

Entrevista com a compositora Jocy de Oliveira – aspectos artísticos, técnicos e sociais de sua trajetória como criadora.

***Interview with the composer Jocy de Oliveira – artistic,
technical and social aspects of her trajectory as a creator.***

ALEXANDRE GUILHERME MONTES SILVA
Universidade de São Paulo (ECA/USP)
alexandreguilhermemastro@gmail.com

MARCOS CÂMARA DE CASTRO
Universidade de São Paulo (USP/FFCLRP)
mcamara@usp.br

Resumo: Entrevista realizado com a compositora Jocy de Oliveira, pelo pesquisador Alexandre Guilherme, em julho de 2017, como parte de sua pesquisa de mestrado sobre as óperas da autora. Durante a entrevista são abordados aspectos do pensamento composicional da autora, de sua trajetória profissional, e também sobre as dificuldades de aceitação da composição de autoria feminina.

Palavras-chave: Jocy de Oliveira; entrevista; composição musical.

Abstract: Interview conducted with the composer Jocy de Oliveira, by the researcher Alexandre Guilherme, in July 2017, as part of his master's research on the author's operas. During the interview, aspects of the compositional thought of the author, of her professional trajectory, and also about the difficulties of acceptance of the composition of female authorship are discussed.

Keywords: Jocy de Oliveira, interview, composição musical.

Breve apresentação da compositora

Jocy de Oliveira é compositora, pianista e escritora, nascida na cidade de Curitiba, em 1936 desenvolveu uma destacada carreira internacional como pianista, gravando e especializando-se na música contemporânea do século XX. A partir dos anos 1980, passa a dedicar-se intensamente à composição, desenvolvendo uma linguagem bastante própria e autoral. Possui um conjunto de 9 óperas (gravadas e publicadas), além de peças para voz (destacadamente para soprano), além música de câmara, e obras performáticas variadas. É autora também de diversos livros, nos discute aspectos de sua trajetória artística e de seu pensamento composicional; com especial destaque para a publicação *Diálogo com Cartas* – vencedor do Prêmio Jabuti de 2015. A entrevista que segue foi concedida pela compositora em sua residência, no Rio de Janeiro, no dia 18 de julho de 2017.

Alexandre Guilherme [AG] – Como foi construir uma carreira de compositora em um ambiente predominantemente masculino? Ao longo do tempo a senhora percebe mudanças nesse cenário?

Jocy de Oliveira [JO] – Não, não percebo nenhuma mudança. Pelo contrário. Eu acho que o mundo continua realmente sendo extremamente machista do ponto de vista do poder e na cultura; e muito especialmente, na música. E quando eu digo música não é nem só música erudita, porque você veja por exemplo no rock. O rock é muito machista, não tem mulher realmente, pouco, pouquíssimo. Aparece uma Madonna... [1958 – , cantora pop americana] 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.¹ Encontraram apenas 1% de compositoras mulheres, e 5% de regentes mulheres. Por que? É uma coisa estranha, ninguém encontra uma resposta. Mas me parece que a resposta seria, naturalmente mais óbvia, é que a mulher foi sempre subjugada, reprimida durante séculos, e isso foi firmando ao longo do tempo. E outra razão é que em certas profissões 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 os *castrati* muito tardiamente, porque era proibido continuar castrando; não fosse isso, soprano não teria vez. Então isso eu acho que essa situação continua; e não é só no Brasil, não! Eu acho que no Brasil é pior porque, claro, tudo é pior. No sentido de música então eu acho que nós estamos em uma precariedade total. Hoje nós estamos passando por uma cultura da

¹ Infelizmente, não foi possível encontrar a referência da pesquisa citada.

banalidade em tudo. Então, é óbvio que isso afeta nesse sentido também. É que as pessoas às vezes –é engraçado! –, porque perguntam: “– Ah, mas você foi discriminada?”; ou, “Você sentiu preconceito?”. As coisas não são assim. Não é óbvio. Porque você não põe uma plaquinha em um elevador social e diz: “– Negro não pode subir”; apesar de que ter sido assim. Não põem... Mas tem muito lugar que se puder, mais ou menos arrumar para não ser aceito socialmente em uma certa camada social... Acontece, continua. Então o preconceito continua em todas as esferas. Eu acho que a gente não sente diretamente, mas a gente sente indiretamente. E como é que a gente sente indiretamente? Por exemplo, se existe uma amostra qualquer, você acha que esse mundo masculino escolhe a obra de uma mulher? Não. Ele vai escolher a obra de um homem. É capaz de sobrar uma brechinha para a gente, mas também pode não sobrar. Se você diz: “– Isso é preconceito.”; aí é um Deus nos acuda: “– Ah, imagine...Não é! De forma nenhuma...” Mas é; existe. Então - é uma questão que sempre me perguntam: Mas, como é que eu consegui realmente montar todas as minhas obras? É muito fácil você ter peça sendo executada aqui, ali... uma peça para piano, para quarteto, para um trio, uma coisa pequena. Isto tudo é muito fácil, porque acontece. Agora vai pôr realmente em uma cena, uma peça grande em que você envolve uma equipe, às vezes de 20, 30 pessoas. Porque não são só as pessoas que estão em cena, mas são as que estão na coxia, são essas pessoas, a parte técnica é que move aquilo tudo, porque senão se torna algo amadorístico, para que se tenha algo realmente profissional você precisa disso, dessa técnica toda. E isso não é fácil porque envolve um orçamento, envolve tempo, envolve conseguir os teatros, etc. E é o que eu tenho feito, na verdade. Sim, eu tenho feito aqui e tenho feito na Europa, na Alemanha tenho levado várias das minhas óperas. Mas sempre aqui, sempre, foi por minha conta. Quer dizer, eu levantei patrocínio, eu fiz o que eu quis. E isso tem gente que diz... O Lázlo², eu me lembro que o Lázlo me disse assim: “– Ah, me falaram na Universidade”; “– Mas você afinal, onde já se viu, você não é então convidada para montar uma ópera?” Eu disse: “– Escuta, convidado você é convidado para montar uma peça de duo, ou ter uma peça regida por alguém que você conhece.” Francamente... Não é isso! Agora, vai botar dinheiro realmente em uma obra que é composta por uma mulher e do jeito que ela quer? Porque é autoral, não há dúvida que tudo aquilo que eu faço é muito autoral. Porque eu faço de uma forma abrangente, quer dizer, trabalho tanto o conceito como a parte cênica, como a música, como tudo. Inclusive a questão também da movimentação, vídeo e etc. Então é muito difícil. Digamos, um teatro diz que vai montar. Primeiro que nunca me convidaram. Mas eu acho que eu pensaria duas vezes porque iam fazer à moda deles. E não sei... Pelo menos da maneira que eu tenho feito todas elas e que estão aí registradas, eu tenho uma documentação delas todas, elas foram feitas como eu quis. Então podem

