



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Lise Aragão Bastos

Ouvir de corpo inteiro:

Uma leitura performativa de *Água Viva* de Clarice Lispector

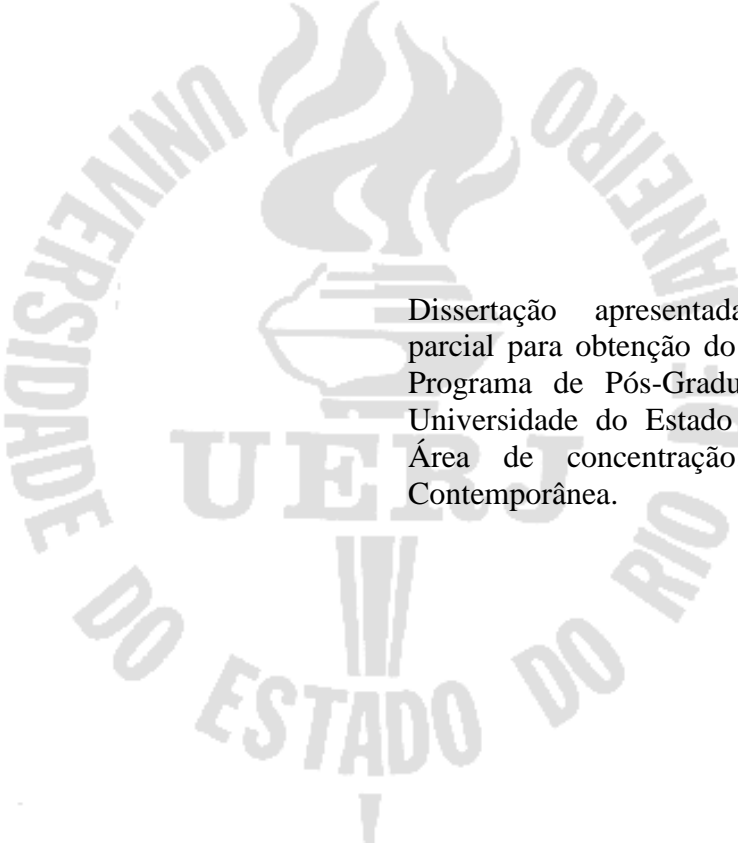
Rio de Janeiro

2023

Lise Aragão Bastos

Ouvir de corpo inteiro:

Uma leitura performativa de *Água Viva* de Clarice Lispector



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientação: Prof^ª. Dra. Luciana de Fátima Pereira Rocha de Lyra

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

B327 Bastos, Lise Aragão.
Ouvir de corpo inteiro: uma leitura performativa de Água viva de Clarice Lispector / Lise Aragão Bastos. – 2023.
152 f.: il.

Orientadora: Luciana de Fátima Pereira Rocha de Lyra.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Crítica e interpretação - Teses. 2. Lispector, Clarice, 1920-1977. Água viva - Teses. 3. Performance (Arte) - Teses. 4. Música e literatura – Teses. 5. Fotografia artística – Teses. I. Lyra, Luciana, 1975-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 78:869.0(81)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

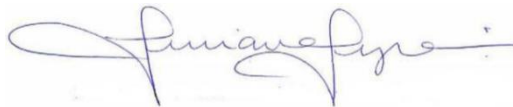
Lise Aragão Bastos

**Ouvir de corpo inteiro:
Uma leitura performativa de *Água Viva* de Clarice Lispector**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 6 de setembro de 2022.

Banca Examinadora:



Prof^a. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ



Prof^a. Dra. Paloma Roriz
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro



Prof^a. Dra. Leila Danziger
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2023

RESUMO

BASTOS, Lise Aragão. *Ouvir de corpo inteiro: uma leitura performativa de Água viva de Clarice Lispector*. 2023.152 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este percurso-pesquisa propõe uma leitura musical do *Água Viva* (1980) de Clarice Lispector, um livro, segundo a própria autora, escrito à maneira do *free jazz*, por improvisação. Trago minha trajetória de artista, na importância da narrativa de si, até chegar na leitura e escrita como performance. Analiso, através de sua biografia, a vida musical de Clarice para chegar à ficção em *Água Viva*. Meu objetivo através da arte da performance fundida a performance musical - por meio de sessões/eventos musicais - trazer aos ouvidos trechos que falam de música no livro, provocando a escuta performativa do leitor. Por fim, apresento algumas dessas experiências: este trabalho é uma cartografia sonora de *Água Viva* traçada pelo grave do contrabaixo.

Palavras-chave: Clarice Lispector; Água viva; performance; música.

ABSTRACT

BASTOS, Lise Aragão. *Listening with your whole body: a performative reading of "Água viva" (Jellyfish) from writer Clarice Lispector. 2023.152 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.*

This research path proposes a musical reading of *Água Viva* (1980) by Clarice Lispector (1980), a book that, according to the author herself, is written in the style of free jazz, by improvisation. I expose my trajectory as an artist, in the importance of self-narrative, until I get to the reading as a performance. I analyze, through her biography, Clarice's life in music, to come at a fiction in *Água Viva*. My objective is, throughout recorded musical sessions, to bring to the ear each musical passage of the book, provoking the reader's performative listening. Finally, I present some musical experiences: this work is a sound cartography of *Água Viva* traced by the bass sound of the double bass.

Keywords: Clarice Lispector; *Água viva*; performance; music.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_capa.....	xvii
Imagem 2- Colagem feita com recortes do meu exemplar estudado de Água Viva	16
Imagem 3- Autorretrato feito em pinhole, negativo e positivo.	22
Imagem 4- O início da partitura da Sonata Patética de Beethoven, em seus primeiros compassos, uma introdução dentro da exposição.....	25
Imagem 5- Ilustração de música e planos de uma sequência do filme Alexander Nevsky de Eisentein	33
Imagem 6- Russolo e o assistente Piatti com os seus intonarumori 1913	40
Imagem 7- Observe o teclado de um piano e o correspondente a sua escrita na pauta, de dó a si (por exemplo, do nº4 até a tecla anterior ao nº 5) existem 12 notas	43
Imagem 8- Trechos da música RYOANJI.....	44
Imagem 9- Foto da minha edição do Água viva e suas marcações. Toda marca azul é um trecho musical.....	49
Imagem 10- Marcadores no meu livro	51
Imagem 11- Anotações feitas no fim do livro: um mapa	51
Imagem 12- Todos os livros que li na pandemia tem essa marca, minha mão em vermelho ..	52
Imagem 13- Foto de Clarice tirada por Bluma Wainer, Paris, junho de 1946	54
Imagem 14- Note a rápida mudança da notação “f” e “p” entre os compassos. De início piano, cresce para forte, depois subitamente piano crescendo novamente.....	55
Imagem 15- Manuscrito da carta, transcrito a seguir	64
Imagem 16- Manuscrito da carta citada	67
Imagem 17- Capa de disco não listado acima no livro “A procura da própria coisa”. The complete string quartets of Ludwig von Beethoven, por Budapest String Quartet.....	85
Imagem 18- St. Matthew Passion, de J. S. Bach, por Concertgebouw Orchestra of Amsterdam	86
Imagem 19- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 4. Trecho não publicado	88
Imagem 20- A Águia	91
Imagem 21- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 2. Trecho não publicado	94
Imagem 22- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 28. Trecho não publicado	96
Imagem 23- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 13. Parte do texto foi publicada, outra omitida.....	96

Imagem 24- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 68. Trecho não publicado	98
Imagem 25- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 22. Trecho não publicado	100
Imagem 26- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 46. Trecho não publicado	101
Imagem 27- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 30, trecho não publicado.....	106
Imagem 28- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 4	107
Imagem 29- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 4 completa	109
Imagem 30- Página 13 do meu livro Água Viva (1980)	110
Imagem 31- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, trecho da p. 50	111
Imagem 32- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 30, trecho não publicado.....	112
Imagem 33- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, trecho da p. 25	115
Imagem 34- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, p. 60	117
Imagem 35- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, trecho da p. 44	118
Imagem 36- Trecho da p. 12.....	120
Imagem 37- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 62	120
Imagem 38- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 15	121
Imagem 39- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 79	121
Imagem 40- Trecho da p. 28.....	121
Imagem 41- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 15	121
Imagem 42- Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, p. 47. Trecho não publicado	131

LISTA DE QR CODES

Qr 1- Sonata Patética, 1º mov.....	24
Qr 2- Faixa do disco três	30
Qr 3- Site lise B.	38
Qr 4- “100 Clarice” Lise B.	50
Qr 5-“Carta VIII: O Eremita” Fernanda Boechat.....	50
Qr 6- Garibaldi foi à missa	62
Qr 7- A morte de Isolda.....	63
Qr 8- A arte da fuga.....	65
Qr 9- 2º mov. da 7ª Sinfonia.....	66
Qr 10- Cantata de Narciso	68
Qr 11- Ária de Sansão e Dalila.....	68
Qr 12- Sonata Patética	69
Qr 13- La Valse	69
Qr 14- O pássaro de fogo.....	69
Qr 15- 4º movimento da sonata em si menor	70
Qr 16- Melodia sentimental.....	71
Qr 17- Children’s Corner, 6º mov Golliwog’s Cakewalk	72
Qr 18- Filme Zezé Motta: atriz, cantora e militante	73
Qr 19- Playlist “minhas queridas.....	82
Qr 20- Show Rosa dos Ventos.....	89
Qr 21- Quartetos de Hindemith	119
Qr 22- Navalha Carrera	131
Qr 23- Aline Gonçalves.....	131
Qr 24- O que vem é imprevisto	133
Qr 25- E canto a passagem do tempo	133
Qr 26- Não se pode cantar o que te escrevo	135
Qr 27- O que estou escrevendo é música do ar	135

SUMÁRIO

	ATRÁS DO PENSAMENTO	16
1	EXPOSIÇÃO... ESCRITAS DE MIM	22
1.1	F(r)icção arte/vida	27
1.2	Música e audiovisual: desaparecer no tempo	29
1.3	Transição para fotografia, videoarte e escrita: tempo persistente	36
1.4	Do tempo persistente ao tempo presente: arte da performance e performance musical	39
2	ELABORAÇÃO... CLARICE E A MÚSICA	54
2.1	Clarice, meu objeto gritante	56
2.2	Retrato de uma ouvinte: cronologia por ela mesma	61
2.3	Cartas: Clarice e a música	75
2.4	Escrita de si e na/ficção	87
3	REEXPOSIÇÃO... DE OBJETO GRITANTE E ÁGUA VIVA À MÚSICA E PERFORMANCE	91
3.1	Objeto Gritante: o livro não publicado	93
3.2	Processo criativo e ficção tardia	101
3.3	Livro-montagem e música improvisada	106
3.4	Ouvir Água Viva	114
3.5	Tocar Água Viva é ler de corpo inteiro	130
	CODA, CARTA, CONSIDERAÇÕES	136
	REFERÊNCIAS	139
	ANEXO A – Poema entre o ser e as coisas	143
	ANEXO B – Poema e tradução de Dpeaul Verlaine	144
	ANEXO C – Análise da sonata patética de Beethoven	142
	ANEXO D – Clarice fala de Woolf	143
	ANEXO E – Referências musicais no livro Água viva de Clarice Lispector	149



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Lise Aragão Bastos

Ouvir de corpo inteiro:
Uma leitura performativa de *Água Viva* de Clarice Lispector

Rio de Janeiro
2023

(Água Viva)

~~Água Viva~~

comece a ler
pelas páginas
goltas e
emende a
leitura
na página

Clarice Lispector

OBJETO GRITANTE

~~Condição com a vida~~

Uma pensa falando

~~Condição com a vida~~

48

Clarice Lispector se você considerar isto aqui mais do que carta, Este é um livro anti-...
Foi feita de um livro...

À Clarice Lispector
À Teresa Montero

AGRADECIMENTOS

“A todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu neste instante explodir em: eu. Esse eu que é vós pois não ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado (...)”.

Clarice Lispector, Dedicatória de *A hora da estrela*.

Ao citar Clarice em sua dedicatória, repito aqui o agradecimento que fiz em minha graduação em música, como se ali pudesse saber, e sabia.

Agradeço a minha orientadora Luciana Lyra para além de sua orientação. Sou grata pela parceria, escuta e mergulho conjunto em Clarice.

Ao meu mestre Antonio Arzolla (*in memoriam*), que me acompanhou dos dezoito aos trinta e dois anos, com música, ensinamentos, partilhas de vida, espiritualidades e a simplicidade do cotidiano. A ele que com carinho de pai me deu o que de mais precioso posso ter: a possibilidade de viver ao lado do meu instrumento, o contrabaixo.

Agradeço a saudade que Francisca Aquino (*in memoriam*) me deixou e que mantém minha mente inquieta. São professores e amigos que seguem vibrando dentro de mim e permeiam tudo que faço.

A Paulo Gurgel Valente pela gentileza em ceder o manuscrito de *Água Viva* para reprodução. Ao Claudio Vitena e Eduardo Monteiro e todos funcionários que cuidam do acervo de Clarice na Fundação Casa de Rui Barbosa.

Às mulheres pilares que, como meus defeitos e possíveis qualidades, sustentam meu edifício inteiro nesta pesquisa: Teresa Montero, Paloma Roriz e Ana Claudia Abrantes.

À professora – que mesmo sem saber – me inspirou trazer Clarice para minha vida acadêmica, Leila Danziger.

Às professoras Eloísa Brantes, Estela Scheinvar e Mônica Baptista que me trouxe a escrita no primeiro mestrado além-mar. Ao Grupo de Estudos MOTIM e à querida colega Lisa.

A todos que durante a pandemia me deram suporte para seguir escrevendo: a minha família, aos que vieram antes de mim, a quem me deu vida, nome, e possibilidade de estudar, aos que passaram fome e se mantiveram de pé. Em especial minha mãe, que cuidou de mim como a uma criança novamente. A minha eterna amiga e irmã Manoela, pelo amor, cuidado e apoio sempre presentes.

Às mulheres musicistas incríveis que toparam tocar o *Água Viva* comigo em toda sensibilidade: Aline Gonçalves e Navalha Carrera. Agradeço e admiro vocês. E ao belo auxílio da Raquel Lázaro, que captou nosso som, e Hoana Bonito, que captou as imagens.

À mesma Raquel do som, que me apresentou a UERJ e que, com amor, esteve comigo para conseguir começar o que parecia impossível. À Lulu que me ajudou em todo processo seletivo. À Naira Maria, minha menina acadêmica sempre pronta a ajudar.

Aos amigos Raul pelo apoio incondicional e Clay pelos bons encontros espinosanos. À Giulia, que não importa a distância está sempre comigo. Aos amigos músicos Ricardo, Gael, Ivan, Gretel e Pablo pelas trocas. À Julia pelo exemplar do *Água Viva* que virou cartografia. À Carol e os papos sinestésicos gostosos. A minha atriz clariceana Nanda.

Às profissionais da saúde Gabriela, Kelly e Patrícia que me mantiveram o mais saudável possível para estar presente em cada palavra escrita.

À minha parceirinha de quatro patas que aqueceu meu colo em tantas leituras, Baleia. Aos vizinhos que baleia me apresentou, agora amigos queridos, agradeço o carinho, apoio e também a ajuda na rotina para que eu continuasse a escrever e pesquisar enquanto trabalho.

Por fim, à loucura e à solidão partilhada ao ler *Água Viva* no auge da pandemia. Agradeço a esta pessoa que me conduziu ao mais secreto de mim.

^{so tem}
mara ~~é abstração pura~~. De concreto ~~só tem~~

~~do. Objeto que vai gritar~~. Bem atrás do pen

~~tenho um fundo musical~~. Mas ainda mais atrás

Quando à música - depois de tocada para onde ela vai? Música de cá

mara ~~é abstração pura~~. De concreto ~~só tem mesmo~~ o instrumento, para

~~do. Objeto que vai gritar~~. Bem atrás do pensamento - mas ~~BEH~~ atrás-te

~~tenho um fundo musical~~. Mas ainda mais atrás há o coração batendo.

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.

