, *Estória* (peça que faz parte de um ciclo que, segundo a própria autora, visa retratar a “imagem de uma mulher”) podemos perceber a atração de Jocy por culturas orientais, neste caso, pela cultura japonesa, simbolizada pela troca constante de quimonos dos personagens em cena.

Na ópera *Liturgia do Espaço* (1988), os elementos da poética do feminino da compositora estão menos presentes nos aspectos dramáticos do que na instrumentação das partes que compõem a obra. Novamente a autora não utiliza nenhuma forma de texto ao longo das três partes que compõem a ópera. Devido ao fato dessa obra fazer referência a uma relação mais “cósmica” do que “terrena”, é de certa forma natural que a presença de marcadores de gênero não esteja evidenciada. Ainda assim, quando se considera outros elementos da montagem pode-se encontrar essa relação (como já indicado, especialmente na escolha que a compositora faz na instrumentação das peças).

Em *Inori à prostituta sagrada* (1993) a poética do feminino de Jocy volta a se manifestar com toda a sua força, sendo esta ópera, inclusive (como já apontado) a primeira obra de uma trilogia de óperas com “ênfase nos valores da mulher”. Nessa ópera a autora trabalha a partir de um universo mitológico próprio, inspirado em práticas religiosas da Índia e do Nepal e no

⁸² Também a partir do estudo da segunda versão desta peça, recriada pela compositora para coro de vozes femininas *a cappella* (2001), é possível perceber de modo ainda mais evidente sua relação com a infância (SILVA, A; 2018).

trabalho de mulheres psicólogas jungianas. Na publicação do libreto da ópera (OLIVEIRA, 1993), Jocy descreve também a tradição da “Kumari – a deusa viva”, que representou um forte impacto sobre a compositora durante o seu processo de pesquisa para a criação desta ópera.⁸³

A respeito da presença de elementos sobre a prostituta sagrada em culturas antigas, Jocy relata:

As culturas agrícolas eram baseadas no sistema matriarcal, isto é, com um enfoque em diferentes valores culturais.

Encontramos documentação sobre a existência da prostituta sagrada, já entre os Sumérios, com o mito da deusa Inanna; na Babilônia, na deusa Ishtar; entre os hebreus e fenícios a deusa Astarte; “Kedeshoth” para os judeus; no Egito, Isis; para os japoneses, Izanami; para os gregos, Afrodite (a única que não é associada à fertilidade); para os romanos, Vênus; entre os indianos, as “basavis” em Bellary, astecas, incas e outros povos, sendo que tanto Ishtar como Afrodite eram deusas antropomórficas.

Esther Harding observa que, desde os sumérios e babilônios, Inanna e Ishtar, esta deusa, em geral, é a personificação da força da natureza, que tanto dá como tira a vida. Ela é a mãe de todos – Ártemis de muitos seios (aliás, Ártemis parece ser o termo genérico usado para qualquer das muitas manifestações da deusa e esta imagem de muitos seios poderá sugerir o figurino da deusa, de acordo com a iconografia grega) (OLIVEIRA, 1993, p. 10 – 11).

Segundo Jocy, a prostituta sagrada deve ser compreendida em seu sentido original – como a virgem, dona de si mesma, aquela figura capaz de realizar a união entre o divino e o humano. Em suas palavras:

A prostituta sagrada exercia uma posição de importância na comunidade, em todas as culturas que se encontra a figura da deusa do amor e da fertilidade.

A prostituta sagrada é sempre descrita como virgem no sentido original do termo, isto é, dona de si mesma.⁸⁴ Esta personagem íntegra e segura de si mesma, recebia “O Estranho”, “o desconhecido” de forma erótica, sensual, pura, exotérica, acolhedora. Para ela, não existia nenhum conflito entre a união sexual e espiritual, sendo que a razão de sua existência era trazer o divino da deusa em contato com o humano.

A sexualidade humana e a postura religiosa eram inseparáveis, e através da união dos opostos – masculino e feminino, espiritual e físico – era atingida uma transcendência da matéria pelo divino (OLIVEIRA, 1993, p. 13).

Na percepção da autora, o resgate dos valores de um feminino mitológico e simbólico pode contribuir na desconstrução dos moldes repressivos de uma sociedade patriarcal que reprime a mulher, como pode também auxiliar a libertar no homem (no ser masculino) a aceitação e expressão de sua sensibilidade e interioridade. Nas palavras de Jocy:

Para a mulher, isto representa o reencontro do feminino numa sociedade regida por moldes patriarcais e machistas que nos impuseram modelos heroicos e competitivos à custa da repressão dos nossos valores.

⁸³ Uma contextualização detalhada a respeito da Kumari foi desenvolvida no capítulo anterior deste trabalho.

⁸⁴ Grifo meu.

A nível masculino, o resgate da prostituta sagrada poderá representar a aceitação da sua interioridade, da sua alma que leva à sensibilidade e à criação (OLIVEIRA, 1993, p. 14).

Na ópera *Illud Tempus* (1994), segunda parte da trilogia sobre a mulher, Jocy propõe uma expressão do inconsciente feminino. Para a compositora, trata-se de um conto de fadas contemporâneo, uma história de um tempo “atemporal”, como a sensação de um sonho, ou das visões do inconsciente. Segunda a autora, a história de um tempo em que “Deus era mulher” (OLIVEIRA, 2008, p. 20).

Na primeira parte da ópera, *Cantos Míticos*, a personagem principal (sem um nome específico), após um pequeno ritual no qual acende um grande caldeirão, diz: “Eu, a mulher que ele encheu de temores, encheu a mim, a rainha do céu de consternação; Eu, a mulher que vai de uma extremidade a outra da Terra, diga-me: – Onde é minha casa?” (OLIVEIRA, 2008). Na segunda parte, *Sonhos de Mulheres*, uma grande agitação, como um pesadelo, toma conta da cena. Nas palavras da personagem:

Quando o meu marido desapareceu e eu fiquei só, eles vinham sempre e não me deixavam em paz. Às vezes, um rasgava a minha marca, às vezes, dois ao mesmo tempo, ou três. Até os mais imundos e feios. Uma vez, um tirou a tanga para me sufocar. Eu não consegui respirar. O mundo ficou preto, eu pensei que ia morrer (OLIVEIRA, 2008).

A cena segue em uma grande agitação entre sonhos e pesadelos. A mesma personagem sussurra outro de seus delírios: “Ela sonhou que estava sendo operada, de coração aberto, numa sala de operação que não tinha teto e que deixava transpassar a luz do Sol. Ela podia sentir os raios do Sol cutucando o seu coração exposto” (OLIVEIRA, 2008).

Na terceira parte da ópera, *Ida*, que talvez seja outra personagem que não a da cena anterior, mas que é interpretada pela mesma atriz, diz: “Ida never said: *Once upon a time*. These words did not mean anything to Ida. This is what Ida said: *yes*. And then Ida said: *oh, yes*. And then Ida said: *I said yes*. And then Ida said: *yes*”⁸⁵ (OLIVEIRA, 2008). Em uma referência bastante clara à prostituição (talvez até mesmo de crianças, segundo a introdução típica de contos de fadas infantis *Era uma vez/Once upon a time*).

Na quarta parte, *La Loba*, a atriz narra a lenda de uma mulher muito velha que se transforma em loba e que vaga coletando os ossos de todas as criaturas. Na quinta parte, *Milk of love*, a atriz narra uma história sobre o “leite do amor” enquanto sons eletrônicos muito fortes tornam a sua narrativa parcialmente ininteligível. Na sexta parte, novamente *Ida*, a compositora repete a mesma estrutura da sessão anterior. Na sétima e última parte da ópera, *A mulher dos*

⁸⁵ Tradução minha: “Ida nunca diz: *era uma vez*. Estas palavras não significam nada para Ida. Isto é o que Ida diz: *sim*. E então, Ida diz: *ah, sim*. E então, Ida diz: *eu disse sim*.”

cabelos dourados, novamente a atriz, que inicia a história utilizando uma máscara que lhe caracteriza como uma personagem distinta das anteriores, narra a história de uma moça de cabelos dourados que é assassinada por um homem carvoeiro e enterrada ao lado de um rio. No local onde ela foi enterrada surgiu um campo de bambus dourados. Durante toda a narrativa, a cantora, que representa a mulher dos cabelos dourados, entoia: *She wants to live* (Ela quer viver).

Na ópera *As Malibras* (1999), terceira parte da trilogia sobre a mulher, Jocy retrata a história trágica de vida da soprano Maria Malibran. Segundo Jocy:

Sua extraordinária vida combina toda a magnitude triunfal de uma carreira que a consagrou como a *diva* de seu tempo ao sofrimento e à angústia que este papel perpetua. Foi a bela musa de seu tempo, ela não só cantava como compunha, desenhava seus próprios figurinos, vivia perigosamente e foi levada à morte assim como muitas outras *primadonnas*, usadas pela sociedade e sacrificadas pelo seu perfil de diva (OLIVEIRA, 2008, p. 12).

É bastante interessante também como Jocy retrata, de modo entroposto à história de Maria Malibran, a história de outras três personagens femininas: “Como uma peça dentro de uma peça, três fragmentos focalizam três personagens femininas: Ofélia, Desdêmona e Iphigênia” (OLIVEIRA, 2008, p. 13). Os nomes dos segmentos onde estas personagens aparecem são: *Ofélia presa nas cordas de um piano*, *Morte de Desdêmona* e *Sons do sacrifício de Iphigênia*.

Na ópera *Kseni – A Estrangeira*, apesar de esta não ser considerada oficialmente por Jocy como parte de sua trilogia de óperas sobre a mulher, não há nada que a impeça conceitualmente de ser inserida na mesma categoria das obras anteriores. Como já relatado anteriormente, trata-se da versão de Jocy de Oliveira para o mito de Medeia. Que segundo a autora é aquela:

Que preferiu levar em seu carro de fogo a alma de seus filhos mortos a deixá-los como parte de um mundo que lhe havia negado o direito de ser diferente.
E para aqueles que vêm depois de mim eu digo: ai de quem me julgar e de quem sentir o peso da tragédia de se tornar autora de seu próprio destino...
Porque só eu, sou Medeia (OLIVEIRA, 2008, p. 7).

Durante a ópera de Jocy, palavras explodem como a incriminar Medeia, selando-lhe o destino trágico, inescapável, que a aguarda: TRANSGRESSORA, EMIGRANTE, BÁRBARA, TERRORISTA, MULHER!

Em sua profecia, Medeia, ao sacrificar os filhos e a si mesma, lança sobre o mundo a sua visão para o futuro:

Eu, “xeni pampharmacos”, que num ato sacrificial, libero meus filhos de seus corpos, salvando-os de seus destinos, pressinto a proximidade daqueles que vêm depois de mim e sacrificam seus corpos bombas contra tanques...
Cuidado! Aqueles que vêm depois de mim preparam o show da guerra, da invasão dos territórios por suas riquezas naturais, do extermínio de culturas, da destruição da memória, da demolição arqueológica... (OLIVEIRA, 2008, p. 8 – 9).

Meu corpo, minha única arma, minha vida e minhas utopias envoltos em fumaça, explodem numa vingança extrema, transformando-me na mulher eterna que sobe aos céus num carro de fogo – e como filha do Sol eu prenuncio aqueles que vem depois de mim...

Multidões de famintos, esquartejados, incinerados, excluídos, sufocados, desorientados... (OLIVEIRA, 2008, p. 9).

Em suas duas “óperas memória” (ou “óperas tributo”)⁸⁶, *Revisitando Stravinsky* (2010) e *Berio sem Censura* (2012), Jocy de Oliveira realiza uma retrospectiva de sua trajetória profissional e pessoal junto a estes compositores. Nestes casos, a poética do feminino à qual tenho me referido está presente no protagonismo da própria trajetória da autora, em uma espécie de metalinguagem de sua própria vida. Ambas as óperas fazem uso de cartas que Jocy trocou com estes autores e que guardou ao longo dos anos. No caso de *Revisitando Stravinsky*, a autora retoma a sua experiência de ter atuado como pianista solista sob a regência de Igor Stravinsky, da vinda do compositor ao Brasil, da amizade que desenvolveu com ele e com Robert Craft (registrada em muitas cartas que trocou ao longo dos anos) e da morte do compositor. A ópera se encerra com a leitura (em vídeo) de Robert Craft da carta que enviou para Jocy quando do falecimento de Stravinsky.

Já no caso de *Berio sem Censura*, Jocy retoma o período em que teve um forte envolvimento afetivo com o compositor Luciano Berio, também registrado em muitas cartas apaixonadas que ambos trocaram ao longo de alguns anos. A autora recorda a parceria que desenvolveram quando da criação da trilha sonora de sua peça teatral *Apague meu spotlight*, a influência que a música moderna de Berio representou em sua própria criação, além das dificuldades que este relacionamento árido enfrentou (sendo ambos casados, com visões muito distintas de mundo – em especial em relação ao papel da mulher, e estando a maioria do tempo em continentes diferentes).