² Lázlo Rahmeier, pesquisador, realizou uma dissertação na Universidade Presbiteriana Mackenzie no ano de 2014 na área de Educação, Arte e História da Cultura intitulada *A poética interdisciplinar de Jocy de Oliveira*.

não gostar. Tem muita gente que não gosta, é óbvio, porque não é uma coisa assim palatável, para qualquer um, e nem é meu intuito, mas que está bem feito está. Está bem realizado? Está. Está bem cantado, está bem executado, está bem registrado. Isso eu faço questão. E é graças a isso, a eu realmente cuidar inclusive da produção também, de botar de pé, botar isso tudo de pé. Que está me cansando para dizer a verdade. É um trabalho que não é brincadeira! Mas eu tive, por exemplo, na Alemanha, uma delas, *As Malibrans*³, ela foi um caso interessante, porque uma diretora do *Staatstheater Darmstadt*, que é um grande teatro, assim como o *Lincoln Center*, que tem vários teatros lá dentro, etc., e tem uma história de vanguarda, então a diretora na época, ela fez uma proposta: “– Eu quero levar essa *As Malibrans*”; que eu estava compondo, eu estava ainda trabalhando; “– Eu vou para o Brasil com o meu dramaturgo”; porque eles trabalham com dramaturgo lá, uma coisa que a gente não vê muito em outros países, muito mais na Alemanha; “– Eu vou para lá, fico 20 a 30 dias assistindo aos ensaios de vocês.” Ela veio, assistiu todos os ensaios nossos. Daí a ópera de lá contratou, eu levei a produção aqui do Brasil como eu queria; exatamente como eu queria: figurinos, parte cênica, vídeos, tudo como eu imaginava. E fizemos a primeira audição mundial, quer dizer, a estreia, lá. E foi muito difícil porque é um teatro muito ocupado... É fantástico como eles fazem coisas! [no sentido de diversas produções]. Nós tivemos outras salas que tinham exatamente o mesmo tamanho da sala principal, mas que era aonde nós ensaiávamos e daí, para a montagem, mesmo, nós entramos às oito da manhã e às oito da noite estava tudo pronto. E os alemães começaram a fazer apostas entre eles lá, na coxia, o pessoal técnico: “– Eles não vão conseguir. Eles vão se arrebentar.” E olha, saiu. Porque o pessoal estava tão ensaiado, o negócio é esse, estava tudo tão... assim...

[AG] Mas o elenco era de lá? Os cantores também foram daqui?

[JO] Todos daqui, o iluminador, tudo daqui. Daí a diretora - eu estive lá também outras vezes para assistir os ensaios dela, com o elenco de lá da *Darmstadt*-, ela fez segundo a visão dela: ela, como diretora cênica, ela fez uma *Malibrans* dela, era toda preto e branco, era interessante, era bonita. Ela fez duas óperas na mesma noite, a *Malibrans*, longa, e uma ópera do estadunidense Philip Glass (1937-). Com um pequeno intervalo só, e mudaram todo o cenário, mudaram tudo! E enfim, era diferente, e era todo o elenco deles, etc. Só que a ópera dela obviamente ficou em cartaz três meses. A nossa, não; a gente só fez uma apresentação. E teve críticas boas, muito boas. Voltamos e daí nós fizemos apresentações aqui e em São Paulo.

[AG] Teve também aquela montagem que a senhora dirigiu da *Kseni* [*Kseni – A estrangeira*], que tem uma montagem aqui e tem uma na Alemanha também.

[JO] Também foi. Primeiro eu comecei lá na Alemanha.

³ Ópera de Jocy de Oliveira intitulada *As Malibrans*, inspirada na história do soprano Maria Malibrans (1808-1836).

[AG] Eu assisti às duas. Eu gostei mais da do Brasil.

[JO] Ah, sem dúvida! A *Malibran* também. Aí é que é o negócio, quer dizer, realmente... Primeiro que o dinheiro na Europa não é assim tão fácil; e, segundo, se for, se existir, etc., eles não vão jogar isso tudo na produção de uma brasileira; eles vão jogar primeiro na de um alemão. Claro! Porque aqui é o contrário. Aqui, como nós temos uma síndrome de colonizados é sempre primeiro para o estrangeiro, o estrangeiro aqui é rei! Nós, não! Aqui é bem o contrário... Então, por essas e por outras, eu consigo os meus patrocínios e faço exatamente como eu quero sem dar satisfação para ninguém. Se gostarem, ótimo! Se não gostarem paciência... contanto que eu goste.

[AG] Eu percebi que as temáticas relacionadas à mulher são muito importantes na sua obra. Como a senhora enxerga o feminino dentro do seu trabalho como criadora?

[JO] Eu sempre usei. Eu acho que eu comecei a usar talvez de uma maneira até meio inconsciente porque eu comecei muito cedo. Não sei se eu era muito consciente assim dessa questão do feminino, porque isso era nos anos 1960. A gente era, mas eu estava muito nos Estados Unidos, eu sempre vivi muito um pouco aqui, um pouco fora, e claro, a visão do feminismo nos anos 1960 era muito da competição, e isso não me agradava muito. Eu sempre entendi que são coisas diferentes e que a mulher tem que ser aceita como um ser diferente, e que tem que ser respeitada dessa maneira, ela não tem que competir com o homem porque não é o caso de competir, é uma complementaridade. Então eu não sei, mas isso foi tomando assim um curso natural, digamos, naquilo que eu fazia. E aí elas nunca se tornaram panfletárias, nenhuma delas. Mas os temas foram sempre marcantes do ponto de vista dos valores do feminino, de resgatar esses valores, principalmente através da atemporalidade dos mitos. Isso eu acho um recurso muito rico que eu encontro desde os tempos de que Deus era mulher.

[AG] Em *Inori*⁴ tem muito isso...

