

## As óperas de Jocy de Oliveira: composição e estética do feminino

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A PRODUÇÃO MUSICAL E SONORA DE MULHERES

*Alexandre Guilherme Montes Silva*  
ECA/USP – *ale\_guilherme@usp.br*

**Resumo:** No presente artigo são apresentados alguns aspectos das óperas da compositora curitibana Jocy de Oliveira, em especial, a sua relação com a temática do feminino. Procurou-se por meio dessa exposição apontar alguns elementos que podem ser percebidos como relevantes dentro desse conjunto de obras. A bibliografia utilizada baseou-se em publicações da própria compositora, em uma dissertação de mestrado sobre a mesma, e em entrevista à compositora cedida ao autor desse artigo.

**Palavras-chave:** Jocy de Oliveira. Ópera. Composição. Feminino.

**The Operas of Jocy de Oliveira: Composition and Aesthetics of the Feminine**

**Abstract:** In this article some aspects of the operas of the Curitiba composer Jocy de Oliveira, in particular, their relation with the theme of the feminine are presented. This exhibition aimed to point out some elements that can be perceived as relevant within this set of works. The bibliography used was based on publications of the composer herself, in a master's dissertation on the same, and in an interview to the composer assigned to the author of that article.

**Keywords:** Jocy de Oliveira. Opera. Composition. Female.

### 1. Mulher e composição musical

A compositora curitibana Jocy de Oliveira é criadora de uma abrangente obra musical que compreende, dentre outros gêneros, peças eletroacústicas, instalações sonoras, performances, e mais destacadamente, o seu conjunto de óperas. Um aspecto fundamental de seu trabalho, presente das mais diferentes maneiras em suas obras, é a importância que a compositora dá às questões do feminino. Pode-se observar este aspecto através do uso que a compositora faz de elementos biográficos de diferentes mulheres como matéria-prima essencial para a construção de suas narrativas (às vezes ficcionais ou com elementos autobiográficos, e outras vezes inspiradas em histórias de mulheres reais, como no caso da ópera *As Malibrans*, baseada na vida trágica da cantora lírica Maria Malibran). Também faz uso de elementos míticos com o emprego de histórias de diferentes mitologias, narradas, segundo a compositora, desde os tempos que Deus era mulher:

Eu sempre usei [a respeito da temática do feminino]. 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 60. A gente era, mas eu estava muito nos Estados Unidos, eu sempre vivi muito um pouco aqui [no Brasil], um pouco fora, e claro, a visão do feminismo nos anos 60 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 [a respeito de suas obras], nenhuma delas. Mas os temas [das obras] 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 (SILVA, 2017, p. 5 - 6).

Jocy de Oliveira construiu também uma carreira destacada como intérprete ao piano antes de dedicar-se exclusivamente à composição. Foi aluna de Alice Serva Pinto (que também foi professora da destacada pianista Guiomar Novaes), do pianista russo José Kliass, e da renomada pianista francesa Marguerite Long (RAHMEIER, 2014, p. 20 - 26). Casou-se ainda bastante jovem com o maestro Eleazar de Carvalho (no ano de 1954), e a partir de então, passa a ter contato cada vez mais próximo com diversos compositores na Europa e nos Estados Unidos (locais aonde a carreira de regência do maestro Eleazar levava o recém casal frequentemente) (OLIVEIRA, 2014). Passa a dedicar-se cada vez mais ao trabalho de intérprete (construindo inclusive uma carreira bastante independente a de seu então marido), o que, de certa forma, impossibilita uma produção maior de suas próprias composições, apesar de que, em nenhum período deixou de criá-las:

Porque não dava. Porque eu estudava pelo menos 8 horas por dia, e eu tocava muito, tinha muitos concertos, viagens, sempre de cá pra lá, quer dizer, ficava 6 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 60 tem um número de peças que se tornou bastante *cult*, no sentido da música mista, de utilizar meios eletroacústicos, etc. (SILVA, 2017, p. 9).

Como intérprete Jocy de Oliveira teve a oportunidade de trabalhar com compositores que obtiveram grande destaque na música do século XX (Igor Stravinsky, Luciano Berio, Claudio Santoro, Karlheinz Stockhausen, John Cage, dentre outros). Interpretando obras a partir do contato próximo a seus criadores, realizando diversas primeiras audições mundiais e também recebendo peças dedicadas diretamente à ela, Jocy mergulha fortemente nas questões da música contemporânea da segunda metade do século XX, o que segundo a compositora, funcionou como a sua grande escola de composição:

Eu acho que todos tem uma marca [no sentido de que deixaram uma marca na compositora], 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 (SILVA, 2017, p. 10).

