

Acrescentando algumas reflexões sobre meu livro “Diálogo com cartas”

Jocy de Oliveira

Resumo¹: O livro “Diálogo com cartas” reúne e comenta 112 cartas escritas para mim por 10 renomados compositores / maestros do nosso tempo como: Stravinsky, Robert Craft, John Cage, Luciano Berio, K.Stockhausen, I Xenakis, Eleazar de Carvalho, Claudio Santoro, Lukas Foss and O.Messiaen. Estas valiosas cartas com comentários sobre questões e eventos pertinentes representam uma documentação que resgata momentos importantes para a musicologia histórica das décadas de 1960, 1970 e 1980. Foram escritas para mim (a maioria escritas à mão) como sendo uma amiga, pianista e compositora que dedicou muitos anos ao estudo e à performance da música contemporânea. Eu atuei como solista sob a regência de Stravinsky, tive várias obras dedicadas a mim, e fiz a estreia mundial de muitas obras destes compositores. Meus comentários e introduções às cartas guia o leitor para uma melhor compreensão das circunstâncias em que elas foram escritas, assim como as situa no cenário da música contemporânea da época. Embora o livro seja de grande interesse para o meio musical, meu enfoque não foi musicológico, mas de um ponto de vista pessoal e portanto, objetivando uma perspectiva mais ampla. Este artigo apresenta observações sobre o livro, seu processo de escrita e traz citações de alguns trechos relevantes. O livro foi publicado em português e lançado pelo SESI SP, 2014, e pela Editions Honoré Champion, Paris 2015.

Palavras-chave: Diálogo com cartas, música contemporânea, Stravinsky, Berio, Messiaen, Stockhausen, Santoro, Cage.

Few observations about my book “Dialogue with letters”

Abstract: “Dialogue with letters” compiles and comments 112 letters written to me by 10 relevant composers/conductors of our times such as: Stravinsky, Robert Craft, John Cage, Luciano Berio, K.Stockhausen, I Xenakis, Eleazar de Carvalho, Claudio Santoro, Lukas Foss and O. Messiaen. These invaluable personal letters commenting pertinent questions and events represent a relevant document regaining important moments for musical history specially of the 60thies, 70thies, and 80thies. They were written to me (mainly hand writing) as a friend, pianist and composer who has dedicated many years in the study and performance of contemporary music. I have being soloist under the baton of Stravinsky, had a number of pieces dedicated to me and presented many world premieres of these composers. My comm

¹ Tradução do inglês: Ingrid Barancoski.

entaries and introduction to these letters guides the reader to a better understanding of the circumstances in which those letters were written as well as situates them in the contemporary music scene of that period. Though this book may be of great interest for the musical milieu, my approach was not of a musicologist but rather from a personal view and therefore aiming a wider perspective. This article presents observations about this book, the process of writing it and citations of few relevant segments. The book was published in Portuguese and launched by SESI SP, 2014 and in French by Editions Honoré Champion, Paris, 2015.

Keywords: Dialogue with letters, contemporary music, Stravinsky, Berio, Messiaen, Stockhausen, Santoro, Cage.

Compor, escrever, conceber obras cênicas, visuais, videográficas, vivenciar a obra de outros compositores, o meio ambiente, as questões que afligem o mundo que vivemos como a desigualdade social, miséria, dor, discriminação, o direito de ser diferente, o direito de viver diferentemente, enfim, tudo é parte intrínseca e igualmente importante no mesmo processo criativo. Talvez melhor seja dizer que compor é um processo de transformação – um percurso entre a intuição e a memória. Apreendi com meu mestre John Cage que arte e vida se fundem e são a mesma coisa. Assim sendo, para mim, compor é viver...

Ao terminar meu recente livro, "Diálogo com cartas", me senti um pouco vazia, muito da memória foi registrado e passou a ser direito do público de compartilhar. Aquilo que havia guardado num compartimento secreto da memória, de repente foi-se e deixou lugar para novas criações/transformações. Encarar o presente é as vezes amedrontador, vive-se de memórias e fantasias mas hoje, sinto que o presente é mais real quando o passado se foi

e o futuro embora desconhecido torna-se um espaço reduzido.

Ou seria como afirma o matemático e escritor – Edward Frenkel que "eventos futuros podem influenciar o passado"?

Mesmo assim, escrever algo sobre este livro não é fácil pelo meu olhar ainda muito próximo que não se distanciou. Quando comuniquei ao Maestro Robert Craft que escrevia sobre 10 expoentes da música na segunda metade do século 20, ele me respondeu: "Have you considered that of the ten "exponents" in your new book, I'm the only one still breaking?"

Diálogo com cartas compila mais de cem cartas escritas para mim por Igor Stravinsky, Robert Craft, Olivier Messiaen, John Cage, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Lukas Foss, Claudio Santoro, Eleazar de Carvalho.

O manuscrito parte de um exclusivo material de fonte primária, cartas inéditas, e únicas (a maioria escritas a mão) documentando momentos históricos, musicais, pessoais, especialmente durante os anos 1960/70 e 80.

Introduzidos por um prólogo, cada um dos nove capítulos deste livro enfoca minha vivência de um compositor a partir de uma correspondência que me leva a comentários sobre as circunstâncias que ambientaram estas cartas, os fatos perdidos nas entrelinhas, meus diários e reflexões. Porém em cada capítulo esta vivência extrapola o âmbito de um compositor e dialoga com outros, dialoga entre eles e guia o leitor pelos meandros de situações quando estas cartas foram escritas no cenário da música contemporânea daqueles períodos.

O lado humano destas cartas que muitas vezes contam histórias tocantes, afetivas, humorísticas figura paralelamente as informações analíticas musicais fazendo com que este livro extrapole apenas o interesse de um leitor musical e possa atingir um público mais amplo.

É quando me vem a mente a tese de Edward Said sobre a obra tardia e sinto um leve temor. Mesmo assim tento reconstruir o processo que me levou a escrever este livro.