[JO] Em *Inori* eu fui fundo nisso. Realmente ali foi uma pesquisa muito interessante para mim. Me levou à Índia, eu fiquei três meses lá para encontrar... Porque você não encontra facilmente sobre a prostituta sagrada, essa figura. No livro *Inori à prostituta sagrada* encontramos uma descrição a respeito dessa espécie de prática ritual:

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

⁴ Ópera ritual *Inori à prostituta sagrada*, de Jocy de Oliveira, estreada em 21 de maio de 1993.

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. (Oliveira 1993.4)

[AG] Eu não tinha ideia disso.

[JO] Muito interessante, principalmente no sul da Índia eu encontrei e depois no Nepal também, que ainda existem resquícios disso no Nepal. Ainda tem a Kumari, que ela ainda é essa criança, essa menina, que é escolhida e que é mantida ali.

[AG] E depois ela não casa, ninguém aceita ela para casar?

[JO] Não, a família abandona, ela fica uma prostituta, depois de ela ser tratada como uma deusa, ela é enxotada.

[AG] E ela não pode pisar no chão?

[JO] Ela não pode pisar no chão. Toda de vermelho. Eu tive sorte (...), porque eu fiquei bastante tempo lá, você vê na janela assim, ela é carregada.

[AG] A senhora poderia fazer uma breve contextualização sobre o início de seu trabalho como compositora? Li em seu livro *Diálogo com cartas* uma frase do maestro e compositor Lucas Foss, na qual ele dizia: “– *Você foi a musa de todos nós.*” No livro a senhora diz que esta frase lhe trouxe uma série de questionamentos e impulsionou um novo momento em sua carreira. A senhora poderia falar um pouco mais sobre isso?

[JO] Sim, porque na verdade eu transitei muito, sempre, nas duas áreas. Muito mais como intérprete. Apesar de que eu comecei a compor muito cedo... Com sete anos de idade eu estava compondo. Mas a verdade é que a minha mãe era poetisa, ela pintava, foi formada pela UFRJ⁵ em música então ela tocava bem, nunca fez uma carreira, mas tocava bem. Então ela gostava, era o mundo dela, esse, não há dúvida! E, claro, quando criança essa minha vocação de querer compor eu acho que era muito forte. Mas isso foi um pouquinho assim, relegado a segundo plano, porque ela achava que não, como eu tinha uma [vocação] para o piano, que 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 Guarnieri⁶, 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 teatro 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

⁵ Universidade Federal do Rio de Janeiro.

⁶ Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), maestro e compositor.

quis, ela não quis... E, enfim, segui a minha reta como pianista. Então é evidente que essa questão de eu ter sido intérprete e ter tido essa oportunidade de conhecer esses grandes mestres do século XX, que eram de outra geração; mas que eu tive um convívio com eles, e tocando geralmente a obra deles que estava sendo escrita, isso me tornou um pouco assim como um laboratório. Quero dizer, eu estava sempre estudando coisas novas e tinha, enfim, além do repertório de tocar com orquestra... Eu tocava bastante na Europa, principalmente, nos Estados Unidos, aqui também, todo ano, mas o mercado era menor. Eu tinha sempre esse estímulo de estudar com os próprios compositores e fazer primeiras audições. E isso me tornava, um pouco assim, o instrumento. E, claro, que eu deixava essa questão da composição um pouco de lado... Compunha, mas pouco, nos anos 1960.

[AG] A vida de intérprete demanda demais.

[JO] Porque não dava. Porque eu estudava pelo menos oito horas por dia, e eu tocava muito, tinha muitos concertos, viagens, sempre de cá pra lá, quer dizer, ficava seis meses com malas nas costas pela Europa mudando daqui pra lá, então é claro que não dava tempo de ficar também fazendo tanto. Mas mesmo assim nos anos 1960 tem um número de peças que se tornou bastante *cult*, no sentido da música mista, de utilizar meios eletroacústicos, etc. Aliás são coisas que estão surgindo agora muito, é engraçado isso. Porque são coisas para mim meio esquecidas e agora de repente um selo europeu de Milão, um selo que faz muito música de vanguarda (eu não gosto muito desse nome – música de vanguarda, mas em todo caso é o que eles chamam, porque com isso eles englobam um pouco a música contemporânea, mas certo tipo de música contemporânea, claro que não é acadêmica, e também muita coisa pop, que é mais assim um rock progressivo, *techno*, tudo que é mais da eletrônica), enfim... Eles me propuseram relançar (porque a moda agora é *long-play* não é mais CD), relançar um *long-play* meu que foi de fins de 1970, mas que foi lançado em 1981 aqui, no Rio. Aliás... foi em São Paulo, foi a Fermata, que se tornou *cult* na internet. É impressionante! Eu acho que ela lançou agora, há algumas semanas, um mês, não sei, e esgotou, está esgotado. E esse pessoal de música popular é que fica em cima, eu recebo e-mail de gente que eu não conheço, no *Facebook*, e outros selos. Tem um francês agora de Paris que quer fazer; que quer, porque quer; um outro americano... É estranho, mas é esse pessoal jovem e, assim digamos, que de um *pop* que não é a MPB (Música Popular Brasileira) não. A MPB não está muito interessada. Agora, por outro lado, a MPB tem também uma descoberta dessas, falando no que você estava dizendo de coisas dos anos 1960, 70, que foi também um disco de bossa, "anti bossa-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 cançõeszinhas por dia, em série.

[AG] Quais foram os principais compositores e compositoras que inspiraram o seu trabalho?

[JO] Eu acho que todos têm uma marca. Claro, porque não existiu melhor escola do que esta (referindo-se aos compositores com os quais trabalhou). Então eu diria que cada um, digamos, eu captei alguma coisa. Por exemplo, ter tocado com Stravinsky⁷ e ter privado assim dos dias de estudo com ele, de conhecê-lo, durante vários anos ainda, ele era bem velhinho já, mas eu tive uma oportunidade de durante vários anos manter contato. Encontrei-o em vários lugares, etc. É claro que foi um impacto assim para sempre. A personalidade dele, a vivência dele, aquele olhar dele muito assim.... que dissecava, que atravessava, era uma coisa assim impressionante! Quer dizer, ele mesmo regendo, tocar com ele, a gente via a orquestra... Às vezes ele até ralentava demais, ele já estava velhinho, cansado. Mas o carisma era tão forte, os olhos, esse olhar dele, que tocavam assim como nunca tocavam. Era impressionante! Então, é claro que essa questão dele eu não diria tanto que seja assim musicalmente, a descoberta rítmica dele, eu não diria isso. Mas eu diria no todo, daquilo que me representou como impacto naquela minha idade, porque ao final das contas eu o conheci eu tinha 20 anos. Daí eu passei sete anos da minha vida estudando e tocando Messiaen⁸, mas dia e noite.

