

SÉRIE TRAJETÓRIAS

Palestrante: acadêmica Jocy de Oliveira

Local: Praia do Flamengo, 172 / 12º

Data: 04 de novembro de 2003

Hora: 18h: 30min

Edino Krieger:

Boa noite a todos, é um grande prazer ter todos aqui em nosso, por enquanto, pequeno espaço, mas ano que vem nós vamos ter um espaço bem maior no restante do andar, que vai ser reformado. O projeto de reforma está exposto logo ali e esperamos que ano que vem, nós estejamos muito mais confortáveis aqui na nossa sede.

Na verdade, esse nosso encontro de hoje é quase que uma festa de fim de ano, porque é um pacote de eventos que oferecemos, inclusive, talvez, como um fecho de ouro, para essa atual administração da Academia Brasileira de Música, cujo mandato está se encerrando neste final de ano. Então, nós queremos deixar para todos vocês, acadêmicos e não, uma boa impressão. Hoje vamos ter três eventos.

Vamos iniciar ouvindo o depoimento da nossa acadêmica e companheira Jocy de Oliveira, sobre a sua trajetória, que nós vamos gravar e, posteriormente, a ideia é de transformar todos esses depoimentos em livro que será certamente material de consulta e estudo, para pesquisadores e para pessoas que se interessam por nossa atividade, por nossa música.

Em seguida, eu vou convidar a todos para um coquetel pelo lançamento de nossos últimos produtos editoriais, são ao todo cinco CDs; *Harmônica Brasileira*, com José Staneck, que gravou para a ABM especialmente os dois concertos para harmônica e orquestra, na versão para piano e orquestra dos próprios compositores, Villa-Lobos e Radamés Gnattalli, além de uma obra do Guerra-Peixe, que é original também para harmônica e piano; *As Malibrans*, da própria Jocy de Oliveira, que é nossa palestrante, o cd *Ouvindo Osvaldo Lacerda* - e nós contamos hoje aqui com uma de suas intérpretes, que é sua esposa Eudóxia de Barros e que está representando o Osvaldo nesse momento - e um cd também de *Música Eletroacústica*, de Jorge Antunes, com obras do período do pioneirismo, primeiro trabalho dele nessa área da eletroacústica, além do cd *Partita Brasileira*, com obras do Guilherme Bauer. Além disso, estamos lançando três livros que fazem parte da nossa edição editorial: *A Canção Brasileira*, de Vasco Mariz, que é uma edição da editora Francisco Alves, com o apoio da Academia Brasileira de Música; um livro do Marcos Câmara de Castro, que está aqui conosco, sobre *Frutuoso Vianna, orquestrador do piano*, que resgata toda a produção e a importância de Frutuoso Vianna na história da música brasileira. O Marcos Câmara de Castro foi o primeiro vencedor do Concurso de Monografias promovido pela Academia e isso ainda na gestão do nosso querido e saudoso presidente José Maria Neves. Como tributo a José Maria Neves, pela iniciativa desse concurso, vamos lançar hoje também as bases e o regulamento de um segundo concurso, que por decisão da diretoria da Academia, passará a se chamar *Concurso*

José Maria Neves de Monografia. Finalmente, temos o lançamento de um livro que foge um pouco às normas da Academia, é o livro *Sonate da Cimbalo di Piano e Forte*, de Lodovico Giustini di Pistoia, uma edição fac-similada de 1732, em Florença, com apresentação do musicólogo luso-alemão Gerhard Doderer. Esse livro contou também com o empenho de José Maria Neves para que ele fosse editado pela Academia. Na verdade, o livro não tem nada a ver com música brasileira, mas no prefácio o próprio José Maria Neves explica o porquê dessa edição pela Academia. Interessante também é que essa edição é acompanhada por uma gravação das sonatas, uma gravação da cravista portuguesa Cremilde Rosado Fernandes. Eu vou pedir que depois da palestra da nossa acadêmica Jocy de Oliveira seja ouvido esse cd.

Eu quero convidar o nosso colega, acadêmico Ricardo Tacuchian, que é o coordenador dessa série Trajetórias, para fazer a apresentação da nossa palestrante de hoje. Obrigado!

