



A Suíte para piano Clarice(a)nas (2020): registros de processo criativo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Marcus Mota

Universidade de Brasília – marcusmotaunb@gmail.com

Resumo. Durante o ano de 2020, diante de preparativos de evento para o centenário da Clarice Lispector (1920-1977), estive envolvido em processo criativo que resultou na elaboração de um ciclo composto por seis peças para piano a partir de imagens e textos relacionados à vida e obra da escritora brasileira. Neste trabalho, apresento a estrutura das peças, as decisões criativas, os intertextos entre as peças da suíte Clarice(a)nas e as referências à Clarice Lispector.

Palavras-chave. Clarice Lispector. Composição Musical. Piano.

Title. *The Clarice(a)nas Piano Suite (2020): Records of the creative process*

Abstract. During the year of 2020, facing on preparations for the centenary of Clarice Lispector (1920-1977), I was involved in a creative process that resulted in the elaboration of a cycle composed of six pieces for piano from images and texts related to the life and work of the Brazilian writer. In this paper, I present the structure of the pieces, the creative decisions, the intertext between the pieces of the *Clarice(a)nas* suite, and the references to Clarice Lispector.

Keywords. Clarice Lispector. Music Composition. Piano.

1. Introdução: pontos de partida e a Clariceanas n. 2)¹

A suíte para piano *Clarice(a)nas* se distribui em seis peças a partir de seis textos de Clarice Lispector.

A primeira obra do ciclo a ser composta foi a Clarice(a)nas. 2. E nela se afiguram alguns dos procedimentos que mais tarde seriam utilizados em todas as demais peças da suíte:

a- ponto de partida um material (texto, imagem) que correlaciona vida/obra de Clarice à música;

b- análise deste material, levantando possibilidades de concretização sonoro-pianística;

c- pesquisa sonora de realizações/arquivos de som relacionados ao universo sonoro de cada composição;

d- roteirização;

e- composição.

Tal divisão de atividades projeta um jogo de apropriações e transformações do ponto de partida. Assim, o sequencialmente dos atos em um processo criativo multissensorial e interartístico deixa perceber o acúmulo de níveis entre a análise e compreensão do material de base e a composição musical. Uma série de redefinições desse material de base se articula em função da organização de uma obra.

O texto para peça n. 2 da suíte *Clariceanas* gira em torno da ideia de ‘dissonância’, uma interpretação literária para a questão sonora. Examinando em detalhe o texto temos:

É o seguinte: a **dissonância** me é **harmoniosa**. A **melodia** por vezes me cansa. E também o chamado '**leit-motiv**'. Quero na **música** e no que te escrevo e no que te pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma **desarmonia** que eu entendo. É puro **it**.” (LISPECTOR, 2019, p.30)

Neste trecho de *Água Viva*, Clarice estabelece uma oposição entre aqui que quer e aquilo que não quer. Ao que denomina ‘melodia’ e ‘leit-motiv’, ela contrapõe uma dissonância que é harmoniosa.

Logo, o ‘tema da dissonância’ em *Água Viva* funcionou nas Clarice(a)nas não apenas como o delimitante formal da segunda peça do ciclo: a busca de ultrapassar a ‘melodia’, em prol da distribuição de materiais que imediatamente não se reconhecem como a ratificação de um esquema de base tornou-se uma motivação que determinou todas peças da obra.

É o que se pode audiovisualizar por meio da primeira página da peça instrumental:

Clariceana n.2 Marcus Mota
Lisboa, 04/2020

É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa.
E também o chamado 'leit-motiv'. Quero na música e no que te escrevo e no que te pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. E puro it. . . *Água Viva*, p.30

Adagio $\text{♩} = 56$

@ Marcus Mota 2020

Exemplo 1: Página inicial da partitura de *Clariceana n. 2*

Clariceana 2 começa na mão direita com um conjunto de notas apresentados em um movimento descendente e ascendente. Essa primeira modalidade de organização de sons será retomado nas alturas mais graves como se vê nas flechas azuis. A esta primeira modalidade, temos uma outra mais cordal, em *clusters*, marcados por retângulos verdes. No compasso 5, na clave de Fá, entra um pequeno tema de repetição de uma nota, marcado em círculo. E trêmulos marcados por formas ovais rosas são introduzidos a partir do compasso 6. Resumindo as inserções e repetições de procedimentos, temos:

ENTRADA	MODALIDADE	CLAVE	COR	REPETIÇÃO
1	Sucessão de notas	Sol	Vermelha	2,3,5,7
3	Bloco de notas	Sol	Verde	4(8vezes),6
3	Repetição de nota	Fá	Roxo	8

6	Trêmulo	Fá	Rosa	8
---	---------	----	------	---

Quadro 1: Procedimentos em *Clariceana 2*

A diversidade das modalidades de organização dos sons se duplica na diversidade de suas retomadas: aquilo que uma vez é inserido, será retomado com diferenças como altura, ritmo e direcionalidade. Assim, a primeira sucessão de notas no compasso 1 é retomada no compasso imediatamente seguinte com outra quantidade de notas, subdivisão temporal e direção. O primeiro bloco de notas, que irrompe na cabeça do compasso 3, é posteriormente multiplicado no compasso seguinte nas duas mãos/claves e deslocado temporalmente no compasso 6. Por sua vez, o trêmulo introduzido na mão esquerda/ clave de fá no compasso 6 e respondido no compasso 8 na clave de sol por inversão.

Desse modo, há um movimento maior de se interpor diversas modalidades de organização e distribuição de sons e produzir variações a cada nova reinserção de cada modalidade.

Enfim, a dissonância é provocada não apenas pelo uso pontual de intervalos não habituais e entrechoque de sons: antes, há composição de pequenos trechos em sucessão ou simultaneidade que começam, acabam e retornam, sobrepondo-se uns aos outros.

Tal profusão de ‘pedaços aurais’ em uma peça de 4:5s assim se pode descrever quanto a sua divisão em seções:

SEÇÃO	DURAÇÃO	DESCRIÇÃO
1	0:00- 0:53	Começo. Apresentação das modalidades
2	0:54-1:25	Novo começo com a sucessão de notas agora em notas duplas, com intervalos variados em sextas, sétimas ou quintas diminuídas.
3	1:26- 1:41	Longa suspensão de blocos de notas (<i>clusters</i>)
4	1:42- 2:15	Novo começo com sucessão de notas duplas
5	2:16 -3:05	Tema a partir de repetição da nota E5 em alternância com outros intervalos na mão direita, enquanto que a mão esquerda

		trabalha com figuras com maior subdivisão rítmica, os quais depois são invertidos.
6	3:06- 4:05	Coda. Retomada das modalidades até aqui efetivadas, com ênfase em conclusão cordal.

Quadro 2: Estrutura de *Clariceana 2*

Mesmo tendo sido a primeira peça a ser composta, a *Clariceana 2* foi deslocada para a segunda peça do ciclo em virtude de não se apresentar como uma obra de abertura de um grupo de peças, em virtude de suas opções de composição as quais, ao enfatizar muito a dissociação entre os pedaços sonoros, sugeriam um outro momento dentro da concepção da suíte.

No texto mesmo de Clarice que foi utilizado como ponto de partida tal dimensão suspensiva, variacional, desconexa, mais próxima de uma forma-instante, de uma improvisação, é indicada - “É puro it.”

O pronome impessoal ‘it’ desloca o foco de uma personalidade para o acontecimento. A coisa em si, a própria coisa, isso que está acontecendo agora é o que Clarice objetiva quando enuncia no começo de *Água Viva*: “ Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no Jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia (LISPECTOR, 2019, p. 27).”² Este texto, embora base para a *Clariceana 4*, enuncia diversos aspectos relacionados à urgência e organização das obras de todo o ciclo.