Em sua mais recente ópera, *Liquid Voices*, a sua protagonista é novamente uma mulher, a pianista e cantora judia (fictícia) Mathilde Segalesco. Nessa obra, Jocy narra a história da personagem, que teria partido no último navio civil que deixou a Europa em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial. Durante a ópera, Mathilde narra as enormes dificuldades enfrentadas por toda a tripulação, a recusa de diversos países em recebê-los, o reboque do navio até alto-mar, deixado sem motor e sem suprimentos, e finalmente o seu bombardeamento por um submarino soviético. Somente o seu piano seria visto novamente, encontrado por um pescador árabe na costa de Siles.⁸⁷

⁸⁶ Ambos os termos nunca foram utilizados por Jocy de Oliveira.

⁸⁷ A história sobre o navio Struma narrada em *Liquid Voices*, apesar de apoiada em fatos reais, não segue rigorosamente a história factual em todos os seus detalhes.

Como vimos, em praticamente todas as óperas da compositora Jocy de Oliveira, a exceção da segunda, *Liturgia do Espaço*, que não possui uma personagem como protagonista, há o protagonismo de uma mulher. Também os temas abordados nas óperas discutem aspectos do feminino e da mulher na sociedade (*Fata Morgana*, *Inori à prostituta sagrada*, *Illud Tempus*, *As Malibrans*, *Kseni – a estrangeira*). Além disso, três destas óperas foram especificamente projetadas por Jocy como uma trilogia sobre a mulher. Em duas de suas óperas, a protagonista é a própria compositora, que revisita por meio delas a sua trajetória pessoal (*Revisitando Stravinsky*, *Berio sem Censura*). Em sua mais recente ópera (*Liquid Voices*), apesar de o contexto geral da obra estar apoiado em um grande conflito geopolítico, a personagem que vive, sofre e retrata este conflito é novamente uma mulher (além da voz da *Mulher Árabe*, que a compositora também faz presente em sua composição). Neste sentido, sendo a dramaturgia da ópera um dos principais meios que permitem a expressão das ideias políticas e filosóficas de um compositor, por meio do uso da linguagem verbal semântica (não musical), é que podemos apontar a existência e a proeminência de elementos da *poética do feminino* de Jocy de Oliveira.

Instrumentação e Orquestração

A questão a respeito da escolha e da maneira de utilização dos instrumentos na criação das óperas da compositora Jocy de Oliveira também é capaz de indicar algumas questões que podem ser compreendidas como relativas à sua poética do feminino. Algumas dessas questões, no entanto, por pertencerem a determinados aspectos estritamente musicais (como por exemplo, a predileção da compositora pelo uso da clarineta e do clarone em suas obras) não podem ser diretamente apontadas como expressões dessa poética, mas sim, de uma poética sonora mais ampla da autora, que está em uma outra camada daquela à qual estou me referindo como uma poética do feminino.⁸⁸

O conceito de *instrumentação* empregado aqui, se refere à escolha de Jocy dos timbres utilizados para a composição de suas óperas,⁸⁹ e o termo *orquestração*, ao tratamento dos

⁸⁸ Essa construção sonora e timbrística, que não pode ser apontada diretamente como relacionada a uma poética do feminino de Jocy, talvez possa ser chamada de uma “poética sonora” da compositora, ou algo nesse sentido. A manifestação concreta da obra de um autor se expressa em muitas camadas distintas, sobrepostas e inter-relacionáveis, como uma demonstração da complexidade da realidade e da poética de um autor.

⁸⁹ Refiro-me aos *timbres*, ao invés de somente dizer sobre os *instrumentos* utilizados, pelo fato de Jocy muitas vezes fazer uso da música eletrônica em suas composições, onde, por meio da geração de frequências e/ou de seus processamentos e filtros, a origem das fontes sonoras torna-se indefinida.

instrumentos musicais e suas formas de organização composicional, criadas a partir da instrumentação definida para a ópera.⁹⁰

É possível perceber de modo muito claro, nas óperas da compositora Jocy de Oliveira, a sua predileção pelo timbre de determinados instrumentos (e também por certas técnicas de execução instrumental – notadamente, aquelas chamadas *estendidas*, que exploram a emissão sonora menos tradicional dos instrumentos). Essa recorrência nas óperas da autora de determinadas combinações de instrumentos sofre uma influência também, como já dito no capítulo dois no segmento que trata a respeito das óperas, dos músicos que interpretam suas composições (o *Ensemble Jocy de Oliveira* – grupo não fixo de músicos que regularmente vem colaborando com Jocy na realização de suas óperas). Estes músicos solicitam à compositora que escreva partes para eles tocarem em suas novas produções, ao mesmo tempo em que a compositora também se sente atraída pelo timbre destes instrumentos, uma vez que os escolheu no princípio. Essa relação, em parte de confiança e em outra parte de gosto estético, produz uma espécie de duplo reforço que favorece a consolidação de uma sonoridade muito característica e particular nas óperas de Jocy (sonoridade esta, que é também obviamente decorrente da própria poética e personalidade artística da compositora).

A escolha tímbrica mais proeminente na obra operística de Jocy, e que pode ser associada à uma poética do feminino da compositora, é o uso em todas as suas óperas da voz feminina *soprano* como o “instrumento” protagonista de seu trabalho. Desde sua primeira ópera *Fata Morgana*, até sua mais recente produção *Liquid Voices*, todas elas são desenvolvidas em torno da voz soprano. A voz lírica masculina só foi utilizada pela compositora em três ocasiões: na ópera *Inori à prostituta sagrada*, na qual uma voz de baixo (Claudio Guimarães) é empregada de modo esporádico; na ópera *As Malibrans*, onde um tenor (Ronaldo Victorio) interpreta o pai opressor da diva; e na ópera *Liquid Voices*, com a interpretação da voz tenor (Luciano Botelho) como o pescador que encontra o piano naufragado de Mathilde Segalescu. Essa proeminência da utilização da voz soprano nas óperas de Jocy possui também uma relação com a parceria da compositora com a cantora Gabriela Geluda, que desde a ópera *Illud Tempus* de 1994, vem atuando em todas as óperas da autora.

A maneira de Jocy de lidar com a voz (e com o canto) está mais próxima do tipo de abordagem utilizada por Luciano Berio em suas composições do que da tradição lírica mais

⁹⁰ O conceito de *orquestração* empregado neste trabalho, não se relaciona, portanto, a uma escrita para orquestra (grupo sinfônico tradicional), e sim, ao tratamento composicional dos diferentes instrumentos utilizados.

comum. A própria Jocy chega a comentar como a voz e a capacidade interpretativa da soprano Cathy Berberian (à época em que Jocy a conheceu, casada com o compositor Luciano Berio), lhe impressionaram.

Outro elemento utilizado pela compositora, mas que é de caráter musicalmente mais estrito (sem o uso de vozes ou textos), é o emprego de elementos de música eletroacústica em suas óperas (em parte ou no todo da composição). O seu uso, misturado ao som de instrumentos e vozes acústicos (muitas vezes também processados de alguma maneira) torna-se uma marca sonora nas óperas da autora.

Os instrumentos musicais mais utilizados pela compositora em suas óperas (desconsiderando a voz, já discutida anteriormente) são: *violino* (elétrico ou acústico), *oboé* (interpretado principalmente pelo músico Ricardo Rodrigues), *percussão* (“erudita” e “étnica” – indiana, árabe, etc.), *clarineta* e *clarone* (interpretado principalmente pelo músico Paulo Passos), *violoncelo* (interpretado principalmente pelo músico Peter Schuback), além de *guitarra* e *violão* (e eventualmente outros instrumentos “étnicos” de corda como *tambura*, interpretado principalmente pelo músico Aloysio Neves). Essa é a formação instrumental básica utilizada pela compositora em suas óperas (eventualmente com algumas variações). Trata-se de um grupo instrumental bastante enxuto (como um *grupo de câmara*), onde os instrumentos são tocados em grande parte do tempo de modo a extrair uma sonoridade não convencional (ou tradicional) de cada um deles (por meio do uso de técnicas instrumentais estendidas).

Montagem, Cenografia e Figurino

A respeito destas três categorias – montagem, cenografia e figurino (mas que também poderiam ser subdivididas em várias outras como iluminação, projeção de vídeo, maquiagem, direção de elenco, direção coreográfica, etc.), poderia ser realizado um estudo específico a respeito de cada uma delas nas óperas da compositora. A presença de elementos específicos que poderiam ser apontados como pertencentes a uma poética do feminino de Jocy de Oliveira em cada uma destas categorias, torna-se difícil de determinar por conta da diversidade de linguagens técnicas e artísticas que as englobam. Existem alguns exemplos possíveis de serem considerados como próximos dessa poética – como o figurino da Deusa Ártemis (de muitos seios) na ópera *Inori à prostituta sagrada*, a postura de Ofélia cantando sob o piano em *Ofélia presa nas cordas do piano (As Malibrans)*, talvez até mesmo o chão suspenso que começa a se inclinar sob os pés da soprano e que termina por derrubá-la em *Berio sem Censura*.

Se a identificação da presença de elementos claros da poética do feminino de Jocy não é fácil de ser apreendida observando somente essas categorias, por outro lado, a concepção e direção de toda montagem da ópera é realizada diretamente pela compositora. Sendo a ópera um gênero que integra a conjunção de música e teatro, estes componentes técnicos e teatrais são fundamentais para que a história, e mais do que ela, toda a concepção do compositor (e também do diretor do espetáculo – ainda que no caso das óperas de Jocy esta acumule as duas funções) possa ser efetivamente realizada.

A montagem geral das óperas de Jocy (com os diversos componentes técnicos que a compõem, e com uma equipe de profissionais que trabalham em prol da realização do espetáculo) pode ser compreendida como uma estrutura que oferece o suporte necessário para que a sua poética do feminino possa ser representada de modo eficiente.

A cantora Doriana Mendes fala a respeito das capacidades de direção artística que percebe em Jocy de Oliveira:

Neste sentido, Jocy realmente catalisava todas as demandas necessárias previstas para um diretor. Todos os itens estavam previamente programados em sua mente, desde a concepção da música e da cena, a direção do movimento, a espacialização e movimentação dos solistas no palco, a iluminação, o figurino, a projeção de vídeos, que no caso da ópera também contou com seu roteiro e direção de imagens. Fascinante também sua energia de congregação de pessoas envolvidas em seus projetos onde sempre contou com Fredrik como diretor de produção ao seu lado. Muitas vezes essas pessoas eram seus amigos pessoais, como Cesarina Riso, que executou o figurino – a partir da concepção de Jocy – da estreia de *Ofélia presa...* no CBBB (1997), assim como o de *Desdêmona* no Teatro Carlos Gomes no ano seguinte, em 1998. Além da beleza e força de sua música, de certa forma, estas qualidades foram as que mais me atraíram em Jocy, pois eu vinha do ambiente teatral e da dança, de orientação experimental, onde todos, invariavelmente, se envolvem com a realização do espetáculo. Um ator não somente se interessa por – como deve conhecer algo sobre – iluminação, figurino, cenário, além, obviamente, de noções de direção de cena e movimentos para compor seu personagem. Um ator aprende que teatro é uma arte de equipe em que todos são responsáveis pela boa condução do espetáculo, em absolutamente todos os níveis de ação. Jocy amalgamava todas essas áreas de conhecimento na faceta da compositora, sendo ela uma intérprete fenomenal (MENDES *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 39 – 40).

Em uma crítica feita pelo jornalista Lauro Machado Coelho a respeito da encenação moderna de óperas (no caso citado, especialmente em relação à montagem de óperas tradicionais do repertório), este diz:

Jean-Pierre Ponnelle, um dos mais talentosos diretores que tivemos na segunda metade do século XX, dizia que encenar ópera é muito fácil: basta ler a partitura. Não há segredo: está tudo ali, as emoções, os movimentos cênicos, as intenções dos autores. As tolices que vemos grassar à nossa volta provêm da atitude arrogante ou ignorante de voltar as costas a esse princípio básico. Dá até vergonha falar em considerações conceituais, quando a conclusão que se pode tirar da algibeira para apontar caminhos no futuro é de peregrina obviedade: **para se fazer uma boa**

encenação de ópera, basta ter bom senso e bom gosto⁹¹ (COELHO, L; *apud* SAMPAIO, 2009, p. 69 – 70).

À parte da questão, absolutamente subjetiva, sobre qual deveria ser a manifestação do “bom senso e bom gosto” em qualquer tipo de linguagem artística (a respeito da qual provavelmente o autor se refere ao “bom gosto da repetição tradicional e conservadora das fórmulas de sucesso”), a criação de óperas contemporâneas, compostas a partir de outros elementos estruturais que não aqueles tradicionais do gênero, como é o caso das óperas de Jocy de Oliveira, necessitará também da criação de novas formas de encenação que possibilitem a sua plena realização e expressão de novas estéticas e poéticas.

Aspectos interpretativos

A questão a respeito de aspectos interpretativos nas óperas da compositora Jocy de Oliveira é especialmente interessante de ser observada pelo fato de a própria autora ter desenvolvido uma longa trajetória profissional como intérprete ao piano das composições de outros autores. Devido à sua grande experiência nessa área, Jocy é capaz de coordenar a interpretação de suas produções a partir dos mesmos princípios que utilizava quando atuava majoritariamente como intérprete, além do que, é capaz de compreender as dificuldades que estes enfrentam, por haver ela mesma vivenciado estas dificuldades.