[AG] A senhora gravou a integral dele para piano?

[JO] Gravei. É uma coisa assim....É um trabalho monstruoso, porque ninguém escreveu para o piano como ele no século XX, eu diria. Ninguém.

[AG] E estava sendo inventado naquele momento, porque uma coisa é olhar para isso hoje, outra coisa era naquele momento.

[JO] Exato! Era novo. Então eu diria que com o Messiaen eu aprendi muita coisa, eu captei muita coisa. Principalmente, o que me deu como impacto, foi uma nova noção do tempo que a obra dele propõe, essa atemporalidade da natureza que ele traz para a obra dele. Eu acho que do Messiaen tem muita coisa. Essa, digamos, ousadia e essa liberdade que ele tinha de usar diferentes técnicas. Ele não se importava de, no final de uma obra, ele tinha um acorde tonal e acabou-se. Ele misturava aquilo tudo. E ele criou uma linguagem própria, absolutamente única, absolutamente genial. Então nele, o que me impactou mais foi isso, a questão mesmo do trabalho na própria obra, quer dizer, eu o conheci mais pela obra.

[AG] A senhora disse que ele era um sujeito recolhido.

[JO] Eu o conheci pessoalmente, várias vezes estive com ele. Mas ele não tinha uma personalidade que te impressionasse, não. Era melhor esquecer.

⁷ Igor Stravinsky (1882 – 1971).

⁸ Olivier Messiaen (1908 – 1992)

[AG] Eu percebo muito essa influência na sua peça *Memória*⁹, inclusive tem a coisa dos pássaros.

[JO] Tem muita coisa. Principalmente a questão do tempo, da utilização também de uma linguagem mais universal, nessa questão de usar modos indianos. A respeito do Berio¹⁰ há a influência no sentido de que foi assim um divisor de águas. Quando eu cheguei em Tanglewood e ouvi pela primeira vez, ele estava ensaiando *Circles* (para voz feminina, harpa e dois percussionistas, 1960). Então do Berio eu acho que essa questão da voz humana, do trabalho da voz, e mesmo, eu acho, que o primeiro contato que eu tive, mais impactante, com a música nova, verdadeiramente contemporânea, porque antes eu não tinha tido, como pianista eu chegava a tocar Alban Berg, Schönberg, coisas assim. Em Tanglewood, em Massachusetts, eu fui lá para tocar com a Boston Symphony. E depois foi uma relação de muitos anos, ele escreveu para mim, e fizemos *Apague meu Spot Light* juntos (1961)¹¹ então eu acho que eu segui também muita coisa que ele estava fazendo de música eletrônica.

[AG] A respeito da música eletrônica a senhora foi uma pioneira no Brasil, não?

[JO] Muitos compêndios, principalmente no exterior, aparece isso. Inclusive na minha participação no *Source: Music of the Avant-Garde*¹² que era uma revista na época muito importante. Hoje em dia é tão cultuado isso que é U\$1.500 para comprar uma revista. Daí eu acho que do Stockhausen¹³ eu acho que ficou uma empatia, uma afinidade com as ideias dele que são primeiro espaciais, uma coisa que muito também me fascina, o espaço; quer dizer, você criar para um espaço. E outra coisa, novamente, que no Messiaen também já tinha sentido, é essa questão do Oriente – Ocidente. Que de certa forma nós, aqui, no Brasil, temos essa questão. Eu sinto que a gente tem. Porque nós temos uma cultura miscigenada, e eles não têm lá, na Europa. Então aquilo para eles é uma coisa antropofágica de uma maneira bem mais artificial do que a nossa, porque a nossa está dentro das raízes.

[AG] E sobre compositoras? Teria alguém?

[JO] Mulher? Infelizmente não tem. Quer dizer, compositora mulher anterior a mim? Bom, eu já fiz coisas dela, trabalhei com ela, uma compositora americana, Pauline Oliveros (1932- 2016). Ela é interessante, fazia coisas assim, tudo mais meditativo, mais minimalista, uma linha assim bem mais despojada, principalmente isso. Ela fazia coisas assim: peças processos. E eu fiz algumas coisas com ela.

⁹ Obra de 1985, originalmente composta para duas vozes femininas e *delays* digitais e posteriormente reescrita unicamente para coro de vozes femininas (2001).

¹⁰ Luciano Berio (1925 - 2003).

¹¹ Peça de Jocy de Oliveira com música eletrônica acidental de Luciano Berio, estreada em 1961 no Teatro Municipal de São Paulo para a I Semana de Música de Vanguarda.

¹² *Source Magazine* ou *Source: Music of the Avant-Garde*, revista americana editada entre 1967 e 1973, na qual Jocy de Oliveira foi colaboradora.

¹³ Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007).

[AG] A senhora atuou durante muito tempo como intérprete, e mesmo na realização de suas próprias obras a senhora está sempre muito envolvida, seja na execução, direção ou montagem. Qual é a importância da compositora participar da realização de sua própria obra?

[JO] Para mim é vital, porque primeiro que você está adicionando alguma coisa; quer dizer, você está impulsionando, está estimulando, e vice-versa (no sentido de também estar recebendo estímulos). E depois também para uma pessoa que sempre foi intérprete é difícil sentar e não fazer nada. Apesar de que eu fazia muito, agora por exemplo, nessa ópera agora¹⁴ eu acho que eu já não vou fazer. Tem um piano, tem alguns segmentos que tem o piano misturado, mas eu não vou tocar. Poderia, claro, mas eu acho que é muito. Porque o que eu fazia eu acho que era loucura, realmente era meio loucura, porque além de fazer acontecer eu ainda, se tivesse piano em alguma parte eu ia para o palco, depois eu corria lá para trás porque eu fazia a difusão, toda a eletrônica, sempre fazia a difusão. Então era uma coisa meio esquizofrênica. Não dá. Então eu acho que eu não vou, eu acho que eu vou ter talvez mais calma, mais tempo para, inclusive, resolver questões mais totais, gerais.