Ao ser perguntada sobre compositoras mulheres a respeito das possíveis relações de seu trabalho com outras criadoras, Jocy a princípio não reconhece esta relação, tendo dificuldade de recordar-se de outras autoras. A partir de uma certa insistência na pergunta, acaba por citar o trabalho da compositora americana Pauline Oliveros (embora tenha se confundido um pouco ao dizer o nome da compositora, citando-o não literalmente correto):

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. Mas não tinha (SILVA, 2017, p. 13).

A dificuldade em lembrar-se de outras compositoras e de, também, reconhecê-lhes a importância, revela um pouco do cenário hegemonicamente masculino na música contemporânea daquele período. Mostra também um certo isolamento da compositora em relação a outras criadoras musicais do século XX (para citar somente alguns exemplos: Nadia Boulanger, Marisa Rezende, Eunice Katunda, ou até mesmo Chiquinha Gonzaga, que, embora pertença em grande parte ao século XIX e tenha falecido um ano antes do nascimento de Jocy, no ano de 1935, e possuir uma estética musical completamente diferente, foi também importante pianista e compositora). Atualmente diversos grupos estão sendo criados para fomentar as discussões sobre gênero dentro do universo musical, o que contribui para que esse possível isolamento sentido pelas novas compositoras seja cada vez menos presente, embora na prática, a predominância masculina na música de concerto seja ainda enorme. Jocy ao ser questionada sobre se sentia alguma melhora nessa questão ao longo dos anos relata:

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. (...) Então você vê que mesmo quando se procura ver estatísticas, foi feito agora recentemente pela UNESCO [Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura] uma estatística de toda a programação mundial de música erudita. Encontraram apenas 1% de compositoras mulheres, e 5% de regentes mulheres. Por quê? É uma coisa estranha, ninguém encontra uma resposta. Mas me parece que a resposta seria, naturalmente mais óbvio, é que a mulher foi sempre subjugada, reprimida durante séculos, e isso foi ficando ao longo do tempo. E outra que eu acho que certas profissões como a questão da música, a compositora ou a regente, ela tem que de certa forma impor os seus conceitos, a sua estética nas suas escolhas ao mundo masculino. A intérprete não. E mesmo a intérprete, ela só substituiu o[s] *castrati* muito no final, porque era proibido continuar castrando, senão nem soprano tinha vez (SILVA, 2017, p. 1).

## 2. Um olhar sobre o feminino nas óperas de Jocy de Oliveira

A primeira ópera de Jocy de Oliveira é *Fata Morgana* de 1987. Segunda a autora *Fata Morgana* significa miragem, visões do inconsciente, o impalpável (OLIVEIRA, 2008). Nesse sentido, Jocy considera esta ópera como um “teatro de imagens”, não possuindo uma história linear.

É composta a partir de 5 partes: a primeira que serve de introdução intitulada *O contar de uma raga*, a segunda *Memória* (para duas cantoras e *digital delay*) que é uma peça que ganhará uma versão para coro feminino *a cappella* em 2001, a terceira *Ritual*, a quarta *Onírico*, e a quinta e última *Estória IV*, pertencente à sequência de *Estórias* (que vão do 1 ao 5) e descrita por Jocy como uma imagem de mulheres:

Em *Estória IV* o texto é também composto de uma polaridade de significados, de correspondências semânticas e rítmicas, palavras encadeadas em difusas relações entre visões e memórias, reflexões inteligíveis sobre a vida e morte. Um jogo de palavras e relações sônicas entre vocábulos em português, sânscrito e japonês. O texto enfatiza ‘Era uma vez uma memória’ seguindo-se ‘Era uma vez’ em lugar de ‘Uma maria’ – ‘Uma mahês vara’ em sânscrito (Ó suprema Deusa mergulhada na paz da noite). Se alternam – ‘sonho’ e ‘shomyo’ (a arte de cantar no Japão) ‘Náda’ (em sânscrito – o som inteligível) e ‘nada’, e mais adiante, um jogo de similaridades sônicas ‘outra era memória’ ‘Maria era uma vez’. A parte vocal é inspirada em técnicas orientais (multifônica, Raga, Shomyo) combinadas aos métodos contemporâneos ocidentais. A intérprete conta uma história impossível de ser verbalizada por um oriental, porque sua linguagem é por demais ocidental, e vice-versa. Esta peça é assim como o anseio pelo encontro de culturas (OLIVEIRA, 1983, p. 14).

Sua segunda ópera é *Liturgia do Espaço* de 1988, realizada ao ar livre no Estádio de Remo da Lagoa no Rio de Janeiro. Segunda a autora trata-se de “uma alegoria cósmica, o questionamento do artista, do ser humano em relação ao espaço” (OLIVEIRA, 2008).