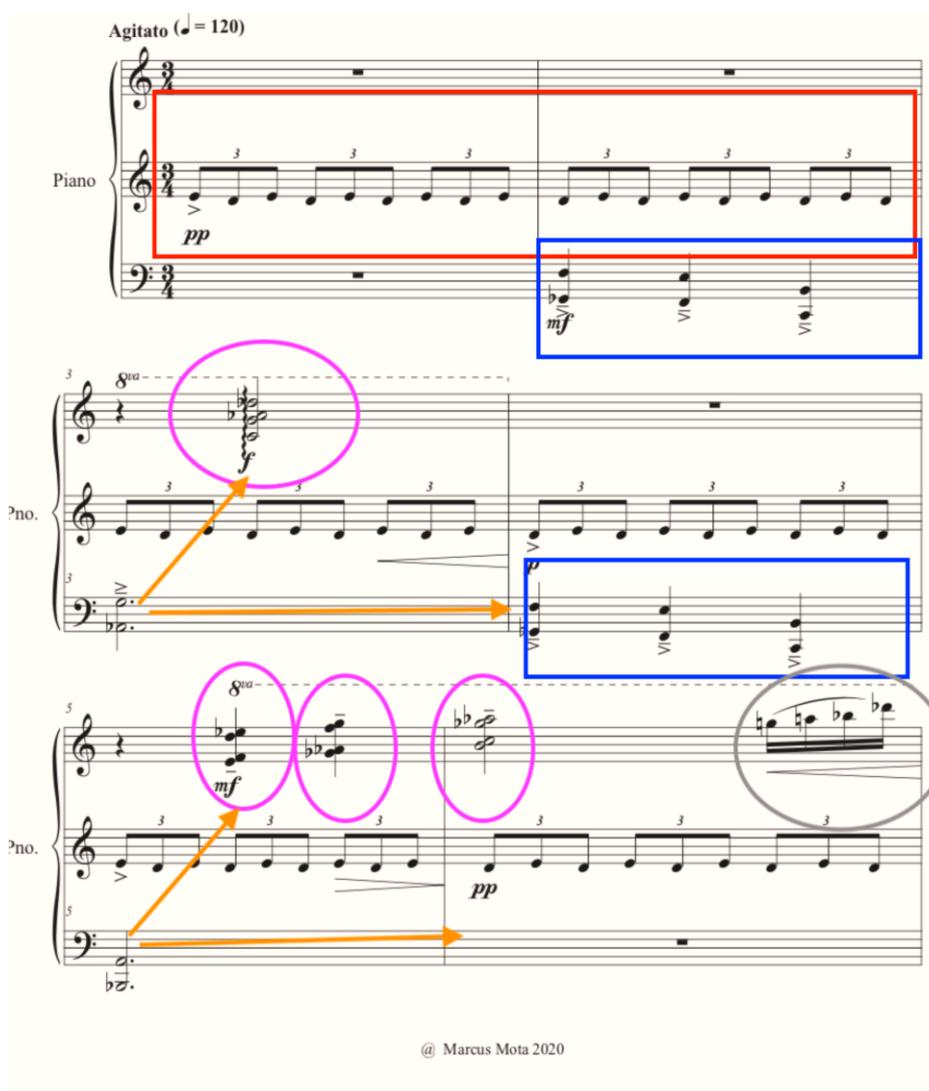
2. Clarice(a)na 1

Já a *Clariceana 1*, com sua forma-prelúdio, possibilitou tanto um marco inicial para a suíte quanto a ordem das demais músicas. Na brevidade de sua duração e na clareza de suas opções de organização, a *Clariceana 1* apresenta para o ouvinte a proposta de todo o ciclo: a apropriação sonora de referências da obra de Clarice Lispector. Aqui no caso a questão do ‘intervalo. No texto de base, isso fica bem evidenciado:

Entre duas notas de música, existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir — nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos silêncio (LISPECTOR, 1996, p. 64).

Clarice produz variações em cima da ideia de intervalo, que pode ser compreendida em diversas situações – da música a questões ontológicas. Enfim, a impossibilidade da eliminação do espaço entre outros espaços determina o intervalo e, disto, a continuidade daqui que é ou existe. A ‘respiração contínua do mundo’ é perceptível, mas não é visível – é som e silêncio.

