

Jocy de Oliveira: “Diálogo com cartas”

Manoel Corrêa do Lago

Academia Brasileira de Música

A presença da compositora e pianista brasileira Jocy de Oliveira no cenário internacional inicia-se, nos anos 50, de maneira singular: aos 19 anos, ao final de uma aula com a célebre pianista Marguerite Long, grande amiga de Maurice Ravel e dedicatária do seu *Concerto em sol*, esta decide contactar o maestro Charles Munch, então titular da Orquestra Sinfônica de Boston, dizendo-lhe; “Charles, é imperativo que minha jovem aluna Jocy de Oliveira toque o meu concerto com a sua orquestra”. Assim, se em 1956, Jocy de Oliveira fazia seu *début* em Tanglewood com a Orquestra Sinfônica de Boston, sob a regência de Eleazar de Carvalho (então diretor do Departamento de Regência do festival), 10 anos mais tarde apresentava-se como solista do *Capriccio* para piano e orquestra de Igor Stravinsky, com a orquestra de Saint Louis sob a regência do próprio compositor.

Nesse curto espaço de tempo, Jocy já havia desenvolvido uma brilhante carreira de solista, junto a orquestras como a Sinfônica de Boston, a Filarmônica de Los Angeles, as orquestras das rádio-televisão francesa (RTF) e belga (RTB), a OSB e outras, - em obras como o *Momoprecoce* de Villa-Lobos, o *3º Concerto* de Bartok, *As Noites do Jardim de Espanha* de Falla, os *Oiseaux Exotiques* de Messiaen, *Mouvements* de Stravinski- , e ao mesmo tempo havia-se tornado

uma interlocutora ativa, e engajada, de alguns dos mais notáveis músicos contemporâneos: compositores como Stravinsky, Messiaen, Cage, Berio, Stockhausen, Xenakis e Claudio Santoro; intérpretes como Eleazar de Carvalho, Robert Craft, David Tudor e Cathy Berberian, amizades e contatos que marcariam profundamente o seu próprio perfil enquanto criadora, numa trajetória que vai das *Estórias* dos anos 70 à sua impressionante produção operística entre *Fata Morgana* (1987) e *Kseni* (2007), e as óperas multimídia mais recentes, como *Revisitando Stravinsky* (2011) e *Berio sem censura* (2012).

A partir de 1987, Jocy passa a dedicar-se exclusivamente à composição, interrompendo uma carreira de pianista que se havia notabilizado por realizações pioneiras, como sua gravação exemplar da quase-integral da obra para piano de Messiaen (no período 1970-71), e um expressivo conjunto de primeiras audições: a 1ª audição americana de obras de Messiaen como *Oiseaux Exotiques* (com Eleazar de Carvalho) e dos *Sept Haikais* (com Lukas Foss); a 1ª audição belga de *Mouvements* de Stravinski (com Eleazar de Carvalho); as 1ªs audições mundiais de *Cheap Imitation* (com Foss); e *As Slow as Possible* (1985) de John Cage, de *Ni Bruit ni Vitesse* de Lukas Foss,

do *Concerto para piano e orquestra* do mexicano Manuel Enriquez, a *Sequenza IV* de Luciano Berio, obras diversas de Claudio Santoro como *Música Concertante* e *Intermitências II*.

O livro "Diálogo com cartas", cujas edições brasileira (SESI-SP) e francesa (*Librairie Honoré Champion*), foram recentemente lançadas quase simultaneamente no Brasil e na França, dá um testemunho vibrante dessa presença tanto como intérprete quanto compositora, através do "espelho" da correspondência com seus interlocutores, a respeito dos quais conserva um impressionante "corpus" de documentação: partituras, programas de concerto e cartas, e da qual o livro constitui uma seleção.