Quando à música - depois de tocada para onde ela vai? Música de cá

mara ~~é abstração pura~~. De concreto ~~só tem mesmo~~ o instrumento, para

~~do. Objeto que vai gritar~~. Bem atrás do pensamento - mas ~~BEH~~ atrás-te

~~tenho um fundo musical~~. Mas ainda mais atrás há o coração batendo.

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.

Quando à música - depois de tocada para onde ela vai? Música de cá

mara ~~é abstração pura~~. De concreto ~~só tem mesmo~~ o instrumento, para

~~do. Objeto que vai gritar~~. Bem atrás do pensamento - mas ~~BEH~~ atrás-te

~~tenho um fundo musical~~. Mas ainda mais atrás há o coração batendo.

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.

Quando à música - depois de tocada para onde ela vai? Música de cá

mara ~~é abstração pura~~. De concreto ~~só tem mesmo~~ o instrumento, para

~~do. Objeto que vai gritar~~. Bem atrás do pensamento - mas ~~BEH~~ atrás-te

~~tenho um fundo musical~~. Mas ainda mais atrás há o coração batendo.

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.

Quando à música - depois de tocada para onde ela vai? Música de cá

mara ~~é abstração pura~~. De concreto ~~só tem mesmo~~ o instrumento, para

~~do. Objeto que vai gritar~~. Bem atrás do pensamento - mas ~~BEH~~ atrás-te

~~tenho um fundo musical~~. Mas ainda mais atrás há o coração batendo.

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.

Quando à música - depois de tocada para onde ela vai? Música de cá

mara ~~é abstração pura~~. De concreto ~~só tem mesmo~~ o instrumento, para

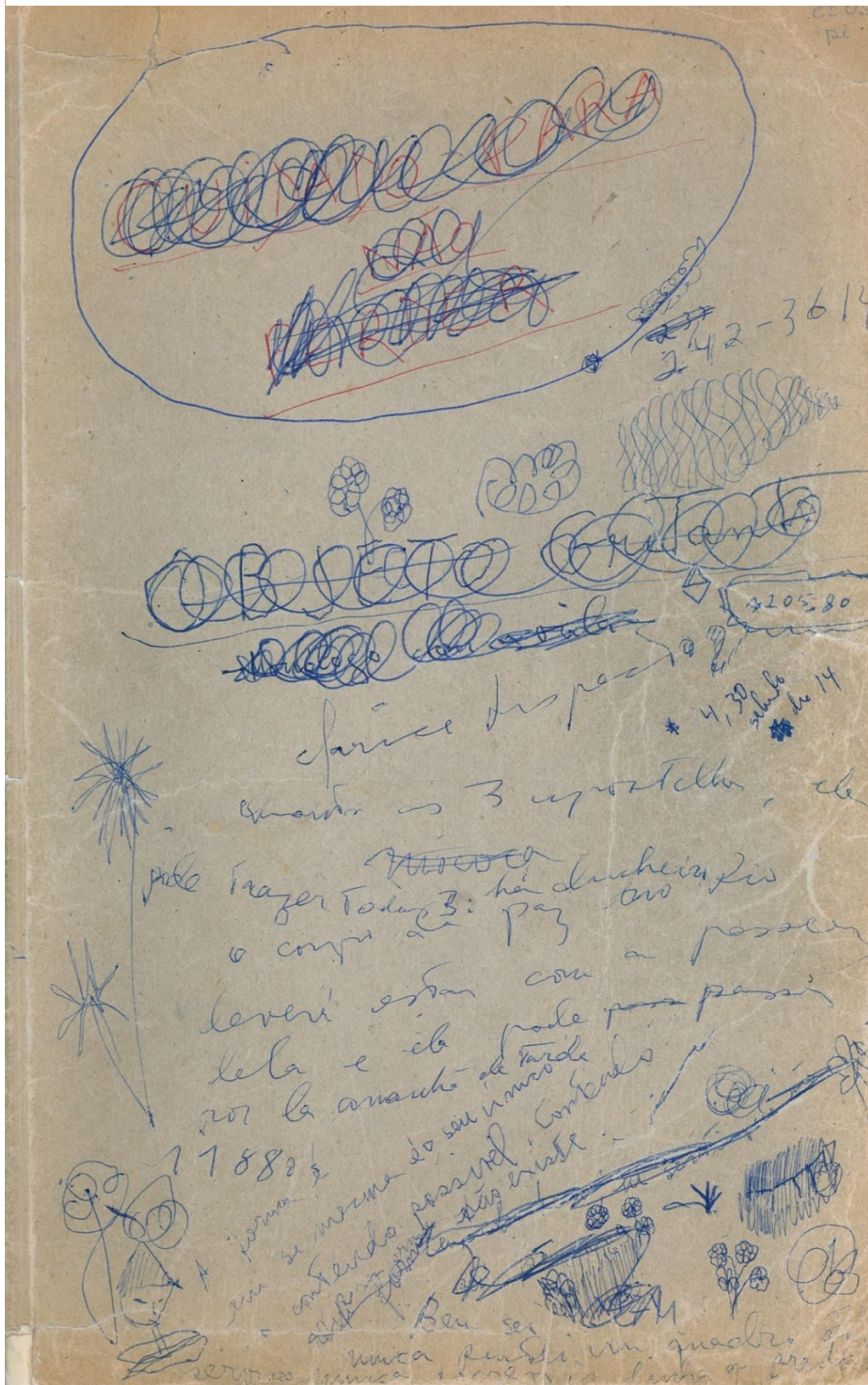
~~do. Objeto que vai gritar~~. Bem atrás do pensamento - mas ~~BEH~~ atrás-te

~~tenho um fundo musical~~. Mas ainda mais atrás há o coração batendo.

Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo.

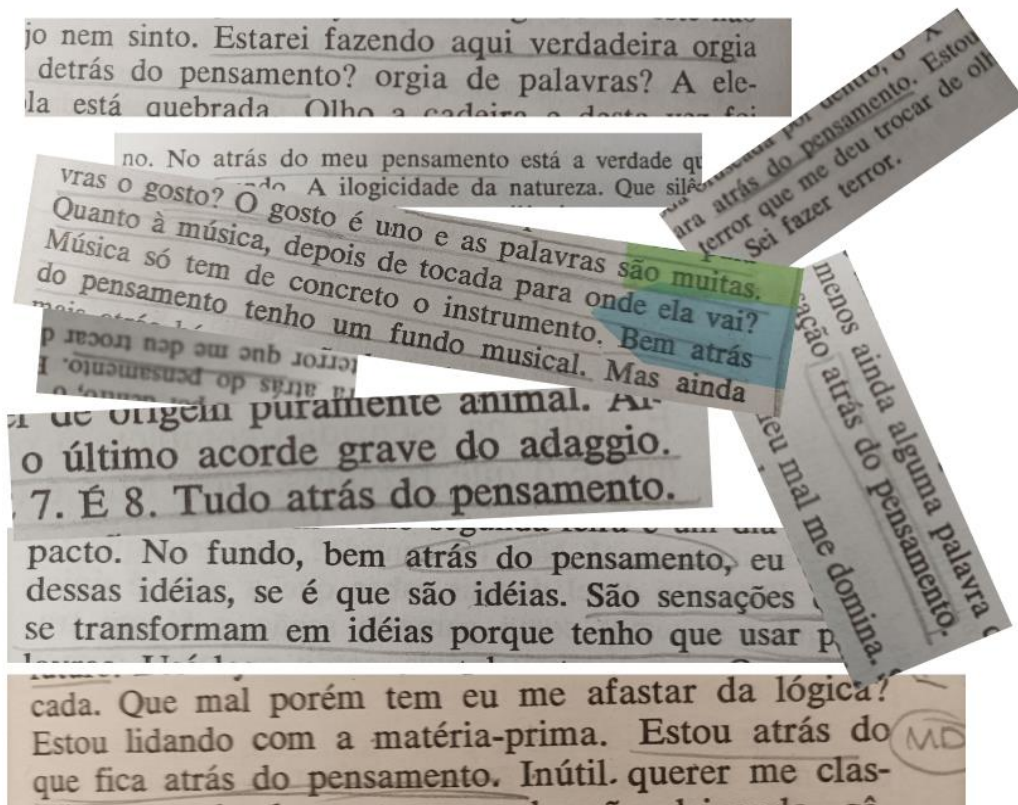
Clarice Lispector

Imagem 1 - Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_capa



ATRÁS DO PENSAMENTO

Imagem 2 - Colagem feita com recortes do meu exemplar estudado de Água Viva



Fonte: Colagem da autora, 2022.

“[...] estou tentando escrever o indizível da música. A música diz e diz e há certa angústia no querer dizer e na verdade não falar. Eu me perco na música como me perco na realidade objetivada.”

Clarice Lispector.

Quando começo esta pesquisa, inserida, como todos, no contexto de isolamento social, envolvidos por perdas e lutos causados pela pandemia mundial de COVID-19, criar tornou-se uma maneira de sobreviver. Relembrando Nietzsche, Rosa Dias (2011, p. 11) diz: “Embelezar a vida é sair da posição de criatura contemplativa e adquirir os hábitos e os atributos de criador, ser artista de sua própria existência”.

Como artista, neste movimento resiliente, entre o fazer e partilhar, procuro entender. Trazer cada gesto de volta no exercício de pensá-lo, existir no obsessivo pensar sobre o pensar, em uma pulsão reflexiva de corpo a corpo com a vida. Viver em pergunta infinita que quando trazida ao corpo dança às voltas, em cima de uma fita de Möbius¹, objeto não orientável.

A cada passo, como diz Clarice Lispector (1980, p. 16) em relação a roda de um carro, o pedaço-partícula que entra em contato com o chão transforma o tempo em tempo presente, e o que toca no chão é sempre novo e sempre outro e paradoxalmente retorna em um movimento circular e, e, e.

É nesse fluxo de constantes e contraditórios começos-repetições que se pode colocar o pensar não como uma entidade acima do sentir e do experimentar, mas como expressão de um único movimento: o de existir. Michel Maffesoli (2009, p. 18) fala de uma “extraordinária defasagem das elites intelectuais e políticas em relação às *coisas da vida*” (grifo meu). Estar aqui com Clarice é poder se conectar às *coisas da vida*, sem qualquer alienação, é viver o tempo presente em um mundo que no instante que a roda toca o chão sai de uma pandemia.

Se “toda materialização pode ser entendida como a performance de um elemento fictício ou ideia” (Osborne, 2018, p. 50), trazer Clarice em sua escrita para hoje e para perto de mim, em uma leitura com meu olhar, é trazer Clarice em notas musicais, produzidas por movimentos do corpo, imagens, imagens em movimento, vídeo, montagem. Esse trazer-materialização pode ser entendido em si como gesto-performance, como acontecimento, como viver sendo artista da própria existência através da leitura clariceana.

Importante considerar o momento em que a maior parte deste trabalho se cria, talvez, a princípio, em alguma suspensão das *coisas da vida*, como simples encontros. A pandemia de COVID-19 matou mais de setecentos mil brasileiros². Eu, em silêncio, fiquei exatos trezentos

¹ A fita de Möbius foi criada pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius, em 1858. Trata-se de “objeto não orientável”, ou seja, é impossível determinar qual é a parte de cima e a de baixo, a de dentro e a de fora.

² Fonte de pesquisa: <<https://covid.saude.gov.br/>>. Acesso em 19 jun. 23.

e noventa e sete dias sem tocar em grupo e pisar num palco, algo que faz/fazia parte da minha rotina praticamente diária desde os dezesseis anos de idade.

Neste *instante-já* não parece possível algum pensamento que não esbarre nisto, nesses quase três anos de medo e silêncio nos palcos, eu não vou esquecer e não quero. O contágio: pelo ar, respiração, nosso pulso involuntário (assim como as batidas do coração).

A Medicina Tradicional Chinesa traz, através da teoria dos cinco movimentos, um sistema antigo em fundamentos, holístico e simbólico do nosso corpo, que não desmerece a ciência e o saber, pelo contrário, nos amplia e nos conecta a nós mesmos e com o que há à nossa volta. No ciclo de *alimentação* dos cinco elementos, a água (rins) alimenta a madeira (fígado) que alimenta o fogo (coração) que alimenta a terra (baço-pâncreas) que alimenta o metal (pulmão).

É sabendo que “a arte celebra com intensidade peculiar os momentos em que o passado reforça o presente e o futuro é uma intensificação do que existe agora” (Dewey, 2010, p. 82), que trago essa reflexão, esse olhar no agora para uma maneira milenar de contemplar o corpo. Ainda na beleza deste nosso funcionamento, há o *Zang Qi*, chamado *aquecedor superior*, composto pelo coração e pulmão, espécies de órgãos Möbius, objetos não orientáveis formando símbolos de infinito em suas necessidades um do outro.

O pulmão é considerado nossa conexão com o mundo, porque é através da respiração que tudo que faz parte do exterior passa ao nosso interior. Segundo conceitos retirados do manual elaborado pelo Instituto de Acupuntura do Rio de Janeiro intitulado *Bases da Medicina Tradicional Chinesa* (s.d.), vivemos em conjunção/oposição ao coração: FEI (pulmão), metal, contração / XIN (coração), fogo, expansão.

Entre a expansão e a contração podemos visualizar o tempo presente, esse em que escrevo estas linhas, na brincadeira da roda que toca o chão, onde qualquer elaboração poética atravessou a impossibilidade de contatos e encontros em corpo, e teve de se reinventar, mudar, na insegurança, medo, perdas, lutos, mas também na necessidade de contatos consigo.

Nesse movimento, este texto acontece. E acontece por e para quem respira, pulsa, reexiste, e honra, homenageia e chora seus mortos, até que...

Em um novo **[respiro]** que – como você vai ver – é um elemento importante dessa escrita-leitura, e agora mais libertos de contágios e com a alegria de estar e existir para reexistir e se reinventar, tudo se move. Entrei na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com o propósito de unir a arte da performance com a performance musical, porém com o isolamento e as urgências à flor da pele me veio Clarice. Agora, é. O *instante-já*, o é da coisa, é ler Clarice em performance.

Divido meus capítulos como música, mais especificamente como o primeiro movimento da *sonata patética*³ de Beethoven (1770-1827) em sua forma. Falarei melhor disso ao longo das nossas conversas: Na *exposição*, como na música, eu começo com algo a ser tocado antes, o compositor faz uma sessão “grave”, uma introdução: minha trajetória em arte, da música passando pelo cinema, da videoarte até a escrita e performance, transformando o grave em um *no allegro di molto com brio*.

Falo de mim não unicamente no desejo de me apresentar, tampouco somente para compartilhar processos criativos. Valorizo esta escrita em primeira pessoa como existência política e escrevo diretamente a quem lê, a um *você*.

Enquanto artista-pesquisadora, acendeu-se a volição de pensar numa escrita acadêmica que desse conta da experiência artística em retroalimentação com os campos de alteridade, com a vida (...) Uma escrita sob o signo da performance, composta binariamente por uma vontade documental e uma vontade poético-literária, que apreende a investigação por um viés da subjetividade, do subjuntivo do mundo (Lyra, 2020, p. 2).

Seguindo para *Elaboração*, a segunda parte da sonata, temos Clarice Lispector como *objeto gritante* e a aproximo da música em uma cronologia que passa por sua trajetória de vida em citações musicais, tudo para você ouvir o que a autora ouvia.

Realço a ligação da autora com a música através de suas correspondências pelo volume de cartas organizado por Teresa Montero chamado *Minhas Queridas* (2007), ali encontro vinte e duas referências à música. Ainda neste momento começo a abordar uma escrita de corpo inteiro, a escrita de si, performativa, como preâmbulo para o mergulho em *Água Viva* (1980).

Na *Reexposição*, me aprofundo na leitura e escrita como performance trazendo o livro *Água Viva* em seu manuscrito *Objeto Gritante* me apoiando em autoras como Sônia Roncador e Ana Cláudia Abrantes. Através delas entramos rapidamente em contato com a literatura para conhecer a *ficção tardia* de Clarice.