Ricardo Tacuchian

Há muito tempo eu não vejo na Academia a presença de tantas personalidades ilustres e nem de tantos acadêmicos também, alguns que nem moram no Rio; isso já é o primeiro sinal do prestígio da palestrante de hoje.

Se eu fosse fazer essa apresentação há uns vinte anos, eu diria que nós temos hoje uma das maiores compositoras desse país, mas seria muito pouco dizer isso da Jocy, pois nós estamos diante de uma das maiores compositoras brasileiras da atualidade e de uma artista que tem a bandeira da vanguarda, a bandeira do novo, a bandeira da renovação. Nós já estamos acostumados, quando vamos assistir a um espetáculo de Jocy de Oliveira, nós temos que preparar o nosso coração, pois vem novidade. Jocy é essa eterna jovem que está a todo momento abrindo novos caminhos.

Para aqueles que estão aqui pela primeira vez, a Série Trajetórias é, na realidade, um depoimento gravado em público que ficará para a posteridade. Futuramente será editado e publicado em livro e as fitas originais ficarão à disposição daqueles que desejarem ter um recorte no futuro do que foi a vida musical brasileira desses tempos que nós vivemos. Esse depoimento é seguido depois de perguntas, comentários e observações por parte de todos os presentes; essa participação é muito importante. Fazer uma apresentação de Jocy seria até uma redundância, porque ela irá mostrar o que foi a sua trajetória e, mais do que os aspectos factuais que são do nosso conhecimento, mas também as ideias que essa mulher corajosa e de vanguarda tem. Então, com vocês, a nossa acadêmica Jocy de Oliveira

Jocy de Oliveira

Boa noite a todos. Quero agradecer em primeiro lugar às palavras generosas do Ricardo Tacuchian, que é sempre um orador brilhante e exagera um pouquinho, portanto espero que vocês não tenham ficado assim muito impressionados.

Falar sobre a nossa trajetória não é fácil, é complicado de se pensar se ela tem um ponto de partida e dessa partida se vai ao desconhecido, ou se uma trajetória implica em um círculo, ou se implica em um labirinto. Na verdade, acho que é um misto disto tudo, nós muitas vezes não sabemos o caminho que estamos tomando, e a intuição tem um papel preponderante, se nós a ouvirmos.

Isso me leva a citar Guyan, em 1890, como primeiro cientista que pesquisou sobre o tempo que para nós, músicos, tem um papel da maior importância, e principalmente o filósofo francês Bergson quando afirma que o poder do espacial sobre o linear está na capacidade da intuição. Quando se tem intuição analisam-se todos os elementos como um todo. A intuição no meu trabalho é algo vital. Ela tem um papel preponderante na própria criação e atua como elemento de estímulo que instiga aqueles que participam e que são os co-criadores, digamos os intérpretes.

Ela nos leva a pensar na temporalidade. Guyan questionou a percepção do tempo e constatou que o fator tempo não existe no universo e, portanto, tempo torna-se uma construção puramente mental entre dois eventos ocorridos. É relevante lembrar o que Morton Feldman disse a respeito do tempo: “Nós pensamos que música, mais do que qualquer outra arte, é exploratória acerca do tempo, mas será mesmo? Andamento e não tempo têm sido a questão em música.”

Isso é algo sobre o qual devemos refletir, porque estamos procurando um momento de intuição poética, um momento de verdadeira cumplicidade entre artistas criadores e intérpretes - aqueles que estão dando vida à obra, assim como entre artistas e público. Esse momento é como um mergulho em nosso interior e na percepção do tempo e do espaço.

Absorver o tempo na sua essência não estruturada torna-se uma das questões primordiais na minha música, isso me leva a trabalhar também com a visão atemporal dos mitos.

O cientista Stephen Hawking, faz a seguinte pergunta: “porque temos memória do passado e não do futuro?” Isso me vem à mente quando penso em composição em tempo real. Poderia se tratar de um tipo de memória do futuro que estamos tentando alcançar? Parece-me relevante quando se trabalha com um grupo de músicos. Nesse sentido e como define Júlio Plaza: “o realismo conceitual no sistema numérico nos permite representar o que se sabe e não somente o que se vê”. Em contraste à pintura clássica ocidental, a tradição medieval ocidental e a cultura oriental (por exemplo, mandalas) me fascinam, pois usam a imagem como visualização do conceito, assim como acontece hoje no sistema digital. Eu diria que o conceito de mandalas também se aplica à música nova, porém o público massacrado pela música de consumo através da mídia tem cada vez mais dificuldade em perceber auditivamente do que visualmente.