[AG] Mas esse envolvimento da senhora nas peças, inclusive isso de montar as próprias peças também é uma questão de necessidade.

[JO] É. Na Europa não foi assim, porque lá você tem instituições que te contratam e fazem, etc. Mas aqui a gente não tem. Quem? Onde? Não tem. Aí é que está. Então eu acho que ou você faz isso ou não faz. E a maioria das pessoas, dos compositores, não fazem, se acomodam.

[AG] O seu trabalho de composição/criação muitas vezes propõem uma relação diferente entre a obra e o público que, a meu ver, evidencia proposições performáticas (intervenções urbanas, partituras abertas, partituras-jogo). A senhora poderia falar um pouco sobre a recepção desse tipo de proposta dentro do ambiente musical?

[JO] Você quer dizer naquilo que eu faço que pode ser feito sem a questão visual, cênica?

[AG] Não, mais a questão, dentro do seu trabalho, do aspecto performático, do evento como uma *performance* e não somente como música, não é simplesmente um concerto, é quase que uma *performance*.

[JO] É, é verdade.

¹⁴ *Liquid Voices*, ópera multimídia estreada no dia 20 de outubro de 2017 no SESC 24 de Maio, em São Paulo.

[AG] Inclusive nesses jogos¹⁵, alguns jogos me chamaram muita a atenção, o *Projeto Pelourinho*, o *Teatro Probabilístico*, dentre outros.

[JO] O *Probabilístico* a gente fez inclusive aqui no Rio, faz uns 6 anos, que eu tive na Oi¹⁶ uma exposição de todos os meus trabalhos, instalações, etc. Ficou dois meses e meio em cartaz. E daí eu fiz isso tudo interativo.

[AG] Eu pergunto isso porque dentro das classificações da academia, que às vezes quer engessar uma obra de arte dentro de uma certa categoria, isso está muito além do que é música simplesmente.

[JO] É uma peça mais aberta. Agora eu acho que tem uma coisa que você tocou aí que eu acho que é importante dizer, e isso é uma das coisas que às vezes o meio musical tende a dizer: “– Não, mas então é só pra coisas cênicas, então não dá para montar”. Não é. Absolutamente não é. Porque primeiro que todas essas óperas elas de certa forma são feitas modularmente, são segmentos independentes.

[AG] Inclusive a senhora monta *pockets* delas.

[JO] E eles podem ser realizados, e são realizados, independentemente. E nem sempre cenicamente, tem muita coisa que é só instrumental... e acabou-se! Agora, tem uma coisa que você falou sobre ser performática: Sim, mas isso não vem só de mim. Stockhausen, por exemplo, não queria que a música dele fosse executada sem uma luz apropriada, sem um figurino apropriado, e era música, só instrumental. Por que? Porque qualquer tipo, eu acho, de *performance* é um ritual. No momento que você está em um palco, você está diante de uma plateia, é uma situação muito especial, porque é uma situação que dá direitos, mas obrigações também. Quer dizer, você deve a essa plateia dar o melhor de si mesmo. Agora, essa plateia te dá o direito também, já que você está em uma plataforma um pouco separada, mesmo que seja em uma arena, você que é o foco, de fazer aquilo que você quer fazer. E isso é um ritual. E então nesse caso você não pode... Eu acho um absurdo uma pessoa ir mal arrumada, mal vestida, de qualquer jeito tocar, e tocar um Bach maravilhoso. Não pode! É inconcebível! Porque é uma falta de respeito atroz. A menos que você diga a todos: “– Bem, vocês tem que vir aqui e usar uma fenda, não devem abrir os olhos, não devem ver nada.” No momento em que você está vendo? Não dá. Mas não precisa ser cênico, não é cênico. Eu acho é que tem uma questão ritualística do entrar no palco, do apresentar essa obra. Você vê que tanto é que para um especialista, para uma pessoa que tem experiência, você vai ouvir, por exemplo, uma mostra ou um concurso, ou alguma coisa, a pessoa pega um violino e começa, pela posição dele você já sabe se ele vai tocar bem ou não... Então isso é um ritual. Agora, tem muitas coisas (referindo-se à suas próprias obras) que podem ser

¹⁵ Referindo-se às propostas presentes no livro *Dias e caminhos: seus mapas e partituras*, editado pela Crefisul, em 1984.

¹⁶ Oi Futuro - Imersão Jocy de Oliveira (2008).

unicamente executadas sem a parte cênica. Aliás, tem peças até, que são as peças que eu gosto até mais minhas, que não são peças cênicas. Mas elas têm qualquer coisa de cênico. No momento que você tem, por exemplo, um percussionista tocando sem instrumentos, ele sozinho, isso é cênico!

[AG] E a questão do espaço? Por exemplo essa questão de realizar essa última ópera em um teatro histórico que está em ruínas (o Teatro do Cassino da Urca, no Rio de Janeiro)... Esse tipo de trabalho em outros ambientes, ou, por exemplo, a música numa cidade, uma coisa que interfira no ambiente urbano?

[JO] Eu fiz muita coisa assim de chegar e ver o espaço. Inclusive agora me convidaram para fazer algo em Paquetá¹⁷, vai ser um festival. E querem porque querem que eu vá lá, vai ser daqui a quatro meses. Eu disse: “– Tem muito tempo para pensar nisso.” Não, mais, daqui a 6 meses eu acho. Querem que eu vá lá para ver porque dizem que, com certeza, o espaço vai me sugerir algo. É possível, realmente. Faz muitos anos que eu não vejo Paquetá. Então o que eu vou escolher para mostrar ou para fazer lá, seja com vídeo, seja com instrumentos, com eletrônica, seja pegando toda a cidade, ou o que seja, vai ser muito em função daquele espaço. Então eu tenho feito muita coisa em função do espaço. A questão dessa ópera (*Liquid Voices*) não é que ela esteja sendo feita em função desse espaço: eu encontrei esse espaço e eu achei que era uma luva naquilo que eu estava fazendo. Então tem essa questão, que acho que tem tudo a ver, porque eu não estou falando de uma destruição só daquilo que ocorreu. A história é uma ficção, que é minha, mas que estou situando em um evento histórico, que é da II Guerra Mundial. Agora, ela perpassa a Idade Média, ela vai para os anos 1960, 67, porque foi uma outra época politicamente também em que o mundo foi dividido pelos ingleses, e ela vem a hoje. Porque é a mesma coisa o que acontece com esses fugitivos, com esses refugiados, enfim, a perversidade humana é uma coisa da destruição. Então esse lugar é muito interessante porque também tem muito a ver com o abandono dos espaços culturais aqui nesta cidade (Rio de Janeiro), que não está na minha ópera, mas que tem a ver com o lugar. Porque essa cidade tem a vocação para abandonar espaços. É impressionante, é uma coisa revoltante. E esse lugar, esse teatro, o Teatro do Cassino da Urca vai ser resgatado, ele vai ser restaurado pelo *Instituto Europeo di Design* [IED]. Dizem eles que vão começar isso logo após a nossa filmagem. Nunca mais será a mesma coisa. Hoje é sinistro, é um espaço absolutamente sinistro: salões e salões, tudo é cheio de buracos, você vê pelas entranhas à luz do sol, que você pode usar com rebatedores, etc., de uma maneira incrível, além de outra iluminação obviamente teatral, que mostra lugares misteriosíssimos, escadas que não dão a lugar nenhum, salões e mais salões em que você vê uma perspectiva, é muito impressionante. Agora, é um lugar que até rato tem...