Acordo numa manhã nublada e chuvosa. Lembro-me bem porque o Rio de Janeiro é uma cidade que só sorri com o acordar ensolarado. Abro uma arca esquecida pelo manuseio e povoada de cartas. E naquela "Soft morning city" parafraseando James Joyce via John Cage, folhas amassadas, esgarçadas, papel de seda amarelado, envelopes fininhos que transpuseram o atlântico, selos de diversos países - cartas de artistas que habitaram os anos de minha juventude me

trazem de volta a estes singulares remetentes.

Que fazer com este material tão rico e ao mesmo tempo tão longínquo? Talvez os anos tardios nos façam pensar em arquivos de pensamentos, de relíquias, de documentos, bens intelectuais que construíram nossa vida. Mas entre os mestres de minha juventude, tive John Cage como um guia artístico/filosófico que me ensinou a não me preocupar com inventários... Entretanto em 1985 quando John Cage visita o Rio por meu convite e passa alguns dias em minha casa, ele me fez pensar sobre o perene. Na ocasião, executei a primeira audição mundial de sua peça para piano *As SLOW as Possible - ASLSP*. Em sua partitura, ele escreve: "*For Jocy de Oliveira who played this piece for me the first time I heard it and beautifully with love, John Cage, in Rio 1985.*"

Não é uma peça de fácil execução no que tange a manter as notas presas sem tocar; outras que soam e se sustentam agregando camadas, algumas vezes harmônicos com a ajuda do pedal tonal e criando lentamente - o mais lentamente possível - um universo sonoro cheio de sutilezas.

Quando Cage deixou a cidade, já no aeroporto, ao despedir-se de mim, ele me disse: "*Eu nunca tinha ouvido esta peça... Acho que muitas de minhas peças vão morrer comigo, mas creio que esta é uma das que sobreviverão.*"

Será que ele se desviava do efêmero e começava a sentir o peso do perene?

Podia optar por não mergulhar neste passado sem volta... Podia vender ou doar

estas cartas a uma biblioteca pública. Mas teria o direito de deixá-las esquecidas, ignoradas, teria o direito de não torna-las públicas? Acredito que não. São especialmente ocasiões perdidas, sonhos desperdiçados, estórias incomuns, observações musicais únicas que me guiam a compilar estas cartas com o reconhecimento de ter sido uma tão afortunada destinatária.

Em 2008, no ano seguinte a aquela manhã de reencontro com estas cartas, recebi uma bolsa da Rockefeller Foundation para um período em residência no seu Centro de Estudos em Bellagio, Itália para escrever este livro. Mergulho neste assunto fascinante e me deparo com questões delicadas e relevantes em relação a estas epístolas: como escolhê-las, abordá-las, agrupá-las, qual o critério a seguir? Um critério musicológico, comparativo, humano? Deixo-me levar pela intuição e traço um Prólogo do qual extraio aqui alguns trechos:

Memórias evanescentes,
às vezes anos à parte,
voltam à tona num
labirinto de coincidências,
extrapolando datas
cronológicas; de repente,
uma carta intrusa se
esgueira pelo meu
inconsciente,
desobedecendo à ordem
de eventos e se
acomodando em espaços
secretos. Deixar passar
entre elas intervalos de
silêncio é como tentar
reconstruir passagens
vivas por outra pessoa.
Eu, que vivi essas

passagens, não sou mais
a mesma que agora
escrevo e as observo
como fotos esmaecidas.
Talvez isto imponha uma
visão mais objetiva, mas
também nos prenda a
armadilhas reminiscentes
de eventos que escapam
à realidade. Períodos
intensos de descoberta
artística, emocional ou
poética tornam-se
vivências difíceis de
serem reconstruídas e
reveladas.

Cartas são uma via dupla de
comunicação, mas neste caso só
detenho aquelas que recebi. As
escritas por mim se foram, talvez
não existam mais...

Embora cartas como estas
não tencionem trazer unicamente
novas perspectivas para a
musicologia, se forem examinadas
com delicadeza e sensibilidade
poderão expressar, em parte,
estados emocionais presentes na
criação de certas peças, situando-
as historicamente. Se essa meta
for atingida, terá valido a pena
publicá-las e dividir estas
experiências relevantes não
somente para o músico, mas
também para o leitor que aprecia
música e tem curiosidade de
descobrir sobre o processo criativo
no século 20.

Estas cartas foram escritas
para mim como pianista que se
dedicou por muito tempo a
executar música contemporânea.
Nos últimos 20 anos, entretanto,
voltei-me totalmente para a
composição e as cartas foram
esquecidas.

Alguns anos foram marcantes na minha vida e, estranhamente, têm acontecido em ciclos. Extraio de meu diário alguns dos períodos iluminados de meu convívio com Igor Stravinsky.

Foi no cenário de inverno de 1956, numa Berlim sinistra, escura e marcada pela guerra, que tive contato pela primeira vez com Igor Stravinsky. Era quase uma adolescente e lembro-me com nitidez a emoção daquele encontro. Estávamos todos hospedados no Hotel Kempinsky, o único luxuoso naquele pós-guerra.

Eleazar de Carvalho (com quem estava recém-casada) regia Petrouska de Stravinsky com a Filarmônica de Berlim e Stravinsky dirigia a orquestra da Rádio (Rias).

Com a câmera de minha lembrança aproximo um close do suntuoso restaurante do Hotel Kempinsky em Berlim... tão silencioso que se podia ouvir o tilintar dos pingentes do grande lustre de cristal, o destrinchar cirúrgico dos garçons na pele dourada dos peixes, o deslizar do *maître* sempre solícito, as porcelanas alvas esperando pelas porções comedidas...