Com tanto nas mãos chega o momento de mergulhar em *Água Viva* e suas montagens fazendo música. Um livro que é Jazz, escrito em fluxo, montado, improvisado sonoro, com trinta e duas referências à música: o que ouvimos é uma composição sem assinatura, sinestésica e de caráter grave. Valorizo seu peso como forma de existência.

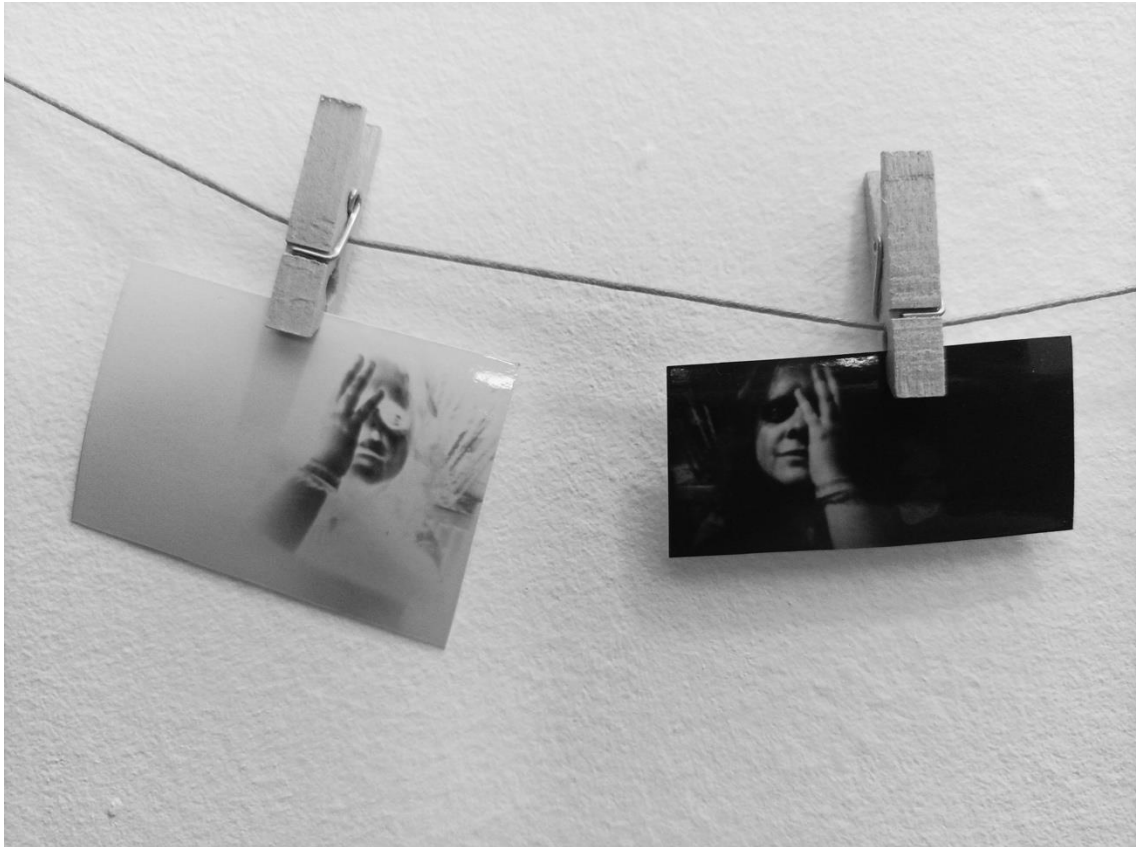
³ Com número de catálogo Opus 13, a sonata foi escrita em 1798 e publicada no ano seguinte quando Beethoven tinha vinte e oito anos. É dedicado ao Príncipe Karl Lichnowsky de Viena. Uso a *forma* de criação da sonata, homônima, chamada de *forma sonata*, como capítulos, esta forma é dividida em: *exposição*, *elaboração*, *reexposição* e *coda*.

Compartilho experiências dessa necessidade de dimensionar a leitura no corpo, no meu corpo, no corpo do meu instrumento. Como diz Renato Cohen (2007, p. 76), “Em *performance* a figura do artista é o instrumento da arte”. Enquanto artista aspiro estar cada vez mais próxima das *coisas da vida*, assim, narro em primeira pessoa para você ler em primeira pessoa. Afinal, “a arte, portanto, prefigura-se nos próprios processos do viver” (Dewey, 2010, p. 92).

Concluo em uma *coda*, que significa cauda em italiano – de volta a nossa forma sonata – retomando como na música a lenta introdução “grave”, mas não para encerrar, e sim concluir, é um por enquanto, pois “o que te escrevo continua e estou enfeitiçada” (Lispector, 1980, 97).

1 EXPOSIÇÃO... ESCRITAS DE MIM

Imagem 3. Autorretrato feito em pinhole, negativo e positivo



Fonte: Lise B., 2019.

Peço desculpas por me expor assim diante de vocês, mas penso que é mais útil contar o que se sentiu do que simular um conhecimento independente de todo e qualquer observador. Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado, de alguma autobiografia (Valery, s.d., s.p. apud Lejeune, 2014, p. 96).

Noto no meu apartamento algo que escrevi quando ainda era um lugar só de contrabaixos, paredes, portas e teto. No vazio, ao pé da janela telada – protetora de eventuais quedas de algum serzinho animal que provavelmente viveu aqui – carimbei na parede:

“E a tudo me arremesso, nesse quando
amanhece frescor de coisa viva.”

(Drummond, 2012, p. 44)

É um trecho de *Entre o ser e as coisas*, poema de Drummond⁴. Antes da lenta chegada dos móveis e dos meus pedaços de coisas, olhava irônica para esse arremesso de janela impossibilitado pela tela, mesmo frágil. Hoje, posso dizer de dentro de uma casa completa: a tela protege meu serzinho companheiro, a cachorrinha baleia, e o poema me faz começar esta dissertação, em um arremesso.

Primeiro o canto, a música, como o poeta Paul Verlaine disse (em seu poema *L'Art poétique*⁵ de 1874) “*De la musique avant toute chose*”, sim, a música antes de tudo, antes de qualquer coisa. Vamos a ela, como **estrutura** para esse estudo-arremesso.

Trabalho em partes como *na forma sonata*, gosto de formas, música é geometria, como os afetos para Espinosa⁶. Creio que, ao me escapar de uma escrita canonicamente acadêmica e assumir a performance **nas** palavras, volto à forma como base e princípio, assim nossas mãos não se perdem também mantenho contato com pré-requisitos de uma dissertação.

⁴ Poema completo em anexo I.

⁵ Poema completo em anexo II. Gostaria de enfatizar a razão deste poema aqui: pela importância da música e por sua trajetória no poema: *da música/som* ao “*todo o resto é literatura*”, o que de alguma forma acontece neste percurso em Clarice. Por outro lado, hesitei ao citá-lo, tão problemático racista e classista é o autor. Não haveria outra opção? Sempre há, mas esta citação faz parte de minha história, e como aqui me revelo em uma narrativa verdadeira de mim, mantenho. Fez parte de minha vida nas escolhas que me trazem ao momento presente. Assim, acredito que, ao longo do nosso percurso-dissertação, irei trazer autores importantes dos quais me orgulho do pensamento e comportamento em geral.

⁶ Me permite uma nota poética? Uma nota-corpo para pensamentos-ideias. Pois... Espinosana que sou, se penso em geometria não consigo escapar dos conceitos, claro, de pensamento – extensão, modos que somos em axiomas e proposições dualistas de causa. Sobretudo, além de conceito, penso nessa cartografia do afeto, da afecção, que permeia tudo, absolutamente. Somos corpo e mente, íntegros, aqui, eu e você. Tão geométricos quanto a música.

Como disse na introdução a forma sonata é dividida em três partes, e é como divido esta pesquisa. Vou te levar comigo nessas partes com auxílio do primeiro movimento da *Sonata Patética* de Beethoven⁷ – essa que tem o segundo movimento muito mais conhecido e, sim, belíssimo, mas nós vamos no primeiro. No *Anexo C* você pode ver a análise musical que fiz (na partitura) da sonata para apresentar⁸.

[Respiro.

Este é o primeiro de uma série de *qr codes* que acompanham este texto, a maioria te dará acesso à música pelo *streaming Spotify*. Para ouvir basta usar o leitor de códigos de um dispositivo móvel (como celular, tablet, etc) ou acessar através do *hiperlink* ao clicar na imagem.

Qr 1. Sonata Patética, 1º mov.



Exposição, elaboração e reexposição começam com uma espécie de introdução delas mesmas, uma pequena transgressão formal em acordes lentos. Aqui neste primeiro capítulo a exposição, o primeiro acorde, determina a tonalidade do que vem a seguir e já posso te dizer que na terceira parte isso tudo se repete, mas em outra tonalidade: Primeiro, falo da escrita de mim, depois do que pode ser uma escrita de Clarice por Clarice.

⁷ Ludwig van Beethoven (Bonn, 17 de dezembro de 1770 – Viena, 26 de março de 1827) foi um compositor alemão importante na transição do período clássico para o romântico. Tem em sua trajetória a terrível marca da surdez e da loucura (em seu tempo assim definido). Ao longo de cinquenta e seis anos de vida compôs concertos para instrumentos solistas (violino e piano), concertos tríplexes (violino, violoncelo e piano), diversas sonatas para diversos instrumentos, trios, quartetos de cordas, missas, uma ópera e nove sinfonias.

⁸ Para acompanhar mais de perto essa análise, podendo escutar e acompanhar o gráfico (partitura), recomendo o vídeo do canal *sonata secrets*, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PMDS6UeFmn8>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Escolho essa sonata porque faz parte de um repertório caro à autora; Clarice usou para presentear a irmã Elisa em um sutil gesto entre um presente e um anúncio mudo para não a perturbar nos estudos⁹, nessa delicadeza, seguimos. Sem perturbações a cada introdução te convido a escutar um trecho do primeiro movimento da *Patética*, assim acredito que o que escrevo será compreendido como a música.

Imagem 4. O início da partitura da Sonata Patética de Beethoven, em seus primeiros compassos, uma introdução dentro da exposição



Fonte: Edição: Jean George Naigueli, Zürich, s.d.

Vamos ao início da sonata, pela primeira vez Beethoven começa uma sonata em um andamento lento. É bem onde estamos agora, até acelerar e entrar na exposição em si, que no texto fala justamente de música e audiovisual. Por isso, mostro sempre cada trecho visualmente, não importa se os gráficos (de uma partitura) não te dizem nada, Apenas viaje.

Note na partitura que o que determina andamento e caráter da introdução é a palavra *grave*.

[Respiro]

Entraremos então na *Exposição*, iniciando com pedal¹⁰ na nota dó, a tonalidade da sonata como um todo (em seus três movimentos), ou seja, nosso campo harmônico gira em torno do desdobramento dessa nota no acorde de dó menor, que aqui em texto se faz em fricção entre a arte e a vida.

⁹ Trecho da carta escrita em 22 de maio de 1948 de Berna: “Ontem comprei 3 discos: O pássaro de fogo, de Stravinsky, A valsa – de Ravel e a Sonata patética. Diga a Elisa que a Sonata patética foi comprada para ela ouvir no Brasil. Não escrevo para ela porque tenho medo de perturbá-la nos seus estudos. Enquanto ela estiver fazendo o concurso, não deve se preocupar com outras coisas, nem em me escrever.” (Montero, 2021, p. 189).

¹⁰ Em música uma nota pedal é uma nota que se repete por vários compassos enquanto há movimento harmônico e/ou melódico. Uma insistência harmônica que muitas vezes marca um centro tonal.

Dentro dessa espécie de esquema (a harmonia) eu sigo com o baixo (a voz mais grave) sustentando uma única nota, o dó, e no topo uma escala de dó menor em suas variações melódicas, e, avançando em minha história, apresento *o primeiro sujeito*¹¹: a música e o audiovisual.

O *segundo sujeito* modula para *mi menor* em graciosos arpejos em *staccato*, onde transito para fotografia, videoarte e escrita. Por fim, no *terceiro sujeito*, explorando os movimentos das vozes do meio, do centro do piano, contrastando com os extremos em *mi bemol maior*, falarei do que é agora, tempo presente, música, performance e performance musical -limítrofes - que depois de uma repetição se larga em lentos acordes até o novo *grave*, nova introdução, transição para a *Elaboração*.

¹¹ Sujeito em música é uma ideia musical curta, uma frase, um tema.

1.1 F(r)icção arte/vida

Assim começamos, do *grave* ao *allegro di molto com brio*: enquanto escrevo, *instante-já*, importa o movimento, mais do que a parte que toca o chão da roda que gira, é o girar da própria roda. É o tempo possível, o *it*, a *coisa*, o *é da coisa*¹² no intervalo da sua existência. A luz do pirilampo que acende e apaga, acende e apaga, sempre nova e sempre a mesma (Lispector, 1980).

O que te escrevo sobre mim a seguir em nosso *allegro* nos aproxima. É na ilusão de um *pacto* entre nós que as linhas se fazem. Longe da justificativa teórica ou de uma simples asserção ao corpo do texto, mas como um *ato de linguagem*, performativo.

Esse é nosso pacto, recíproco, autobiográfico (Lejeune, 2014): Eu diante de você em torno da música em *Água Viva*, e, para chegar lá, passaremos pelo necessário, com o medo que é escrever sobre Clarice Lispector e a felicidade que é escrever sobre Clarice Lispector. Falarei mais deste pacto adiante (no subcapítulo 3.1), o que importa agora – como a escritora e o leitor em *A paixão segundo G.H.* – é que tenhamos nossas mãos juntas:

Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém está me dando a mão.

Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria.
(Lispector, 1998a, p. 17).

Escritas do eu, (ou) escritas de si, (ou aqui) escritas de mim. De Foucault (1992) a Lejeune (2014), caminhamos. Importa muito poder escrever sob um teto todo meu¹³, ter esse espaço - infelizmente ainda privilegiado - de poder me dedicar à pesquisa.

É sem nomear elites e separar da vida o que se faz dentro da própria vida na prática artística que eu, mulher, posso escrever, devo escrever com meu espaço e meu corpo dentro da academia, que Luciana Lyra chama com propriedade de *toda nossa*:

Pensar numa academia toda nossa é pensar na restauração dessas estratégias de pesquisa e escrita (...) f(r)iccionalizando arte/vida e justificando os discursos autorais. Uma academia que busca no caminho performático legitimar a natureza das experiências, (...) imbricando ‘objeto’ e ‘sujeito’ de pesquisa, implodindo com a

¹² Sobre a “coisa” em Clarice recomendo o artigo *O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “dura escritura” de Clarice Lispector*, de Alexandre Nodari, publicado pela revista Letras, [S.I.], v. 98, nov. 2019.

¹³ Referência ao livro *Um teto todo seu*, ensaio ficcional escrito por Virginia Woolf publicado em 1929, que traça o papel da mulher na literatura em sua época.

ideia de distanciamento do que se olha, do que se estuda, para imprimir um lugar sentido das coisas que se vive (Lyra, 2011, p. 6).

Quando trago uma narrativa de mim para minha arte é uma coisa, não há resistência em quem vê/escuta, há o gosto, um possível interesse ou o contrário. Quando trago uma escrita de mim junto à arte, no caso, a literatura de Clarice, e para minha pesquisa, eu me coloco em perspectiva, estou perto, me torno real, eu mesma pesquisadora e sujeito de estudo, eu mesma justificativa.

Logo em meu início do mestrado entrei para o grupo de estudos MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes¹⁴. Lá exercitei e aprendi o quão poderoso é escrever, colocar nas palavras tudo: sentimentos, pensamentos, pesquisas, estudos, mas, sobretudo, escrever-se, poder se colocar na escrita, principalmente na escrita acadêmica.

É pela potência de relacionar o real e o ficcional – o que acontece entre minha vida e *Água viva*, e meu olhar para este livro –, é por esta fricção ou esta afecção que gera em meu corpo a potência de agir, de modo feliz, em um bom encontro com minha pesquisa (Espinosa, 2020).