¹⁷ Ilha de Paquetá, pertencente à cidade do Rio de Janeiro

[AG] Mas se a ópera não foi pensada para lá, ela simplesmente casou muito bem!

[JO] Pois é, casou muito bem! Mas também agora tem uma questão prática: onde é que eu poderia fazer isso aqui nesta cidade? Aonde? Não tem teatro. Só tem o Teatro Municipal, que não entra na cabeça deles. A cabeça deles é outra (referindo-se aos administradores do Teatro Municipal), eles não querem saber e eu não tenho mais saco. Desculpe! Essa é a palavra certa realmente, para aguentar e para ficar negociando. Não aguento mais isso! Eu vou fazer onde? Sala Cecília Meirelles? Sala Cecília Meirelles não é para teatro, aquilo ali não tem nem luz, nada, você teria que construir dentro daquele espaço, que não tem nem rudimento nem pé-direito alto o suficiente. Os outros são caixinhas de fósforo, são teatrinhos pequenos para teatro de comédia, não serve, não adianta. Tinha o Carlos Gomes (Teatro Municipal Carlos Gomes). Eu fiz a *Malibran* lá, é um ótimo teatro. Mas hoje em dia, isso é que é o problema, os poucos que existem, tem o Carlos Gomes, o João Caetano, que está muito deteriorado, está caindo, está horrível, mas daí tem um mercado que é o *musical*. Isso entra milhões nesse mercado, e ainda cobram ingressos altos. Então é altamente lucrativo, e fica meses em cartaz. Então, o que acontece? Teatros públicos, porque são todos teatros públicos, que são cedidos para companhias altamente comerciais ganharem muito dinheiro. E ninguém faz nada lá, porque como é que você vai entrar lá? Está tudo ocupado, você não pode desafinar, como se diz em linguagem de iluminação, nada. Então não tem onde fazer.

[AG] Eu gostaria de saber mais sobre a relação de interdisciplinaridade na sua obra. A senhora tem referências e inspirações em quais outras áreas?

[JO] A inspiração não vem somente de música, vem de várias áreas, isso não há dúvida. E às vezes vem também de um sonho, a gente acorda, como foi o caso dessa ópera (*Liquid Voices*), acorda e diz: “– Eu tenho a história para essa ópera.” Daí é só escrever. Que eu gosto tanto de escrever quanto compor, acho até que gosto mais de escrever do que compor, sempre gostei.

[AG] Mas não teria outras áreas específicas, por exemplo, o teatro? É uma coisa que vem junto?

[JO] Sim, claro. Sem dúvida. Anos a gente vendo certos trabalhos, tipo Bob Wilson¹⁸ essa limpeza, essa clareza.

[AG] Nós (Alexandre Guilherme, pesquisador, e Jéssica Nascimento, apoio técnico para a entrevista) fomos assistir ao último trabalho dele em São Paulo.

[JO] Hoje em dia eu acho meio chato. Dele, eu me lembro que me impactou muito, foi quando ele fazia. Eu morava em Nova Iorque naquela época, nos anos 1960, - os anos 1960 foram os grandes anos... realmente um período fantástico! - e era em um *loft*, ele não ia para teatro, ele não tinha ainda esse acesso ao teatro. E ele fez uma peça

¹⁸ Robert Wilson (1941-), encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo estadunidense.

que ele chamou de *Letters to Queen Victoria*¹⁹. Era ele e um rapaz que tinha Síndrome de Down, depois eu fiquei sabendo que parece que era um rapaz que ele adotou, eu não sei se era filho dele, mas era uma coisa assim fantástica a inteligência do rapaz. Era um diálogo entre eles, mas era extraordinário, absolutamente extraordinário, em uma sala.

[AG] E era para pouquíssimas pessoas? Em um *loft*?

[JO] Claro, eu fiz muito concerto nesses *lofts*. Eu dizia assim: “– Puxa, que droga esse negócio, vem meia dúzia de pessoas.” E eu me lembro que eles diziam assim: “Ah, mas entre essa meia dúzia um deles pode ser o crítico do New York Times.” É verdade, eles iam. Agora isso é uma outra coisa, aqui você pode ter 6.000 pessoas no público mas não vai ter crítica, porque não tem crítico mais. São Paulo até que tem. São Paulo tem. Mas aqui no Rio de Janeiro, nada, não tem um crítico.

[AG] É triste porque passam em branco os trabalhos.

[JO] É, porque não é que você precise da crítica, você precisa da informação. E também o pensamento crítico é importante. Nós não temos, então você não tem eco daquilo que você faz, não tem *feedback* daquilo que você faz. Você faz alguma coisa e ele cai no limbo, acabou. Então eu decidi fazer um filme (sobre a ópera *Liquid Voices*)²⁰.

[AG] Como a senhora descreveria a sua poética como criadora?

[JO] Conheça a minha obra. Cabe a você definir. Porque também é uma coisa muito aberta. Eu acho que tem gente que tem uma direção e vai se transformando, vai mudando, muda de direção. Agora eu acho que eu sempre trabalhei com uma coisa muito aberta, fica um pouco assim, algo que é uma constelação, que tanto eu posso ir para a direita como para a esquerda. Eu vou catando um pouquinho daqui, um pouquinho dali, e aquilo vai me trazendo novos resultados.