Novamente aqui, como na categoria anterior, torna-se difícil definir a presença de elementos específicos que possam ser apontados como indicadores conclusivos da poética do feminino da compositora. No entanto, também como observado na categoria anterior sobre aspectos da encenação e montagem de seus espetáculos, a compositora é a principal responsável pela direção interpretativa de todas as suas óperas – convidando os músicos, dirigindo os ensaios, coordenando toda a interpretação, e muitas vezes até mesmo tocando junto com eles nas montagens. Deste modo, a expressão de sua poética do feminino se encontra amalgamada a toda interpretação de suas óperas – em um processo integrado de concepção, composição, preparação, interpretação e performance das obras.

Apesar deste grande controle e direcionamento, a concepção composicional de Jocy atribui uma grande responsabilidade criativa ao intérprete de suas obras. Existem várias decisões relevantes que não estão presentes na partitura (grafia) da peça e sobre as quais o intérprete deve decidir qual direcionamento tomar. Segundo a própria compositora, a partitura é muitas vezes somente um ponto de partida para a criação da música, e ainda que este tipo de pensamento talvez possa ser aplicado também à estéticas musicais mais tradicionais, no caso

⁹¹ Grifo meu.

das obras de Jocy, o intérprete deve realmente ser capaz de improvisar e ir além daquilo que está escrito em sua parte. Para que a atuação do intérprete, nesse mecanismo de tocar além da parte que está efetivamente escrita, possa estar alinhada com a poética da compositora é necessário a construção de um relacionamento de confiança e de aprendizado mútuo entre criadora e intérpretes, para que estes sintam-se confiantes ao executar sua música, e que esta música esteja, de fato, alinhada à poética da compositora.

A respeito dos desafios dessa relação, 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 a 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 na justa medida entre composição/interpretação/execução.

Meu método de trabalho me leva a agrupar músicos, atores, bailarinos tentando construir uma linguagem coerente na qual processos aleatórios são combinados a outros estritamente determinados.

Isso somente tem sido possível por meio de um longo e contínuo trabalho com um grupo – o Ensemble Jocy de Oliveira, que existe e resiste há vinte anos – composto de instrumentistas, cantores, atores orientados para um reaprendizado e adaptação a um processo interativo.

Menciono intuição, conceitos de temporalidade e atemporalidade, estruturas abertas... mas e a memória?

O que seria essa memória do futuro como menciona Stephen Hawking? Seria a memória genética, do inconsciente, do consciente que armazena dados, os processa e os recria? Seriam os pilares de nossa formação? É isso que me vem à mente quando penso em composição em tempo real... Poderia ser um tipo de memória do futuro que estamos tentando alcançar?

Cada pessoa tem um mecanismo que desperta sua memória. O meu sempre foi a música. Nada me leva de maneira tão forte de volta a momentos passados ou futuros. A música, embora exista no tempo, tem o poder de nos levar para a atemporalidade. Nem cheiro, nem imagens, nem lugares nos transportam tão inteiramente 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 se 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. A música existe 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, p. 243 – 244).

A compositora destaca também a dificuldade que, por conta da transformação muito intensa e diversa das linguagens artísticas contemporâneas, um compositor enfrenta para encontrar intérpretes que estejam dispostos a se dedicarem a aprender uma peça nova que não trabalhe segundo preceitos já estabelecidos:

(...) Eu acho que hoje por exemplo, muitos compositores, inclusive eu penso assim também, não escreveriam uma obra para qualquer intérprete, pois é possível que não cantem, não toquem, se não entenderem, porque é um desserviço, não, você quase que escreve para aquele intérprete (...). Então cabe também, às vezes, quando o compositor tem esta paciência, este interesse, esta dedicação, de notar no intérprete essas qualidades e tirar dele um potencial que poderia estar adormecido e continuar adormecido. Então isso é muito bacana, até muito mais interessante do que chegar e

dar para um intérprete que já está só fazendo música contemporânea porque ele já está cheio de clichês, então ele vai também lançar mão deles e às vezes é mais difícil você dizer: “Não, mas aqui não e... apesar de que parece isso que se faz na linguagem de hoje, mas não é aqui, é por ali etc.”. É mais difícil fazer isso. Mas eu acho que é um pouco isso, eu acho que eu também me considerava, quando tocava, um instrumento, porque eu estava sempre estudando obras novas. Essas obras eram escritas para eu fazer a primeira audição e com isso eu tinha que conviver com a ideia do compositor, enfim, do desenvolvimento daquela obra que muitas vezes ia se processando, ia se transformando ao longo do tempo em que eu estava estudando (OLIVEIRA, 2009 *apud* MENDES, 2010, *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 34).

No livro *Leituras de Jocy* (LAGO, VELLOSO, 2018) encontram-se alguns depoimentos bastante interessantes sobre o relacionamento da compositora com os seus intérpretes. Um dos que trazem informações bastante detalhadas a respeito desta questão é o guitarrista Aloysio Neves. O músico descreve as suas primeiras impressões ao trabalhar em uma partitura da compositora:

Logo de cara, ao receber a partitura, observei que ela era um minucioso mapa criativo, que lançava aos músicos ideias, algumas fragmentadas e outras bem consistentes, e nos levava a um estado misto de interpretação e improvisação, quase uma co-composição, que ao mesmo tempo era por outro lado bastante minuciosa no seu querer, na sua intenção premente e subjacente (NEVES *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 70).

Neves também relata sobre alguns dos procedimentos solicitados pela autora no uso de técnicas estendidas:

Uma coisa interessante e desafiadora também foi a troca completa da afinação do instrumento. Normalmente afinado em E A D G B E (mi, lá, ré, sol, si, mi), ela apresentava a afinação D D D A Bb D (ré, ré, ré, lá, si bemol, ré). Isso não só tornava difícil a leitura de qualquer melodia, como também tirava totalmente a sua habitual referência no instrumento. No entanto, ao ser percutido com uma vareta de madeira, gerava um acorde que criava uma aura grega (...) [NEVES *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 70].

Considero a compreensão de Neves sobre a poética da compositora como particularmente precisa:

Aos poucos fui compreendendo que Jocy, embora uma compositora independente, era de certa forma ligada a certos aspectos do minimalismo. Não no que se refere a sua tendência cíclico-hipnótica, mas no aspecto da raridade, da rarefação do som. Da busca de uma fragilidade sensível e levemente mística como moldura para o desenrolar do drama (NEVES *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 71).

Outra questão apontada por Neves, já discutida anteriormente, é a busca por um equilíbrio na relação entre Jocy e seus intérpretes na criação de uma música na qual se deve tocar “mais do que estava ali na partitura”, ao mesmo tempo em que esse mais, deveria também “ser Jocy”:

Jocy ensaiando sempre foi uma pessoa muito ligada em nuances, e as vezes uma passagem aparentemente perfeita não a satisfazia. Por alguma razão que não

entendíamos. E ela sempre se colocou no ponto de discutir a estética daquilo que estava pensando com os músicos. Nunca foi impositiva. Comigo, logo entendi que ela esperava que eu tocasse mais do que estava ali na partitura. Aquilo era, segundo suas próprias palavras, “um estímulo para iniciar”. Mas tinha que ser Jocy, que fique claro. Mesmo pelo olhar de um guitarrista... (NEVES *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 72).

Outro intérprete da compositora é o violoncelista e compositor Peter Schuback. O músico relata algumas situações bastante interessantes que demonstram o tipo de concepção interpretativa e até mesmo artística e filosófica de Jocy:

Foi sempre divertido trabalhar com Jocy. Era com alegria que eu trabalhava em todas as suas produções. O trabalho sempre se deu com músicos excelentes e simpáticos e o clima de trabalho foi sempre divertido e descontraído, o que nem sempre é o caso quando se trabalha com compositores. Lembro-me de um ensaio onde havia um outro violoncelista lendo a partitura. Ele disse para Jocy que eu não estava tocando o que estava escrito, ao que Jocy respondeu que não tinha a menor importância, porque eu podia tocar o que quisesse. Melhor do que isso um intérprete não pode ter, mas, tirando-se a brincadeira, ela queria dizer que tinha confiança no meu trabalho e na minha busca de outros caminhos e possibilidades a partir da notação que estava **prescrita**.⁹² Assim trabalham os intérpretes e, como Jocy tem também uma grande experiência de pianista, sempre foi fácil encontrar um acordo. Uma outra vez, achei que um violinista tinha muito pouco para fazer na produção, e então Jocy me pediu para eu ir para casa e escrever uma voz mais prolongada para o violino. Assim, Jocy me aceitava não só como intérprete, mas também como compositor em suas próprias composições (SCHUBACK *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 82).

Como um compositor e intérprete bastante experiente, Schuback realiza uma crítica muito consistente sobre a concepção de muitos compositores de uma suposta “sacralidade” de suas composições. Como é possível perceber em seu relato, a sua visão sobre a obra e o fazer musical se aproximam também da concepção de Jocy, e talvez por isso os dois venham realizando uma parceria tão longa:

Deixar a confiança guiar é o mais importante para um músico, seja enquanto intérprete, seja enquanto compositor. Muitas vezes, me deparei com compositores que ficam completamente cegos e obnubilados pela obra, que consideram suas obras sagradas que nada vale a não ser o que está no papel. Mas o que é um papel? Uma folha com anotações sobre um trabalho realizado e percorrido pelo compositor (SCHUBACK *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 82).

A compreensão da música é o que hoje o músico mais precisa assimilar. Tenho visto muitas vezes como instrumentistas ficam presos a só conseguir colocar as notas no lugar. Mas quando acontece um erro técnico, é preciso saber que sempre pode ser resolvido com esperteza e experiência. **Parece que hoje os músicos leem as suas notas de maneira fundamentalista como se estivessem lendo a Bíblia ou o Alcorão**.⁹³ A experiência pode ser negativa, pois no todo do processo ela é apenas um instrumento para diminuir o problema. Importante é deixar o tempo agir e penetrar fisicamente na música que apresentamos. Os ensaios da Jocy deixavam o trabalho amadurecer de modo que a compreensão sobre o conteúdo se impunha gradativamente sobre nós, os instrumentistas. Aos poucos, consegui ver como a experiência musical da Jocy consistia justamente em mostrar como o tempo deve estar atado ao conhecimento e à realização (SCHUBACK *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 83).

⁹² Grifo meu.

⁹³ Grifo meu.

Uma última reflexão de Schuback me chama muito a atenção – a importância para Jocy de efetivamente montar e apresentar as suas composições. Embora, como ele mesmo destaque, a diferença de atitude entre um compositor que escreve essencialmente para si e outro que escreve para ser interpretado não deva ser qualificada como uma característica de inferioridade ou de superioridade, a capacidade de mover uma grande quantidade de esforços, pessoas, tempo, recursos financeiros, etc., para a concretização de um trabalho é algo notável em Jocy de Oliveira.

(...), existe uma diferença clara entre a maneira de Jocy trabalhar e a minha. Meu modo é mais o de um mini formato, enquanto Jocy prefere o grande formato. Mas há também semelhanças nessa diferença, pois Jocy, tanto como Stockhausen, trabalha no grande formato com uma espécie de música de câmara. Assim aqui também nos encontramos, pois nessa forma há aberturas para tantas outras formas, onde a improvisação é apenas uma numa série e na qual me sinto muito em casa. Uma outra dimensão entre nós é que Jocy escreve para apresentações que vão de fato acontecer, ao passo que escrevo só para o escrever. Essa não passa de uma diferença de atitude e não deve ser objeto para uma valoração, ou seja, de que uma vale mais do que outra. Não obstante, é preciso reconhecer que essa diferença tem uma base econômica. Jocy trabalha para realizar as suas produções para um público. No meu caso, acho insustentável acreditar que minhas obras correspondam a uma contribuição por parte do público. Por isso, tanto o meu tocar como o meu ato de compor permanecem fora da solução dessa equação. Algumas vezes, tenho a sensação de ser mais divertido trabalhar com música do que ouvir música. Assim, o trabalho se torna um procedimento também teórico. Para Jocy, acho que é importante ouvir a obra soar, se sentir participante da produção como se fosse um escultor que põe a mão na sua pedra. Um trabalho onde a prática é dominante. Acho que aqui também nos encontramos, já que teoria e prática não são opostos, mas estão intrinsecamente ligadas e interdependentes (SCHUBACK *apud* LAGO, VELLOSO, 2018, p. 85 – 86).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos caminhos que percorri (física e mentalmente) durante a realização desta pesquisa sobre a compositora Jocy de Oliveira, muitas transformações foram se operando. Iniciei a pesquisa com o intuito de estudar a possível influência que a música de alguns dos famosos compositores com os quais a autora se relacionou poderia ter deixado em sua maneira de compor e a encerro descobrindo uma poética própria da compositora.

Acredito que este movimento de transformação seja algo natural e saudável em uma pesquisa que se proponha a um mergulho profundo em seu objeto de estudo. Também durante o período de realização desta pesquisa surgiram novos objetos e materiais que antes não existiam e que me ampliaram grandemente as possibilidades de reflexão – uma nova ópera da compositora, o lançamento de um DVD com partes do registro de uma outra ópera, e um livro com depoimentos e análises de aspectos de sua obra. Além destes novos materiais, foi necessário também um processo paciente de busca, e posteriormente de estudo, das publicações antigas da autora (algumas já praticamente indisponíveis), que trazem algumas informações muito valiosas para uma compreensão mais global de seu trabalho.