Isso tudo explica também no meu trabalho o emprego de estruturas indeterminadas, fragmentadas, compostas de pequenos eventos ou células, como em uma mandala, e a renúncia da linearidade. Essa linguagem musical procura o justo equilíbrio entre o determinado e o indeterminado, contando com o estímulo, a inteligência, a musicalidade do intérprete, assim como do ouvinte; não basta ler a partitura, é preciso entender o conceito, aprender a desenvolver uma capacidade maior de ouvir.

Nós vivemos em uma sociedade visual e a percepção auditiva está diminuindo, desenvolver essa percepção é um dos desafios de nosso trabalho multidisciplinar. O ator, o bailarino não ouve, só vê, o músico vê a partitura, mas a sua audição, às vezes, é limitada. Meu método de trabalho leva a agrupar esses músicos, atores, bailarinos, tentando construir uma linguagem coerente, onde processos indeterminados são combinados a outros estritamente determinados. Procuo um equilíbrio entre a tecnologia e os elementos naturais inerentes à pesquisa tímbrica e instrumental vocal, na justa medida entre composição, interpretação e execução. Mas até agora não me referi à memória. Será que essa memória do futuro seria a memória genética, a memória do inconsciente ou do consciente de tudo que nós armazenamos, todos esses dados que processamos e recriamos, seriam os pilares de nossa formação, as influências ao longo de nossa trajetória?

A minha infância foi passada em São Paulo e eu comecei muito cedo a tocar piano de ouvido. Meu primeiro recital foi com 4 anos de idade na Rádio PRB2, em Curitiba, e depois no Teatro Municipal de São Paulo, no Teatro Municipal de Campinas, enfim, em vários outros teatros. Eu acho que ouvi música antes de nascer, pois minha mãe tocava piano e vivi sempre ouvindo música. A música sempre me guiou e se penso no passado, sempre penso em uma forma sonora.

Nesta foto podemos ver o meu primeiro concerto com a Orquestra Municipal de São Paulo, regida por Vicente Fittipaldi. Eu tinha 15 anos; na outra foto vemos os meus mestres: José Kliass, na minha formação pianística em São Paulo, e na outra foto com Marguerite Long, em Paris.

Acredito que a década de 60 representou um retorno ao Dadaísmo, talvez como reflexo de um momento de revolução social, cultural e sexual, marcante para a mulher também neste sentido criador. Assim como para mim, nos meus 20 anos, aquela década foi como um divisor de águas, um período crucial e estimulante que influenciou profundamente no caminho que escolheria como pianista e no meu processo criativo.

Foi em 1960, em Tanglewood, que conheci e tive contato com a música de vários compositores, por exemplo, John Cage. A sua música e a sua filosofia representaram muito esse espírito liberto do Dadaísmo, o que para mim, abriu um novo horizonte estético. Fiz várias primeiras audições da obra de Cage, convivi de perto com sua música e filosofia de vida muito ligada à sua obra. Ele foi um dos artistas que conheci que mais me impressionou, no sentido de que havia uma total simbiose entre sua vida e sua obra. Na mesma época, conheci Luciano Berio e teve início uma longa relação musical e afetiva, culminando com a sua *Sequência IV*, escrita para mim, para piano solo. Executei sua *Sequenza* em vários países. Ainda no mesmo ano, ouvi a primeira audição de *Circles*, de Berio, executada por Cathy Berberian, sua mulher na época. Foi sua primeira apresentação de uma das obras mais importantes de Berio. Até então ela havia participado de algumas peças dele, mas não da relevância de *Circles*. Na verdade, foi Cage que, convidando-a para estrear sua *Aria* estimulou Berio a confiar a primeira audição de *Circles* à sua mulher. Seguir a finalização dessa obra com ela ensaiando no início de sua carreira única e pioneira foi um grande marco na época e na música do século XX. Naquele momento, eu não percebi que aquela voz me acompanharia por vários anos, como uma voz primordial.