Neste sentido, vejo nas palavras da professora Luciana Lyra um sentido atual em uma abordagem diretamente artística de um modo de ver a vida (corpo e mente) espinosana, levando em conta essa afecção, em arte chamada *F(r)icção*, como um processo de autoexploração e atrito entre a arte e a vida (Lyra, 2019).

Nessa conexão, neste frágil fio entre o pessoal e o artístico, sigo no que liga meu passado ao instante-já, é o que foi e é: música, audiovisual, escrita e performance. Sempre em primeira pessoa, traço entre as linhas *entrelinhas*, esse percurso que chega até *Água Viva* no desejo de ler música.

¹⁴ MOTIM é um grupo de pesquisa certificado pelo CNPq desde 2015 e fundado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); possui também vínculo com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O grupo trafega pelo topos do mito como suporte, na salvaguarda da narrativa mítica enquanto espaço de reconto da gênese do que é pessoal em trama retroalimentativa com as demandas sociais, intrinsecamente políticas. Disponível em: <<https://amotinadas.wixsite.com/motim>>. Acesso em 15 ago. 2023

1.2 Música e audiovisual: desaparecer no tempo

Cronologicamente, como artista, o início está em minhas referências e experiências com a música, depois nas artes visuais para então cruzar aqui na performance-escrita. É considerando que “O sujeito não é condição de possibilidade de experiência, não preexiste aos acontecimentos, ao contrário constitui-se na ação e em redes de relações em que vivencia a experiência.” (Rago, 2013, p. 43) que traço um pouco deste percurso pessoal da música à Clarice buscando, através da narrativa de mim, a razão deste trabalho-percurso.

Não tendo nascido em uma família conectada à arte, minha escolha de um instrumento musical foi muito consciente e um pouco tarde para os padrões europeus, porém foi no tempo certo que descobri um instrumento que me traduz o mundo e me protege: o contrabaixo.

Maior do que eu (com cerca de um metro e oitenta de altura) me habituei a falar atrás de, coberta por, e através dos seus movimentos, esses que produzem o som e fazem música, que foi e é, também, a minha voz. Concluí o bacharelado em contrabaixo acústico pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) na classe do saudoso professor Antonio Arzolla¹⁵ no fim de 2010.

O movimento: o próprio som acontece corpo a corpo. Eu penso, conheço a dança, danço com dedos, mãos, braços, tronco, pernas e escuto som, **é a música que só acontece com nossa intenção física**. Segundo a poética da performance musical – o violinista e renomado professor Carl Flesch (1873-1944) diz que para um músico ser um bom executante deve dominar, entre outros aspectos, o que ele chama de *técnica geral*, que “envolve uma completa formação da mecânica de ambos os braços” (Lavigne; Bosísio, 1999, p. 1).

Aí nasce um livro/método de estudo canônico entre os violinistas onde claramente a mecânica é essencial para a interpretação musical. Trazendo para mais perto de mim, concluo que sem movimento (a “mecânica” de Flesch) não há som, ou seja, sem corpo, *sem gesto não há música*.

Pelo gesto o instrumento toma a mesma forma que eu, e eu a dele. O arco é uma extensão do meu braço e as cordas dos meus dedos:

¹⁵ O contrabaixista e professor Antonio Arzolla nasceu em Piracicaba em 1966, formou-se em Música (Contrabaixo) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação do professor Sandrino Santoro. Foi vencedor do Concurso Jovens Concertistas Brasileiros de 1989. Foi solista da Orquestra Sinfônica Brasileira e contrabaixista no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Mestre em práticas interpretativas pela UNIRIO, onde lecionou contrabaixo desde 1988 até o fim de sua vida, em 2021.

O instrumento é um mediador na comunicação, um enlace transacional fundamental com o mundo exterior. (...) O instrumento age como **prolongamento do corpo** e amplifica, transformando em energia vibratória sonora nossos movimentos. (Fregtman, 1993, p. 82, grifo meu).

Compartilho contigo, através de um *qr code*, uma faixa do disco *Três*, com Francisco Pellegrini ao piano, Lourenço Vasconcellos no vibrafone e eu no contrabaixo. Para ouvir, você pode ler o código com um dispositivo ou clicar na imagem. A partir de agora todas as músicas virão assim, com *qr code* e *hiperlink*. Essa música é *Sensível* de Pixinguinha, e o som é a minha dança. Ouvindo esse disco Egberto Gismonti diz:

Qr 2. Faixa do disco três



Lise Bastos – baixo acústico: É uma servidora, uma menina que sendo feminina apóia com firmeza e discrição cada uma das músicas. Quando sola *Sensível*, de Pixinguinha, por sorte, coincidência ou desejo, o TRIO acertou mais uma vez dando à quem tem direito adquirido por usucapião de ser mulher, a apresentação de um deus da música Brasileira, Pixinguinha. Essa menina toca muito bonito, sem vícios nas frases, nos glissandos ou na condução do tempo. Ouvi o CD imaginando ela abraçada ao contrabaixo, instrumento grande, gordo, bonito e carinhoso - conclui que Lise o abraça como abraçamos nossas avós ou bisavós, com cuidado, amor, admiração e dependência afetiva.¹⁶

Tocar um instrumento envolve tudo que se toca/encosta e o que também não se vê/encosta. Música é – antes de ser o que ouvimos – uma ideia, sensação, vontade, sentimento, para depois, através do movimento, ser arte no tempo, feita no ar, literalmente é onda, efêmera. Em sua poética musical, Stravinsky (1996, p. 34-35) cita que “A base da criação musical é uma espécie de sentimento preliminar, uma vontade que inicialmente caminha no terreno do abstrato (...) Os elementos que essa especulação diz respeito são o som e o tempo. A música é inconcebível quando isolada a esses elementos”.

Para seguir este meu percurso preciso te levar para longe, para a Rússia do século XX, onde o cineasta Andrei Tarkovski (1932-1986) em seu livro *Esculpir o tempo* traz essa noção ao entender a música e o cinema como artes que pelo tempo desaparecem, como a nota que é tocada seguida de outra e o plano que é também seguido por outro.

¹⁶ Texto publicado no encarte do disco TRÊS. Intérprete: Três. Compositores: Francisco Pellegrini, Lourenço Vasconcellos e Pixinguinha. Rio de Janeiro: Independente, 2011. 1 CD (56 min 47 seg).

É importante poder olhar para o contexto de vida de Tarkovski para poder abraçar suas ideias, um sujeito que teve infância marcada pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. Teve que sair de Moscou criança e, quando retornou, voltou para a Escola de Moscou n.º 554, onde estudou piano. Mais tarde ingressou na famosa escola de cinema VGIK¹⁷ e seu filme de conclusão de curso foi *O violinista e o rolo compressor* (1961).

Esculpir o Tempo é publicado em 1987, um ano antes do meu nascimento, e o autor fala em ensaios de arte e da vida. São olhares que soam diferente hoje, porém que trazem a importante semelhança entre música e imagem em seu *desaparecimento*. Na minha vivência de intérprete (em música) lido com o desaparecimento em concertos e shows, diferente de discos, gravações, vídeos. Quando acesso minha experiência cronologicamente me vejo ler Tarkovski e me pensar pela primeira vez como artista no tempo.

Tocando em orquestras – esse foi meu início, aos 16 anos – musicalmente em nada posso segurar (no sentido de reter), pois no palco, a cada segundo soa algo novo, a unidade de tempo presente migra de minutos e segundos para uma colcheia, semicolcheia e pausa de fusa¹⁸. Tempo presente, nota no ar, desaparecimento.

Voltando ao cinema, pelo mesmo país, um dos fundadores da VGIK, Sergei Eisenstein (1898-1948) é conhecido por trazer as *sensações* e *razões* do espectador para a mesa de montagem (Eisenstein, 2002). O cineasta desenhou uma cartografia da montagem cinematográfica baseada em ritmo, som e música. A importância deste autor em meu início com o cinema se mistura com a necessidade de trazê-lo aqui para você.

Para entender é essencial lembrar que se trata de um cinema que tem a cor e o som como novidades, o som modifica o cinema. O autor em frases categóricas – que hoje podem ser desdobradas, mas também compreendidas ao seu tempo – acredita que “Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador” (Eisenstein, 2002, p. 21).

É no sentido dessa *organização* que se propõe um trabalho na montagem cinematográfica, completamente calculado através do ritmo. Jacques Aumont (2004, p. 145) fala sobre este pensamento: “o cinema [de Eisenstein] representa como a pintura, comove

¹⁷ The Russian State University of Cinematography (VGIK) é a mais antiga universidade de cinema do mundo, fundada em 1919 por Lev Kuleshov e Vladimir Gardin. Teve como docentes importantes cineastas russos (em diferentes períodos) como S. Eisenstein, A. Dovzhenko, M. Romm, S. Bondarchuk, R. Karmen, etc. Disponível em <https://vgik.info/international/forprospectivestudents/index.php?SECTION_ID=685>. Acesso em 28 jan. 2021.

¹⁸ Exemplos de unidades de tempo em música: mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa, semifusa, etc.

como a música por seus ‘harmônicos’ esculpe a arquitetura o espaço, descreve como a literatura”.

Um exemplo que traz dimensão visual-gráfica desta maneira de trabalho é *Alexander Nevsky* (1938), filme épico que retrata a história de um príncipe homônimo que, em 1242, liderou o exército russo contra a invasão dos Cavaleiros teutônicos, na conhecida Batalha do Gelo.

A música do filme foi escrita por Serguei Prokofiev (1891-1953)¹⁹ e a impressão que se tem, através dos relatos de Eisenstein em seu livro *O sentido do filme* (2002), é de que o cineasta e o compositor trabalharam em conjunto, não tendo aproveitado uma obra já existente, montando as imagens em cima, tampouco somente com o compositor acrescentando música às imagens já montadas (Eisenstein, 2002).

Eisenstein explica sua maneira de organizar (montar) detalhando plano e música, através de *frames* e partitura musical na conhecida sequência do filme *A batalha sob o gelo*:

¹⁹ Compositor russo formado no conservatório de São Petersburgo e conhecido por obras como o balé *Romeu e Julieta* e a peça infantil *Pedro e o Lobo*.

Imagem 5. Ilustração de música e planos de uma sequência do filme Alexander Nevsky de Eisenstein

The diagram consists of several horizontal rows. At the top left, there are two columns of musical notation, numbered 1-9 and 10-17, with letters A, B, C, A1, B1, A1, B1 below them. To the right of the musical notation is a grid of 13 film stills, each labeled 'PLANO I' through 'PLANO XII'. Below these are several rows of analysis: 'Fotogramas' (frames) showing small image segments; 'Frases musicais' (musical phrases) with a table of measures 1-17 and labels A, B, C, B1, A1, B1; 'Música' (musical score) showing the notes for each measure; 'Duração (em medidas)' (duration in measures) with a table of values like 1, 2, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1; 'Diagrama da composição das imagens' (image composition diagram) showing silhouettes of figures and structures; and 'Diagrama do movimento' (movement diagram) showing a line graph of movement levels.

Fonte: Eisenstein, 2012, p. 117 e 118.

Música também é forma, narrativa, esculpir. As orquestras sinfônicas no Brasil têm como maior parte do repertório músicas entre os séculos XVIII e XX e a percepção de uma estrutura formal como narrativa me foi não só inevitável como sempre me aguçou os sentidos visuais. Como ouvinte, passei a dar imagens aos sons ao reconhecer um momento “triste” em uma tonalidade menor, ou mesmo de sentir um início, meio e fim em uma música por visualizar as modulações harmônicas como *plot points*²⁰.

De maneira muito subjetiva, ao se escutar música pode-se performar uma leitura em um repertório próprio de imagens, gestos, lembranças, cheiros, etc. Para mim, a grande associação de um modelo em comum na música e audiovisual vem da compreensão de uma forma muito usada no repertório sinfônico, uma forma similar à estrutura de *três atos* do teatro e cinema, chamada *forma sonata*.

²⁰ De acordo com o autor Syd Field, em um filme, o que separa um ato de outro é o “Plot Point”, que se trata de “um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção. Ele move a história adiante.” (Field, 2001, p. 101).

Como diz Stravinsky (1996, p. 9), “são desnorteantes todas as descrições literárias de uma forma musical”, apesar disto, com as linguagens tão híbridas e fronteiras cada vez mais superadas, ousou descrever a *forma sonata* pelo método da comparação.

No teatro, em textos iniciais com a *poética* de Aristóteles (Grecia, 384 A.E.C a 322 A.E.C²¹), temos a estrutura dos três atos como na *forma sonata*, nome que também pode ser de uma música dividida em quatro partes, como por exemplo a Sonata Patética de Beethoven. Aqui pensamos na *forma musical* (geralmente presente no primeiro movimento de sonatas). Falando em forma, bons exemplos estão nos primeiros movimentos das sinfonias. Segundo Schoenberg (2015, p. 241), “desde os tempos de Haydn utilizam este princípio estrutural”, ou seja, desde o período clássico em música, com início na segunda metade do século XVIII.

A *forma sonata* é uma estrutura musical dividida em três partes: “exposição”, “elaboração” ou “desenvolvimento” e “reexposição”. Na exposição apresentam-se dois temas, o segundo geralmente modula a tonalidade do primeiro, preparando para o desenvolvimento. O desenvolvimento é a parte de maior liberdade em relação aos primeiros temas, onde se criam tensões harmônicas e “conflitos”. A terceira parte, a *Reexposição*, resolve o desenvolvimento, retomando os dois primeiros temas com variações, outras tonalidades, oitavas etc., concluindo a música.

No cinema, o popular *Manual do Roteiro* de Syd Field, publicado no Brasil em 2001, foi um dos primeiros livros/manuais sobre roteiro a ser traduzido para o português. Aqui ele é importante pois traz essa mesma estrutura em comparação a filmes, ainda que de maneira presa a conceitos já superados, como uma página igual a um minuto, etc. Mesmo sendo uma referência ao cinema *mainstream*, o livro de Field tem sua relevância quando define claramente este cinema como forma ternária: Ato I “apresentação”, Ato II “confrontação” e Ato III “resolução”. (Field, 2001).

Principalmente pela percepção e sensação desses três momentos, comecei a ver música além de escutar, e não só na subjetividade de cores e suas sensações, mas com imagens de meu repertório. É aí que qualquer ouvinte deixa de ser passivo, quando a escuta, assim como a leitura, passa a ter outra dimensão; é como escrever a música ouvida, *escutar é performar*, falarei mais disso no capítulo 3 *Reexposição...*

Sendo assim, reproduzir o texto musical ao tocar uma partitura é algo completamente singular e, ao compartilhar essas histórias e imagens com colegas de orquestra, ficava claro

²¹ A.E.C quer dizer Antes da Era Comum. O título Era Comum é uma alternativa para os mais usados DC e AC cristãos, já que Era Comum não faz explicitamente o uso de títulos religiosos para Jesus, como Cristo ou Senhor, que são utilizados nas notações AC e DC, respectivamente.

que nem sempre este é o processo de interpretação do músico, e claro, quando é, as histórias podem variar e devem variar, justamente pelo caráter abstrato da música quando se trata de imagem. “Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu.” (Lispector, 1999, p. 31).

Foi querendo experimentar uma arte direcionadora do olhar, que passasse também pelo desaparecimento (no plano a plano) e tempo presente, que mergulhei no cinema. Diferente do teatro, o cinema faz ver através do olhar do diretor, como um solo em uma sinfonia: a clarineta se sobrepõe e logo lança o tema para o oboé, que em seguida passa para os violinos, como um plano de um pé, uma mão e um sorriso que sabemos ser uma pessoa.

Fica evidente aqui duas características marcantes entre música e cinema, onde se encontram, em suas formas, narrativas e desaparecimento, e onde se distanciam, entre o visível e o abstrato. Assim, *esculpindo o tempo*, essas artes acontecem.

Na música, sem dúvida, a questão do tempo também é fundamental, embora sua solução seja muito diferente: a força vital da música materializa-se no limiar do seu total desaparecimento. A força do cinema, porém, reside no fato de ele se apropriar do tempo (Tarkovsky, 1978, p. 71-72).