Uma das maiores forças da pesquisa acadêmica (e do método científico de modo geral) é a possibilidade da troca de ideias, questionamentos, indicações, correções e orientações, que o pesquisador vai recebendo ao longo do percurso de uma pesquisa. O resultado deste processo é uma investigação que cresce muito além das possibilidades e capacidades individuais (originais) de um pesquisador.

Embora ainda pouco conhecida, a música de Jocy de Oliveira, bem como de outras compositoras (SONORA, 2019), vem sendo cada vez mais escutada, debatida, refletida e apreciada, como uma parte importante da *musicologia* (e não somente da chamada *musicologia de gênero*). O amplo reconhecimento social definitivo das capacidades musicais femininas em todas as suas formas de expressão (como na composição, interpretação instrumental, ou na regência), e sobre todos os aspectos como equivalentes às capacidades musicais masculinas, é uma questão de tempo (porém não de um tempo passivo, da espera repousante, mas sim, do próprio tempo de trabalho de autoras e autores que vocalizem e evidenciem cada vez mais esta questão).

O aparente crescimento do interesse de compositores brasileiros na criação de óperas (ou de uma música-teatro contemporânea) é ainda difícil de se confirmar. A primeira inserção de Jocy nesse gênero data de pouco mais de 30 anos (um período ainda relativamente recente

de sua trajetória artística). Acredito que a encenação de um teatro musical, ou de uma música dramatizada, irá “naturalmente” sofrer grandes transformações, decorrentes da acelerada transformação social, ambiental e tecnológica pela qual a sociedade “transestética” e globalizada do século XXI vem passando (LIPOVETSKY, SERROY, 2015). Qual será o meio e a forma que compositoras e compositores utilizarão para narrar e cantar suas histórias, é ainda uma pergunta para o futuro.

Figura 19 - Retrato fotográfico da compositora Jocy de Oliveira. Fonte: site da compositora.

REFERÊNCIAS

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ABREU, Alice; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa (org.). *Gênero e trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- BEER, Anna. *Sounds and sweet airs: the forgotten women of classical music*. UK: Oneworld Publications, 2017.
- BIROLI, Flávia. *Gênero e desigualdades: os limites da democracia no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BRISCOE, James R. *New Historical Anthology of Music by Women*. USA: Indiana University Press, 2004.
- CASOY, Sergio. *Óperas e outros cantares*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Ópera em São Paulo: 1952 – 2005*. São Paulo: EDUSP, 2006b.
- CASTRO, Marcos Câmara de. *Música erudita contemporânea: valor estético e valor simbólico*. Anais do XX Congresso da ANPPOM. Santa Catarina – Florianópolis, 2010.
- _____. *Música e indústria cultural: teoria e prática*. Actas Del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular. ASEMPCh, 2011.
- _____. *Os lugares e as cores do tempo: música, sociedade e educação*. São Paulo: Editora Pharos, 2015.
- CITRON, Marcia J. *Gender & the musical canon*. USA: University of Illinois Press, 2000.
- COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Medéia: metamorfoses do gênero*. LETRAS CLÁSSICAS, n. 9, p. 157 – 178, 2005.

- COELHO, Lauro Machado. *A ópera na Rússia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002b.
- _____. *A ópera tcheca*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *A ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003b.
- _____. *A ópera nos Estados Unidos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *A ópera inglesa*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. *As óperas de Richard Strauss*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2009b.
- _____. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1987.
- _____. *Music: A Very Short Introduction*. UK: Oxford University Press, 1998.
- COOK, Nicholas; POPLE, Anthony. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. UK: Cambridge University Press, 2004.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- CRAFT, Robert; STRAVINSKY, Igor. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CROSS, Milton. *O livro de ouro da ópera*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- GIELEN, Pascal. *Criatividade & outros fundamentalismos*. São Paulo: Annablume, 2015.
- HIRATA, Helena [et al.] (orgs.). *Dicionário crítico de feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5ª edição. Portugal: Gradiva, 2007.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

KOSKOFF, Ellen. *A feminist ethnomusicology: writings on music and gender*. USA: University of Illinois Press, 2014.

LAGO, Manoel Corrêa do. *Jocy de Oliveira: “Diálogo com cartas”*. DEBATES, UNIRIO, n. 15, p.23-32, nov. 2015.

LAGO, Manuel Aranha Corrêa do; VELLOSO, Rodrigo Cicchelli. *Leituras de Jocy*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

LEBRECHT, Norman. *O mito do maestro: grandes regentes em busca de poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOESSER, Arthur. *Men, women, & pianos: a social history*. New York: Dover Publications, 1990.

MACONIE, Robin. *Stockhausen: sobre a música*. São Paulo: Madras, 2009.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____ (Org.). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

MOITEIRO, Rita de Cássia. *Compositoras brasileiras e o processo de criação musical: uma análise aplicada à musicologia de gênero*. 150 folhas. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2015.

MOLINA, Sidney. *Música clássica brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2010.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. *Igualdade de gênero*. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/pos2015/ods5/> ; Acesso em: 2 de julho de 2019.

OLIVEIRA, Jocy de. *Acrescentando algumas reflexões sobre meu livro “Diálogo com cartas”*. DEBATES, UNIRIO, n. 15, p.3-22, nov. 2015.

_____. *Apague meu spot light*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1961.

_____. *Coleção Jocy de Oliveira*. 4 DVDs e um livro (encarte), TRATORE, 2008.

_____. *Days and Routes Though Maps and Scores*. Editora Record, Brasil e Lingua Press, EUA, 1983.

_____. *Depoimento*. Série Trajetórias. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2003. Disponível em: <http://abmusica.org.br/downloads/2003JOliveira.pdf> ; Acessado em: 10 de julho de 2019.

_____. Desmistificando a Música Contemporânea. Projeto. Site da compositora. Disponível em: < <http://www.jocydeoliveira.com/imprensa/#lg=1&slide=1> > ; Acessado em: 10 de julho de 2019b.

_____. *Diálogo com Cartas*. São Paulo: Editora SESI SP, 2014.

_____. *Inori à prostituta sagrada*. Rio de Janeiro: Spectra, 1993.

_____. *Liquid Voices*. Programa de concerto. (Ópera). São Paulo: Sesc, 2017.

_____. *Lista de Obras*. Disponível em: www.jocydeoliveira.com . Acesso em: 26 de outubro de 2016.

_____. *Meu encontro com Luciano Berio*. DVD (Partes da ópera *Berio sem Censura*). São Paulo: Selo SESC, 2012.

_____. *O 3º Mundo*. São Paulo: Melhoramentos, 1959.

_____. *Revisitando Stravinsky*. DVD (Ópera). Rio de Janeiro: Spectra, 2010.

_____. *Site oficial da compositora Jocy de Oliveira*. Disponível em: <http://www.jocydeoliveira.com> ; acessado em: 14/07/19.

ONU MULHERES BRASIL. *Paridade de gênero*. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/paridade/> ; Acesso em: 2 de julho de 2019.

OSESP – *Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo*. Músicos da Orquestra. Site oficial. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/osesp/musicos.aspx?m=orquestramusicos&contexto=orquestra> ; acessado em: 14 de julho de 2019.

OSTHOFF, Simone. *De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil*. ARS, Ano 7 Nº 15, p. 75 – 91.

PAHLEN, Kurt. *A ópera*. São Paulo: Boa Leitura Editora, 1968.

PENDLE, Karin. *Women & music: a history*. USA: Indiana University Press, 2001.

PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2017.

RAHMEIER, Lazlo. *A poética interdisciplinar de Jocy de Oliveira*. 18 de Fevereiro de 2014. 141 folhas. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

RICE, Timothy. *Ethnomusicology: a very short introduction*. UK: Oxford University Press, 2014.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970 - 1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SAMPAIO, João Luiz (Org.). *Ópera à brasileira*. São Paulo: Algor Editora, 2009.

SCHUMANN, Robert. *Diário de Robert Schumann*, v. 2 (1987, *apud* REICH, 2001, p. 88); *apud* SILVA, Eliana Monteiro da. Clara Schumann: compositora X mulher de compositor. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

SILVA, Alexandre Guilherme Montes. *Uma pequena análise da peça Memória de Jocy de Oliveira para coro de vozes femininas*. I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade. São Paulo: USP, UNESP, UNICAMP, 2018.

SILVA, Eliana Monteiro da. *Clara Schumann: compositora X mulher de compositor*. São Paulo: Ficções Editora, 2011.

SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. EUA: Wesleyan, 1998.

SNOWMAN, Daniel. *The Gilded Stage: a Social History of Opera*. London: Atlantic Books, 2009; *apud* COELHO, João Marcos. *Pensando as músicas do século XXI: invenção e utopia nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SONORA, Coletivo. *Música(s) e feminismo(s)*. Site do coletivo. Disponível em <http://www.sonora.me> ; acessado em 20/07/19.

SULPICIO, E. C. M. G. *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios às primeiras composições brasileiras*. 292p. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VARELLA, Drauzio. *Prisioneiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reinvidicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ANEXOS

JOCY DE OLIVEIRA – CATÁLOGO DE OBRAS (2018)⁹⁴

ÓPERAS

LIQUID VOICES (A história de Mathilda Segalescu) (2015/2017)

Música, concepção, script / texto e direção: Jocy de Oliveira.

Instrumentação: soprano, tenor, viola, cello, violão e guitarra elétrica, flauta, clarineta, clarineta baixo, sax, piano percussão, meios eletroacústicos.

Composto parcialmente no período de residência na Bogliasco Foundation, 2016 Estreia mundial: Versão teatral em outubro, 2017, no SESC 24 de Maio, S. Paulo. Versão cinematográfica para um longa-metragem: filmada em Outubro de 2017 nas ruínas do Teatro do Cassino da Urca, Rio de Janeiro. Em processo de edição. Duração - 85'.

Elenco: Gabriela Geluda – soprano/atriz, Luciano Botelho – tenor/ator
Ensemble Jocy de Oliveira: Peter Schuback – cello, João Senna - viola, Paulo Passos – clarineta, clarineta baixo e saxofone, Rodrigo Cicchelli – flauta, Aloysio Neves – guitarra e tambura, Siri e Joaquim Abreu – percussão, Sara Cohen – piano, Marcelo Carneiro – difusão sonora; Fernando Mello da Costa – cenário; Renato Machado – desenho de luz; Isabella Lomos – diretora assistente; Bernardo Palmeiro – diretor e editor.

BERIO SEM CENSURA (2012)

Concepção, script/ texto e direção geral: Jocy de Oliveira.

Música: Luciano Berio e Jocy de Oliveira. Instrumentação: soprano/atriz, ator, atriz, narrador, cello, violino, viola, oboé, clarineta, clarineta baixo, saxofone, flauta, guitarra acústica e elétrica, tambura, percussão, bandoneon, piano, eletroacústicos. Versões sinfônica e de câmara.

Duração - 120'. Estreia mundial Agosto, 2012 - Theatro Municipal, Rio de Janeiro Com o Ensemble Jocy de Oliveira e a Orquestra Sinfônica Brasileira Jefferson Miranda – direção cênica e figurinos; Cristina Novais, Débora Lopes – cenário; Renato Machado – desenho de luz. Orquestra Sinfônica Brasileira. Roberto Minczuk, regente
Elenco: Fernanda Montenegro – participação especial; Gabriela Geluda – soprano/atriz; Lucas Gouvea – ator; Gabriela Carneiro da Cunha – atriz; Jocy de Oliveira – narrador e piano;

⁹⁴ Catálogo compilado por mim a partir das informações disponíveis no site da compositora. <http://www.jocydeoliveira.com/obras/>; acessado em 14/07/19.

Ensemble Jocy de Oliveira: Peter Schuback – cello, Diego Pereira da Silva – violino e viola, Ricardo Rodrigues – oboé, Paulo Passos – clarineta, clarineta baixo e saxofone, Maria Carolina Cavalcanti – flauta, Aloysio Neves – guitarra e tambura, Joaquim Abreu – percussão, Brian Caballero – bandoneon, Rafael Valle – eletroacústicos, Marcelo Carneiro – difusão sonora.

Performances: Agosto, 2012 - Versão de câmara: SESC Vila Mariana, São Paulo
Versão completa com orquestra sinfônica - Estreia mundial: Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Patrocínio Brookfield - Brasil, SESC SP. Vídeo profissional completo e da performance disponível exclusivamente para análise, por demanda direta. <https://youtu.be/T8xCFVDQXew> - Luciano Berio – Sequenza IV – Primeira versão apresentada em “Berio sem censura”, DVD “Meu encontro com Luciano Berio,” (2017) segmentos musicais da ópera multimídia “Berio sem censura” - Selo SESC SP; Distribuição internacional online para download e streaming – NAXOS Vídeo Library.

REVISITANDO STRAVINSKY (2010)

Concepção, texto/script e direção geral: Jocy de Oliveira.