A música e o pensamento de Stockhausen também me foram revelados naquele verão em Tanglewood. Passei a estudar suas obras para piano e me identifiquei muito com seu pensamento musical. Nessa época também conheci David Tudor, que influenciou bastante o meu repertório de música contemporânea.

Na época eu já havia feito a minha estreia como solista da Boston Symphony Orchestra e já havia iniciado uma carreira como pianista no Brasil e na Europa. A composição estava presente porém lentamente, porquanto minha carreira de pianista, tocando em vários países e sempre com repertório novo, não me deixava tempo para compor. Em 1962, eu toquei a primeira audição na Bélgica e na França do *Movements*, de Stravinsky, para piano e orquestra. Posteriormente, em 1966, toquei sob a sua regência o seu *Capriccio*, para piano e orquestra, com a St Louis Symphony Orchestra, nos Estados Unidos. A oportunidade de ter tido um contato pessoal com Stravinsky, sendo sua solista, ouvindo dele suas opiniões, conselhos e reflexões sobre sua música e música em geral foi para mim importantíssimo e marcou minha trajetória de forma decisiva. Entre 1963 e 1968 vivíamos em Saint Louis, nos EUA, a maior parte do tempo e nesta época eu obtive o meu Mestrado em Artes com “major” em Composição.

Ainda existem duas influências importantes que eu devo mencionar. Uma delas foram os sete anos que passei me especializando, estudando, tocando e gravando a música de Messiaen. Gravei nos Estados Unidos os seus maiores ciclos, para piano solo, assim como executei várias de suas obras para piano e orquestra em primeiras audições no Estado Unidos e no Brasil. Para mim, a descoberta de uma nova noção do tempo na obra de Messiaen foi marcante. Uma nova perspectiva sonora despontou para mim ao examinar sua estrutura métrica, a liberdade na escolha de materiais e técnicas composicionais, como a adição de ritmos indianos, a mescla de técnicas seriais, modais, politonais, tonais, polimodais, modos gregos e cantos de pássaros, formando um universo sonoro absolutamente único, além da coragem de misturar todos esses materiais, sem nenhum pudor. Acho importante também para o ouvinte de Messiaen se despojar de qualquer preconceito para realmente poder absorver isso tudo.

A última influência que eu não posso deixar de mencionar foi minha amizade com Cláudio Santoro. Foto com Cláudio Santoro e Eleazar de Carvalho, em Paris.

Tive um contato com Santoro muito enriquecedor; durante muitos anos executei várias obras dele e isso me fez refletir muito sobre o equilíbrio entre o indeterminado e o determinado, principalmente no período aleatório da obra de Santoro. Nessa época, existia uma preocupação em relação à notação, ou seja, encontrar um equilíbrio entre notar e transmitir os pensamentos. Nesta mesma época, Xenakis escreveu para mim o seu concerto para piano e orquestra com o título de *Connexities*. A partitura era fascinante do ponto de vista visual, mas era impossível de ser realizada. Assim, a obra que era determinada, se tornava cada vez mais indeterminada. Com Santoro, no entanto, as obras dele eram tão simples, eram tão claras na sua notação que o indeterminado se tornava determinado e os intérpretes podiam apresentar um resultado de forma muito próxima ao pensamento do autor.

Meu processo de contar uma história não linear teve início em 1961, num trabalho de teatro-música em colaboração com Luciano Berio – “Apague meu spot light”

Essa pesquisa continuou em diversos campos, usando música, teatro, vídeo, texto, em uma convicção de que a expressão sonora é inerente a todas as formas de vida e tentando um desenvolvimento orgânico da composição e execução sem fronteiras entre vida e arte.

Estória II para voz, percussão e fita, de 1967, é a minha segunda peça eletroacústica. Antes de *Estória I* (acusmática) havia colaborado com Luciano Berio, em 1961, com minha peça *Apague meu Spot Light*. Na verdade, a peça teatral era de minha autoria e a parte eletroacústica foi composta em parceria com ele.