1.3 Transição para fotografia, videoarte e escrita: tempo persistente

Em 2011 passei a fazer parte do naipe de contrabaixos da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN), hoje sediada na Universidade Federal Fluminense (UFF). A OSN foi fundada em 1961, pelo então presidente Juscelino Kubitschek, para difundir a música brasileira de concerto e esteve ligada por vinte anos à Rádio Nacional.

Desde 1984, dois anos antes do meu nascimento, a orquestra integra a Universidade Federal Fluminense, uma universidade de excelência, porém que não tem curso de música e tampouco um espaço projetado para a música sinfônica.

A única orquestra profissional mantida pelo Governo Federal do país tem em seus músicos a grande força de trabalho e de gestão através de uma comissão artística eleita democraticamente pelo corpo orquestral, ou seja, diferente das outras orquestras do país, o diretor artístico não vem “de fora” e/ou não está centrado na figura do maestro.

É importante contar um pouco da história da nossa OSN-UFF e dizer que ela é nossa, uma orquestra pública, te proponho conhecê-la, imagino que terá uma bela relação com nossa música, mas será sempre de luta para mantê-la nossa pois há anos lutamos por um espaço, uma sede própria adequada à música, desde que a Nacional saiu da rádio.

Enquanto isso, ensaiamos em um cinema que, apesar de ser inóspito, acusticamente para fins musicais me traz alguma poesia. Logo no primeiro ensaio como corpo da orquestra decidi uma outra carreira, com imagem. Agora pontuo minha relação com a música e o cinema em acontecimentos: foi ensaiar em uma sala de cinema que me fez buscar estudar cinema.

Parti para Lisboa, em 2014, nesse intuito de fazer um mestrado em Narrativas Cinematográficas na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Foram dois anos de muitas coisas, de ser brasileira em Portugal, de viajar pelo velho continente, de tocar na noite e escrever muito.

Foi o único momento da minha vida desde os meus dezesseis anos que estudei sem trabalhar, deixei as paixões me tomarem e, assim, pude ler, ir a concertos, e me envolver em diversos projetos em música, fotografia e cinema.

Na Escola Superior senti as mesmas dificuldades em produzir um filme que as escolas daqui, e, pela falta de material e pessoas para os trabalhos, exerci várias funções em filmes de

colegas como som direto, composição musical, produção, montagem, etc. Assim, peguei pela primeira vez em uma câmera fotográfica e, como exercício para filmar, comecei a fotografar.

Entendi na fotografia o oposto do cinema, a impressão, fixação. Sei que falo de um campo muito vasto e, apesar de não querer parar aqui em reflexões sobre a arte fotográfica, considero importante:

A partir da imagem fotográfica serão reequacionadas noções como as de arte e não-arte, espaços de legitimação, alta e baixa cultura, imagem e representação, aura, múltiplo, original e apropriação, arquivo, documento e história, memória e tempo, real e ficção, objectividade e subjectividade, género, estilo e autor, identidade e sujeito, feminino e masculino, corpo e sexualidade, ideologia, poder e política ou ainda o retrato e o auto-retrato (Neves, 2011, p. 375).

Foi por falta de dinheiro que comecei a fotografar com uma câmera digital DSLR (Canon 60D) e lentes de câmeras analógicas 35mm, as chamadas m42. Comprava lentes quebradas na feira da ladra (uma espécie de mercado de pulgas de Lisboa próximo ao Panteão Nacional que funciona toda terça e sábado) e restaurava o que dava, tirando fotos erráticas, sujas, muito bonitas para mim²².

As fotos me traziam o oposto daquela música de concerto e era o que eu buscava, era minha realidade interior. Vejo essas imagens hoje como um pedaço de tempo. Concluí meu trabalho em 2016 com um projeto de curta metragem chamado Pedro.

Pedro é uma ficção que narra a vida de um brasileiro que vai viver em Lisboa para o doutoramento. Ele pesquisa a Igreja da Sé e usa a distância do país para escapar da onda religiosa (evangélica) que toma conta de tudo, inclusive de sua família. Em Lisboa, Pedro tem a felicidade em se assumir gay, em recomeçar, mas se apaixona por uma das funcionárias do arquivo que frequenta; ela, mais velha, intelectual, distante.

De volta ao Brasil, tive uma fase de produção solitária em fotografias e videoartes, a câmera é meu rascunho e compartilho um pouco disso contigo em meu site, onde pode conferir fotos e vídeos. Em 2016 a videoarte me leva à performance num desejo de montagem sem a câmera. Trabalhar a forma em primeira pessoa: “O trabalho do performer é de ‘levantar’ sua persona. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para dentro (a partir da postura, da energia, da roupagem desta persona)” (Cohen, 2007, p. 107).

²² Você pode ver alguma dessas fotos no meu portfólio online: <<https://liseb.art/fotografia>>. Acesso em: 19 jun. 2023

Qr 3. Site lise B.



Falarei mais adiante sobre performance como arte, diferente da performance musical, do tocar um instrumento, mas interessa agora dizer que o desejo era (e é) o de ser criadora e intérprete de mim sem a mediação da câmara ou do texto musical (partitura).

O instante-já em que escrevo é som, movimento, pandemia, afastamento, mergulho em si e escrita. A escrita se apropriou da performance e a performance da escrita, em grande parte por conta do que vivemos no mundo durante a pandemia de COVID-19, pois:

O ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo (Evaristo, 2007, p. 2).

Assim, escrever me faz existir, reexistir. Para isso, hoje escrevo a você.

1.4 Do tempo persistente ao tempo presente: arte da performance e performance musical

(...) a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte (Cohen, 2007, p. 45).

Quando te escrevo, performo. A palavra-conceito performance pode se desdobrar em muitas, seria praxe querer me aprofundar somente em uma, mas o interessante é justamente abrir um leque e unir e entender cada membro de um mesmo corpo para se reconhecer um pouco em cada parte. Pesquisar através do desvio, este é o tempo presente.

Meu primeiro contato teórico é importante, por isso conto com calma, pois sinto que, já trabalhando com arte, querer se ampliar sempre parece muito sério. Assim, procurei referências e compartilho o que, de início, me chamou mais para perto **historicamente** da arte performance: **sua ligação com a música**.

RoseLee Goldberg²³ em seu livro *A Arte da performance: do futurismo ao presente* (2007) faz um apanhado histórico do que a autora considera o início da arte performance até o tempo atual, que naquele instante-já eram o fim dos os anos setenta – quando a primeira versão do livro foi publicada. Posteriormente a autora lança uma nova edição que fala de performance até os anos dois mil.

Goldberg começa pelo movimento *Futurista* (Goldberg, 2007) em seus primeiros manifestos, desde o primeiro publicado pelo artista fascista Filippo Tommaso Marinetti²⁴, em 1909, até o *Manifesto teatro futurista radiofónico*, em 1933:

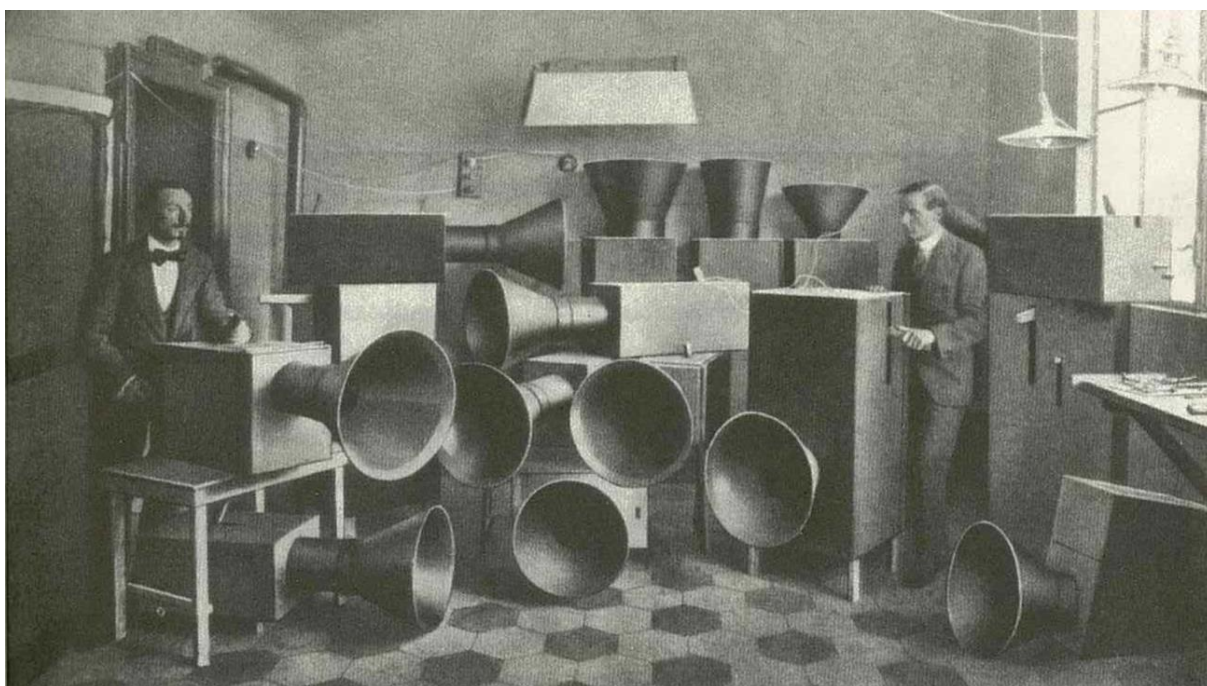
(...) ‘a nova arte, que começa onde pararam o teatro, o cinema e a narrativa’. Usando música do ruído, intervalos de silêncio e até a ‘interferência das estações’ as ‘performances’ radiofônicas concentraram-se na ‘delimitação e construção geométrica do silêncio’ (Goldberg, 2007, p. 36).

²³ RoseLee Goldberg é uma historiadora de arte, crítica da arte performance, nascida na África do Sul, Goldberg vive nos Estados Unidos. Fundadora e diretora do *Performa*, uma organização de arte performática. Professora da Universidade de Nova Iorque.

²⁴ Filippo Tommaso (Alexandria, 1876 – Bellagio, 1944) foi escritor, poeta, editor, ideólogo, jornalista e ativista político italiano. Fundador do movimento futurista. O artista glorificou a Primeira Guerra Mundial como o mais belo poema futurista. Alistou-se no exército italiano e ingressou no Partido Nacional Fascista (1919). Politicamente foi um ativo militante fascista e chegou a afirmar que a ideologia do partido representava uma extensão natural das ideias futuristas.

Em 1912, *Zang tumb tumb a artilharia onomatopeica* de Martinelli e Russolo²⁵ explorava os ruídos, o que gerou o manifesto a *arte dos ruídos*, muito influenciado pela vida na cidade e pelo desastre da guerra: “(...) uma família de ruídos: a orquestra futurista. Segundo Russolo, era possível produzir, no mínimo trinta mil ruídos diferentes” (Goldberg, 2007, p.13).

Imagem 6. Russolo e o assistente Piatti com os seus intonarumori 1913



Fonte: Goldberg, 2007, p. 25

No teatro, o *Manifesto do teatro de variedades* de 1913 apresentava um teatro que não seguia roteiro, sem público ativo, e destruidor da *Arte* com A maiúsculo – gosto disso. Há também o *Manifesto da luxúria*, de 1913, quando Valentine de Saint-Point²⁶ fez performance em Paris com poemas ao som de Debussy e Satie – gosto também.

No mesmo período há o *Construtivismo Russo* (Goldberg, 2007) com manifesto chamado *Um estalo na cara ao gosto do público* de 1912, escrito por pintores e poetas como Maiakovski²⁷, que intenta marcar um rompimento com a arte do ocidente europeu para deixar a marca russa na arte.

²⁵ Luigi Russolo (Portogruaro, 1885 – Cerro di Laveno 1947) foi pintor e compositor italiano. Futurista e autor da *L'Arte dei Rumori* (1913).

²⁶ Anna Jeanne Valentine Marianne de Glans de Cessiat-Vercell (Lyon, 1875 – Cairo, 1953) foi escritora, poetisa, pintora, dramaturga, crítica de arte e coreógrafa. Foi a primeira mulher a redigir um manifesto futurista.

²⁷ Vladimir Vladimirovitch Maiakovski (Baghdati, 1893 – Moscou, 1930) foi poeta e dramaturgo.

A Rússia vivia (e vive) grande agitação cultural e política, creio, na altura, ser um ponto culminante o espetáculo circense *Moscow está em chamas*, financiada pela Agência Soviética Central dos Circos do Estado: unindo todas as artes, quinhentos *performers* participaram do espetáculo, que estreou vinte e um de abril de 1930, uma semana depois de Maiakovski se suicidar com um tiro na cabeça.

Sobre o movimento *Dada* (Goldberg, 2007), fico com os cabarés de Munique na cabeça e com o expressionismo Alemão. Em Zurique, por volta de 1916, há o *Cabaret Voltaire*, de Hugo Ball e sua companheira Emmy Hennings, onde o pianista Rubinstein²⁸ frequentava e tocava – gosto de imaginar o grande concertista tocando no Cabaret... gostaria também de contar que em 1919 Rubinstein veio ao Brasil e conheceu Villa-Lobos²⁹ que em sua homenagem escreve a peça *Rudepoema* (1926).

Do *Surrealismo* me chama atenção o *Ballet Parade*, obra coletiva de Satie³⁰, Picasso, Cocteau e Massine, de 1917 (Goldberg, 2007), muito criticado pelo público – minha imaginação vai à presença deles nesses lugares.

Da escola Bauhaus, fico na pintura e performance, especialmente quando, em 1928,

Kandinsky³¹ usara suas próprias pinturas como personagens da performance (...) *Quadros de uma exposição* (...) [que] ilustrava um poema musical de Mussorgsky³²(...) [que] por sua vez, tinha-se inspirado em aguarelas naturalistas. Assim, Kandinsky desenhou elementos visualmente equivalentes às frases musicais do poeta (Goldberg, 2007, p. 97-98).

Ouvi e toquei muito essa peça de Mussorgsky na orquestração de Ravel³³. Dos dez quadros musicados, apenas seis podem ser encontrados atualmente, os outros se perderam, e, quando tocamos-ouvimos, imaginamos, **performamos imagens perdidas**.

A história desta composição musical vem de uma homenagem ao Viktor Hartmann³⁴, arquiteto e pintor, grande amigo de Mussorgsky que havia falecido. A suíte, finalizada em 22

²⁸ Arthur Rubinstein (Łódź, 1887 – Genebra, 1982), polaco e judeu, pianista mais tarde naturalizado estadunidense, grande virtuose conhecido por suas performances de Chopin e Brahms.

²⁹ Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi compositor, pianista e violoncelista carioca. Nacionalista, sua música tem forte linguagem brasileira, muito rítmica, segundo o compositor, influenciado por cantos indígenas. Villa-Lobos é de grande importância no modernismo no Brasil na música.

³⁰ Éric Alfred Leslie Satie (Honfleur, 1866 – Paris, 1925) foi compositor e pianista, precursor de movimentos artísticos como minimalismo e teatro do absurdo.

³¹ Wassily Wassilyevich Kandinsky (Moscou, 1866 – Neuilly-sur-Seine, 1944) foi um artista plástico, professor da Bauhaus.

³² Modest Petróvitch Mussorgsky (Pskov, 1839 – São Petersburgo, 1881) foi compositor e militar russo.

³³ Joseph Maurice Ravel (Ciboure, 1875 – Paris, 1937) foi um compositor do movimento impressionista e pianista.

de junho de 1874, só seria publicada postumamente, em 1886, com revisão de Rimsky-Korsakov³⁵.

Para uma musicista é difícil falar em performance sem citar John Cage (Los Angeles, 1912 – Nova Iorque, 1992), artista multidisciplinar, dando agora realce ao compositor e pianista que de alguma maneira retorna ao que tinha sido feito há quase trinta anos por Russolo, mas agora na escola que deu lugar a alguns professores de Bauhaus a Black Mountain College.