Música: Igor Stravinsky e Jocy de Oliveira. Instrumentação: soprano/atriz, atriz, narrador/autor, cello, clarineta, clarineta baixo, saxofone, guitarra, guitarra elétrica, flauta, harpa, violino, piano, eletrônicos. Versões sinfônica e de câmara. Duração - 105'. Versão de câmara: Estreia mundial SESC Vila Mariana, São Paulo Setembro, 2010 / Theatro Municipal, Rio de Janeiro. Orquestra Sinfônica Brasileira. Michael Stern, regente. Elenco: Gabriela Geluda – soprano; Susana Ribeiro – atriz; Jocy de Oliveira – narração e piano. Ensemble Jocy de Oliveira: Peter Schuback – cello; Paulo Passos – clarineta, clarineta baixo e saxofone; Aloysio Neves – guitarra e guitarra elétrica; Maria Carolina Cavalcanti – flauta; Vanja Ferreira – harpa; Tomaz Soares – violino; Patrícia Bretas – piano; Marcelo Carneiro e Rodrigo Cicchelli – difusão sonora; Jefferson Miranda – direção cênica; Robert Craft – participação especial como narrador virtual; Fernando Mello da Costa – cenário; Renato Machado – desenho de luz; Ticiane Passos – figurinos Patrocínio: Oi / Oi Futuro, Brasil, SESC SP DVD lançado no Brasil, 2011. Distribuição internacional de NAXOS Vídeo Library https://youtu.be/1-0_qhgrkIU - Revisitando Stravinsky – trailer.

SOLO (2005/2007) - Pocket Ópera

Concepção, Música, texto, Vídeo e direção de Jocy de Oliveira.

Instrumentação: solo soprano/atriz. Duração - 84'. Pré estreias: Aspekte Festival, Salzburg, 2005 e Bauhaus, Berlin, 2006 (as work in progress) - Com Sigune von Osten – soprano; Jocy

de Oliveira – eletrônicos. Estreia mundial: Teatro da Caixa Econômica Federal, Brasília, 2007
 Elenco: Gabriela Geluda – soprano; Jocy de Oliveira – eletrônicos Fernando Mello da Costa –
 cenário; Renato Machado – desenho de luz. Performances selecionadas: no Brasil, Festival
 Internacional de Campos do Jordão, 2007; Teatro Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2008; SESC Villa
 Mariana, São Paulo, 2008; Capela Santa Terezinha, Curitiba, 2013. Prêmios / Patrocínio:
 Guggenheim Foundation, EUA; Oi / Oi Futuro, Brasil <https://youtu.be/vMPt3c2qwPg> trailer
 solo.

KSENI – A ESTRANGEIRA (2003-2006)

Música, concepção, texto, Vídeo e direção de Jocy de Oliveira.

Instrumentação: soprano/atriz, boy singer, cello, clarineta, clarineta baixo, tambura, percussão,
 estruturas metálicas e eletrônicos. Duração - 72'. Pré estreia - Berliner Festspiele: MaerzMusik,
 Berlin, 2005.

Art Point Ensemble: Norbert Schröder – cello; Georg Wettin – clarineta e clarineta baixo; Serge
 Baghdassarian – guitarra elétrica e tambura; Claudia Sgarbi – percussão; Ursula Haupenthal –
 estruturas metálicas; Jocy de Oliveira – eletrônicos. Estreia mundial - Teatro Carlos Gomes,
 Rio de Janeiro, 2006.

Elenco: Sigune von Osten – soprano/atriz; Henrique Tinoco – menino cantor; Marilena Bibas
 e Helena Varvaki – atrizes. Ensemble Jocy de Oliveira: Gabriela Geluda – soprano/atriz; Peter
 Schuback – cello; Paulo Passos – clarineta e clarineta baixo; Aloysio Neves – guitarra elétrica;
 Luciano Correa – estruturas metálicas. Grupo Taiko da Associação Nikkei, Rio de Janeiro.
 Fernando Mello da Costa – cenário; Renato Machado – desenho de luz; Jum Nakao e Kiko
 Araujo – direção de arte e figurinos. Performances selecionadas: SESC Pinheiros, São Paulo,
 2007; Ludwigshafen Festival, Alemanha, 2007. Encomenda: *Segment -Medea Ballade* foi
 encomendada por Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik, Dresden, 2002. Prêmios e
 patrocínio: Bogliasco Foundation, Itália, 2004 / Guggenheim Fellowship, EUA, 2005 Oi / Oi
 Futuro, Brasil. DVD lançado in Brasil, 2008, com distribuição Internacional de NAXOS Vídeo
 Library <https://youtu.be/ibPj99Igkec> (Medea Ballade) <https://youtu.be/9Mt7Dbu-X2Q> (Kseni ,
 A Estrangeira - making of).

AS MALIBRANS (1999-2000)

Música, concepção, texto, vídeo e direção: Jocy de Oliveira.

Instrumentação: dois sopranos, atriz, tenor, cello, oboé, clarineta baixo, percussão, piano, acrobata e eletrônicos Duração - 83'. Estreia mundial: Staats Theater Darmstadt, Alemanha, 2000.

Elenco: Fernanda Montenegro – participação especial como diva virtual; Ensemble Jocy de Oliveira - Gabriela Geluda, Katia Guedes, Doriana Mendes – sopranos; Helena Varvaki – atriz; Ronaldo Victorio – tenor; Ricardo Rodrigues – oboé; Eduardo Menezes – cello; Otinilo Pacheco – clarineta baixo; Jocy de Oliveira – piano e eletrônicos. Doris Rollemberg e Fernando Mello da Costa – cenário; Jefferson Miranda – figurinos; Renato Machado – desenho de luz.

Performances selecionadas: Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 2000 / Hebbel Teatro, Berlin, 2001 / Teatro Avenida, Buenos Aires, 2002. Encomenda: Fundação RioArte e Conselho da Cidade do Rio de Janeiro. Uma coprodução Brasil/Alemanha. Registro: TV Educativa, Brasil / Film e Arts for Latin America. CD produzido por Spectra Produções, lançado por ABM Digital, Brasil. DVD lançado no Brasil, 2008 com distribuição internacional de NAXOS Vídeo Library.

Nova produção de Malibrans, dirigida por Birgitta Tromler.

Dois meses em cartaz com o elenco do Staats Theatre Darmstadt, Alemanha, 2001 <https://youtu.be/tA2mTivGV0E> (As Malibrans – making of).

ILLUD TEMPUS (1994)

Música, concepção, texto e direção: Jocy de Oliveira.

Instrumentação: soprano, atriz, clarineta, percussão e sintetizadores Duração - 53'. Estreia mundial Espaço Sérgio Porto, Rio de Janeiro Ensemble Jocy de Oliveira: Marilena Bibas – atriz; Gabriela Geluda – soprano; Paulo Passos – clarineta; Paraguassu Abrahão – percussão; Jocy de Oliveira – sintetizadores. Fernando Mello da Costa – cenário; Samuel Betts – desenho de luz. Performances selecionadas: Parque Lage, Rio de Janeiro; Teatro Paulo Eiro, São Paulo; Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 1995. Encomenda: RioArte e Ministério da Cultura. Prêmios: Ministério da Cultura; eleito um dos 10 melhores eventos de 1994, pelo jornal O Globo, Rio de Janeiro. Registro: TV Cultura, São Paulo. CD gravado por Spectra Produções - Lançamento de RioArte Digital/ABM Brasil e OO Discs, EUA . DVD lançado no Brasil, 2008 com distribuição internacional de NAXOS Vídeo Library <https://youtu.be/I5FfukRQyCY> - (Illud Tempus – making of).

INORI À PROSTITUTA SAGRADA (1993)

Música, concepção, texto e direção: Jocy de Oliveira.

Instrumentação: soprano coloratura, soprano, baixo, flautas, oboé, trombone, percussão, soprano e coro de baixos, eletrônicos, ator e bailarinos. Duração - 87'. Estreia mundial: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1993. Ensemble Jocy de Oliveira: Sara Goulart e Marcia Taborda – sopranos; Marilena Bibas e Susana Ribeiro – atrizes; Michel Robin – bailarino; Araken Ribeiro – ator; Helder Teixeira – flauta; Joseph Celli, Leonardo Fuks – oboés; Sergio de Jesus – trombone; Joaquim Abreu – percussão; Jocy de Oliveira – sintetizadores e eletrônicos. Fernando Mello da Costa – cenário; Frans Krajcberg – Instalação e concepção; Jefferson Miranda – figurinos e cena, codireção; Samuel Betts – desenho de luz. Encomenda: Fundação Vitae e Centro Cultural Banco do Brasil. Registro: Vídeo concebido e dirigido por Jocy de Oliveira; Produção da TV Educativa, Rio de Janeiro. CD gravado por Spectra Produções e distribuído por RER, Inglaterra. Libreto publicado no Brasil por Spectra. DVD lançado no Brasil, 2008 com distribuição internacional de NAXOS Vídeo Library <https://youtu.be/Z5WEqjkthUU> (Inori à prostituta sagrada – making of).

LITURGIA DO ESPAÇO (1988)

Música, concepção e direção: Jocy de Oliveira.

Instrumentação: quatro sopranos, violino elétrico, dois oboés, eletrônicos, vídeo em tempo real, bailarinos, acrobata. Duração - 40'.

Pré-estreia: ao ar livre, nos jardins do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1988 (work in progress). Ensemble Jocy de Oliveira: Anna Maria Kieffer e Sonia Genou – mezzo sopranos; Celine Imbert, Adélia Issa e Martha Herr – sopranos; Michel Robin e Debe Growald – bailarinos; Ricardo Rodrigues e Silvia Pinoti – oboés; Ayrton Pinto – violino eletrônico; Jocy de Oliveira – sintetizadores; Jim Lewis – vídeo em tempo real do acrobata.

Estreia mundial: Estádio de Remo da Lagoa, Rio de Janeiro, 1988. Patrocínio – Coca-Cola. Registro: Vídeo dirigido por Jocy de Oliveira, Produção da TV Educativa, Rio de Janeiro. DVD lançado no Brasil, 2008 com distribuição internacional de NAXOS Vídeo Library <https://youtu.be/TQJpXHDPOZk> (Liturgia do espaço – making of).

FATA MORGANA (1987)

Música, concepção e direção: Jocy de Oliveira.

Instrumentação: vozes, violino elétrico, eletrônicos e bailarinos.

Duração - 74'. Estreia mundial: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1987
 Ensemble Jocy de Oliveira: Anna Maria Kieffer – mezzo soprano; Ayrton Pinto – violino elétrico; Paulo Yutaka, Michel Robin, Marcelo Ferreira, Debe Growald e Ana Holck – bailarinos; Jocy de Oliveira – voz, sintetizadores e instalação.

Performances: Theatro Municipal, São Paulo, 1990. Registro: TV Educativa, Rio de Janeiro
 CD produzido por Spectra Produções - Lançamento Eldorado, Brasil
 DVD lançado no Brasil, 2008 com distribuição internacional de NAXOS Vídeo Library
<https://youtu.be/VwGLIeIz4c> (Fata Morgana – making of).

POCKET ÓPERA/VERSÕES SOLO

LA LOBA (2015)

Música, concepção, texto, Vídeo e direção de Jocy de Oliveira Instrumentação: atriz solo /soprano. Duração - 55'. Estreia - Festival do Recife, 2015. Elenco: Gabriela Geluda – soprano/atriz, Marcelo Carneiro – eletrônicos, Renato Machado – desenho de luz
<https://youtu.be/ozbsMjKYx54> (La loba pocket ópera).

CENAS DE UMA TRILOGIA (1999)

Música, concepção e direção de Jocy de Oliveira. Instrumentação: três sopranos, duas atrizes, clarineta baixo, oboé, cello e eletrônicos Duração - 60'. Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo. Ensemble Jocy de Oliveira: Gabriela Geluda, Katia Guedes, Doriana Mendes – sopranos, Helena Varvaki e Marilena Bibas – atrizes, Paulo Passos –clarineta baixo, Leonardo Fuks – oboé, Eduardo Menezes – cello, Jocy de Oliveira – eletrônicos. Fernando Mello da Costa – cenário, Renato Machado e Samuel Betts – desenho de luz.

Performances: Espaço Sérgio Porto, Rio de Janeiro, Theatro São Pedro, Porto Alegre, 2001; Festival Cena Contemporânea.

CANTO E RAGA (1995)

Música, concepção e direção de Jocy de Oliveira. Instrumentação: dois sopranos, bailarino, cello e sintetizadores. Duração - 60'. Performances: Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 199, Espaço Sergio Porto, Rio de Janeiro, 1995.

Ensemble Jocy de Oliveira: Gabriela Geluda e Netti Szpilman – sopranos, Peter Schuback – cello, Marcelo Ferreira – bailarino, Jocy de Oliveira – eletrônicos Fernando Mello da Costa – cenário, Jamile Torman – desenho de luz. Registro: GNT / Globo Sat.

ORQUESTRA

ESFERAS RÍTMICAS (2015)

Música: Jocy de Oliveira. Para bandeoneon, percussão e orquestra sinfônica
 Duração - 15'. Estreia mundial: Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015
 Orquestra Sinfônica Brasileira: Lee Mills – regente. Brian Caballero – Bandoneon; Joaquim Abreu – percussão <https://youtu.be/rsWmZ66AAu0> (Esferas rítmicas).