Foi lá que vi pela primeira vez, por entre

as mesas, do outro lado do grande salão, Stravinsky jantando com sua mulher Vera de Bosset Stravinsky, e Robert Craft. Um leve tremor me paralisou: deveria correr ao seu encontro e tentar um autógrafo? Não, isto seria muito tiete. Precisava me conter polidamente, na pose de jovem mulher do regente brasileiro que, afinal, estava lá para reger a Filarmônica de Berlim... Mas se ele passasse por nós, deveria levantar rapidamente e abordá-lo? Isto não pareceria assédio? Ele me ouviria? Se lembraria de meu marido, o maestro Eleazar de Carvalho? Nos daria atenção ou nos lançaria um breve olhar complacente e entediado? Coagida pelo marido, contive-me e resolvi escrever-lhe um bilhete, que deixaria mais tarde na recepção. Escrevi: "Fiquei emocionada em ver tão próximo um dos maiores gênios que a humanidade produziu!"

No dia seguinte, estávamos novamente almoçando no Kempinsky quando Stravinsky entra com Madame Stravinsky e Robert Craft. Nos vê, atravessa o grande salão do restaurante e vem

nos cumprimentar. Beija a minha mão!

Poucos anos mais tarde, em 1962, toquei a primeira audição na Bélgica dos *Movements* para piano e orquestra de Stravinsky. No ano seguinte, durante sua estadia de 15 dias no Rio de Janeiro, tive a

oportunidade de um contato mais próximo com ele, o qual perdurou por muitos anos, culminando num concerto como solista sob sua batuta, executando seu *Capriccio* com a St. Louis Symphony Orchestra nos EUA em 1966.



Figura 1. Jocy de Oliveira como solista com a Orquestra da RTB, Bruxelas, sob a regência de Eleazar de Carvalho. Foto: acervo da autora

Novamente encontro aquele Stravinsky de talhe pequeno, com seus inseparáveis óculos e seu olhar que atravessa o infinito. Deparo-me com um Stravinsky mais velho, andando com dificuldade e mais cansado do que aquele de há três anos, no Rio de Janeiro.

Dia do concerto

Sáimos juntos para o ensaio. "Bon jour, Maitre. Ça va?" Ao que ele responde: "Le jour du concert, ça ne va jamais."

Parece preocupado. Pergunto-lhe se quer me recomendar mais alguma coisa.

- Não. Tudo vai bem. Só não se esqueça da cadenza como cimbalon e mais livre o

acelerando. No 3º movimento é preciso cuidado, porque se o regente ou a solista aceleram ou atrasam um pouco é muito perigoso.

Começa o ensaio com o *Capriccio*. Muda alguns tempos. Às vezes rege em oito o que havia regido em quatro. Olha mais para a

solista. Os músicos ficam um pouco confusos no 2º movimento e ninguém mais entende se é em quatro ou em oito...

Robert Craft recomenda, a mim e ao espala, que mantenhamos o tempo em geral e estrita ligação entre nós, porque Stravinsky costuma ralentar.

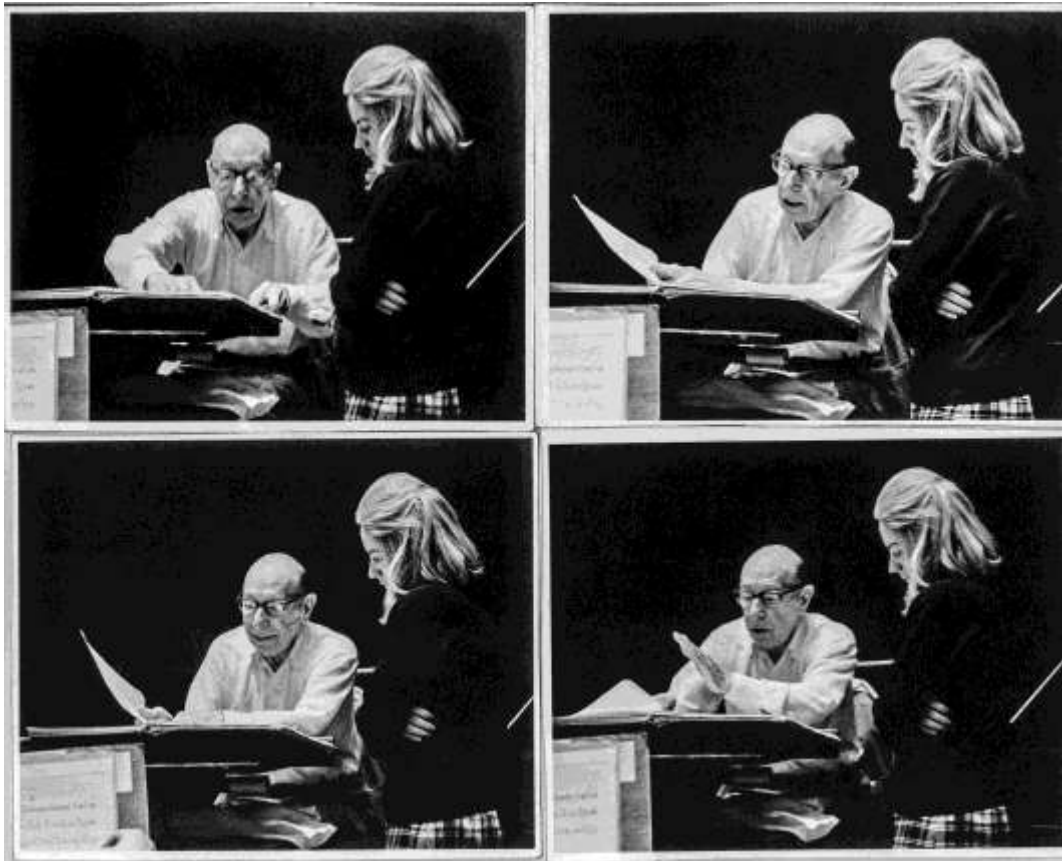


Figura 2: Stravinsky e Jocy de Oliveira durante o ensaio para um concerto com a St. Louis Symphony, St Louis, USA, 1966. Fotos: James Rackwottz

À noite vamos juntos para o Teatro. No carro, já pronta, com um vestido longo azul e prateado, lembro-me que esqueci os sapatos e vim só com as botas de neve! Conto-lhe o que aconteceu e ele diz: "*Agora você toca de botas...*"

O mestre conhecia minuciosamente os problemas pianísticos do *Capriccio* e tinha em mente uma interpretação muito

definida. O tempo nesta obra deve ser observado fielmente e ele me pedia durante os ensaios que não o deixasse ralentar...