Cage estudou com Arnold Schoenberg (1933-1935) – a quem cito quando quero falar de forma e estrutura musical –, compositor, teórico musical e criador do dodecafonismo, que vejo de duas formas: maneira totalmente matemática de se fazer música, ou totalmente visual. Prefiro a segunda. No dodecafonismo as doze notas (uma escala ocidental maior, por exemplo, é formada por sete notas, mas entre elas existem outras, formando doze). Essas doze notas (dó, dó#, ré, ré#, mi, fá, fá#, sol, sol#, lá, lá# e si³⁶) são postas em uma ordem (com algumas boas regras para isso) e importa que nenhuma nota se repita antes que todas sejam tocadas. É extremamente visual, é lindo.

[Um breve respiro:

Clarice em *A hora da estrela*, em sua “dedicatória do autor”, escreve: “a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos” (Lispector, 1998, p. 9)]

É conhecida a parceria de Cage com o dançarino Merce Cunningham³⁷, mas quero falar mais das ideias desse compositor. Algo que me seduz profundamente é a importância da forma e a ligação com técnicas de escrita totalmente abrangentes, como o *iChing*: “eu mesmo

³⁴ Viktor Alexandrovich Hartmann (São Petersburgo, 1834 – Kireyevo, 1873) foi um arquiteto e pintor.

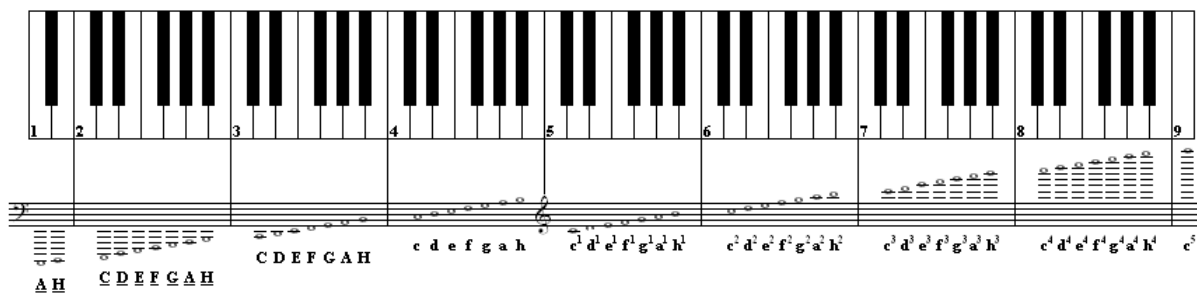
³⁵ Para saber mais sobre a peça musical recomendo a leitura do texto do professor da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) Guilherme Nascimento: <<https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/quadros-de-uma-exposicao-mussorgsky-mignone/>>. Acesso em 26 jun. 2023.

³⁶ O sinal # representa o sustenido. Essa é a maneira mais prática de dizer, mas só para deixar no ar, todo sustenido é bemol também. Na ordem ascendente de dó a si, faz sentido que sejam sustenidos, mas o que quero te dizer é que existe mais para além do que escrevi, por exemplo, existe si#, que em um instrumento temperado é o mesmo que a nota dó, mas em um instrumento não temperado (sem afinação fixa, sem teclas ou trastes, como o violino e o contrabaixo, não é exatamente a mesma nota). Música é um universo, eu sei, quero te aproximar dele, porque, afinal, ele certamente faz parte da sua vida.

³⁷ Mercier Philip Cunningham (Centralia, 1919 – Nova Iorque, 2009) foi bailarino, coreógrafo, artista experimental e vanguardista, mudando os rumos da dança moderna, com mais de duzentas coreografias. Colaborou com John Cage, Jasper Johns, Andy Warhol e Robert Rauschenberg entre outros.

uso operações do acaso, algumas derivadas do iChing, outras da observação de imperfeições no papel sobre o qual calho de estar escrevendo” (Cage, 2012, p. 17).

Imagem 7. Observe o teclado de um piano e o correspondente a sua escrita na pauta, de dó a si (por exemplo, do nº4 até a tecla anterior ao nº 5) existem 12 notas



Fonte: Imagem retirada da internet³⁸

O valor ao silêncio e ao ruído, uma nova grafia que dê conta de ambos, que vai além do gráfico acima na imagem do teclado do piano, enfim, a *música experimental*. Mesmo antes de buscar a arte performance em sua teoria eu já vivenciava esta música.

Quero contar uma história que acredito ser capaz de mudar nossa relação com o que ouvimos. Cage diz que há sempre algo a se ver e se ouvir, mesmo no espaço mais silencioso possível, como uma câmara anecóica³⁹, quando o compositor esteve em uma, ouviu dois sons: o grave do seu sangue circulando e o agudo de seu sistema nervoso. Nós por si só somos música. (Cage, 2012).

E aqui nesta leitura clariceana leio contigo: “Música nova: nova escuta. Não uma tentativa de entender o que está sendo dito, pois, se algo estivesse sendo dito, os sons receberiam a forma de palavras.” (Cage, 2012, p. 10).

³⁸ Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Instrumento_de_teclas#/media/Ficheiro:Scales_and_keyboard.png>.

Acesso em: 20 jun. 2023.

³⁹ Uma câmara anecóica – sem eco – é uma sala projetada para conter reflexões de ondas sonoras e eletromagnéticas. Também há o isolamento de qualquer som externo, ou seja, é a simulação de um silêncio total.

Mostro aqui um pouco da grafia de Cage:

Imagem 8. Trechos da música RYOANJI

The image displays a musical score for 'RYOANJI' by John Cage. The score is divided into two main sections. The upper section features a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains several lines of music, including a prominent melodic line and a more complex, multi-layered line. Annotations include 'limits of the glissando' pointing to a specific area, 'II-III-IV double-basses on the support' indicating fingerings, and 'reference pitch' pointing to a specific note. The lower section is a separate staff with a bass clef, containing a line of music with annotations such as 'vocalise live (ad libitum)', 'double-bass soloist live', 'vocalise on support (ad libitum)', and 'number of strings double-bass'. The score is titled 'RYOANJI' and 'JOHN CAGE'.

Fonte: Henmar Press, Inc., New York, 1984. Reprinted by permission of Peters Edition Limited, London

A maneira que o compositor lidava com silêncio e ruído na construção musical, como escrevia ou não escrevia sua música, como estava disposto a fazer arte no tempo presente em suas parcerias, e a certeza de que a música é mais de quem ouve do que do compositor (Goldberg, 2007), o fazem, para mim, a maior referência de músico performer. Performance musical, arte performance.

[Ruído no silêncio]

Quero fazer um salto no tempo e, de alguma forma, no assunto, mas dentro da ambiguidade: neste instante-já há uma professora *drag queen*, produtora de conteúdo digital

chamada Rita von Hunty⁴⁰, ela publica vídeos educativos em seu canal no *YouTube* chamado *Tempero Drag*⁴¹. Declaradamente comunista, traz assuntos com leveza em uma *phisique du role* conservadora, ou seja, muita ironia.

Trago uma *drag* intelectual, vestida de senhora conservadora, que atinge mais de um milhão de pessoas por meio de seu canal no *YouTube*, para começar a falar de outras performances (ela é atriz), ou melhor, de performatividades (ela é *drag*). É aqui que inicio meu pensamento em performar, e acredito que de muitos, em nossas narrativas individuais: a performatividade de gênero me faz chegar na arte performance. Vamos com calma.

O gênero, ao ser instituído pela estilização do corpo, deve ser entendido como a maneira cotidiana por meio da qual gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um “eu” generificado permanente. (...) se o gênero é instituído por atos internamente descontínuos, o aparecimento da substância é precisamente isso: uma identidade construída, **uma realização performativa** na qual a plateia social cotidiana, incluindo os próprios atores, vem a acreditar, além de performar como uma crença (Butler, 2019, p. 3, grifo meu).

Em entrevista a *podcaster* Tati Bernardi⁴², Guilherme responde tranquilamente muitas vezes às perguntas sobre fronteiras entre o que ele pensa e o que Rita pensa com “não sei” ou “não quero saber” ou “não preciso saber”. O que ele sabe é que Rita faz algo que ele não faz e vice-versa.

Nesse caso, a gente não só está próximo da performatividade de gênero por se tratar de uma *drag*, mas há também a ambiguidade do *eu* com o *eu mesmo*, e o que é o que? Não sei, não quero saber, não preciso saber.

Ao passar pela visão do outro performamos o que somos: é o médico vestido de branco e estetoscópio em sua performance de doutor sem doutorado, é o salva vidas em sua performance cercada de fetiches, porém que está pouco vestido e atento ao mar para, a qualquer momento, ter de mergulhar e ajudar pessoas. Ok, isso não é arte, mas chego lá.

Agora sou eu de frente para o meu computador, eu-eu mesma ou eu-não sei, mas que quando escreve se veste de...

[Respiro]

⁴⁰ Rita é a *drag* de Guilherme Terreri, bacharel em Atuação Cênica (UNIRIO) e bacharel em Letras e Literatura Inglesa (USP). Atua como professor, ator e *youtuber*.

⁴¹ Canal *Tempero Drag*: <<https://www.youtube.com/c/TemperoDrag>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁴² Tati Bernardi é publicitária, escritora e *podcaster*. Entrevista disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/2jvtUNM9a5ctW3uOyhShy5?si=442665bb47f04647>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Não comecei diferenciando a performance musical da arte performance porque essa é nossa fronteira que pode ser mais simples. A performance musical tem em si a performance como o vestir-se, subir ao palco e ser algo. Em minha trajetória – afinal, estou aqui para, por enquanto, falar de mim – a performance musical vem com a performatividade de gênero: uma roupa preta, geralmente um vestido longo, sapato social, maquiagem de palco e modo correto de se portar.

Preciso driblar o desconforto ao abrir as pernas – o que contrabaixo exige para ser tocado – na escolha de um longo adequado, ter de usar sapatos desconfortáveis, porém exigidos e, na medida do possível, que se encaixem no pé do banco alto que o contrabaixo também exige para ser tocado. Levantar e sentar do modo “adequado” quando viro as páginas ou a cada cena de entrada do maestro quando nos levantamos e olhamos para frente, para o público, com instrumento à nossa frente, geralmente sérios, em sinal de agradecimento.

É um malabarismo de desconfortos amenizados, mas que ao mesmo tempo contém um ato que eu apreciava, sozinha, no meu tempo: me maquiar. O que não fazia em nenhuma outra situação da vida. Era somente para tocar com a orquestra que *eu fazia uma cara*, que me protegia de mim, dos meus medos, e que me tornava contrabaixista.

Vou contar sobre uma situação de crise de pânico. Elas me acompanham há anos, mas geralmente envolvem multidões e falta de escolha de lugar para estar, me explico com um exemplo: moro no Rio de Janeiro e trabalho em Niterói, mas já sei da minha limitação em pegar as barcas em horários cheios. Ao estar no transporte e perceber que não tenho saída, e que as pessoas vão cada vez mais me afunilando no corredor para entrar na barca, minha vontade é de sair e quando fecham o portão a sensação é de enjoo, suor, tremor, falta de ar e falta total da minha razão.

A questão não é a crise de pânico descrita acima, foi um exemplo em que me reconheço e já sei contornar, mas houve um momento interessante em minha carreira. Uma crise de pânico em um palco: Foi em um concerto no qual decidi não fazer nenhuma maquiagem; esta foi a primeira e única vez que tive uma crise de pânico ao tocar. Durou uma página de música, então, menos de um minuto, mas, durante esse momento, suei, tremi e vi tudo branco. Me senti eu demais, exposta.

Existem diversos estudos sobre Ansiedade de Performance Musical (APM)⁴³ com estratégias de superação para o problema, desde formas de estudar sem o instrumento até a postura ao tocar, mas meu acesso a tudo isso é recente.

Hoje, depois da pandemia, e de tempos sem palco, resolvo cada vez mais performar – eu no palco, claro, ao entrar para a orquestra concordei com uma série de exigências de vestimenta, mas o mundo muda, e isto também está em movimento. No instante-já sou uma contrabaixista que escolhe estar maquiada ou não, que usa calças se quer, e que luta por um traje não binário em concertos. Há muito o que mudar.

Agora o contato com meu gênero e o ato de tocar um instrumento não está mais no ato de me maquiar e fazer uma cara, está em outro lugar que não sei ainda. E a contrabaixista em sua performance musical existe, independente disso. Nos descolamos.

[...]

Por sua vez, para além da orquestra há a plateia, que performa: “o ouvinte engajado da performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto” (Zumthor, 2005. p. 93). Pode parecer que uso Zumthor aqui de maneira quase controladora pois ele se refere a arte performance e eu à *performance musical*, mas, de fato, é manipulador, ou se encaixa perfeitamente?

Quem vai a um concerto? O que veste? Qual é a primeira coisa que faz? Bem, eu sempre imagino uma pessoa adulta, que tenha dinheiro para um ingresso, que use roupas que nem sei o nome. Vejo algo que de alguma forma componha com o que a orquestra usa. Sim, uma caricata dança europeia à la romantismo em pleno século XXI no Rio de Janeiro. Essa pessoa se direciona ao balcão de programas, analisa o repertório, se senta, exige silêncio, e por aí vai. Performance?

[Respiro]

[Há na performance musical a arte-performance]

⁴³ O prof. Dr. e violoncelista Robert John Suetholz é referência brasileira em técnicas para superação da APM. Robert é Bacharel em violoncelo pela University of Wisconsin-Milwaukee (1985), mestre em Música – Violoncelo na Northwestern University (1998) e doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo/USP (2011). Professor de violoncelo da USP desde 1989.

Assim que noto essa cena, assumo para mim a vontade de fazer arte performance, e, como é uma arte que envolve o próprio artista, trago tudo da minha bagagem: música, fotografia, videoarte e escrita. É na entrelinha e no não-lugar que quero ultrapassar o texto e ser o próprio corpo musical do texto como performer, é pessoal, é *idiossincrático*, pois, segundo Cohen (2007, p. 103), a arte performance “é a criação de um vocabulário próprio”.

É o corpo que performa um gênero, uma profissão, é o *corpo do texto* que performa um estilo e a sua *leitura* que performa junto comigo, pois, “enquanto escrevo, eu me torno narradora da minha própria realidade, a autora e autoridade na minha própria história [...] essa passagem de *objeto* a *sujeito* é o que marca a escrita como ato político” (Kilomba, 2019, p. 28), e enquanto você lê? O que performa? O que se passa com seu corpo?

“A leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata [...] tento perceber que na minha leitura dos textos dos quais extraio minha alegria está parte do meu corpo” (Zumthor, 2005, p. 62 e 63). Espero trazer uma leitura de prazer e não só informação, a ponto que, com as mãos juntas, a gente construa algo, a escrita e leitura performativa.

Voltamos à música:

Se a arte pode ser entendida como uma série de saberes e estratégias que visam modificar qualitativamente nossa experiência da vida (e da morte, diriam os budistas), é necessário liberá-la de seus “templos consagrados” (teatros, galerias, museus) e trazê-la para o corpo a corpo com as situações cotidianas (Quilici, 2011, p. 5).

Quando penso em trazer música ao texto de Lispector dentro desse meu texto sobre Lispector não me sinto fazendo somente uma performance musical, ou seja, tocando meu instrumento, me apresentando.