WHO CARES IF SHE CRIES II (2005)

Música: Jocy de Oliveira. Para soprano e orquestra de cordas
 Duração - 12'. Estreia mundial - Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005
 Orquestra Sinfônica Brasileira: Roberto Minczuk – regente. Gabriela Geluda – soprano
 Encomenda: Orquestra Sinfônica Brasileira. Prêmios: Guggenheim Foundation, Bogliasco Foundation <https://youtu.be/7C95MJKzd6o> (Who cares if she cries, soprano e orquestra de cordas).

VOZES, INSTRUMENTOS E ELETRÔNICOS

VAMPIRO WALTZ (2017)

Instrumentação: viola, cello, sax, meios eletroacústicos. Duração: 6'.

LAMENTATIE (2017)

Instrumentação: soprano, tenor, viola, cello e eletroacústicos meios. Duração: 12'.

ICH LEBE ALEIN IN MINEM STIMME (2017)

Instrumentação: soprano, viola, cello, clarineta/clarineta baixo, piano. Duração: 6'.

WASSERGESCHREI (2017)

Instrumentação: tenor, soprano, viola, cello, flauta, clarineta/clarineta baixo, piano, percussão e meios eletroacústicos. Duração: 10'.

SANTA MARIA AMAR (2016/2017)

Instrumentação: soprano, tenor, clarineta, viola, cello, guitarra elétrica, violão, percussão e meios eletroacústicos. Duração - 13'. Composta, em parte, no período de residência na Bogliasco Foundation.

FOR FLUTE (2016)

Instrumentação: flauta e meios eletroacústicos. Duração: 8'. Estreia mundial – UNIRIO, Rio de Janeiro Rodrigo Cicchelli – flauta. Encomenda de Rodrigo Cicchelli.

CHACLA (2015)

Instrumentação: soprano e eletroacústicos. Duração - 6'. Estreia mundial – Festival do Recife Gabriela Geluda – soprano.

MOBIUS II (ARABIAN WOMAN) (2015)

Instrumentação: soprano, viola, cello, guitarra elétrica, percussão e meios eletroacústicos. Duração: 15'. Estreia mundial: Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro Gabriela Geluda – soprano; João Senna – viola; Luciano Correia – cello; Aloysio Neves - guitarra elétrica; Siri- percussão. Encomenda da de Bienal de Música Contemporânea da FUNARTE <https://youtu.be/1TXgaaoER8Q> Mulher Árabe (2015).

Water sketch PROJECT – SOIF – No 4 (2013 – *in progress*)

Instrumentação: soprano, cello, piano, flauta, clarineta, percussão e eletrônicos. Duração: 12'. Estreia mundial: Centro Cultural da Justiça, Rio de Janeiro. Ensemble GNU, Marcos Lucas – diretor. Encomenda GNU, Rio de Janeiro. Prêmios: Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

INTERLÚNIOS (2010 – 2011)**Interlúnios I & II**

Instrumentação: soprano, violino, cello, flauta, clarineta, clarineta baixo, harpa, guitarra elétrica e eletrônicos. Duração: 3' e 4'. Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo, 2010; Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 2010. Ensemble Jocy de Oliveira: Gabriela Geluda – soprano; Tomaz Soares – violino; Peter Schuback – cello; Maria Carolina Cavalcanti – flauta; Paulo Passos – clarineta e clarineta baixo; Aloysio Neves –guitarra elétrica; Vanja Ferreira – harpa e eletrônicos.

https://youtu.be/zMaPL_4DiOs Interlúnio I <https://youtu.be/kBeivxZbZGw> Interlúnio II.

Interlúdio III

Instrumentação: violino, cello, flauta, clarineta, clarineta baixo, harpa, guitarra elétrica e eletrônicos. Duração: 4'. Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo, 2010; Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 2010 https://youtu.be/ZiRsBSA_BHE Interlúdio III.

Interlúdio IV (2011)

Instrumentação: bandoneon, violino, cello, flauta, oboé, clarineta, clarineta baixo, saxofone alto e eletrônicos. Duração: 15'. Encomenda FUNARTE para a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, 2011. Estreia mundial: Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2011 Brian Caballero – bandoneon; Peter Schuback – cello; Tomaz Soares – violino; Paulo Passos – clarineta baixo, clarineta e saxofone alto; Maria Carolina Cavalcanti – flauta <https://youtu.be/yOffQtWx9Rs> Interlúdio IV.

Interlúdio V (2012)

Instrumentação: oboé e eletrônicos. Duração: 12'. Ricardo Rodrigues – oboé Encomendada pela Bienal de Música Contemporânea da FUNARTE, 2013 <https://youtu.be/-tH906CT4jk> Interlúdio V.

PROJETO SOIF - No 3 (2010)

Instrumentação: oboé, contador de histórias e eletrônicos. Duração: 12' Estreia mundial: Chengdu University, China, 2010. Ricardo Rodrigues – oboé; Li Jie Liu – contadora de histórias/soprano Encomenda de Ricardo Rodrigues, para turnê de concertos na China https://youtu.be/fLhBPJpy_LI Soif part 2 <https://youtu.be/DXsHAGtjkVY> Soif part 3.

KRUKOV CANAL (2010)

Instrumentação: voz, harmônico indiano, cello e eletrônicos. Duração: 3'. Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo, 2010, Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 2010 Gabriela Geluda – voz e harmônico indiano; Peter Schuback – cello <https://youtu.be/8HlzhUCkgsY> Krukov canal.

BERCEUSE POUR PÈRE IGOR (2010)

Instrumentação: cello e eletrônicos. Duração: 3' 30". Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo, 2010, Theatro Municipal, Rio de Janeiro, 2010 Peter Schuback – cello <https://youtu.be/l8TNEkAqGWk> Berceuse pour Père Igor.

NHERANA (2007) (PROJETO SOIF– No 2)

Instrumentação: cello, oboé, clarineta, clarineta baixo, guitarra elétrica, percussão e eletrônicos. Duração: 14'. Estreia mundial: Bayerischer Rundfunk – Música Viva, Munich - Fevereiro, 2007. Hanno Simons – cello; Stefan Schilli – oboé; Stefan Schneider – clarineta baixo; clarineta; Harald Lillmeyer – guitarra elétrica; Christian Dierstein – percussão Encomenda: Bayerischer Rundfunk – Música Viva, Munich <https://youtu.be/JbjJI9aHLto> – Nherana.

AN ACT OF SOUND II (2005)

Instrumentação: um percussionista/ator. Duração: 14'. Estreia mundial: Global Ear, Dresden, Alemanha – 8 de março, 2005 Claudia Sgarbi – percussão.

MEDEA – PROPHFECY (2004-2005)

Música e texto: Jocy de Oliveira.

Instrumentação: soprano/atriz, cello, clarineta e clarineta baixo, guitarra elétrica, percussão e estruturas metálicas. Duração: 15'. Estreia mundial: Berliner Festspiele, MärzMusik, 2005 Art Point Ensemble: Sigune von Osten – soprano; Norbert Schröder – cello; Georg Wettin – clarineta e clarineta baixo; Serge Baghdassarian – guitarra elétrica e tambura; Claudia Sgarbi – percussão; Ursula Haupenthal – estruturas metálicas; Jocy de Oliveira – eletrônicos.

RAGA NO AMAZONAS (1987 Versão 2005)

Versão for oboé e eletrônicos (2005). Duração: 16'. Estreia mundial: Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin, 2005 Ricardo Rodrigues – oboé. CD: Ricardo Rodrigues, Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica <https://youtu.be/LJCYoV3w6KA> - Raga in the Amazon.

NENHUMA MULHER CIVILIZADA FARIA ISTO (2005)

Instrumentação: quatro vozes /eletroacústicos. Duração: 10'. Estreia mundial: Berliner Festspiele, 2005.

MEDEA-SOLO (2004/2005)

Música e texto: Jocy de Oliveira. Instrumentação: soprano, percussão e tambura (tocado pelo soprano). Duração: 15' (segmento de SOLO). Pré estreia: Julho, 2003 (*work in progress*) Skoda Autohaus, Gorlitz, Alemanha, Sigune von Osten – soprano. Estreia mundial: Salzburg Festival de Música Contemporânea – Aspekte - Fevereiro, 2005 Sigune von Osten – soprano.

WHO CARES IF SHE CRIES I (2000/ 2003)

Música e texto: Jocy de Oliveira. Instrumentação: soprano e cello. Duração: 8'. Estreia mundial: Centro Cultural Banco do Brasil - Maio, 2003 Doriana Mendes – soprano; Ricardo Santoro – cello Encomenda: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

MEDEA BALLADE (2002)

Música e texto: Jocy de Oliveira. Instrumentação: soprano, cello, clarineta e clarineta baixo, guitarra elétrica, tambura e percussão

Duração: 24'. Encomenda: Dresdner Tage der Zeitgenössischen Musik Festival, Dresden, Alemanha. Estreia mundial: Dresdner Tage der Zeitgenössischen, Dresden, Alemanha - Outubro, 2002 Art Point Ensemble: Sigune von Osten – soprano; Norbert Schröder – cello; Georg Wettin – clarineta e clarineta baixo; Silvia Ocoughe –guitarra elétrica e tambura; Claudia Sgarbi – percussão Dedicado a Sigune von Osten <https://youtu.be/ibPj99Igkec> - Medea Ballade.

STRIDING THROUGH ROOMS (2001)

Instrumentação: clarineta baixo. Duração: 12'. Estreia mundial: Theatro Municipal, Rio de Janeiro - Junho, 2001 Paulo Passos – clarineta baixo. <https://youtu.be/TfsEjDVYMI> - Striding through rooms.

MEMÓRIA II (2001)

Instrumentação: coro feminino. Duração: 12'.

Estreia mundial: Sala Leopoldo Miguez, Abril 2016, UFRJ. Coro da UFRJ regido por Maria José Chevitarese. Outubro 2016, Festival Internacional de Música Contemporânea de Valparaíso, Chile, coro regido por Boris Alvarado.

O MESTRE E A DIVA (1999) – Segmento de As Malibrans

Instrumentação: sopranos, tenor, atriz, oboé, clarineta baixo, cello, piano e percussão. Duração - 20'. Estreia mundial: Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1999. Doriana Mendes – soprano; Malu Galli – atriz; Paulo Passos – clarineta baixo; Ricardo Rodrigues – oboé; Eduardo Menezes – cello; Jocy de Oliveira – piano e percussão.

NAKED DIVA (1998) Segmento de As Malibrans, baseada no romance de Julio Verne The Carpathian Castle

Instrumentação: soprano/atriz e eletrônicos. Duração: 16'. Estreia mundial: Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1998. Marcia Taborda – soprano. CD: Márcia Taborda – ABM Digital. CD: As Malibrans – ABM Digital.

PALMYRA (1998) Segmento de As Malibrans

Instrumentação: oboé e fita magnética. Duração: 8'. Estreia mundial: Hochschule für Musik Hanns Eisler, Berlin, 1998 Ricardo Rodrigues – oboé. CD: Ricardo Rodrigues – Ars Contemporânea, Berlin.

DEATH OF DESDEMONA (1998) Segmento de As Malibrans

Instrumentação: soprano e fita magnética. Duração: 7'. Estreia mundial: Escuta Festival, Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 1998 Doriana Mendes – soprano.

SOUNDS FROM THE SACRIFICE OF IPHIGENIA (1997) Segmento de As Malibrans

Instrumentação: atriz, clarineta baixo e fita magnética. Duração: 8'. Estreia mundial: Bienal de Música Contemporânea, URFJ, Rio de Janeiro, 1997 Helena Varvaki – atriz; Paulo Passos – clarineta baixo.

SONAR (1997)

Instrumentação: clarineta baixo e fita magnética. Duração: 8'. Estreia mundial: Panorama de Música Contemporânea, EM-UFRJ, Rio de Janeiro, 1998 Paulo Passos – clarineta baixo.

OFELIA PRESA NAS CORDAS DE UM PIANO (1997) Segmento de As Malibrans

Instrumentação: cantora-atriz e piano-objeto. Duração: 12'. Estreia mundial: Estreias Brasileiras, Centro Cultural Centro Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1997. Doriana Mendes – soprano. CD: Estreias Brasileiras – Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

FOR CELLO (1995)

Instrumentação: cello e eletrônicos. Duração: 11'. Estreia mundial: Bienal de Música Contemporânea, Rio de Janeiro, 1995 Peter Schuback – cello. CD: Música Eletroacústica Brasileira – Rioarte Digital, Rio de Janeiro <https://youtu.be/7Bw18kcAEBs> - For cello.

AN ACT OF SOUND I (1994)

Instrumentação: um ou dois percussionistas. Duração: 10'.

LA LOBA (1994) Segmento de Illud Tempus

Música e texto: Jocy de Oliveira. Instrumentação: atriz, clarineta e fita magnética
 Duração: 12'. Estreia mundial: Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 1994. Marilena Bibas – atriz; Paulo Passos – clarineta.