Estória I e II foram compostas em 1966 e 1967 no estúdio de música eletrônica da Washington University, em Saint Louis onde eu obtive meu mestrado. Essas séries de Estórias focalizavam uma investigação da sílaba falada e suas propriedades fonéticas e semânticas que me conduziram a uma renúncia do discurso linear e ofereceram-me uma riqueza de materiais, com ênfase na qualidade essencial da própria voz humana. Assim, com o decorrer do tempo, não só me preocupou essa pesquisa com técnicas vocais ampliadas, como a manipulação da voz por processos eletrônicos, o que me levou também a procurar outros meios de expressão em diferentes culturas, criando uma linguagem multicultural inteligível.

Durante meados de 1960 e início de 1970, tentei eliminar o espaço do palco versus público, em direção ao teatro total, conceito esse que me levou à ideia de espaços ambientes controlados. Naquela época, me preocupava em desenvolver processos com estruturas em resultados indeterminados, que envolvessem o público em uma ativa participação. Nessa direção, eu compus uma série de peças em 1967, 1968, até 1970. As bulas dessas peças eram complicadíssimas, o conceito era interessante, mas o resultado era uma loteria e às vezes não funcionava bem, era imprevisível, pois nós estávamos apresentando uma estrutura aberta e não estávamos interessados no resultado, nós estávamos interessados no processo.

No início de 1970, ainda usando esse meio de trabalho, concebi outra peça - *Polinterações*, com páginas e páginas de explicação, para ser executada por vários intérpretes e pelo público, mas com resultado totalmente imprevisível.

Em 1982, iniciei uma série de, digamos, óperas, já que em português nós não temos outra palavra, e eram concebidas para planetários. Essas peças sugerem rituais em um templo, onde o espaço e o tempo adquirem uma outra dimensão e contrariamente ao enfoque unidirecional de um palco, o uso de um planetário pode se tornar para o público um estímulo multidimensional e até mesmo multisensorial. As minhas peças planetárias têm sido realizadas para vários planetários no Rio de Janeiro, São Paulo, Miami, Nova York e Houston.

Vou colocar um pequeno trecho de uma peça de 1982, chamada *Veredas*, para várias vozes, e que foi pensada para planetário; neste caso as sopranos são Celine Imbert, Adélia Issa, Marta Herr e a mezzo-soprano Ana Maria Kieffer. Essa é uma peça composta de 38 módulos que podem ser

explorados com sequências de livres combinações. A duração é também de livre escolha dos intérpretes, podendo ser executada em dez minutos ou durante um dia inteiro.

Em 1987, apresentei no MAM minha ópera *Fata Morgana*, com Ana Maria Kieffer e em 1986 nos jardins do MAM a *Liturgia do Espaço*, posteriormente apresentado em 1988, no Estádio de Remo da Lagoa. Nesta versão final da *Liturgia do Espaço*, foi a primeira vez no Brasil que um vídeo através de computador era utilizado em tempo real, captando e processando imagens da cena, que eram simultaneamente vistas em grandes telões. A minha intenção era de estimular e ampliar o desenvolvimento da percepção do ouvinte espectador em direção ao evento total.

Nesses últimos cinco anos me dediquei a compor e a escrever uma ópera trilogia com enfoque nos valores do feminino, utilizando vozes e instrumentos acústicos, meios eletroacústicos e vídeo. A primeira parte *Inori, a Prostituta Sagrada* foi encomendada pela Fundação Vitae e produzida pelo Centro Cultural Banco do Brasil; ela enfoca o imaginário feminino sob o ponto de vista mítico, resgatando a figura da prostituta sagrada. A segunda parte *Illud Tempus* é um conto de fada contemporâneo; ela examina sonhos de mulheres sobre a ótica de psicólogas que seguem Jung. Foi encomendada e produzida em 1994, pela RioArte e na “Haus der Kulturen der Welt,” em Berlim. A terceira parte, *As Malibrans*, traz à tona o papel da mulher personagem na ópera. A música faz uso extensivo da voz feminina, que se solta de corpos fadados a serem glorificados e mortos. Sua estreia foi no StaatsTheater Darmstadt, Alemanha.

Volto a dizer que acho que as minhas seis óperas não são na verdade óperas, procede muito mais o que se diz em outras línguas, que são música-teatro. O processo de compor a música e escrever o roteiro é simultâneo e, portanto, dirigi-las, uma decorrência natural, uma vez que a minha concepção é totalmente integrada e, portanto, em direção a um evento total.

Obrigada.