Em *Clariceana I* a interpretação do intervalo a partir de uma sonoridade contínua abre e sustenta os breves e intensos 2:08s de duração desse prelúdio é assim proposta:



The image shows a musical score for the opening of *Clariceana I*. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'Piano' and 'Agitato (♩ = 120)'. It features a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. A red box highlights the first two measures of the piano part, which consists of a triplet of eighth notes. A blue box highlights the first two measures of the bass part, which consists of a triplet of eighth notes. The second system is labeled 'pno.' and features a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. A pink circle highlights a chord in the treble staff, and an orange arrow points from it to a chord in the bass staff. A blue box highlights the first two measures of the bass part. The third system is labeled 'pno.' and features a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. Three pink circles highlight chords in the treble staff, and an orange arrow points from the first one to a chord in the bass staff. A blue box highlights the first two measures of the bass part. The score includes dynamic markings such as *pp* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The copyright notice '@ Marcus Mota 2020' is located at the bottom of the score.

Exemplo 2: Página de abertura de *Clariceana I*

Para explorar a questão da espacialidade ampliada prevista por Clarice, ampliei a pauta para três sistemas os quais inicialmente vão cobrir frequências grave, médias e agudas. Início em uma região média, marcada pelo retângulo em vermelho, fazendo soar uma

alternância entre $mi^3/ré^3$, o intervalo de segunda maior para traduzir a ideia da irreduzibilidade de um espaço entre outros espaços. Essa alternância se sustenta por um bom tempo na peça, sendo interrompida entre os compassos 13 e 15, indo para a região aguda com outros tipos de intervalo entre os compassos 19 e 24, reaparecendo mais cromaticamente na região grave entre compassos 29 e 35. Ou seja, seja em primeiro plano, seja em planos oblíquos, a tematização do intervalo, da alternância entre duas notas é reiterada pela peça e contribui para a sua continuidade.

No compasso 2 introduzo um contraponto vertical à sucessão de notas em oscilação: trata-se da sequência de notas duplas em orientação descendente. Essa modalidade de distribuição dos sons está marcada em retângulo azul, e é repetida sem alterações no compasso 4, reintroduzida em um arco ascendente- descendente entre os compassos 7 e 8, variada ritmicamente entre os compassos 9 e 11, inserida na região aguda entre os compassos 13 e 14, simultaneamente variada pelos valores rítmicos na região aguda e na região média entre os compassos 15 e 16, retornando na movimento ascendente na região grave entre os compassos 17 e 18.

No compasso 3 é inserido um grupo de notas, que embora presente em alguns compassos da primeira parte da peça (5,6,12,24,25,26,39-40), vai ganhar maior destaque na parte final da música (71-75).

O último procedimento a ser destacado é o de um fragmento de escala no compasso 6: é uma sucessão de notas indo para algum esperado clímax, mas que é suspenso. Esse rápido deslocamento de sons uns sobre os outros, como um *crescendo*, vai atingir seu momento mais exploratório quando da justaposição de duas estruturas que se entrecrocaram e apontam para a conclusão da peça:



Exemplo 3: Trecho de Clariceanas 1

Na partitura, registra-se o ritmo galopante de anapestos espiralando-se da região grave para a mais aguda sendo respondido por notas duplas em queda na direção oposta, para, em seguida, impor-se uma variação rítmica dos temas dos intervalos cercada por alternantes grupos de notas duplas nas regiões aguda e grave.

Esta vertigem de retomadas e intervalos arremessados para todas as alturas é contraposto com uma falsa sequência de conclusão: um *rallentando* é introduzido, das notas com mais intensidade passamos para a marcação *dolce*, e, como em sons de carrilhões, notas duplas em todas as regiões irrompem suavemente uma após outras.

A esta ‘falsa conclusão’ sucede-se o encerramento da peça, com sonoridades suspensas e em pianíssimo, produzindo um verdadeiro contramovimento às rápidas trocas entre as regiões/espacos ocorridas anteriormente e, de certo modo, preparando o adagio em que organiza a *Clariceana 2*.