O segundo movimento, com um caráter de inspiração barroca deve delinear as articulações e fraseados com a maior clareza. Durante nosso trajeto do hotel para o teatro, Stravinsky comparava o dedilhado que

costumava tocar com a minha escolha nesta ou naquela passagem, e lembrava-me que o fraseado está sempre intimamente ligado ao dedilhado escolhido... E eu me dava conta de quanto era exasperante para uma pianista um assunto como este antes de tocar!

E, finalmente, acontece um dos momentos mais emocionantes de minha vida artística...

Entro no palco. Stravinsky, apoiado pela bengala, me acompanha, lentamente.

Numa reação instantânea e emocionada, público e orquestra se levantam e o aplaudem calorosamente.

Sinto um nó na garganta e tenho medo de chorar. Ele sobe ao pódio e ataca. Está usando a cadeira alta para reger e posso ver melhor seus gestos do que nos ensaios.

No fim do primeiro movimento, lembra-se das entradas e às vezes tenta me indicar alguma – mas se engana no tempo. Os músicos e eu continuamos a contar equilibradamente e sem titubear.

No segundo movimento, toma um andamento lento demais. Tenho de contar duas vezes mais depressa para retomar o tempo.

No terceiro movimento, ele me acompanha. Quando termina, me beija as mãos e agradece, feliz. O público inteiro, de pé, ovaciona, num testemunho de admiração e respeito ao compositor. E Stravinsky retira-se do palco lentamente, deixando a marca para aqueles que o ouviram de um momento singular!

Passei alguns verões em Tanglewood, onde estreei muito jovem como solista com a Boston

Ele insiste para que eu volte e agradeça sozinha. Havia me enviado rosas vermelhas com um cartão que dizia: "*Obrigado pela execução do meu Capriccio*".

No dia seguinte, domingo

O concerto é às 14h30. Saio do hotel no carro com Stravinsky. No caminho, ele diz que continua cansado e não dormiu quase nada, mas o concerto como conjunto é ainda melhor do que na véspera. Ele mostra-se satisfeito e, no palco, ao receber os aplausos, beija-me no rosto. Quando saímos, as calçadas estavam repletas de admiradores esperando para vê-lo entrar no carro, porém aplaudindo sem incomodá-lo com autógrafos. Vamos diretamente ao aeroporto. Ele diz:

– *Depois do concerto, a cidade sempre parece mais agradável. O tempo mais claro...*

A cadeira de rodas leva-o até a porta de embarque do avião. Ele me diz: – *God bless you*. Uma convivência com Stravinsky significava também estimulantes conversas com Vera Stravinsky (sua mulher) e seu dedicado intérprete o regente e escritor Robert Craft, uma vez que os três formavam como que uma única entidade intelectual!

Tive a satisfação de ter uma aprovação irrestrita de Robert Craft para minha peça de música – teatro – "*Revisitando Stravinsky*", a qual extraí do capítulo sobre Stravinsky neste livro, e estreou no Teatro Municipal do Rio em 2010.

Symphony e o Maestro Eleazar de Carvalho, com quem era casada naquela época, participava

anualmente na condição de diretor do departamento de regência do Festival de Tanglewood. Nesse

ambiente cultural, especialmente o ano de 1960 foi decisivo para mim.



Figura 3. Ensaio do "Apague meu spot light": Jocy e L. Berio, Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1961). Foto: Geraldo Tonel. Agência O Globo

Conheci Luciano Berio no verão daquele ano. Eu estava escrevendo uma peça de teatro-música "Apague meu spot light". Imaginava um tipo de drama eletrônico, mas no Brasil não tínhamos condições de trabalharmos num estúdio para música eletrônica e também eram poucos os disponíveis na Europa. Propus-lhe então uma parceria e ele aceitou com entusiasmo. Eu terminaria de escrever o texto dramático e ele faria a música eletrônica com a minha assistência. As fitas iam e voltavam entre o editar na Radio MEC no Rio de Janeiro e o processamento no Estúdio de Fonologia da Radio de Milão, e ele me escrevia: "Tu

écouteras les bandes et m'écrierai me disant si ça te convient. Dans une bobine il y a seulement de la musique plus ou moins électronique: décides toi même où la placer." Após a estreia em 1961, estas fitas foram perdidas, e apenas recentemente resgatadas constituindo um material inédito e único.

Luciano Berio, durante aquele ano, era o compositor em residência no Festival de Tanglewood e preparava a primeira audição mundial de sua peça *Circles* com sua mulher, a *mezzo* soprano Cathy Berberian. Foi extremamente instigante ter a oportunidade de assistir aos ensaios - toda a preparação, a

ansiedade e excitação da estreia desta peça tão marcante na sua obra e de certo modo divisora de águas para minha visão estético-musical. Cito aqui o início de meu capítulo sobre meu encontro com Luciano Berio:

A revelação da música de Luciano Berio, a sedução de sua maestria e a curiosidade de minha juventude foi tomando forma e, como droga, tomando meu corpo e mente numa empatia que pouco a pouco se transformou numa longa e incandescente relação. Suas qualidades humanas não se igualavam a sua genialidade de músico e artista. Mas, com minha pouca experiência, isso não era visível aos meus olhos. Estava completamente fascinada pelo carisma de um Luciano Berio que me desvendava um novo horizonte sonoro, me passava um discurso esquerdista convincente e sabia exercer um poder de sedução. Era um homem atraente, mas nenhum Adônis: estatura mediana, sempre de óculos, fumando incessantemente, fazendo o gênero desligado com sua própria pessoa e não resistindo a uma mulher bonita como objeto sexual... um típico italiano de comportamento, gostos e hábitos

machistas. Mas que importava? Absorvia suas palavras e expandia minha percepção através de seus ouvidos e olhos na mescla de uma incontrolável atração que quase me levava à perda dos sentidos: o momento mágico da descoberta...