O primeiro capítulo, dedicado a Stravinski, se inicia com um diário anotado por Jocy em 1963, quando teve a oportunidade de frequentar diariamente o compositor ao longo das duas semanas que ele passou no Brasil, - acompanhado de sua mulher Vera de Bosset e de Robert Craft -, por ocasião de um Festival Stravinsky realizado no Rio de Janeiro. Durante essa estada, que chegou a incluir a visita a um terreiro de Umbanda, foi particularmente intensa a troca de impressões e idéias com o compositor (assim como com Craft): a respeito dos ensaios e concertos do Festival, no Teatro Municipal e Igreja da Candelária; comentários sobre a obra que estava acabando de compor (a cantata *Abraham e Isaac*), reflexões sobre compositores que conheceu pessoalmente (Ravel, Satie, Falla), seu interesse por

obras de compositores mais jovens (tais como o *Ommagio a Joyce* de Berio, o *Catalogue d'Oiseaux* de Messiaen e o *Klavierstück II* de Stockhausen); indicações quanto à análise e interpretação dos *Mouvements*, obra então recente (1959) do Stravinski "serial", e que Jocy já havia apresentado um ano antes em Bruxelas; ao mesmo tempo, não deixava de manifestar os comentários os mais variados, desde *faits divers* (comparações com sua vinda anterior ao Rio, em 1936) a opiniões literárias (de Mallarmé a Jean Genet).

O contato com Stravinsky e Craft se estreitaria ao longo dos anos subsequentes,- num período em que a orquestra de Saint Louis, dirigida por Eleazar de Carvalho entre 1963 e 1968, se havia tornado um foco de irradiação da música moderna (com a realização de numerosas primeiras audições) -, e traduziu-se em eventos significativos: a presença de Stravinsky à frente da orquestra de Saint Louis, em 1966, regendo o *Capriccio* (evento do qual Jocy deixa um detalhado e emocionado relato, tanto dos ensaios quanto do concerto); um primeiro projeto para o que se tornariam as *Variações para orquestra* ("in memoriam Aldous Huxley") que contemplava um papel quase-solista para o piano (no prolongamento da experiência com *Movements*), projeto que, entretanto, foi abandonado (como outras tentativas de Eleazar de Carvalho e Jocy, em Saint Louis, com *Gruppen* de Stockhausen e *Chronocromie* e *Couleurs de la Cité Céleste* de Messiaen), por resistências da administração e subscritores da orquestra; outro

projeto não realizado, porém revelador da identificação do compositor com a intérprete, foram os esforços de Stravinsky, - por ocasião da gravação integral de sua obra pela Columbia -, para que Jocy fôsse a intérprete de *Capriccio*. Jocy registra a primeira audição mundial dos *Requiem Canticles*, na Universidade de Princeton em 1966, como a "última obra de Stravinsky que escutei em sua presença", e manteve o contato com os Stravinskys até a morte do compositor em 1971 (o livro reproduz uma longa e bela carta de Craft relatando a cerimônia do enterro em Veneza).

No capítulo dedicado a Eleazar de Carvalho, com quem Jocy havia-se casado em 1956, observa-se, em primeiro lugar, os esforços que empreenderam juntos em favor da difusão da música da nova geração de compositores que surgia no Pós-Guerra: através da própria programação da orquestra Saint Louis, - que se tornou um importante ponto de encontro entre os repertórios tradicional e contemporâneo-, e através da organização de eventos no Brasil, entre os quais as "Semanas de Música de Vanguarda", realizadas respectivamente em 1961 (com obras de Berio, Pousseur, Stockhausen, destacando-se a primeira audição brasileira do *Gesang der Junglige* de Stockhausen e *Aleluja II* de Berio) e em 1966 (quando foi apresentada *Stratégies* de Xenakis). Um aspecto que fica claro é a projeção internacional, - caso único entre regentes brasileiros -, já alcançada por Eleazar de Carvalho nos anos 50:

enquanto maestro extremamente atuante, notadamente na cena musical americana; pelo prestígio dos festivais de Tanglewood, onde foi professor de alguns dos mais destacados regentes do nosso tempo (como Zubin Mehta, Seiji Osawa e Claudio Abbado); por sua defesa de repertórios não convencionais: seja o de compositores da nova geração (entre os quais Berio, Xenakis, Stockhausen, Milton Babbitt, Lukas Foss, Lutoslavski, Santoro), de compositores latino-americanos (muito especialmente Villa-Lobos, com interpretações memoráveis de obras como os *Choros 8 e 10*, e *Mandú-Çarará*), e - na tradição de seu mestre Serge Koussevitzki - de um compositor na época à margem do "mainstream"... Gustav Mahler. É notável o registro que faz Jocy de seus métodos de trabalho, e da «*total dedicação ao seu destino de músico*»: o empenho em dotar o Brasil de instituições musicais duradouras, como acabou sendo o caso da OSESP, porém não o de sua tentativa, em 1957-58, de criar uma "Universidade Internacional de Música" (no Vale do Paraíba, com um projeto de Flavio de Carvalho), inspirada na experiência de Tanglewood, ideia que, posteriormente e com escopo menos abrangente, se tornaria o Festival de Campos de Jordão. Jocy dá indicações preciosas a respeito de seus métodos de trabalho: partituras cuidadosamente anotadas, obras rigorosamente aprendidas de cor, através de um método "peripatético" muito pessoal, implicando em caminhadas de quilômetros - qualquer que fôsse a cidade em que se encontrasse -

durante as quais solfejava de cor a parte de cada instrumento. Conclui declarando que nos seus 15 anos de convívio, Eleazar a "orientou musicalmente, mas também transmitiu a disciplina, a perseverança, e a coragem de abraçar a música como a profissão de uma vida inteira".

O capítulo sobre Luciano Berio descreve o quanto - ao lado de John Cage - a influência do compositor italiano terá sido a que maior impacto teve em seu desenvolvimento enquanto compositora. Inicia-se com a revelação de *Circles* - obra a cujos ensaios e estreia Jocy assiste em Tanglewood em 1960 - interpretado pela excepcional cantora Cathy Berberian, cuja mestria (num repertório que ia de Monteverdi a Cage), qualidades e recursos vocais haviam constituído, nas palavras do próprio compositor, a "matéria-prima" de obras anteriores como *Visage*, e especialmente *Ommagio a Joyce*, na qual ele explorava sistematicamente a decomposição dos elementos sonoros do texto, submetendo-os a um tratamento eletroacústico. *Circles* constituía uma culminação desses experimentos, que foram de grande influência no desenvolvimento subsequente de Jocy: "para mim foi uma experiência estimulante observar seu processo de composição... a partir de formantes onde os fonemas soam como timbres instrumentais e os instrumentos se fundem aos efeitos vocais". Ao mesmo tempo, a experiência que Berio vinha desenvolvendo no "Studio di Fonologia" de Milão vinha coincidir com o fato de Jocy estar então escrevendo uma peça de teatro

musical, - que no Brasil se tornaria um marco na história das artes cênicas, com um elenco que contava com Fernanda Montenegro e Sergio Britto e dirigida por Gianni Ratto -, *Apague meu spotlight*, apresentada em 1961 no Rio e na VIa Bienal de São Paulo, para a qual Berio realizou, em Milão, o tratamento eletroacústico do material sonoro e verbal gravado por Jocy na radio MEC. É também com *Apague meu spotlight* que ocorre, no Brasil, a 1ª apresentação de música eletrônica.

Essa interlocução intensa prosseguiria de maneira contínua até 1970, documentada através de uma correspondência excepcionalmente rica que permite acompanhar (inclusive corrigindo alguns equívocos correntes na literatura) a gestação de algumas obras capitais de Berio: a composição dos *Quaderni I e II* (com sua incorporação posterior à *Epifanie*), *Laborintus II*, a ópera *Passagio*, e sobretudo *Sequenza IV* para piano solo, obra dedicada a Jocy que realizou sua 1ª audição mundial em 1966.

A respeito especificamente da *Sequenza IV*, a documentação revelada por Jocy (entre esboços, variantes e versões manuscritas: entre os quais o autógrafo da primeira versão, inédita), fornece um fascinante roteiro do processo de elaboração da obra, equivalendo a um quase-"diário" de suas transformações sucessivas, já que o compositor ia-lhe enviando a obra "página a página", à medida em que esta ia sendo composta. É o que ilustra essa carta de Berio datada março de 1966:

Aqui vai uma página da Sequenza, provavelmente a mais difícil (acredito que ficou tudo claro e bem escrito). Dentro de dois dias enviarei outra página também difícil e, em seguida, a peça inteira. A grande dificuldade dessa página é a leveza (sobretudo com os pequenos clusters chapados, e apenas arpejados), além da articulação que deve ser muito límpida e rápida (as pequenas notas também, sempre o mais rápido possível, como se fosse Scarlatti).