3. Clariceanas 3

Diferentemente das anteriores, o material de base da *Clariceana 3* aponta para possibilidades mais “realistas” de sua interpretação:

Pensava música pequena e límpida que se alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo. Pensava sensações intraduzíveis distraído-se secretamente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e obstinada, ela pensava um só traço fugaz: para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento — se disserem que o movimento é apenas necessário à coisa que faz nascer e não à nascida não é certo porque a coisa que faz nascer não pode fazer nascer algo fora de sua natureza e assim sempre dá nascimento a uma coisa de sua própria espécie e assim com movimentos também — desse modo nasceram as pedras que não têm força própria mas já foram vivas senão não teriam nascido e agora elas estão mortas porque não têm movimento para fazer nascer uma outra pedra) (LISPECTOR,1996,p. 64).

A aproximação entre termos relacionados à arte dos sons e imagens visuais providenciou o primeiro esboço de roteiro da peça:

N.	ITENS MARCADOS NO TEXTO	TRADUÇÃO MUSICAL
1	música pequena	Pequena: densidade, textura. Pequena: intensidade.
2	alongava num só fio e enrolava-se	movimento, linha melódica
3	límpida, clara	altura/frequência.
4	arpejo(a modo de harpa)	sucessão de notas, horizontalidade
5	nascimento	retorno, repetição
6	água em água {Espuma das ondas do mar: monte de bolhas}	reunião de notas, sucessão de notas
7	pedras	pontos/sons isolados

Quadro 3: Esboço de roteiro de *Claricenas 3*

Esse pré-roteiro ou roteiro diagramático inicial estabeleceu pressupostos realizacionais para a composição musical.³ Uma das primeiras decisões foi a de se centrar em um movimento melódico que retomasse a imagem do elemento líquido. Para tanto, além das imagens do texto, iniciou-se algo que não havia sido feito nas duas

Clariceanas anteriores: pesquisa sonora como ampliação das referências sonoras indicadas no texto base. Como as *Clariceanas 1 e 2* estavam dentro de um conceito de ‘comprovação’⁴, a ênfase foi dada em questões mais abrangentes (dissonância, intervalos) que em imagens e formas específicas. A partir de *Clariceana 3*, um âmbito mais determinado como ponto de partida, tanto a forma da peça (divisão em partes), quanto o seu material vai ser melhor investigado a partir de uso de roteiros e pesquisa sonora.

No caso de *Clariceanas 3*, a fluidez líquida apontado no roteiro foi ampliada por meio do estudo e análise de algumas peças de Maurice Ravel (*Jeux d'eau*) e Claude Debussy (*Reflets dans l'eau*, da suíte *Image*). O movimento oscilatório da melodia em sua aceleração e desaceleração, orientação ascendente e descendente foi selecionado para ser o eixo de orientação da peça:

Clariceana n.3 Marcus Mota
5/2020

Para a Mão Direita

Pensava música pequena e límpida que se alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo. Pensava sensações intraduzíveis distraído-se secretamente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e **obstinada**, ela pensava um só traço fugaz. O Lustre, p. 34.

(♩ = 128)



@ Marcus Mota 2020

Exemplo 4: Página de abertura da partitura de *Clariceana n.3*

Dentro das formas ovais em rosa estão os movimentos melódicos com seus vetores e suas variações em duração e orientação. Os movimentos melódicos diferenciados ocorrem em oposição e complementariedade a pausas, para gerar a sensação de fluxo estendido por meio de sua reverberação. No lugar da plenitude sonora em Ravel e Debussy, optou-se por interromper a sucessão de arpejos/cascata de notas. Essa intertextualidade ao revés negocia com opções recorrentes de interpretação sonora do elemento líquido, redirecionando o evento para o efeito de sua construção exposta.