Eu tinha apenas 20 poucos anos, ainda não era familiarizada com a criação chamada de 'vanguarda', e meu conhecimento musical se limitava aos grandes mestres da primeira metade do século 20. Foi neste período, de 1960-70, que mantive um contato mais próximo com Luciano Berio, portanto minha memória dele é de um homem ainda jovem e com uma carreira em ascensão. Não cheguei a conhecer um Luciano Berio velho, pois nosso relacionamento se interrompeu, e só guardo sua lembrança daquela época como um retrato inacabado. Curiosamente, lembro-me bem do impacto que me causou sua obra *Circles*, mas não sou capaz de reconstruir o momento que o encontrei pela primeira vez. Teria sido amor à primeira escuta em lugar de à primeira vista?

Nossa correspondência com mais de 80 cartas perdurou por cerca de 10 anos. É a partir dessas cartas que recupero um período vivo, dinâmico e estimulante para a música contemporânea daquelas décadas de 1960 e 1970.

Um dos pontos culminantes desta relação artística e afetiva foi sua obra *Sequenza IV* para piano (1966), dedicada para mim. Acredito que o germe dessa peça tenha surgido naqueles dias em

Milão, em dezembro de 1962, quando eu estudava piano em seu quarto/estúdio enquanto ele compunha *Passagio* (como Villa-Lobos, compondo com o rádio ligado). Suas impressões sobre minhas execuções dos *Études* e *Préludes* de Debussy (especialmente *Feux d'artifice*, que já enuncia o uso do pedal tonal) e Messiaen em relação às ressonâncias e pedalização – inclusive, explicitamente do pedal tonal – assim como a articulação e transparências nas *Sonatas* de Scarlatti, lhe sugeriam um ponto

de partida fascinante, e ele me falava disso.

Sequenza torna-se, a meu ver, uma visão expandida e atual desses critérios musicais, centrada na virtuosística execução no teclado contrastante com os acordes estáticos contínuos e sustentados pelo uso do pedal tonal.

Usando tempos o mais rápido possível, leveza aliada à precisão da articulação e clareza, densa polifonia e blocos de acordes e *clusters*, ele atinge uma escritura diferenciada e complexa para o piano.



Figura 4. Partitura de Sequenza IV (1ª versão)

Durante seis dias, Berio enviou-me página por página até o dia anterior ao concerto, quando ele chegou com a última delas. Eu estudava e ele corrigia, ajustava, mudava e, mesmo assim, após a

estreia em St. Louis, ainda escreveu uma versão semifinal para minha execução dias depois em Los Angeles, e mais a final. Foram dias de extremo estresse pela exiguidade de tempo! Seu

manuscrito era de difícil leitura pela minúscula escritura e ainda um tanto rascunhado. No manuscrito original consta a data de 1966, sendo que executei a primeira audição mundial de *Sequenza IV* no Steinberg Hall, Washington University, St. Louis, em março de 1966.

Como me referi, na gênese da *Sequenza IV*, pode-se encontrar alguns traços de Olivier Messiaen. Nas décadas de 1960 e 1970, durante mais de 7 anos convivi intensamente com a sua música estudando, pesquisando, executando e gravando sua magistral obra para piano. O extraordinário universo musical de Messiaen para o piano alterou completamente a concepção dos compositores que vieram depois dele.

É mais fácil o encontro ficcional com um gênio do que o real. Aquele que se conhece tão intimamente por meio de sua obra, isto é, o universo sonoro que este artista criou muitas vezes não coincide com os traços reais de sua personalidade.

É mais fácil fantasiar suas feições, delinear sua fisionomia, expressão, gestos e fala que se mesclam à sua genialidade.

É mais fácil imaginar um momento mágico, abstraído de cenário e

totalmente focado no seu pensamento musical. Mas nem sempre é assim... e não foi com o Messiaen que conheci.

O Messiaen que conheci tinha aspecto monástico, ombros um pouco arcados, rosto claro e bem barbeado, fala mansa, sem grandes arroubos.

Além de em sua casa, no 230 da Rue Marcadet, em Paris, encontramos em diferentes cidades. Não tinha uma personalidade carismática como Stravinsky nem exercia o fascínio do personagem Cage. Era um homem de hábitos simples, mas um predestinado.

Meu encontro com Messiaen foi sempre formal. Ele me falava um pouco sobre a interpretação de sua obra pianística, sua religiosidade e seus mestres – os pássaros. Tocava sua música para ele opinar e enviava-lhe minhas gravações de sua obra, as quais ele sempre aprovou com entusiasmo. Mas a forte impressão do Messiaen que me ficou gravada não fala – compõe.

Olivier Messiaen
220, RUE MARGARET
PARIS 16^e
M 427-88-24

à Me Jocy de Oliveira
15 West 70 th Street (apt 2A) NewYork
NY10023

Paris, le 12 décembre 1971

Chère Madame,

Je suis très heureux que vous ayez pu faire l'enregistrement intégral de mon "Catalogue d'Oiseaux" sur Vox (USA) et CBS (Europe), et vous en remercie de tout mon cœur. Merci aussi pour les autres disques de mes œuvres que vous projetez.