[AG] Mas ao mesmo tempo tem uma assinatura.

[JO] Parece que tem, é o que dizem. Eu acho que tem, porque na verdade, 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*²¹ 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.

¹⁹ *A Letter for Queen Victoria*, ópera de Robert Wilson, Alan Lloyd e Michael Galasso, estreada em 15 de junho de 1974 no *Caio Melisso Theater, Festival of Two Worlds*, na cidade de Espoleto, Itália.

²⁰ A obra foi registrada na forma de um filme a ser rodado no Teatro do Cassino da Urca, entre 2017-2018.

²¹ Livro de Jocy de Oliveira publicado em 1959 que trata de modo romanceado a respeito de questões sobre o papel do dito terceiro mundo na criação e realização artística e cultural.

[AG] A senhora poderia falar um pouco sobre o diálogo da sua obra com o cenário brasileiro?

[JO] Eu, às vezes, fico um pouco assim... desencorajada com o cenário brasileiro da música, dessa falta de interesse. O pior daqui que eu acho é o respeito. Eu acho que é uma coisa que você não adquire esse respeito. Talvez seja muito da mulher, que a mulher não adquire esse respeito com a vida, com os anos. Talvez o homem sim, ele passa a ser chamado de mestre, mas a mulher não. Isso é que dói mais. Porque realizar, eu não posso ser também eu acho que ingrata, e não sou, porque eu realizei muito aqui nesse país, muito.

[AG] Inclusive trazendo gente de muita relevância para cá²²...

[JO] Sem dúvida. Quer dizer, eu fiz aquilo que eu queria fazer, trabalhei muito para poder fazer, mas eu fiz. Então é uma coisa assim um pouco conflitante, de que ao mesmo tempo a gente gostaria que nós tivéssemos um meio... Mesmo que nós tivéssemos em uma crise, que nós tivéssemos em um momento difícil financeiro, mas mesmo assim, poderia existir mais respeito. Quer dizer, poderia ser uma profissão mais respeitada. Não é. Eu acho que no sentido de que a criação aqui nesse país não é respeitada. O que é respeitado aqui é a cópia. A cópia sim, porque você veja bem, se você disser que você tem um projeto piloto ele não vale nada, mas se você disser que você tem um projeto nos moldes de um projeto que você viu [em] qualquer canto do primeiro mundo, inventa um país lá qualquer: "– Ah, daí está ótimo!" Daí vão aceitar, porque já foi testado lá, foi feito lá. Agora aceitar que um cientista brasileiro, um psicólogo, crie alguma coisa, não aceitam; quanto mais um artista... Isso que eu acho que dói aqui, essa é a coisa que mais dói. Agora essa questão econômica, se é mais difícil ou mais fácil, eu acho que passa.

[AG] Essa ideia, por exemplo do Mário de Andrade, essa questão nacionalista nunca foi importante para o seu trabalho?

[JO] Não, nunca me senti assim. Eu acho um perigo o nacionalismo e um retrocesso.

[AG] A questão que a senhora disse antes me remeteu a uma coisa interessante, se a sua mãe tivesse lhe deixado estudar com o Guarnieri por um período isso talvez pudesse ter-se alterado um pouco, porque o Guarnieri foi um grande seguidor das ideias do Mário de Andrade (especialmente daquelas presentes no livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, 1928).

[JO] Mas você sabe o que eu fiz quando eu tinha... Isso é besteira, coisa de criança, mas só porque você está me dizendo isso, e são editadas essas peças que eu

²² Jocy de Oliveira teve um papel importante na vinda de compositores de destaque ao Brasil, dentre eles, Igor Stravinsky e Karlheinz Stockhausen (Silva. 2019).

tenho, pela Vitale, uma peça que foi dessa idade, eu tinha uns seis anos, por aí. Se chamava o quê? *Dança Egípcia*. De onde que eu tirei isso? Reencarnação? Pode ser. Era totalmente árabe. Minha família não tinha nada de árabe, nada, eu não ouvia nada na minha casa de árabe, claro que não. Minha mãe era piano, piano, piano e piano, era isso. Ia para os concertos, me levava nos concertos desde pequena, etc. E o meu pai gostava de ópera, ele ouvia muito ópera. Acabou, era isso que a gente ouvia. Então, não sei.

[AG] Pessoalmente não tem esse aspecto nacionalista?

[JO] Não, nunca tive. Pode até ter umas peças que tem assim uns dados um pouco assim. Nós somos uma mistura. Eu acho que existe alguma coisa sim na obra, muitas vezes, mas claro, existe alguma questão rítmica, alguma questão de um instrumento, alguma questão mítica. Que existe alguma coisa sim, agora, ela não é clara, ela não é nítida, ela é assim algo muito mais velado, mais misturado. Você vai ter que abrir aquilo tudo para poder encontrar. Então não aquilo assim óbvio de fazer uma música nacionalista, porque francamente...

[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*²³? Nem pensar. E depois fui cair nessa. Mas é que “Ópera”, entre aspas.

[AG] É por falta de outro nome talvez.

[JO] A gente tem chamado de *Ópera Multimídia*. Isso até, essa coisa de chamar de ópera multimídia, quem encontrou essa maneira, essa terminologia, foi um rapaz que ficou aqui trabalhando comigo, foi meu aluno, e depois ficou aqui trabalhando comigo uns oito meses. Hoje em dia ele mora nos Estados Unidos e trabalha com inteligência artificial. Ele acha que música é muito pequeno para ele, ele é gênio, aquele rapaz é gênio, chama-se Rafael Valle. Ele é gênio, absolutamente. E ele que disse: “– Escuta, você não pode deixar isso só Ópera, você tem que dizer Ópera Multimídia.”, “– Mas escuta, você não acha que é redundante? Porque ópera já é multimídia.” É e não é. Porque a ópera multimídia implica em tecnologia. E a ópera não tinha. Agora, é verdade que você vê isso tudo em Wagner²⁴, que era aquela coisa total. Inclusive com os netos que já tiveram a ideia mesmo da questão da iluminação como um cenário, como um personagem. Então nada é novo. Eu acho que na verdade ninguém inventa nada, ao menos que você tivesse que mudar para um outro planeta e daí inventar alguma coisa lá.

²³ Ópera de Giuseppe Verdi (1813-1901).