É constituída de três partes sem interrupção; a primeira *Vôo circense*, uma cena de ambiente flutuante e sonoridades alongadas, a segunda *Realejo dos mundos*, e a terceira *Ouçó vozes que se perdem nas veredas que encontrei*, onde 38 cantos antifonais são entoados por mulheres e processados eletronicamente. Poeticamente nas palavras da autora, novamente está presente a figura feminina como um símbolo:

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

Sua terceira ópera é *Inori à prostituta sagrada* de 1993, trabalho que inaugura uma trilogia da autora especificamente sobre os valores do feminino. Nela pela primeira vez é encontrada uma narrativa mais linear (embora não totalmente). Segundo Jocy “nas antigas sociedades matriarcais, a prostituta sagrada iniciava o homem escolhido através do coito sagrado. O resgate desta figura significa o reencontrar do verdadeiro feminino e de seus valores perdidos na moderna sociedade patriarcal” (OLIVEIRA, 2008).

A quarta ópera é *Illud Tempus* de 1994, segunda parte da trilogia sobre os valores do feminino. Trabalho que marca também a primeira vez que a cantora Gabriela Geluda executa a obra de Jocy (Gabriela viria a ser ao longo dos anos uma das principais intérpretes da compositora, atuando de maneira muito próxima a ela).

Segundo a autora trata-se de um conto de fadas contemporâneo:

Uma atriz, como contadora de histórias, tece através de instrumentos acústicos e eletrônicos, um emaranhado com sonhos de mulheres, histórias Yanomani, textos míticos, contos de fadas, num compor e decompor de imagens, palavras e sons (OLIVEIRA, 2008).

A quinta ópera e terceira parte da trilogia sobre o feminino é *As Malibrans* de 1999.

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

Neste trabalho Jocy inspira-se na trágica vida pessoal da soprano Maria Malibrans (interpretada em vídeo pela atriz Fernando Montenegro), e também em três marcantes personagens femininas, Ofélia, Desdêmona e Iphigênia. Segundo a autora:

Na grande maioria dos libretos tradicionais a personagem feminina é sempre destinada à submissão ou condenada à morte. Através da história da ópera e também da vida real, estas “divas”, com suas divinas vozes, tornaram-se deusas no imaginário do público e foram, muitas vezes, levadas à insanidade (OLIVEIRA, 2008).

A sexta ópera é *Kseni – a estrangeira* de 2006. Nesse trabalho, embora Jocy não o inclua dentro de sua trilogia, a temática do feminino é talvez ainda mais evidente. Trata-se de uma releitura subjetiva sobre o mito de Medeia. Um breve olhar sobre as partes que compõem a ópera já deixa claro esta estrutura. São elas: 1. *Medea Profecia*; 2. *Revenge of Medea*; 3. *Who cares if she cries*; 4. *Nenhuma mulher civilizada faria isso*; e 5. *Medea Ballade*. Neste

ópera é possível perceber um trabalho motivico mais acentuado, o que não é característico, de modo geral, nas músicas de Jocy. A compositora parte do uso de uma melodia medieval anônima em *Langue d’Oc* sobre o mito de *Medea* (OLIVEIRA, 2008).

As suas sétima e oitava óperas são, respectivamente, *Revisitando Stravinsky* de 2010 e *Berio sem censura* de 2012. Em ambas a compositora realiza um testemunho particular das experiências (pessoais e musicais) vividas com estes dois autores (OLIVEIRA, 2014). A temática do feminino passa a ser narrada então na primeira pessoa, por meio de um “revisitar sem censura” de sua própria história. Em conversa particular com a autora ela releva a respeito da possibilidade de em algum momento futuro criar uma ópera do gênero sobre o seu relacionamento com o compositor americano John Cage.

O trabalho mais atual de Jocy, sua nona ópera *Liquid Voices* de 2017, narra a história fictícia da cantora e pianista judia Mathilda Segalescu, personagem que embarcou na derradeira viagem do Struma (navio de carga que de fato existiu) em 1941 fugindo dos horrores da Segunda Guerra. Novamente a mulher é aqui o elemento central da história; a mulher e o piano.

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

## Referências:

### Livro

OLIVEIRA, Jocy de. Coleção Jocy de Oliveira. Livro e 4 DVDs, TRATORE, 2008.

\_\_\_\_\_. Days and Routes Though Maps and Scores. Editora Record, Brasil e Lingua Press, EUA, 1983.

\_\_\_\_\_. Diálogo com Cartas. São Paulo: Editora SESI SP, 2014.

\_\_\_\_\_. Programa de concerto. São Paulo: SESC, 2017.



### **Dissertações ou Teses**

RAHMEIER, Lazlo. A poética interdisciplinar de Jocy de Oliveira. 18 de Fevereiro de 2014. 141 folhas. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2014.

### **Entrevistas**

SILVA, Alexandre Guilherme Montes. Entrevista de Jocy de Oliveira do XXX em 18 de julho de 2017. Rio de Janeiro. Vídeo, áudio e transcrição. Leblon, apartamento da compositora.