Os comentários de ordem tanto analítica quanto interpretativa que Jocy faz a respeito da *Sequenza* IV são de grande penetração, e de uma extrema relevância para o intérprete:

Sequências e densidades foram sem dúvida os dois relevantes critérios para o desenvolvimento composicional dessa peça. Esse uso do pedal tonal que já tinha sido explorado minuciosamente por Messiaen, em Berio tem o sentido de agregar ressonâncias estáticas e uma polifonia ao material sonoro executado rapidamente em elaboração virtuosística. Todo o material sonoro deriva dos acordes do início da peça que são depois desenvolvidos horizon-

talmente. Eles pertencem a duas categorias, aqueles formados pela superposição de dois acordes de triade maior e menor resultando consonantes e aqueles baseados em intervalos cromáticos resultando em harmônicos. O fascínio dessa peça é o envelope de ressonâncias produzido pelas diferentes camadas que conduz à percepção auditiva do ouvinte por um percurso labiríntico, fazendo ampliar os sentidos e sua experiência harmônica, deixando-se levar pelos meandros de imperceptíveis transformações sonoras. O compositor visa cuidadosamente as diferentes camadas compostas de acordes estáticos e sustentados pelo pedal tonal provocando determinadas ressonâncias pelo impulso dos pequenos clusters em stacatto, assim como sobreposições de precisas sequências de notas e trêmulos elaborados o mais rápido possível. Isto é combinado à meticulosa utilização do pedal tonal e a um amplo espectro de dinâmica.

Esse "recuo" que, de tempos em tempos, Jocy estabelece em relação à narração, para debruçar-se mais detidamente sobre uma obra

específica (como no caso da *Sequenza*), pontua os diversos capítulos do livro e constitui um dos luxos da sua leitura: diversas obras são abordadas a partir da experiência direta que Jocy desenvolveu, seja com os compositores (Stravinsky para *Cappriccio* e *Movements*, Cage para *Cheap Imitation*, *As Slow as possible* ou *Winter*, Lukas Foss para *Time-Cycle and Echoi*, Cláudio Santoro para diversas obras, tais como a *Música Concertante 1944*), seja com intérpretes privilegiados (Marguerite Long a respeito do *Concerto em sol* de Ravel, ou Eleazar de Carvalho quanto à orquestração do *Momoprecoce* de Villa-Lobos).

Dentre esses casos, e em contraponto à *Sequenza*, destaca-se o de uma composição de extraordinária complexidade, também pianisticamente pensada para Jocy, *Synaphai* de Iannis Xenakis, compositor de quem tanto ela (com *Herma*, *Fonta*) quanto Eleazar de Carvalho (co-dedicatário da obra) já eram intérpretes. Numa carta a Jocy (1969) Xenakis declarava: "acredito que, com *Synaphai*, eu esteja propondo uma nova maneira de se tocar piano". Jocy explica que, em sua versão original a obra apresentava, de fato, aspectos de uma complexidade quase insolúvel "*do ponto de vista psicomotor e da leitura*", tais como uma escrita em até 10 pautas simultâneas (uma para cada dedo!). Apesar dos esforços dos dois lados, tanto da intérprete quanto do compositor para encontrar soluções viáveis, o projeto de execução acabou sendo abandonado. Posteriormente,

Xenakis viria a realizar uma adaptação em muitos aspectos próxima das sugestões de redução, que haviam sido inicialmente sugeridas (e escritas) por Jocy.