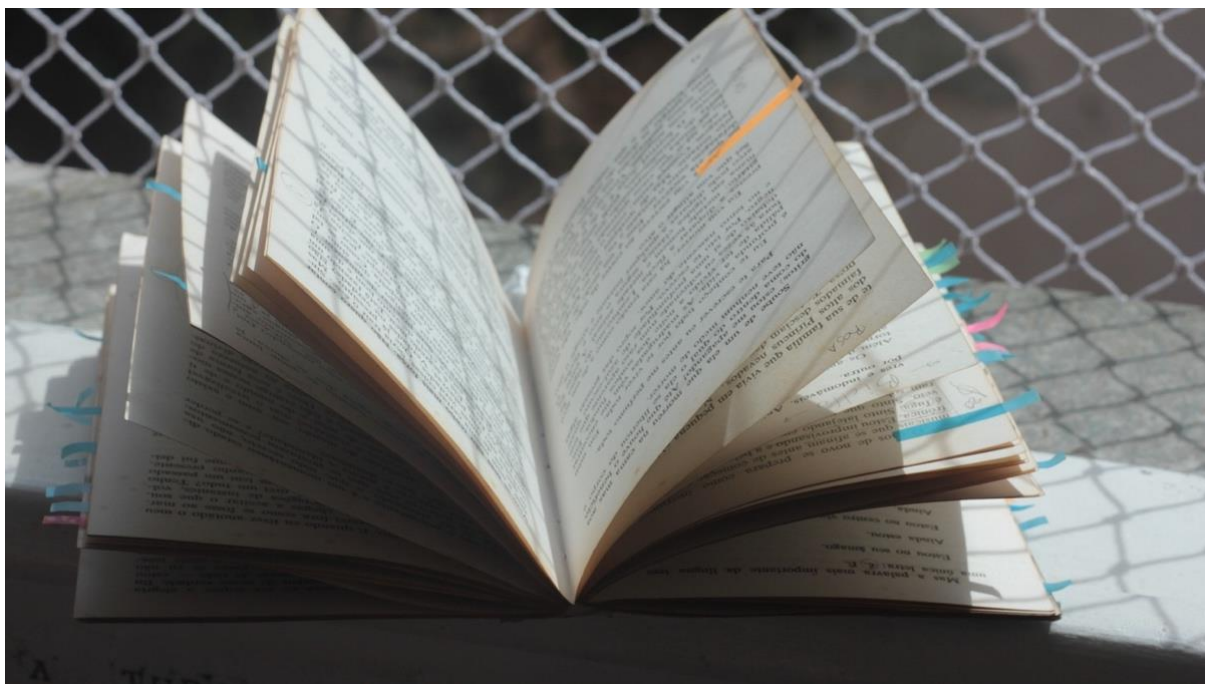
Há uma diferença, e primeiro aponto para este deslocamento: uma música que é abstrata, uma criação inspirada em um texto, até aí estamos no campo da performance musical, da *improvisação livre* e outros métodos, porém, a forma em que ela se coloca aqui, em como a própria música/som performa por si mesmo no corpo do texto a torna *arte performance*.

Ao longo desta escrita tive a oportunidade de experimentar essa *performance Água Viva*. Duas experiências merecem nota: a primeira e a última em apresentações acadêmicas. A última foi na *Semana de abertura do PPGARTES 2023 – 9º seminário discente*⁴⁴, onde apresentei um trabalho de mesmo título desta dissertação. E repito a palavra: experiência. Não usei imagens e tentei falar o menos possível, quis tocar.

⁴⁴ Sobre o seminário: <<https://www.uerj.br/agenda/semana-de-abertura-ppgartes-2023/>>. Acesso 24 jun. 2023.

Levei meu exemplar de *Água Viva*, onde todo trecho musical está marcado com um adesivo azul e pedi para quem estava assistindo escolher um trecho, de maneira aleatória. Claro que de tanto ler conheço os momentos, mas não preparei nada, são trinta e dois momentos musicais, minha intenção não foi musicá-los previamente, e sim, ler com o corpo do meu instrumento no instante-já.

Imagem 9. Foto da minha edição do *Água viva* e suas marcações. Toda marca azul é um trecho musical



Fonte: Lise B., 2023

É bonito escrever que dessa experiência há a memória, não fiz registro em vídeo e áudio, e vivemos aquilo nós, que estávamos ali. Em uma decisão tomada no momento, pedi para minha orientadora Luciana ler minha epígrafe repetidamente enquanto arrumava meu instrumento. Fiz tudo a meu tempo, tirei o contrabaixo da capa, afinei, enquanto ouvia a voz da professora repetindo o texto...

Depois, se não me engano, toquei três trechos do livro. Já não me lembro quais, a memória me é muito ficcional e como estava muito concentrada, conectada naquele tempo presente enquanto tocava, não queria sair do *Água Viva* e fazer aleatoriedades, lembro mais das minhas sensações do que de fato de uma visão de fora, de uma narrativa do que aconteceu.

Tive retornos muito positivos dos colegas e o sentimento foi um tanto melancólico porque era o que eu imaginava como processo em meio ao curso e não como fim, mas, devido

à pandemia, essa experiência veio neste momento, o momento certo porque a vida tem suas voltas... A fita de Möbius. Objeto não orientável.

Antes deste dia, ainda em tempos de isolamento social, fiz outra experiência à distância – apesar de morarmos em bairros vizinhos - com a atriz Fernanda Boechat⁴⁵, colaboradora em outros projetos ao longo da vida. Foi com ela meu primeiro *Água Viva* em um trabalho. Nanda escolheu um trecho do mesmo livro para estar no meu primeiro filme (como diretora e roteirista), o *Mãos Dadas* (2013)⁴⁶.

Foi com ela também meu primeiro experimento aqui, dentro da academia. Todos nossos encontros foram por vídeo, e, entre a descontração, saudade e vontade de fazer algo juntas, fomos procurando no livro um trecho que pudéssemos *performar*: ela faria um vídeo e eu também, depois montaríamos, cada uma a sua versão. E foi assim. O resultado eu apresentei no *VII Encontros Arcanos: solitude e processos de individuação – A Dimensão invisível do trabalho sobre si mesmo nas Artes e na Cena*⁴⁷. Partilho contigo os dois vídeos:

Qr 4. “100 Clarice” Lise B.



Qr 5. “Carta VIII: O Eremita”



Foram duas experiências bem diferentes; uma com meu instrumento e pessoas na sala, sem saber o que poderia acontecer. Outra, com registros, montagem e escolhas, mas ainda assim me mantendo o mais junto possível do que conversávamos. Não foi como montar um filme, foi juntar pedaços de um encontro fragmentado.

⁴⁵ Fernanda Boechat é atriz, formada em Artes Cênicas pela Casa de Artes de Laranjeiras (CAL) e em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Estudou Fotografia com Ruth Lifschitz, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e especializou-se em Astrologia, no Método Luz & Sombra. Em 2005 fundou a Companhia de Teatro Íntimo com Renato Farias, onde atua. Em 2015, inaugurou o LABO B., onde pesquisa e performa em audiovisual, no *Cinema Celular*, em canal aberto do Youtube: < <https://www.youtube.com/@LABOB>>. Acesso em 1 ago. 2023.

⁴⁶ Disponível em: <<https://liseb.art/maos-dadas>>. Acesso em 4 jul. 2023.

⁴⁷ Link com os anais do *Encontro Arcanos* com meu texto publicado: <<https://www.editorafi.org/321arcanos>>. Acesso em 4 jul. 2023.

[Respiro

Te mostro umas fotografias do meu livro]

Imagem 10. Marcadores no meu livro



Fonte: Lise B., 2023

Imagem 11. Anotações feitas no fim do livro: um mapa

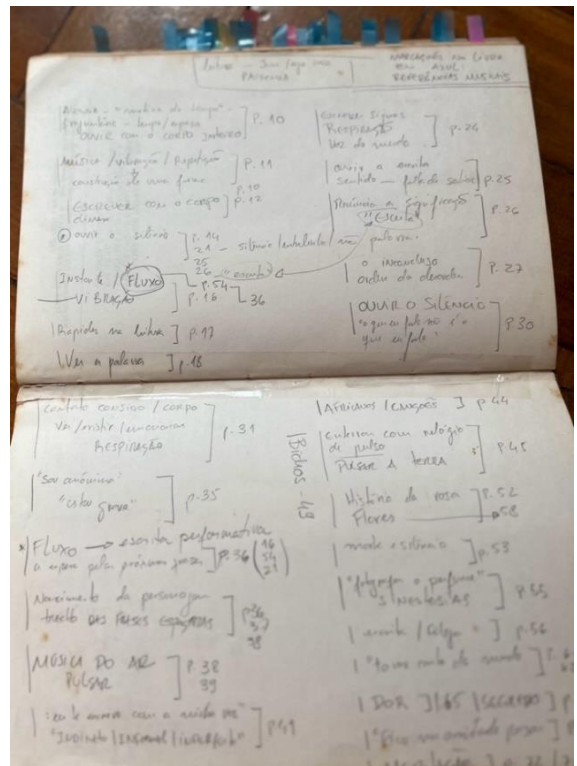
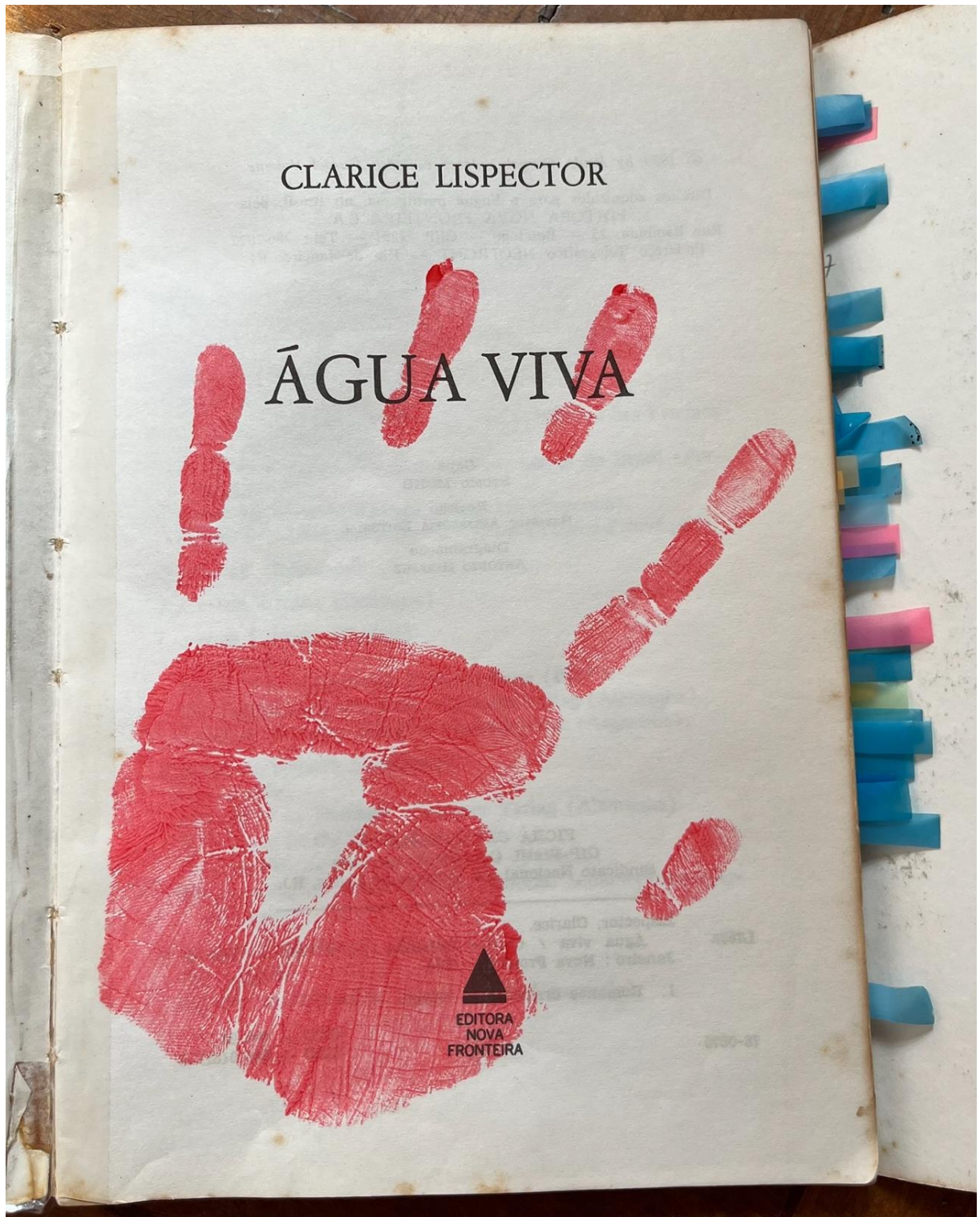


Imagem 12. Todos os livros que li na pandemia tem essa marca, minha mão em vermelho



Fonte: Lise B., 2023

Performance é arte de fronteira: “a performance utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual... Na performance o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto primordial.” (Aguillar, 1983, s.p. apud Cohen, 2007, p. 50).

Cohen usa a ideia de interdisciplina como uma reversão à proposta de *obra de arte à arte total*, *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner (da qual irei falar melhor em 2.1 *Clarice, meu objeto gritante*). Minha intenção não é trazer a música como única forma de expressão, é usá-la para comunicar literatura. Fronteira.

[Te falo um pouco de Renato Cohen (Porto Alegre, 1956 – São Paulo, 2003), por ser muito importante em minhas leituras. Ator, diretor, performer e teórico. Formado em engenharia pela USP, começa a atuar no fim dos anos oitenta. Mestre em Artes pela USP (1987), onde também se torna doutor (1994) e inicia o pós-doutorado em Artes (1996). Professor da UNICAMP e PUC-SP, seu excelente percurso acadêmico gerou textos e livros de referência, mas a experiência como artista também é incrível⁴⁸.]

Para finalizar, Cohen (2007, p. 38) fala da *Live art*⁴⁹ como “uma forma de aproximação com a vida, em que estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado”. E é este nosso instante-já.

[Vida – música – literatura – audiovisual

Está tudo em movimento

Performance]

⁴⁸ Nos anos 1990 Renato Cohen monta *Magritte – Espelho Vivo* (MAC/USP, 1986-1988), *Sturm und Drang – Tempestade e Ímpeto* (Casa Modernista, 1990-1993) e *Vitória sobre o Sol* (Centro Cultural São Paulo, 1995-1996), versão livre de uma ópera futurista russa. Apresenta o projeto *Máquina Futurista* (Itaú Cultural, 1997) e *KA* (Museu Ferroviário, Campinas, 1998), adaptação do texto homônimo. Em 1999, com o grupo KA, apresenta no Centro Cultural São Paulo (CCSP) o espetáculo *Dr. Faustus Liga a Luz*, da escritora norte-americana Gertrude Stein (1874-1946). No mesmo ano desenvolve o projeto *Imanências – Caixas do Ser*, na Casa das Rosas. Em 2002, dirige o evento *Constelação* (SESC Vila Mariana), série de performances transmitida pela internet. Sua última produção, *Hiperpsique* (SESC Pompeia, 2003), traz à cena elementos dramáticos retirados de chats e textos da internet. Neste ano rebatiza o nome do seu grupo como Mídia KA. Paralelamente, Cohen desenvolve trabalho junto ao Hospital-Dia A Casa, centro de pesquisa e terapia de psicóticos. Juntamente com Peter-Pál Pelbart (1956) e Sérgio Medeiros, trabalha com pacientes e dirige espetáculos singulares, como *Ueinz - Viagem à Babel* (1997), que dará nome ao grupo até hoje atuante, *Dedalus* (1998) e *Gothan SP* (2001). Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa256193/renato-cohen>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

⁴⁹ *Live art* e *Happening* são nomes de movimentos em arte performance.

2 ELABORAÇÃO... CLARICE E A MÚSICA

Imagem 13. Foto de Clarice tirada por Bluma Wainer, Paris, junho de 1946



Fonte: Gotlib, 2009, p. 237

[a forma sonata] difere das outras formas ternárias complexas porque a seção mediana contrastante (elaboração) é quase exclusivamente devotada à elaborar grande variedade do material temático ‘exposto’ na primeira divisão (Schoenberg, 2015, p. 243).

Nesta segunda parte, *Elaboração*, me acompanhe novamente ouvindo Beethoven tocado pela portuguesa Maria João Pires⁵⁰ ao piano. Aqui em tempo me contraponho à música – a elaboração da sonata é curta, porém o capítulo é central, assim como na música, está no meio com novidades em harmonia e tessitura.

Primeiro há outro grave, novamente algo antes do início de uma sessão, e aqui antes de começar trago um objeto gritante de estudo, um anti-... É como colocar tudo em seu lugar *novamente*, retornar ao grave, entender o que representa um campo de estudo como colecionadora/pesquisadora em meus desvios e levantares de cabeça.