²⁴Richard Wagner (1813-1883), criador do conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*)

Porque a gente vai absorvendo ao longo da vida. E vai redizendo, recontando aquilo que você já, de certa forma, imaginou, sonhou ou contou.

[AG] Mas no centro do trabalho da senhora essa ópera multimídia a senhora acha que esse tipo de trabalho tem mais destaque do que outras peças?

[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 forte.

[AG] Eu tive essa impressão.

[JO] Sem dúvida. E eu diria também que eu acho que um prêmio, por exemplo, um prêmio da importância do Jabuti²⁵ 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...

[AG] O seu trabalho se baseia em alguma técnica de composição específica? Qual é o tipo de notação musical que a senhora utiliza e considera mais apropriada para a sua obra? Eu pergunto isso porque eu sou compositor também e eu tenho muito interesse nesse aspecto. Porque o trabalho do compositor é também o de grafar a música, e cada um às vezes tem soluções muito próprias.

[JO] Claro. É verdade. E é muito difícil, porque quando você mexe com técnicas estendidas, com questões cênicas, com questões de pesquisa tímbrica, tudo isso, muitas vezes você tem que encontrar uma anotação mais apropriada àquilo que você quer dizer. Antigamente foi uma coisa assim, era muito interessante a questão da anotação, nos anos 1960, 70, 80.

[AG] Eu lembro do livro *Dias e caminhos: seus mapas e partituras* aonde a senhora conta que o Xenákis²⁶ teve a ideia de escrever um pentagrama para cada dedo.

[JO] Pois é. Uma loucura. Mas era lindo! Nós fizemos muita coisa naquela época que visualmente era muito interessante, agora quando aquilo ia ser realizado auditivamente era um fracasso. Quer dizer, era lindo para pendurar na parede, mas não dava em nada. E eu passei por isso. Isso foi a época do *Source* (*Source Magazine*), eram

²⁵ A compositora foi agraciada com o Prêmio Jabuti (2015), pelo livro *Diálogo com cartas* (Editora SESI, 2014), obtendo o primeiro lugar na categoria *Arquitetura, Urbanismo, Artes e Fotografia*.

²⁶ Iánnis Xenákis (1922-2001), compositor, engenheiro, arquiteto e teórico musical.

todas assim as partituras, inclusive as minhas. Eu tenho uma delas, por exemplo, que era toda baseada no corpo humano. Era muito bonito, mas era um caos, a obra era um caos total! Depois eu acho que eu fui mudando muito. Eu acho que naquela época eu não queria ter esse controle total, eu queria o contrário. Eu queria provocar aquele momento, aquele impacto, aquele questionamento, aquela coisa do ouvinte ativo. Mas depois eu comecei a aprender, inclusive isso o Lukas Foss (maestro e compositor) me disse, há muitos anos atrás. Uma vez ele chegou para mim e disse assim: “– Escuta, você não acha que você está pensando que o público é um *kindergarten*?²⁷” Isso que era muito bacana de ter pessoas desse nível que conversavam e dialogavam. Eu nunca esqueci. Eu comecei a pensar: “– Isso é verdade.” Quer dizer, a gente está provocando. Às vezes as provocações eram agressivas. Até hoje fazem em teatro, o teatro faz muito. Aquela *La Fura del Baus* [grupo teatral catalão] continua fazendo, agressivo. Aquilo é considerar o público *Kindergarten*. Porque além do que é autoritário, não é democrático. Você quer a participação do público? Sim, você quer a participação do público. Você não quer o público passivo? Não, não quer o público passivo. O que é o público passivo? É aquele público da orquestra sinfônica, por exemplo, principalmente nos Estados Unidos, que são aqueles mecenas que investem na orquestra, eles patrocinam. E em várias das cidades sempre tem um tipo de apresentação assim que é de tarde, que é principalmente para as senhoras, que são as senhoras que vivem mais, as mulheres vivem mais, e que botam dinheiro, são viúvas ricas. E elas vão depois de um bom lanche com as amigas e dormem, você ouve gente roncar na plateia. É claro que eu não vou chegar a esse ponto de dizer que o público passivo é aquele que ronca, não! Mas o público passivo é aquele que vai e não acrescenta. E o público ativo, que me custou entender, é aquele que a obra faz com que ele reflita, ele pense. Então com isso ele vai acrescentar a maneira dele pensar, a maneira dele reagir. Sim. E o sonho dele. E a criatividade dele. E vai influenciar a maneira dele pensar o mundo, que é isso que nós queremos.

[AG] Muito obrigado pela entrevista.

Referências

- Lago, Manuel A, C.; Velloso, Rodrigo C. 2018. *Leituras de Jocy*. São Paulo: SESI-SP Editora.
- Marcondes et. al (org.) 2000. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Publifolha.
- Moiteiro, Rita C.. 2015. *Compositoras brasileiras e o processo de criação musical: uma análise aplicada à musicologia de gênero*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto.

²⁷ Criança de jardim de infância.

Oliveira, Jocy de. Página pessoal. Lista de Obras. Disponível em:
<http://www.jocydeoliveira.com>.

_____. 1959. *O 3º Mundo*. São Paulo, Melhoramentos.

_____. 1961. *Apague meu spot light*. São Paulo, Massao Ohno Editora.

_____. 1983. *Days and Routes Through Maps and Scores*. Editora Record, Brasil e Lingua Press, EUA.

_____. 1993. *Inori à prostituta sagrada*. Rio de Janeiro, Spectra

_____. 2003. *Depoimento*. Série Trajetórias. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música.
<http://abmusica.org.br/downloads/2003JOliveira.pdf>.

_____. 2008. *Coleção Jocy de Oliveira*. 4 DVDs e um livro (encarte), TRATORE.

_____. 2014. *Diálogo com Cartas*. São Paulo: Editora SESI.

_____. 2015. "Acréscendo algumas reflexões sobre meu livro 'Diálogo com cartas'". *Debates*, UNIRIO, n. 15: 3-22, nov. 2015.

Rahmeier, Lazlo. 2014. *A poética interdisciplinar de Jocy de Oliveira*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

Sadie, Stanley (org.). 1994. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro, Zahar Editor

Silva, Alexandre G.M. 2019. *Reflexões sobre a poética do feminina de Jocy de Oliveira em suas óperas*. Dissertação (Mestrado em Artes – Música) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.