Pour le texte du coffret du "Catalogue d'Oiseaux": il existe 2 préfaces différentes par moi, appartenant l'une à Véga, l'autre à Erato. Nous n'avons pas le droit de les reprendre. Le mieux est que vous preniez le titre général, et les titres de chaque pièce, avec les textes figurant en tête de chaque pièce, tels qu'ils sont dans l'édition Leduc que vous possédez. Faites traduire tout cela en anglais, en vous servant du lexique en 5 langues en tête de chaque volume, qui vous donnera les noms d'oiseaux en anglais et en latin. Les noms d'oiseaux en français, anglais, et latin, sont indispensables pour les titres. Il vous faut de plus, une autorisation de traduction et de reproduction par la maison Leduc: 175 rue Saint Honoré, Paris, 1^{er}. Ecrivez de ma part à Monsieur Gilbert Leduc en disant que je suis d'accord.

Pour les "Visions de l'Amen", ma femme Yvonne Loriod ayant signé un contrat chez Véga, n'a pas le droit de refaire cette œuvre tant que le disque que nous avons fait ensemble n'est pas épuisé. Je suis dans la même situation. Comme ils font sans cesse des rééditions, il n'y a aucun espoir...

Veillez présenter mes sentiments admiratifs à votre cher mari. Ma femme se joint à moi pour vous dire notre reconnaissance et nos bonnes affections.

Olivier Messiaen

PS. Quand les disques du "Catalogue d' Oiseaux" seront parus, je serai heureux d'en recevoir un exemplaire si cela est possible.

Figura 5. Carta de O. Messiaen à Jocy de Oliveira.

Comecei a me dedicar ao estudo dos maiores ciclos de Messiaen para piano solo – *Catalogue d'Oiseaux* e posteriormente, *Vingt Regards sur l'Enfant Jesus* –, após um convite da gravadora Vox, em 1969, para gravar vários discos da obra de Messiaen. Gravamos estes dois

ciclos no silêncio da madrugada, aproveitando a excepcional reverberação acústica de uma igreja na Rua 73 com Broadway, em Nova York.

O trabalho de pesquisa e estudo da obra pianística de Messiaen só pode ser abraçado por amor, dedicação, convicção e

idealismo, pois requer um longo e profundo estudo que nenhum cachê compensaria, muito menos aquele acordado com a Vox!

O resultado gratificante destas gravações, feitas com o maior cuidado e detalhamento, valeu-me um enorme prazer artístico e marcou história na minha vida.

O *Catalogue d'Oiseaux* é, sem dúvida, o maior ciclo para piano de Messiaen. Sem ser descritiva, a obra recria os sons da natureza, o canto dos pássaros e seu hábitat, sugerindo-nos paisagens, cores e perfumes.

O ciclo é composto de 13 peças agrupadas em sete livros da seguinte maneira: três peças no primeiro e o último livro, uma longa peça no segundo e sexto livros, duas peças no terceiro e quinto livros, e uma enorme peça central no quarto livro.

Tendo dedicado anos a observar o canto dos pássaros e ao estudo da ornitologia, Messiaen catalogou para este ciclo 77 pássaros. Cada peça apresenta um pássaro principal e outros do mesmo meio ambiente, num total de quatro grupos diferentes de pássaros.

Messiaen organizou de maneira científica este canto dos pássaros, transcrevendo-os para uma escala relativa. Assim, ele abaixou tessituras, ralentou tempos e estudou o hábitat de cada pássaro. Os pássaros têm um ouvido muito mais apurado do que nós humanos, para cantar seus intervalos e seu sentido do tempo é de incrível precisão.

Para conseguir uma enorme variedade de timbres no piano, Messiaen usou registros muito

agudos ou muito graves, ressonâncias, harmônicos, pedalização e ataques diversos, além de uma dinâmica extremamente rica. Ele pede por timbres que se assemelhem a um *glockenspiel*, gongos, xilofones, gamelão, tantã, órgão, etc.

Todos os parâmetros na sua notação são cuidadosamente notados com extrema precisão rítmica, de dinâmica, ataque e pedalização. As dificuldades pianísticas que representam um desafio ao executante são, entretanto, bem dosadas, e atingem as metas traçadas pelo compositor. Nada é supérfluo ou impossível.

Messiaen não faz distinção entre música e sons da natureza. As peças do *Catalogue* são organizadas em pequenas estruturas ou eventos (os pássaros ou sons do hábitat). Estes eventos se seguem como numa montagem caleidoscópica, evitando uma periodicidade. Outros materiais sonoros usados são: modos, ritmos (gregos ou indianos), motivos da *Turangalila* e acordes de cor ou timbre.

Estas pequenas estruturas, como células vivas, que compõem o *Catalogue*, têm vida própria no sentido de tempo, caráter, expressividade e dinâmica. Elas soam como se fossem os próprios sons da natureza que nos envolvem de maneira antifonal. Esta profundidade e espacialização sonora devem ser conseguidas através de um só instrumento, que assim toma proporções orquestrais, e transmite uma textura com camadas sonoras riquíssimas de extrema complexidade.

Em 1988, ele me escreve:

J'ai toujours beaucoup apprécié votre très grand talent pianistique, qui se manifeste avec tant de brillance et de poésie dans votre interprétation de mon "Catalogue d'Oiseaux".

Messiaen me falou algumas vezes sobre seu desejo de compor um catálogo dos pássaros da Amazônia (o *Catalogue d'Oiseaux* é baseado no canto dos pássaros de várias regiões da França). Envolvi-me bastante neste projeto, fazendo uma viagem a Manaus para propor isto ao governo do estado... que aceitou a proposta, porém com a condição de que fosse realizado concomitantemente um concerto de suas obras no Teatro Amazonas com a participação do compositor. Aí começaram os problemas: o teatro não estava ainda reformado; Messiaen queria ir à Amazônia somente para uma pesquisa e sem nenhuma obrigatoriedade de concertos, o que o fatigaria muito. Este impasse se alongou e por fim o período veio a coincidir com a criação de sua única ópera (*Saint François d'Assise*), deixando-o sem tempo para dois empreendimentos desta magnitude.