Além disso como está marcado na partitura, a música elaborada reivindica um esforço de execução: foi designada para o intérprete usar apenas uma mão, direita. Propus essa limitação performativa como forma de se explorar um evento significativo da escritora/pianista amadora Clarice:

Adormecera com um cigarro aceso, provocando um incêndio, descoberto por uma vizinha que vira de sua janela, do outro lado da rua, a fumaça que saía do apartamento. O quarto ficou completamente destruído, e a autora, com graves queimaduras pelo corpo. Passou três dias sob risco de morte e dois meses hospitalizada na clínica Pio XII. A mão direita foi a parte mais afetada, sofrendo queimadura de terceiro grau e, não fosse por intervenção de uma das irmãs de Clarice, pedindo que esperassem mais um dia, os médicos a teriam amputado. Em lugar disso, recebeu enxerto de pele do abdômen, seguido de fisioterapia para recuperar os movimentos, que, no entanto, ficaram comprometidos, dificultando em muito a escrita (LISPECTOR, 1996, p. 64).

No caso da *Clariceana III*, essa reafirmação é retomada na atribuição da peça para a mão direita, justamente a mão ferida. O fluxo dos arpejos sem acidentes (bemóis e sustenidos) ao longo da peça procura expor identidade entre o elemento líquido e sua infinitude sonora, a continuidade do som entre limites de execução e interrupções de silêncios. Se o vídeo-testamento foi uma afirmação da vida, da sobrevivência em meio a tantas inquietações e incertezas, *Clariceana III* ratifica a mão que escreve, a mão que toca, a mão que se audiovisualiza entre o movimento das águas e as fases do som.

De volta à primeira página da peça, além dos ‘arpejos naturais’ nas formas ovais rosas, temos as formas-pedal entre compassos 3 e 5, em retângulos vermelhos, e os grupos de notas em hexágonos laranjas. Como se pode observar, tais modalidades de seleção e distribuição de notas ocupam os demais sistemas do modelo tripartite de espacialização do som, utilizado na *Claricena I*, com maior destaque aos aspectos de orquestração das alturas/timbres. Assim, os sons de sustentação na clave de fá (formas-pedal), sons mais graves, opõem-se ao movimento dos ‘arpejos naturais’ e dos grupos de notas, distribuídos, respectivamente, nas regiões agudas e médias. O grande desafio do intérprete foi o de realizar as passagens entre as regiões/planos sonoros, os quais manifestam diferentes modalidades de

seleção e arranjo de notas, passagens essas que muitas vezes simulam simultaneidades. A tensão entre sucessão de sons e blocos de notas foi a forma de se resolver as dificuldades presentes na performance que se vale de uma mão apenas em uma espacialidade sonora esparsa.

4. As últimas Clarice(a)nas

Prosseguindo no ciclo, avançamos também na maior correlação entre o texto base, referências bibliográficas de Clarice e a pesquisa sonora. A *Clariceana 4* é um marco dessa convergência multimodal e plurimetodológica. A sucessão das peças é ao mesmo tempo uma progressão na compreensão dos parâmetros audiodocais tanto da figura-alvo quanto da própria suíte.

Como nas peças 1 e 2, o ponto de partida foi a improvisação, mas com um diferencial emocional bem marcado:

Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia. (LISPECTOR, 2019, p.21)

Em *Clariceana 4*, pois, foi o que me dispus a materializar no espaço-tempo de 2.29s: a intensidade emocional caótica por meio de sons que negociavam com a estética do jazz.

Nesse sentido, a ira, a intensidade vibracional da ira, o jazz furioso de Clarice foi interpretado aqui por meio de estilemas jazzísticos colacionados e reelaborados em sua textura plural. Para tanto, entre tantos materiais analisados na pesquisa sonora para a obra, dois foram estudados mais detidamente:

1- *When will the blues leave*, de Ornette Coleman (1930-2015), em recomposição de Kenny Kirkland (1955-1998);

2- *Take The "A" Train*, de Billy Strayhorn, mas segundo a recomposição em performance de Michel Petrucciani (1952-1999).

Já as duas composições finais (5 e 6) foram as que apresentaram um processo criativo mais elaborado e detalhado. Estão diretamente vinculadas à memória das atividades realizadas em torno da composição, pesquisa sonora e bibliográfica das peças da *Suíte Clarice(a)nas*. Além do acúmulo das opções de sonoridade já efetivadas e das informações sobre a obra e a vida de Clarice, temos dois novos momentos, dois novos aspectos do enigma-Clarice.