O capítulo sobre John Cage, - a quem Jocy se refere como seu "Mestre" e a quem homenagearia em 2006 com sua peça de música-vídeo *Noturno para um piano* -, ilustra (com cartas, fotos, programas de concerto) uma longa amizade que se desenvolveu a partir dos anos 60, pontuada pelas primeiras audições mundiais que Jocy realizou nos E.U.A. de *Cheap Imitation* (1969), e no Brasil de *As Slow as possible* (1985); pelo interesse de Cage por obras de Jocy como *Probabilistic theatre* e *Polinterações*; por sua participação, a convite do compositor, do "Music Circus" que organizava em Urbana; pelas iniciativas em sua homenagem que Jocy promoveu no Brasil, em 1971 (em Curitiba, em torno de Marcel Duchamp e Satie) e em 1985 (hospedando-o no Rio, onde organizou um concerto dedicado a ele na Sala Cecília Meireles). São particularmente interessantes as considerações do compositor que ela registra a respeito do tempo e sua percepção, da indeterminação e seus limites, das relações entre o efêmero e a permanência, que são noções e abordagens composicionais "cageanas" que também permeiam a obra de Jocy. Entretanto, é importante notar que a intuição do acaso e do indeterminado, assim como o da possibilidade de um teatro musical concebido como "happening", antecedem -em Jocy- o seu encontro com o compositor, já fazendo espontaneamente parte

de sua própria formação e evolução pessoal, durante sua juventude em São Paulo. Ela relata:

talvez eu tenha me dado conta do imprevisível muito cedo; com dez anos de idade já esboçava inocentes experiências com o intuito de observar o processo, o acaso e a reação do público; seriam como infantis intervenções urbanas. Levava minhas colegas de colégio para o Vale do Anhagabau e lá encenava pequenos eventos inusitados ou melhor, tentava criar situações que interferissem com a rotina dos transeuntes".

Evocando essa época, Jocy também presta uma bela homenagem ao artista Flavio de Carvalho, cujas experiências, contato e amizade, de certa maneira, a terão predisposto a uma identificação com a obra e o pensamento de Cage:

Alguns anos mais tarde, quando era adolescente, tive a oportunidade de conhecer o extraordinário artista Flavio de Carvalho e assistir a um de seus experimentos, a invenção de uma nova indumentária, com a qual fez uma caminhada pelo centro de São Paulo em 1956 provocando um verdadeiro tumulto, un fantástico happening. [...] Hoje analizo

melhor o impacto que me causou o Flavio de Carvalho, pois na época não tinha condições de entender. Ele acreditou no meu trabalho ilustrando com nove desenhos meu primeiro livro o Terceiro mundo, em 1959.

O capítulo dedicado a Claudio Santoro é especialmente rico em informações inéditas; Jocy acompanhou muito de perto a produção de Santoro ao longo dos anos 1960-70, período no qual o compositor residia na Alemanha:

Minha colaboração e amizade com Claudio Santoro tiveram início em 1963 ao tocar grande parte de sua obra pianística, e apresentar várias de suas primeiras audições mundiais. Eleazar regia muito as obras de Santoro em vários países: Estados Unidos, Bélgica, México, Polônia, assim como no Brasil. No entanto, o material de orquestra era feito por nós porque ele não tinha condições de arcar com a despesa. Não era fácil fazer apresentar as obras, e não dependia somente do regente ou do solista, mas mesmo assim eu tocava constantemente sua obra no exterior, principalmente suas peças para piano solo e câmara.

De fato, a rica correspondência entre o compositor e

uma interlocutora que é ao mesmo tempo intérprete e compositora, permite acompanhar a gestação de um grande número de obras desse período, muitas das quais Jocy foi responsável pela 1ª. audição mundial, tais com: *Diagramas Cíclicos*, *Intermitências I e II*, *Prelúdios para piano* (19, 20 e 21), *Trio para piano, cello, e violoncello* e o *Agrupamento em 10*.

Essa correspondência reflete preocupações comuns:

a música de Santoro também me faz questionar um tópico relevante para o compositor, o equilíbrio entre o indeterminado e o determinado assim como a notação e as expectativas do compositor em relação à compreensão e portanto ao resultado da execução de sua notação. Sua escrita pos-serial é bem característica, com critérios de aleatoriedade, estimulando a criatividade do intérprete e tornando-se mais elaborada em peças seguintes como *Intermitências II* (obra dedicada a Jocy e estreada por ela com Eleazar de Carvalho em 1969).