MULHER DOS CABELOS DOURADOS (1994) Segmento de Illud Tempus

Música e texto: Jocy de Oliveira. Instrumentação: atriz, soprano, clarineta, percussão e sintetizadores. Duração: 13'. Estreia mundial: Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 1994. Marilena Bibas – atriz; Gabriela Geluda – soprano; Paulo Passos – clarineta; Paraguassu Abraão – percussão; Jocy de Oliveira – sintetizadores.

SOBRE O SINO DO TEMPLO REPOUSA E DORME A BORBOLETA (1992) Segmento de Inori à Prostituta Sagrada

Instrumentação: 3 vozes femininas, 2 flautas e percussão. Duração: 8'. Estreia mundial: UFRJ, Rio de Janeiro, 1992.

IBAKE PORA (1991) Segmento de Inori à Prostituta Sagrada

Instrumentação: sopranos, baixo, duas flautas, oboé, trombone e percussão. Duração: 30'. Estreia mundial: Com a instalação de Franz Krajcberg, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1992.

À PROSTITUTA SAGRADA (1990) Segmento de Inori à Prostituta Sagrada

Instrumentação: soprano com ou sem flauta e eletroacústicos. Duração: 8'. Estreia mundial: Festival Internacional de Campos do Jordão, São Paulo, 1990 Sara Goulart – soprano.

GUAYUPIA (1990) Segmento de Inori à Prostituta Sagrada

Instrumentação: soprano coloratura, baixo, flauta, oboé e eletroacústicos Duração - 20'
 Estreia mundial: Festival Internacional de Campos do Jordão, São Paulo, 1990 Sara Goulart – soprano.

RAGA IN THE AMAZON (1987 Versão 1989) Segmento de Inori à Prostituta Sagrada

Instrumentação: oboé, muka veena, ajeng e sintetizadores. Duração - 16'. Pré estreia: SESC SP 1989. Estreia mundial: Roulette, Nova York, 1990. Joseph Celli – reeds; Sang Won Park –

ajeng; Jocy de Oliveira – sintetizadores. Performances selecionadas: Hanover Expo 2000 Carnegie Hall (Sonido de las Americas 1999).

SOLARIS (1988) Segmento de Inori à prostituta sagrada

Instrumentação: oboé e eletroacústicos. Duração: 12'. Estreia mundial: Musik Hochschule, Wirstsburg, 1989 Ricardo Rodrigues – oboé. CD: Ricardo Rodrigues – Ars Contemporanea, Berlin <https://youtu.be/uDQPln19wXo> – Solaris.

O CONTAR DE UMA RAGA (1987)

Instrumentação: violino elétrico e sintetizadores. Duração: 19'. Estreia mundial: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1987 Ayrton Pinto – violino elétrico; Jocy de Oliveira – sintetizadores.

RITUAL (1987) Segmento de Fata Morgana

Instrumentação: soprano e sintetizadores. Duração: 13'. Estreia mundial: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1987. Anna Maria Kieffer – mezzo soprano; Jocy de Oliveira – sintetizadores.

REALEJO DOS MUNDOS (1986)

Instrumentação: vozes femininas e sintetizadores. Duração: 12'. Estreia mundial: Bellas Artes, Mexico City, 1986. Jocy de Oliveira – sintetizadores.

ENCONTRODESENCONTRO (1985)

Instrumentação: piano e fita magnética / dois ou quatro pianos / piano e eletrônicos em tempo real. Duração: 15'. Estreia mundial: IJsbreker, Amsterdã, Amsterdã, 1985 Jocy de Oliveira – piano <https://youtu.be/H5ma2w9RaPg> – Encontrosdesencontro.

MEMÓRIA (1985) Segment of Fata Morgana

Instrumentação: 2 vozes femininas e digital delays. Duração: 10'. Estreia mundial: Festival de Mulheres Compositoras, Auditório Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1985. Anna Maria Kieffer – mezzo soprano; Jocy de Oliveira – voz e digital delays.

MOBIUS SONORUM (1984)

Instrumentação: violino elétrico e fita magnética ou digital delas. Duração: 18'.
 Estreia mundial: Meet the Moderns, Brooklyn Academy, Nova York, 1984. Ayrton Pinto – violino elétrico. Performances selecionadas: Miami Transit Planetarium; Rio de Janeiro Planetarium.

MEMORABILIA (1983)

Instrumentação: soprano, violino elétrico, baixo elétrico, guitarra, percussão e sintetizadores.
 Duração: 17'.

OUÇO VOZES QUE SE PERDEM NAS VEREDAS QUE ENCONTREI (1981) Segment from Liturgia no Espaço

Duração: 14' Versão I. Instrumentação: soprano e delas. Estreia mundial: State University of Buffalo, EUA Martha Herr – soprano. Versão II. Instrumentação: 4 sopranos Estreia mundial: ao ar livre no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Performances: Museu de Arte Sacra, Salvador, Bahia, 1988; Estádio de Remo da Lagoa, Rio de Janeiro, 1988. Anna Maria Kieffer, Celine Imbert, Adélia Issa e Martha Herr – sopranos
<https://youtu.be/XXL3b2zQwNs> - Ouço vozes que se perdem nas veredas que encontrei.

ESTÓRIA IV (1978 – 1980)

Instrumentação: 2 vozes femininas, violino elétrico, baixo elétrico, percussão e eletrônicos em tempo real (Versão I). Duração: 18'. Estreia mundial: Teatro Villa-Lobos Lobos, Rio de Janeiro, 1979. Carol McDavitt – soprano; Jocy de Oliveira – voz; Ayrton Pinto – violino elétrico; Dodo Ferreira – baixo elétrico; Luiz Anunciação – percussão. LP: Estórias para instrumentos acústicos e eletrônicos - Fermata, São Paulo. Martha Herr – soprano; Jocy de Oliveira – voz; Ayrton Pinto – violino elétrico; Dodo Ferreira – baixo elétrico; John Boudler – percussão. CD: Segmento de Fata Morgana – Eldorado, São Paulo https://youtu.be/wD_1IxfIOo - Estória IV.

WAVE SONG (1981)

Com colaboração de Ron Pellegrino. Duração: 18' Versão I. Versão I Instrumentação: piano e eletrônicos em tempo real. Estreia mundial: Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1981 Ron Pellegrino – sintetizadores; Jocy de Oliveira – piano. Versão II Instrumentação: piano e fita magnética. Estreia mundial: Radio France, Paris, 1982. Jocy de Oliveira – piano LP: Estórias para instrumentos acústicos e eletrônicos - Fermata, São Paulo, 1981.

DIMENSÕES PARA 4 TECLADOS (1967) 2o Versão (1980)

Instrumentação: piano, celesta, harmônio e cravo. Duração: 10'. Estreia mundial Versão for ISCM Ahrus, Denmark, 1982. Jocy de Oliveira – keyboards. LP: *Estórias para instrumentos acústicos e eletrônicos* - Fermata, São Paulo.

ONE PLAYER E QUATRO KEYBOARDS (1967/68)

Instrumentação: quatro teclados. Duração: 8'. Estreia mundial: Washington University, St. Louis, 1968. Jocy de Oliveira – teclados.

ESTÓRIA II (1967)

Instrumentação: voz feminina, percussão e fita magnética. Duração: 12'. Estreia mundial: Steinberg Hall Washington University, St. Louis, 1967. Rozalyn Wykes – mezzo soprano; Rich O'Donnel – percussão. Gravado em New Música Circle, St. Louis, 1967. Performances selecionadas: Carnegie Hall, Nova York, 1968; State University of Nova York, Buffalo, IJsbreker, Amsterdam, Gulbenkian Foundation, Lisboa, Sala Cecilia Meireles, Rio, MIS- S. Paulo, University of South Florida, Tampa.

ESTÓRIA I (1966)

Obra acusmática. Duração: 10'. Estreia mundial: Washington University, St. Louis, 1966.

MULTIMÍDIA

PROJETO SOIF (obra em progresso)

Música – Vídeo – Teatro Música. Concepção, vídeo e direção: Jocy de Oliveira. Iniciado com o prêmio da Guggenheim Foundation, 2005.

Projeto 1 – Noturno de um piano (Vídeo-Música), 2005 (*ver Vídeo-Música*).

Projeto 2 – Nherana for oboé, clarineta baixo / clarineta, cello, guitarra elétrica, percussão. (*ver Vozes, instrumentos e eletrônicos*) Encomenda: Bayerischer Rundfunk para série “Música Viva”, Munique, 2007.

Projeto 3 – Soif para oboé e contador de histórias. (*ver Vozes, instrumentos e eletrônicos*) Prêmios - Guggenheim Foundation, 2005.

Projeto 4 – Soif para contador de histórias, instrumentos e eletrônicos, 2013 (obra em progresso).

INSTALAÇÕES

IMERSÃO (2008)

Uma exposição retrospectiva da música/Teatro/Vídeo/ Instalações de Jocy de Oliveira. A mostra ocupou o espaço inteiro do Centro Cultural Oi Futuro. Obras: Teatro Probabilístico I (*ver Trabalhos Multimídia – Intervenções Urbanas*) / Projeto Soif – No 1 (*ver Instalações*) / Cavalgada e Queda de uma Diva (*ver Instalações*) / Revenge of Medea (*ver Instalações*) / O Degelo (*ver Instalações*) / A Bolha Chance (*ver Instalações*) / Solo (*ver Obras para Palco*) / Diversas composições, desde 1995 / Um espaço especialmente adaptado, com som 5.1 surround, apresentando vídeos de seis óperas, em sete montagens no Brasil e na Alemanha.

Estreia mundial: Oi Futuro, Rio de Janeiro Abril 7 – Maio, 2008. Concepção, música, vídeo, direção: Jocy de Oliveira. Elenco: Gabriela Geluda – soprano/atriz; Paulo Passos – clarineta e clarineta baixo; Ricardo Rodrigues – oboé; Leonard Fuks – oboés de gelo; Luciano Correa – cello; Aloysio Neves – guitarra elétrica; Joaquim Abreu – percussão; Eré Moreno – instrumentos étnicos; Marcia Moraes – coreografia e bailarina; Grupo Taiko/Rio de Janeiro Nikkei Association. Fernando Mello da Costa – cenário; Renato Machado – desenho de luz; Cesarina Riso, Mariana Albuquerque e Marieta Spada – figurinos; Leonard Fuks – construção dos oboés de gelo. Prêmios - Oi / Oi Futuro. Realização da Spectra Produções <https://youtu.be/Be-aFW7sslI> = Imersão.

IMERSÃO: INTERVENTIONS (2008)

Revenge of Medea (2006) (*ver Kseni – A Estrangeira*) – Durante a inauguração da mostra, uma intervenção acontecia: um gigantesco vestido pegava fogo, símbolo do mito de Medeia e representando a sua vingança. O evento se ancorava no acaso e apenas o público que passava naquele momento pode vivenciá-lo.

O Degelo – Como parte do Projeto Soif, o degelo acelerado das calotas do planeta é representado pela interpretação de dois oboés de gelo.

A Bolha – Um bailarino se move como um feto, dentro de uma bolha transparente. Chaos Teatro Probabilístico.

NOTURNO DE UM PIANO (1ª parte do Projeto Soif (2005)

O piano é símbolo da música aristocrática que vai desaparecendo sob a cultura de massa e o esquecimento. No vídeo, em tempo real, um Steinway Grand e a pianista (Gabriela Geluda) flutuam no mar e afundam lentamente. Colocar um piano no mar e filmar essa submersão traz

inúmeras variáveis, num evento compatível com a teoria do caos. Mesmo que o vídeo se torne mais tarde um elemento fixo, pode ser novamente integrado a um cenário imprevisível, em novo evento em tempo real: com o vídeo projetado sobre a tampa do piano, danificado pelo mar e pelas cracas, artistas fazem intervenções. Assim, continua transformando o olhar ou a escuta, nunca se tornando um trabalho fechado. A música eletroacústica para o vídeo *Noturno de um piano* é baseada em fragmentos do Concerto para piano e orquestra no 21 em Dó maior K 467 de Mozart.

Prêmios - Guggenheim Fellowship <https://youtu.be/GZyhu5xMGCM> - Noturno de um piano.

CAVALGADA E QUEDA DE UMA DIVA (Vídeo concebido como cenário virtual para a ópera As Malibrans – 2000)

O vídeo nos traz a intensa e autodestrutiva vida da lendária soprano do século XIX, Maria Malibran.

RITO DE PASSAGEM (1992)

Performance sonora e instalação com músicos, atores, dançarinos e música eletroacústica apresentada junto com instalação de Frans Krajcberg na ECO-92. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1992.

A BOLHA

(referência a Fata Morgana – 1987) Instalação de uma bolha inflável transparente. A bolha representa o nascimento e renascimento, simbolizando o ciclo da vida, dentro da qual cada dançarino se move como um feto. A concepção tempo-espço é uma alusão ao pensamento de Stephen Hawking – segundo o cientista nosso universo, com seus planetas e galáxias, está dentro de uma enorme bolha, de onde outras bolhas escapam de tempos em tempos, criando outros universos.

SOUND GALLERY (1972)

A instalação, baseada em um olhar ecológico e no trabalho de Olivier Messiaen, envolve múltiplas projeções, som e painéis refletivos. Estreia mundial na University of South Florida, Tampa, em 1972.