Em *Claricena 5*, o ponto de partida foi a própria relação de Clarice Lispector com o piano. Para este despertar da música na vida da escritora ocorrem ambivalentes experiências: na mesma época, ela tem lições de piano em casa, é circundada pelos sons de Recife que vêm das ruas e do carnaval e defronta-se com a doença e morte de sua mãe.

O primeiro tema Clarice assim desfia na crônica *Lição de Piano*. Na crônica, ela afirma que passou a ter aulas de piano junto com as irmãs, seguindo decisão de seu pai. Para Clarice,

“as lições de piano eram uma tortura. (...) inventar músicas. Eu preferia inventar a estudar. Tinha nove anos e minha mãe morreria. A musiquinha que inventei, então, ainda consigo reproduzir com dedos lentos. Por que no ano em que morreu minha mãe? A música é dividida em duas partes: a primeira é suave, a segunda meio militar, meio violenta, uma revolta suponha (LISPECTOR, 1999,p.48).”

Assim, no lugar dos exercícios de técnica e do repertório de acordo com a dificuldade, a menina Clarice preferia explorar as sonoridades do piano, interagir criativamente com aquela máquina de sons, gerando uma música instrumental com duas partes, divisão esta que foi o ponto de partida formal para a *Clariceana 5*:

Partes	Compassos	Andamento	Procedimentos
1	1- 38	45 bpm	Fragmento de melodia entre blocos de notas, ambos se alternando entre as mãos direita e esquerda.
2	39-116	110 bpm	Exploração de fórmulas rítmicas de frevo, dobrado, maracatu, maxixe, quadrilha, galope, dobrado

Quadro 4: Estrutura inicial de *Claricena 5*

Essa estrutura em arco, que integra duas seções com *pathos* e carácter diferentes, às quais foram associadas sonoridades específicas. Para a primeira parte ‘suave’, optou-se por um esboço de tema melódico de peça lírica que é variado, movendo-se entre as mãos/regiões sonoras. Essa rotação embala e interpreta as sensações que serão contrapostas à agitação prevista para a segunda parte. Nesta, seguindo a indicação de algo ‘militar’ e ‘violento’ optei por estudar o *playlist* da época (primeiras três décadas do século XX) e a dimensão

carnavalesca de Recife, para o qual as tradições musico-performativas convergiam, como o dobrado e o maracatu, entre outros.

Na última peça do ciclo, *Clarice(a)na 6*, retornamos para os momentos finais da vida de Clarice: além de escritora, tradutora, musicista amadora, ela dedicou-se à pintura, tendo produzido duas dezenas de obras. Entre tais obras, temos *Explosão*, de 1975:



Figura 1: Explosão, de Clarice Lispector

O título refere-se imediatamente ao impacto de um vidro de esmalte que é arremessado contra a superfície de madeira, e, ao arrebentar, inscreve três áreas de vermelho.

Assim, ao extremo direito em baixo, temos a primeira macha, ao centro a segunda, e a terceira, já em rosa no canto extremo superior. A análise da pintura, a partir das formas elaboradas sobre essa trajetória de impacto e das cores utilizadas foi, junto com o texto base, o ponto de partida para a composição da *Clarice(a)na 6*. Diferentemente das peças anteriores, pois, o impulso criativo veio de dois materiais prévios, a pintura e de um texto, ambos analisados, decompostos, redefinidos em um roteiro que guiou os atos audiofocais.

O texto base já nos indicava a direção multissensorial e interartística que seria adotada:

“Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu (LISPECTOR, 1999, p.492).”

O texto fecha as questões exploradas no ciclo, com a convergência de literatura, música e pintura para algo que é não visível, mais que é perceptível. Historicamente, esta transrealidade ou essa complexa fenomenologia foi traduzida em eventos sonoramente orientados: o que é mas não se expõe imediatamente em sua visualidade.