A respeito da ilusão que poderia representar um excesso de precisão na notação, tentando eliminar qualquer incidência do indeterminado, Jocy faz a seguinte reflexão:

Ao examinar uma partitura rigidamente serial de Milton Babbitt, com quem convivi ainda na década de 60, no festival de Tanglewood, chegamos à conclusão de que quanto mais rígido o detalhamento desse serialismo, mais indeterminada a execução pelas condições impostas que se tornam inviáveis; Por outro lado nas partituras simples e claras de Santoro, em seu período aleatório, a execução torna-se cada vez mais determinante.

Apesar das várias fases que caracterizam a obra de Claudio Santoro, Jocy identifica nelas uma grande unidade:

é interessante compararmos suas peças chamadas dodecafônicas dos anos 1940 às aleatórias do período de 1960. Harmônicamente, e por consequência, as relações intervalares, são muito similares, o que muda é o conceito da obra em sua estrutura temporal e da notação indeterminada, mas lá está o Santoro intacto.

Além de acompanhar as obras que Santoro estava compondo naquele período, Jocy se esforçou em trazer para o repertório obras de sua fase dodecafônica dos anos 40, destacando-se sua obra mais ambiciosa desse período, a *Musica Concertante* 1944 para piano e

orquestra, da qual, - com Eleazar de Carvalho, em Bruxelas -, viabilizou a estreia mundial, 20 anos após a obra ter sido composta. A respeito do serialismo muito pessoal de Santoro, ela observa:

É interessante notar que Música Concertante só usava séries de 11 sons e já se podia antever uma tendência em direção ao serialismo e ao pontilhismo evocando Webern. Ele usa os 11 sons alternando-os livremente em novas séries, sem se preocupar em estruturá-las em movimentos retrogrados, transposições, inversões. Examinando a partitura, senti que alguns dos intervalos poderiam ser invertidos e ampliados em direção a uma espacialização e uma expansão da técnica dodecafônica ao pontilhismo. A obra nitidamente pedia isso, e assim a parte do piano tornou-se mais percutida com intervalos ampliados, os contornos mais claros obtendo um relevo junto à densa orquestração de difícil execução; ele aprovou com entusiasmo, e costumava dizer que foi seu temperamento inconformado que o fez rebelar-se contra a regra dos 11 sons e utilizar somente 1... Será?

Numerosos perfis são traçados ao longo do livro,

precisos e sensíveis: sobre Edgar Varèse, numa visita ao compositor em Nova York, na qual este evocou sua amizade por Villa-Lobos e sua grande admiração pelo *Noneto*; sobre Messiaen, a aparente contradição de um homem "comum" por trás de uma obra excepcionalmente exuberante; sobre Lukas Foss, como um compositor de múltiplos recursos, com obras que ela admira (*Time-Cycle* e *Echoi*), e generoso promotor da música moderna nos Estados Unidos; sobre Stockhausen, os contatos que se iniciaram em 1961 e culminaram com uma intensa convivência no Rio de Janeiro por ocasião do Festival Stockhausen organizado no MAM em 1987; sobre o importante papel desempenhado por Robert Craft, e sobre intérpretes que muito admirou como Cathy Berberian e o pianista David Tudor.

A partir do livro "Diálogo com cartas", pode-se observar, como uma constante na trajetória de Jocy de Oliveira a frequência com a qual, -independentemente de ela ser ou não a intérprete-, acompanhou a produção de obras antes destas assumirem seu formato final: "sempre me fascinou ouvir comentários de compositores sobre sua obra recente, antes de terem ouvido a primeira audição mundial", seus interlocutores tendo sido, entre outros: Stravinski, Berio, Cage, Foss, Santoro....

Se para seus contemporâneos, ela teria sido "a *musa de todos nós*",- nas palavras de seu amigo Lukas Foss -, Jocy de Oliveira ocupa sobretudo um lugar de extraordinário brilho na criação musical brasileira. O leitor conta

portanto com duas opções: a elegante edição francesa, prefaciada pela Profa. Danièle Pistone (Sorbonne, Paris IV) , que contém um excelente índice e permite uma leitura cursiva do texto ; e a edição brasileira, reproduzindo além de fotos, programas, cartas, autógrafos musicais, - como da *Sequenza IV*, *Música Concertante 1944* e *Intermitências II, Synaphai* -, que certamente representa um dos mais belos projetos editoriais , relacionados com a música de concerto, já realizados no Brasil.