POLINTERAÇÕES (1969)

Instalação Multimídia envolvendo músicos, atores, aparelhos eletrônicos especialmente desenhados para o evento, múltiplas projeções, esculturas de lixo e a plateia. Duração: várias horas. Estreia mundial Monsanto Factory, St. Louis, 1970. Publicado em Source: Música of the Avant- Garde, California, 1970.

PROBABILISTIC TEATRO I, II, III (1967/1968)

Peça multimídia envolvendo músicos, atores, dançarinos, projeções de luz, circuito fechado de TV, vídeo e plateia. Duração indeterminada. Estreia mundial New Música Circle, St. Louis, em 1968. Publicado em Source: Música of the Avant-Garde, Califórnia, 1968.

TEATRO PROBABILÍSTICO

Apresentado como uma peça multimídia baseado em análise combinatória, tinha a seguinte instrução ao público: "retire seus sapatos e caminhe sobre a trilha/mapa dessa cidade imaginária. Sua experiência sonora será mais rica se não estiver sozinho". Um banco de dados de sons foi criado para a ocasião. Os sons eram ativados por sensores posicionados nos pés da plateia. Os sons eram sobrepostos em combinações infinitas, numa procura constante por uma paisagem sonora nova e imprevisível.

INTERVENÇÕES URBANAS

PROJETO PELOURINHO (1977/1978)

Intervenção urbana no Pelourinho, bairro de Salvador, Bahia, envolvendo eventos na rua, músicos, artistas visual, atores, dançarinos, capoeiristas e o público, com a colaboração de artista visual Mario Cravo e instrumentos musicais de Smetak. Apresentada no Pelourinho, Salvador, 1978.

MAKE A SILKSCREEN FROM A SCORE, MAKE A SCORE FROM A SILKSCREEN (1976)

Evento de um dia, ao ar livre, envolvendo a comunidade, com a colaboração da artista visual Josely Carvalho. Estreia mundial: Arlington Art Center, Virginia, 1976.

HOMMAGE A DUCHAMP (1974)

Intervenção urbana usando *Vexations*, de Satie, como estrutura temporal e envolvendo todo o espaço urbano central da cidade de Curitiba com músicos, artistas visuais, atores, público. Colaboração da artista visual Josely Carvalho. Duração - 18 horas. Estreia mundial: Curitiba, 1974.

TREASURE HUNT (1973)

Envolvendo toda a comunidade de Campos do Jordão, São Paulo. Duração – vários dias. Estreia mundial: Festival Internacional de Campos do Jordão, 1973.

COMMUNICATIONS (1969)

Evento multimídia envolvendo músicos solistas, coral, oradores (cientistas e estudiosos da área social) e projeções, com a colaboração de Claudio Santoro. O evento visava ao estímulo da reflexão em torno de vários tópicos sociopolíticos, culturais e ecológicos censurados pela ditadura militar. Duração - 2 horas. Estreia mundial: Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1969.

OBRAS PARA PLANETÁRIOS

Desde 1982, Jocy de Oliveira vem criando peças multimídia especialmente desenhadas para o espaço de Planetários, integrando música eletroacústica, artistas, textos, multiprojeções, vídeos, efeitos do planetário, lasers e holografia. Representam um esforço multidisciplinar de integração da música, arte e astronomia com abordagem ecológica. De modo diferente do foco voltado para o palco, o uso do espaço de planetário oferece um estímulo multidimensional e mesmo multissensorial ao público, trazendo de diferentes fontes e níveis os sons e eventos.

SOLARIS (2001)

Música e texto de Jocy de Oliveira em homenagem a Stephen Hawking e inspirada em suas teorias. Jocy escreveu um texto poético que se transformou na base dos eventos do Planetário. Como desenvolvimento de Música no Espaço, Solaris foi criado especialmente para o novo Planetário do Rio de Janeiro, usando suas avançadas possibilidades técnicas e visuais - 65 projetores de slides, um projeto de filmes de 75mm e 4 projetores de vídeo, entre outros. Meios eletroacústicos, música, multiprojeções, cinema e efeitos de planetário. Duração - 65'. Instrumentação: soprano, atriz, clarineta baixo, saxofone, sintetizadores. Estreia mundial: Planetário do Rio de Janeiro, 2001.

Elenco: Neti Szpilman – soprano; Helena Varvaki – atriz; Paulo Passos – clarineta baixo e saxofone; Jocy de Oliveira – sintetizadores; eletrônicos de Eduardo Monteiro.

MÚSICA NO ESPAÇO (1981/1982/1983)

Meios eletroacústicos, música, laser, projeções, holografia. Instrumentação: vozes, violino elétrico, baixo elétrico, percussão, sintetizadores. Duração - 60'. Pré estreia: Planetário de São Paulo (como *work in progress*). Estreia mundial: Hayden Planetarium, Nova York. Elenco: Anna Maria Kieffer – mezzo soprano; Martha Herr – soprano; Ayrton Pinto – violino elétrico; Dodo Ferreira – baixo elétrico; Mario Frungillo e Joe Passaro – percussão; Jocy de Oliveira – voz e sintetizadores; Jurek Olbrychtowicz – esculturas de luz.

Performances: Planetário do Rio de Janeiro; Miami Planetarium, EU.

TEATRO

APAGUE MEU SPOTLIGHT (1961)

Concepção e texto: Jocy de Oliveira.

Música eletrônica especialmente composta por Luciano Berio em parceria com Jocy. Primeira performance de música eletrônica no Brasil, *Apague meu spot light* foi concebida como peça de teatro de sons e imagens, sem narrativa linear. A personagem principal não tem uma história e o mundo em torno dela se transforma em um cenário sem significado. Objetos sem sentido flutuam em torno dela, vozes eletrônicas a atormentam e ela evoca personagens do teatro clássico, tentando se encaixar em suas histórias, mas eles a julgam e a abandonam. Ela tenta entender, colocar algum sentido ou criar uma sequência de fatos, mas chega à conclusão de que isso é impossível porque em torno de nós existem somente silenciosos spotlights, piscando. No final da peça, ela volta ao palco e diz: “Apague meu spot light”. As vozes dos atores foram gravadas e editadas no Rio de Janeiro e processadas no Studio di Fonologia di Milano, com Luciano Berio.

Elenco: 18 atores e bailarinos. Duração: 2 horas. Performances: Estreia mundial no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Setembro de 1961;

Theatro Municipal de São Paulo (Bienal de Arte Moderna), Setembro de 1961;

Elenco: Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Suely Franco, Zilka Salaberry, Carminha Brandão, Maria Regina de Almeida, Labanca (atores); 10 dançarinos Gianni Ratto – direção e cenário; Bella Paes Leme – figurinos Publicada como libreto por Massao Ohno, São Paulo, 1961.

RETICÊNCIAS (1960)

Peça de teatro para 12 atores Duração: 60' – Não publicada.

LIVROS

O 3o MUNDO (Editora Melhoramentos), 1959.

APAGUE MEU SPOT LIGHT (texto teatral publicado por Massao Ohno), 1961.

DAYS & ROUTES THROUGH MAPS & SCORES (Editora Record, Brasil e Língua Press, EUA), 1983.

INORI À PROSTITUTA SAGRADA (Spectra Produções), 1993.

DIÁLOGO COM CARTAS (SESI SP) 2015 (Prêmio Jabuti de Literatura / Selecionado entre os finalistas do Prêmio Rio de Literatura, 2016).

DIALOGUE AVEC MES LETTRES (Honoré Champion, Paris) 2015.

DIALOGUE WITH LETTERS versão em inglês, em preparação – versão online de NAXOS Music Library.

VÍDEO ÓPERA

BERIO SEM CENSURA (2012)

Música, concepção, texto e direção: Jocy de Oliveira Vídeo: Bernardo Palmeiro
Duração - 120'.

REVISITANDO STRAVINSKY (2010)

Música, concepção, texto e direção: Jocy de Oliveira Vídeo: Bernardo Palmeiro
Duração: 84'.

KSENI - A ESTRANGEIRA (2005)

Música, concepção, texto e direção: Jocy de Oliveira Vídeo: Bernardo Palmeiro
Duração: 71'.

AS MALIBRANS (2000)

Música, concepção e direção: Jocy de Oliveira Duração: 84'.

ILLUD TEMPUS (1994)

Música, concepção e direção de Jocy de Oliveira Duração: 41'.

INORI À PROSTITUTA SAGRADA (1993)

Música, concepção e direção: Jocy de Oliveira Duração: 83'.

LITURGIA DO ESPAÇO (1988)

Música, concepção e direção: Jocy de Oliveira Duração: 47'.

FATA MORGANA (1987)

Música, concepção e direção: Jocy de Oliveira Duração: 70'.

VÍDEO-MÚSICA**SOUNDS OF THE BOSPHORUS (2017)**

Duração: 3'.

TOWERS OF ST BASIL (2010)

Duração: 4'. Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo, 2010
<https://youtu.be/8EkDLvVgYwE> - Towers of St Basil.

GOOD AFTERNOON (2010)

Duração: 2'. Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo, 2010.

KRUKOV CANAL (2010)

Duração: 3' 30". Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo, 2010
<https://youtu.be/8HlzhUCkgsY> - Krukov canal.

BERCEUSE POUR PÈRE IGOR (2010)

Duração: 3' 30". Estreia mundial: SESC Vila Mariana, São Paulo, 2010
<https://youtu.be/l8TNEkAqGWk> - Berceuse pour Père Igor.

REVENGE OF MEDEA

Duração: 5'. https://youtu.be/k5Psd_smQl8 - Revenge of Medea.

NENHUMA MULHER CIVILIZADA FARIA ISTO

Vídeo e música: Jocy de Oliveira. Duração: 10'. Estreia mundial: Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, 2006.

NOTURNO DE UM PIANO

Vídeo e música: Jocy de Oliveira. Duração: 8'. Estreia mundial: Teatro da Caixa Econômica, Brasília, 2006 <https://youtu.be/GZyhu5xMGCM> - Noturno de um piano.

OBOEFONE

Vídeo e música: Jocy de Oliveira. Duração: 9'. Estreia mundial: Global Ear, Dresden, 2005.

LA MALIBRAN & LA STILLA

Vídeo e música: Jocy de Oliveira. Fernanda Montenegro – participação especial

Duração: 13'. Estreia mundial: Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2004.

PROSTITUTA SAGRADA

Vídeo e música: Jocy de Oliveira. Duração: 7'. Estreia mundial: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1993.

RAGA NO AMAZONAS

Vídeo e música: Jocy de Oliveira. Duração: 15'. Estreia mundial: Roulette, Nova York, 1990.

ONÍRICO

Vídeo e música: Jocy de Oliveira. Duração: 8'. Estreia mundial: Miami Planetarium, EUA, 1990.

OUÇO VOZES QUE SE PERDEM NAS VEREDAS QUE ENCONTREI

Vídeo e música: Jocy de Oliveira.

LPs

Música de Jocy de Oliveira

- *Música Século XX de Jocy* (1960) Selo: Copacabana, Brasil.
- *Estória II* (1968) Selo: New Música Circle, St Louis, EUA.
- *Estórias para instrumentos acústicos e eletrônicos* (1981) Selo: FERMATA.
- *Estórias para instrumentos acústicos e eletrônicos* (2017) LP - Selo: SOUNDOHM, Milão, Itália.

CDs

- *Fata Morgana* - Selo: Eldorado, SP, 1990.
- *Inori à Prostituta Sagrada* - Selo RER, Engle, 1993.
- *Illud Tempus* - Selo: O Disc, EUA 1994.

- *As Malibrans* - Selo: ABM Digital, 1999.
- *Solaris* - Selo Ars COntemporânea, (OBOÉ/R.Rodrigues) Berlim, 1995.
- *Ofelia presa nas cordas de um piano*, Brasilcap/ CCBB, 1997.
- *Naked Diva* - Selo: ABM Digital (Música Humana Marcia Taborda), 1998.
- *Raga no Amazonas* – Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, 2006.

DVDs

- *Meu encontro com Luciano Berio*, Selo SESC SP, 2017.
- *Coleção Jocy de Oliveira* (6 óperas em 4 DVDs : *Liturgia do Espaço*, *Fata Morgana*, *Inori à Prostituta Sagrada*, *Illud Tempus* e *As Malibrans*, *Kseni- A Estrangeira*) - Spectra , 2007
Distribuição internacional : NAXOS Vídeo Library, 2010.
- *Revisitando Stravinsky*, Spectra, Distribuição internacional: NAXOS Vídeo Library, 2010.

JOCY DE OLIVEIRA COMO PIANISTA

- O. Messiaen – *Catalogue d’ Oiseaux* (ciclo completo) 1971 Selo: VOX, EUA, 2010 Selo NAXOS Records.
- O. Messiaen – *Vingt regards sur l’Enfant Jesus* (ciclo completo) 1973, Selo :VOX, EUA, 2010 Selo NAXOS Records.
- O. Messiaen – *Catalogue d’ Oiseaux* (ciclo completo) 1987 Selo: Philips / Polygram, Brasil, 2010 - Selo NAXOS Records.
- Manoel Enriques – *Concert for piano e orchestra*- 1973 Selo: Academia de Artes, EMI Capitol, México.