O paralelismo entre o grito, o objeto lançado e as cores demonstra a correlação entre eventos ondulatórios, que manifestam trajetórias passíveis de representação e recriação por meio de sua amplitude, frequência, período e fases.

No caso da pintura *Explosão*, além do eixo perpendicular que apresenta o impacto do vidro de esmalte na material, temos as manchas, as cores, e as rápidas pinceladas em torno das manchas formando três constelações que podem, em sua estrutura de *grids*, indicar modos de tradução sonora.

5. Considerações finais

Neste trabalho, procedeu-se a uma explicitação das decisões criativas realizadas a partir da elaboração de um conjunto de obras para piano que partiu de referências textuais e visuais à vida e obra de Clarice Lispector. No decorrer do processo criativo, evidenciou-se o enfrentamento de questões que tornaram mais clara a mútua implicação entre o alvo interpretativo e sua modelação musical: nos textos de Clarice há uma tensão entre modos de expressão diversos, nas fronteiras entre palavra, imagem e som.

Tal multissensorialidade é conduzida ou estimulada por uma sensibilidade sonoramente orientada. Como uma obra de escuta, as abstrações de Clarice nos provocam os sentidos em busca de configurações fronteiriças e exploratórias.⁵

Referências

COOKE, Grayson. Liveness and the Machine. Improvisation in Live Audio-Visual Performance. *Screen Sound Journal*. Number 2, 2011.

DALE, Michael. *What is Comprovisation?* Tese, Mills College, Oakland, 2008.

FARACO, Arthur. *Comprovisação: Entre a Composição e a Improvisação na Emergência de Práticas Musicais Contemporâneas*. Tese: Unicamp, 2020.

HANUSIAK, Xenia. *Musical Transcriptions: A Creative and analytical exploration of aspects of music in text*. Tese, Monasch University, 2015.

- LIBRANDI, Marília. *Writing by ear: Clarice Lispector and the aural novel*. Toronto : University of Toronto Press, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição Crítica. São Paulo: ALLCA XX / EDUSP, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019a.
- LORD, Albert. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Êsquilo: Investigações sobre composição, realização e recepção de ficções audiovisuais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- MOTA, Marcus. Teatro musicado, roteiro diagramático e seminários interdisciplinares. *Revista Cena* 19, 2016c. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/60710>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- MOTA, Marcus. *Dramaturgia. Conceitos, Exercícios e Análises*. Brasília: Editora UnB, 2017.
- MOTA, Marcus. Clarice em performance: uma análise da entrevista de 1977. *CERRADOS*, v.54, p.207 - 281, 2020.
- MOTA, Marcus. Suíte Clarice(a)nas. Partituras. *CERRADOS*, v.54, p.287-352, 2020a.

Notas

¹ O título da obra alude ao jogo entre “Clarice” e “Cena”. Para o ponto de partida do processo criativo, v. Mota 2020. Para as partituras, v. Mota (2020a). Esta comunicação integra pesquisa realizada no CESEM-NOVA Lisboa, entre 2019 e 2020, que subsidiou a elaboração de minha tese de professor Titular intitulada “Infinitude Sonora: Orquestração Multissensorial em Homero, Led Zeppelin, Richard Pryor, Wassily Kandinsky, Clarice Lispector e Heráclito/Bach. Rapsódias”, defendida na Universidade de Brasília em abril de 2021

² Hanusiak (2015, p.85-141) argumenta que uso de dêiticos, compostos verbais e primeira pessoa aproximam *Água Viva* de procedimentos de composição-em-improvisação de jazz, assim como o uso de estratégias de pergunta e resposta (antífonas) e *riffs*.

³ Discuto o conceito de roteiro diagramático em Mota (2016c); Mota (2017f).

⁴ Mediação entre Composição e Improvisação. V. Dale (2008); Cooke (2011); Faraco (2020). Sigo, por outra via, o conceito de ‘Composição-em-performance’ de Lord (2000). Sobre esta última, v. Mota 2008.

⁵ Como se pode ver na estimulante pesquisa em LIBRANDI (2018).