Assim, infelizmente nunca pudemos trazê-lo ao Brasil para realizar este sonho.

Estabelecendo links e continuando a pinçar aqui e ali, histórias de bastidores que se seguem fazem emergir diferentes ângulos do perfil de artistas com os

quais tive a oportunidade de conviver. A conexão entre eles, se dá as vezes apenas pelo viés de minhas observações pessoais, e pela vivência da música de cada um, assim como nossas mútuas colaborações.

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



Figura 6. Stockhausen com Jocy de Oliveira em seu sítio no Rio de Janeiro, 1988. Foto: Fredrik Kirsebom.

De quem seria aquela voz de menino, de anjo, que Stockhausen imortalizou através de seus precursores métodos de processamento eletrônico tornando *Gesang der Jünglinge* (1954/1955) a primeira obra mestra de música eletrônica? Para manter um total controle do timbre, ele escolheu apenas a voz deste menino. A voz foi incorporada, diluída por filtragem de sons puramente eletrônicos, nos numerosos *takes* transpostos, combinados alterados, resultando no plano desta obra fascinante. Por meio de seus estudos fonéticos e análise espectral do som, Stockhausen tinha consciência de que as ressonâncias vocais de vogais estariam próximas do puro som e as consonantes mais próximas do ruído. Assim, ele transforma voz em ondas sonoras e consegue aproximar ondas sonoras do timbre da voz. Processo diverso daquele usado por Luciano Berio que parte da voz de Cathy Berberian e mergulha na pesquisa e processamento do material vocal.

Na mesma década, a música de Lukas Foss toma outra direção tendo sofrido influência dos vanguardistas americanos e experimentalistas europeus. Ele dizia que influências todos nós sofremos, mas o que vale é como as cristalizamos para que delas surjam traços pessoais. Seguramente, ele soube fazer isso.

Permeou muitos caminhos e tendências sempre com a mesma desenvoltura. O que o motivou em cada etapa? Curiosidade, influências, intuição, domínio da técnica, desafios, novas

descobertas? Ele parecia vagar pelo seu próprio ideário.

Em uma de suas memoráveis conferências em Harvard, Lukas afirma: "o ato de criação é como escrever uma carta. Uma carta é um projeto; você não se senta para escrever uma carta, a menos que você saiba o que quer escrever e a quem endereçá-la".

A correspondência com Lukas Foss nos passa sua visão de um amplo panorama da música contemporânea nos EUA daquele período. Ele soube assumir a posição de regente permanente de orquestras em ascensão e fazê-las chegar a um patamar de grande aprimoramento e visibilidade, por exemplo, a Buffalo Philharmonic e a Brooklyn Philharmonic. Sob a sua regência pude tocar memoráveis primeiras audições nos USA da obra de Messiaen para piano e orquestra, como, por exemplo, *Sept Haikai* assim como primeiras audições mundiais de Claudio Santoro.

Claudio Santoro assim como Charles Ives na sua *4ª Sinfonia*, Varèse em *Octandre*, *Integrales* e *Offrandes* e vários compositores contemporâneos, também se deixou seduzir por uma escritura rítmica usando uma métrica fracional (ou métrica mista) em suas peças (1943) escritas no estilo do primeiro período de Schoenberg (algumas inspiradas nas *Sechs kleine Stück*) que já levam, no entanto, uma nítida série de 12 sons, trabalhada em suas transposições e inversões enquanto Santoro sempre usou apenas 11 sons. Entretanto, ele me dizia que não compreendia uma obra serial pontilística rígida

porque nunca poderia ser perfeitamente executada e só era interessante do ponto de vista de sua concepção matemática.

Santoro queixava-se de que o Brasil não lhe oferecia espaço para exercer seu ofício. Mas acredito que isto seja algo comum em nosso meio musical. Aqueles que não vão para o exterior não são reconhecidos, e aqueles que vão e ficam muito tempo são esquecidos. Assim é nossa herança de colonizados que valoriza apenas o 'colonizador'...

Mas o que restam destes contatos que abriam novos horizontes diante de minha jornada musical?

Seria impensável que contatos e relações desta importância que povoaram minha juventude, não tivessem exercido alguma influência na minha formação artística. Não diretamente no meu processo compositivo, mas principalmente na minha maneira de pensar, de ouvir e de forma mais abrangente nos meus conceitos musicais e filosóficos.

O acaso em John Cage, uma nova noção do tempo na obra de Messiaen, o espacial e conceitos orientais de Stockhausen, a voz primordial vinda de Cathy Berberian e reconstruída por Luciano Berio, a clareza na obra de Santoro, o impacto da genialidade na música de Stravinsky, a generosidade de Lukas Foss, a maestria de Eleazar de Carvalho...tudo isto foi sendo absorvido pelo meu inconsciente.

Em geral, em minha obra, a escolha do material sonoro soma elementos de minha experiência musical e de vida. Assim, minha

impressão de um *sadhu* (homem santo) cantando uma raga a Shiva num templo de Délhi é tão importante quanto a reminiscência de um contraponto renascentista, uma cantilena, o uso de sons gerados por computador, ou a herança de anos e anos tocando as obras pianísticas de Messiaen e vivenciando sua nova noção do tempo.

Esse tecido sonoro pode se desenvolver de séries múltiplas, nuvens de sons em constante transformação de texturas, uma "tala", a tradição *post serial* europeia, a não periodicidade oriental, a atemporalidade da natureza, o acaso, ou nossas raízes culturais antropofágicas. É a integração de todos os elementos e minha visão do mundo que toma a forma de mais de trinta anos de vida em diferentes países e de convívio com alguns mestres do século XX.

Minha pesquisa continuou em diversos campos, usando música, teatro, vídeo, texto, instalações numa convicção 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.

Num desenvolvimento espontâneo, a voz tomou corpo na procura de uma nova linguagem cênico/musical, tentando encontrar novos modelos de estruturas que pudessem vir a transformar o conceito tradicional de "ópera". Na falta de melhor definição, refiro-me a estes trabalhos como óperas, apesar de que este termo não se aplica.

Nessas óperas multimídias o processo de compor a música e escrever o roteiro é simultâneo e portanto dirigi-las, uma decorrência natural uma vez que minha concepção musical e visual é totalmente integrada.

Entre as minhas 8 óperas multimídia e uma pocket ópera, duas foram baseadas em meu

encontro com Stravinsky e com Luciano Berio e extraídas dos respectivos capítulos de meu "Diálogo com cartas".

Assim, para complementar este artigo, acredito ser pertinente descrever um pouco o processo compositivo dessas duas obras: "Revisitando Stravinsky" e "Berio sem censura".



Figura 7. Fernanda Montenegro e Jocy , Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2012.

Foto: Guga Melgar

Em ambas as peças, tive a intenção de prestar uma homenagem aos compositores apresentando algumas de suas obras, fragmentos e citações de outras assim como também compus algumas peças estabelecendo um link com as obras desses compositores. Isto significa que em Revisitando Stravinsky, minhas peças foram escritas para a mesma

instrumentação usada por Stravinsky em suas canções apresentadas. Para a parte eletroacústica também parti de pequenas citações de algumas de suas obras como por exemplo: no meu segmento Berceuse pour Père Igor processei citações da "Berceuse" do Pássaro de Fogo de Stravinsky, sendo que o violoncelista Peter Schuback também improvisou baseado no

Pássaro de Fogo e na minha releitura desta obra. Isto significa que houve um desdobramento em camadas que se transformaram e formaram uma nova obra.

Chamei minhas peças (instrumentais/vocais e eletroacústicas) de Interlúnios. O título significa a fase escura da lua, ou melhor, um intermezzo entre as obras programadas de Stravinsky. A instrumentação que usei foi a mesma usada por Stravinsky em sua versão camerística (violino, violoncelo, violão, flauta, clarineta) somente que troquei o violão por uma guitarra elétrica. Suas canções aparecem também na parte para soprano e menções de Les Noces são processadas e transformadas na parte eletroacústica.

Resolvo assim, em 2009/2010 retomar o piano para participar dessa minha nova peça em homenagem a memória de Stravinsky. O contar de minha extraordinária vivência de sua pessoa e obra faz com que seja imperativo meu depoimento em cena, assim como utilizar do veículo que me levou ao mestre – o piano.

O vídeo é um meio usado nos moldes da parte eletroacústica, através da transformação fazendo menção da imagem e voz de Stravinsky.

Escrevi o roteiro como um labirinto, guiado pela memória e nem sempre cronológico, distribuindo os textos entre a atriz (Suzana Ribeiro) que representa minha vivência de Stravinsky nos anos 60/70. Minha presença em cena comenta os fatos que os personagens vivem em minha memória. Eu os vejo porque fazem

parte de meu passado, mas eles obviamente não podem reconhecer minhas observações atuais sobre os eventos vividos e que trazem veracidade ao texto. O soprano (Gabriela Geluda) também acrescenta comentários do ponto de visto musical.

Minha intenção foi de oferecer um recorte da vida e obra de Stravinsky, aqueles momentos fugazes e marcantes que vivenciei.

Segui o mesmo caminho com minha seguinte ópera multimídia – Berio sem censura, apresentada em 2012 no Theatro Municipal do Rio e no SESC/SP.

O labiríntico roteiro que serviu de estrutura para esta ópera foi mais complexo e longo. Trata-se de um compositor com quem tive uma intensa relação musical e afetiva. Da mesma forma, agrupei algumas obras de Luciano Berio assim como citações e fragmentos de outras porém o link estabelecido com a minha música foi diverso.

Procurei estabelecer uma ligação entre a obra dele e sua influência (consciente ou inconsciente) na minha música que muitas vezes foi mais uma empatia e quase coincidente... Também foram escolhidas outras obras dele que tiveram uma ligação com a nossa história e que eu presenciei o processo compositivo do autor. Compus mais um Interlúnio e apresentei duas obras dele que estabelecem uma forte ligação histórica entre nós.

A primeira trata-se de "Apague meu spot light" uma peça de teatro musica que representa uma parceria entre nós e já mencionada no início deste texto. O importante foi ter resgatado um segmento desta peça que nunca

mais havia sido ouvida desde sua estreia em 1961 no Theatro Municipal do Rio.

A outra peça histórica que foi ouvida pela segunda vez após sua estreia em 1966 foi a primeira versão de Sequenza IV de L Berio escrita para mim e a qual executei novamente durante o Berio sem censura.

Os papéis foram assim distribuídos no roteiro: o soprano Gabriela Geluda corporificou Cathy Berberian, Gabriela Carneiro da

Cunha representou minha pessoa durante os anos 60, Lucas Gouveia fez o papel do Berio e eu, em cena, levei a cena os meus comentários e observações hoje, com um olhar mais maduro. Enriqueceu muito o roteiro a presença de Fernanda Montenegro dando seu depoimento sobre a criação de Apague meu spot light, da qual ela participou com o Teatro dos Sete (Gianni Ratto, Sergio Britto, Italo Rossi entre vários outros grandes atores).



Figura 8. Ensaio do "Apague meu spot light".

Da esquerda para direita: Jocy de Oliveira, Italo Rossi, Fernanda Montenegro, Gianni Ratto e Luciano Berio (1961). Foto: acervo da autora.

Assim, os misteriosos caminhos da intuição muitas vezes guiam os criadores, e estas cartas, por vezes nos apontam direções a serem desvendadas. *Diálogo com cartas*, ao desdobrar contatos próximos, contínuos e longínquos tenta reconstruir um labirinto de relações, memórias coincidências e encontros através de países e de

momentos marcantes no cenário musical de uma época. Mas, em última análise, os misteriosos caminhos da criação serão sempre meandros insondáveis.