Imagem 14. Note a rápida mudança da notação “f” e “p” entre os compassos. De início piano, cresce para forte, depois subitamente piano crescendo novamente



Fonte: Edição Jean George Naiguéli, Zürich, s.d.

De súbito: *Allegro molto com brio* e me espalho em *fragmentos*⁵¹, primeiro investindo em contrastes *fortes* seguidos de *pianos*, conto sobre Clarice com o que ela escutava, narrando sua trajetória de vida pautada no que tocava a sua volta.

Em fragmentos invertendo as mãos – tocando o pedal no agudo e movimentando o tema no grave, agora em *sol maior*, tonalidade relativa da tônica – explico minhas referências musicais através das correspondências de Clarice e suas irmãs para finalizar na cadência que prepara a reexposição. A cadência: a importância da *escrita de si*.

⁵⁰ Maria João Alexandre Barbosa Pires é uma pianista portuguesa nascida em 1944.

⁵¹ Pode-se chamar de *fragmento* em música as pequenas frases ou seções melódicas ou harmônicas geralmente presentes no *Desenvolvimento* em uma *forma sonata*.

2.1 Clarice, meu objeto gritante

Se tenho de ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e grita pedindo socorro (...) Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? (Lispector, 1980, p. 88).

Antes, te conto meu contato com a literatura de Clarice: vem dos meus dezoito anos com *Laços de Família*⁵². Posso dizer que foi meu primeiro livro da vida. Ganhei o livro de presente para ler na minha primeira viagem para a Alemanha, onde fui estudar e tocar em uma orquestra durante um mês no *Festival Junger Künstler Bayreuth*⁵³.

O Festival é parte da programação do conhecido Bayreuther Festspiele⁵⁴, que acontece uma vez ao ano, no verão, em uma sala de concerto construída pelo patrono Ludwig II (Rei Luís II da Baviera, 1845-1886) e pelo arquiteto Gottfried Semper (1803-1879), com objetivo de tocar exclusivamente óperas de Richard Wagner (1813-1883).

A casa de ópera inaugurou em 13 de Agosto de 1876 com a ópera *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*), com presenças na plateia de Kaiser Wilhelm, o Guilherme II, Rei da Prússia (1859-1941), Dom Pedro II do Brasil (1825-1891), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Pyotr Tchaikovsky (1840-1893) e Franz Liszt (1811-1886).

Imagine que estar ali foi, para mim, transformador, e, indo mais a fundo, foi um choque. Até então já acessava outros lugares de mim pela música, muito pela minha criação na Igreja Batista, que, com todos os danos causados pela religião em minha vida, reconheço ser um lugar que valoriza a música.

Peço um tempo, pois, neste *instante-já*, há guerra entre a Rússia e a Ucrânia, naquele instante, pela primeira vez, dimensionei, em toda minha limitação, esse tipo de destruição. Sou incapaz de seguir escrevendo sem demonstrar minha consternação e tristeza pelo momento presente.

[Respiro.]

Volto a esta viagem musical que transborda de história e primeiros conhecimentos de uma parte do mundo passando pelo olhar. Ali, assisti a óperas de Wagner e conheci a (ideia

⁵² Livro de contos lançado pela *Editora Francisco Alves* em 1960.

⁵³ Em tradução minha: Festival de jovens artistas de Bayreuth. Disponível em: <<https://www.youngartistsbayreuth.de/en/>>. Acesso em: 5 fev. 2022.

⁵⁴ Site do Festival: <<https://www.bayreuther-festspiele.de/>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

de) *Gesamtkunstwerk/Obra de arte total* que o compositor traz como um retorno às tragédias gregas onde em uma obra de arte se tem música (instrumentos e canto), teatro, poesia, dança e artes plásticas.

Para Wagner todas as artes se encontravam na ópera. Veja, apesar da vontade, não sinto que esse é o espaço de problematizar o compositor e o conceito, mas trago como parte importante na minha percepção do que é *visual* em música.

Outra coisa que preciso contar sobre minha criação religiosa: tínhamos música e instrumentos, mas de leitura só tinha a bíblia como o livro da verdade; a ficção não merecia valor e era vista como um desvio, uma perda de tempo. Essa Lise leu Clarice em *Laços de família* nos seus primeiros aviões, entre ansiedade e expectativa. Me lembro de não perceber que era um volume de contos e ler o livro como um grande romance confuso, lembro de gostar da sensação de não entender. Sinto como se a vida começasse aos dezoito anos. Algo da vida começou aos meus dezoito anos.

Já meu Clarice de cabeceira é *Água Viva*, que trago neste texto-percurso. Leio ao longo de dez anos, todo ele ou fragmentos. É um livro facilmente tratado como oracular, com uma espécie de jogo, entre *tarot* e *iChing*, onde em qualquer página que se abre, se come, se ouve, se dança. Ao mesmo tempo é uma escrita – por mais que fragmentária – encadeada, sendo difícil determinar inícios e fins e separando *temas*. É justamente o prazer do não-tema e do não-entender aliado ao sentir que me fazem nestes livros.

Pensar em Clarice como objeto traz certa ironia, tem quebra na crueza da palavra *objeto* e ao mesmo tempo me faz querer usar a palavra que vejo estar sendo substituída por *campo de estudo* – o que corresponde mais a realidade objetiva e subjetiva do que “objeto”. Não acredito que se queira objetivar nenhuma pesquisa em arte, mas, aqui, a palavra é perfeita.

Então eis que meu *objeto é gritante* – e como você logo verá é literal, pois *Objeto Gritante* de Clarice Lispector é o título-livro que se transformou em *Água viva*. Este objeto que grita e dói em minhas mãos continua na citação que abre este capítulo: “Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente” (Lispector, 1980, p. 88).

Meu objeto gritante e urgente, sim, tudo está em movimento e tenho que *desabistrar* e tratar desta dor e urgência como método. Me parece justo escavar a dor, descobrir, e, sendo

pragmática, estou em Foucault⁵⁵, escavando como procedimento, escavação vertical e não linear até chegar aos saberes, sem origem e sem fim, porque o que eu procuro nunca acaba.

E é através da forma, pelo livro-documento, com acesso ao manuscrito que se desdobra em um outro livro (falarei mais em *3.1 Objeto gritante: o livro não publicado*) e a tantas outras referências como as correspondências publicadas e outros romances de Clarice que esta pesquisa é um acontecimento e não um discurso transpassado por poderes. Afinal, temos acesso, todos, podemos ir à Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e Instituto Moreira Salles (IMS)⁵⁶ escavar Clarice, e sim, mesmo assim, nunca terá fim.

Por ter esta certeza decido costurar de dentro pra fora, ou como olhar o avesso do bordado de quem o fez pela primeira vez, um mosaico confuso que, ao girar o tecido, se revela em uma bela figura. É através da pesquisa-prática, que é leitura e som, indissociáveis, que escavo até que eu mesma seja *objeto* e escreva, de perto:

As metodologias construídas por um viés qualitativo e quantitativo enquadram o que é admissível, contudo, não atendem ao grande contingente de pesquisadoras e pesquisadores conduzidos pela práxis (...) Evidente que optar pelo caminho da floresta da performatividade incorre em desafios, o primeiro deles, a meu ver, é **construir um imbricamento entre ‘objeto’ e ‘sujeito’ de pesquisa**, implodindo com a ideia de distanciamento do que se olha, do que se estuda para imprimir um lugar sentido das coisas que se vive (Lyra, 2020, p. 7, grifo meu).

Voltando a esta minha escrita, sou uma apaixonada por música, por Clarice, pela própria elaboração-pesquisa-escrita ou pesquisa-elaboração-escrita. Sim, prazer em elaborações e pesquisas. Gonçalo M. Tavares (2010, p. 65) comenta “minha pátria é minha biblioteca”, e assim me sinto em casa, em minha coleção de Clarices ou no arquivo manejando manuscritos.

Através de tantas publicações, especialmente as recentes pela *Editora Rocco*⁵⁷ – como o volume de *todas as cartas, todos os contos e todas as crônicas*, e também das edições com trechos de manuscritos e ensaios inéditos, muitos com notas de rodapé de Teresa Montero, estudiosa e referência em pesquisa em Clarice – conheço, convivo, vivo meu objeto gritante-urgente em minha própria casa onde tudo se mistura, coleção e pesquisa.

A investigação é uma consequência amável da coleção: “conhecer como se fica perante uma surpresa. Não investigar: ter a surpresa de conhecer.” (Tavares, 2010, p. 8). É por

⁵⁵ Faço referência ao livro *A arqueologia do saber* de Foucault.

⁵⁶ Os manuscritos de Clarice pertencem ao herdeiro Paulo Gurgel Valente e estão em guarda no IMS e FCRB abertos a pesquisadores.

⁵⁷ Catálogo da editora disponível em: <<https://www.rocco.com.br/especial/claricelispector/>>. Curiosamente, a editora Rocco tem como livros (ou autores/títulos) mais vendidos Clarice Lispector e os livros do bruxinho Harry Potter; menciono isto para sempre afirmar como Clarice é uma leitura para todos.

essa surpresa que avanço, ir conhecendo a fundo *Água Viva*, ao perceber o que precede o livro, no manuscrito. Torna-se irresistível passar de colecionadora a pesquisadora-escavadora e conhecedora-surpreendida.

Duas actividades aparentemente viradas para sítios opostos: para o dia de amanhã, para o que ainda não existe [investigação], para o que já existe [coleccionador]. (...) Coleccionar é ligar as coisas pelas suas semelhanças, investigar é ligar as coisas pelas suas diferenças (Tavares, 2010, p. 67-68).

Pesquisar Clarice pode cair em lugar comum, mas pesquisar através da própria experiência – por si só – torna **qualquer** pesquisa única, por isso a importância da narrativa de si, do primeiro capítulo, *desta aventura de contar-se*⁵⁸.

Aqui falo de música em Clarice, em um momento em que, no instante-já, não há nenhuma publicação relacionada ao tema. Ao escrever encontro a delícia de colecionar e juntar pontos em comum, pelas correspondências e biografia até a *ficção tardia* (onde se encaixa o *Água Viva*) lendo com os ouvidos atentos em tudo que há de música.

E, nesse mesmo lugar, me deparo com um grande vazio e com a necessidade de ligação pela diferença. Onde buscar referência? Veja, minha pesquisa em Clarice tem como fonte, teoria, método-análise a própria Clarice. É pela leitura, anotações, outras leituras, outras anotações, mais leituras...

[Respiro.

Penso: método é desvio.

Respiro.]

Pelo *desvio* você talvez tenha associado a Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão* (2013), é mesmo este caminho, o do desvio. Um método que expõe meu *objeto gritante* reconhecendo o caráter fragmentário e impassível de conhecimento enquanto apropriação. Um antimétodo em um antilivro, em mosaico – se lembra da costura ao contrário? – onde conhecimento não significa verdade, porque estamos falando de arte.

[Eu desvio como o levantar da cabeça em uma leitura.]

⁵⁸ Alusão ao livro *A aventura de contar-se* de Margareth Rago.

Roland Barthes sugere que *levantar a cabeça* durante uma leitura não é só devanear para fora livro ou se distrair, mas sim reverberar seu próprio conteúdo e procurar por outras referências em si próprio: “Ele (o texto) produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a **ouvir** outra coisa” (Barthes, 1987, p.35, grifo meu.).

Levantar a cabeça em *Água Viva* pode tanto ser *co-escrever* o livro – algo que prefiro chamar de *performar uma leitura* – como pode ser *escutar* o romance. Ter tempo de ouvir a música das palavras e da própria música que as palavras sugerem. É o que me proponho a mostrar neste caminho: ler com o corpo todo.

2.2 Retrato de uma ouvinte: cronologia por ela mesma

Traço o percurso de Clarice, e sempre que puder trago suas próprias palavras através das fontes de pesquisa-livros: *Clarice Fotobiografia* de Nádia Battella Gotlib (2009), *Todas as Cartas* de Clarice Lispector com organização de Pedro Karp Vasquez (2020), *O Rio de Clarice* de Teresa Montero (2018) e *Clarice Lispector: Pinturas* (2013) de Carlos Mendes de Sousa.

Além das palavras da autora, quando possível te mostro sua própria letra, a carta manuscrita, e também te convido a escutar o que Clarice escutava, através dos *qr codes*, ao clicar neles ou usar um dispositivo para os escanear.

Clarice Lispector, escritora brasileira nascida em 10 de dezembro 1920 em Chetchelnik na Ucrânia (cidade que na época fazia parte da Rússia). Haia Lispector, a menina nascida na Rússia em meio a perseguição aos judeus⁵⁹, embarca para o Brasil no navio *Cuyabá* em 1922 é quem em 1973 lança o livro *Água Viva*. Haia: nome de origem hebraica que significa vida. Lispector é sua família paterna e Krimgold a materna.

Exilados, chegam no mês de março de 1922 em Maceió (Alagoas). Lá, os membros da família Lispector mudam seus nomes próprios para melhor adaptação no país: O pai Pinkouss passa a se chamar Pedro, a mãe Mania, Marieta. As irmãs, com exceção de Tânia, irmã do meio, também recebem novos nomes: Leia, a mais velha, passa a se chamar Elisa, e Haia, a mais nova, Clarice.

Aos cinco anos de idade, em 1925, Clarice muda-se para Recife (Pernambuco). Segundo estudos da biógrafa Teresa Montero (2021), Clarice e suas irmãs estudaram música durante a infância no Recife, por influência do pai, um grande admirador de música. Estudaram piano com as irmãs Kurka Hotton no Conservatório Pernambucano de Música, atualmente na Avenida João de Barros 594, em Santo Amaro. Na época o diretor do conservatório era o Maestro Ernani Braga (1888-1948), carioca, que ao lado de Villa-Lobos (1887-1959) e da pianista Guiomar Novaes (1894-1979) participou da Semana de Arte Moderna em 1922.

⁵⁹ Os pais de Clarice, foragidos, deixaram a Rússia (agora Ucrânia) após a Revolução Russa de 1917 em decorrência das tensões causadas pelas violentas perseguições aos judeus vítimas dos *Pogrom* (uma palavra russa que significa *causar estragos, destruir violentamente*).

Segundo registro (Montero, 2021), Clarice tocou em uma audição no Gabinete Português de Leitura no dia 8 de março de 1930, com 9 anos de idade, apresentando a peça *Garibaldi foi à Missa* de Heitor Villa-Lobos (Qr 6).

Qr 6. Garibaldi foi à missa



No dia 21 de setembro de 1930, Clarice perde sua mãe. É um ano depois, em 1931, que se tem a primeira notícia da escrita em sua vida. Clarice envia textos para a seção infantil do *Diário de Pernambuco*, mas não chega a ser publicada.

Em 1935, Pedro, Elisa, Tânia e Clarice mudam-se para o Rio de Janeiro (Rio de Janeiro) e vivem no bairro da Tijuca. No ano seguinte, aos quinze anos, Clarice termina o curso ginásial e frequenta muitas bibliotecas na Tijuca. “Nos últimos anos, em várias entrevistas, Clarice refere-se em particular à obra *O lobo da estepe*, de Herman Hesse, uma obra lida por essa altura que a impressionou muito.” (Sousa, 2013, p. 248).

Em 1939, ingressa no curso de Direito da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), no centro da cidade, e trabalha como secretária e tradutora. Em 26 de agosto de 1940 morre Pedro Lispector, Clarice e sua irmã mais velha Elisa mudam-se para o Catete, a convite da irmã Tânia.

Aos vinte anos, começa a trabalhar como jornalista na *Agência Nacional*. É a partir deste ano – graças aos pesquisadores Larissa Vaz, Pedro Karp Vasquez e Teresa Montero, e ao acesso aos arquivos da autora no Instituto Moreira Salles, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira e Fundação Casa de Rui Barbosa – que se pode conhecer as correspondências de Clarice.

O volume *Todas as cartas*, traz as cartas de Clarice da década de quarenta a setenta, para diversos destinatários, como as irmãs, o pai de seus filhos Maury Gurgel Valente e os escritores Lúcio Cardoso, Fernando Sabino, Rubem Braga, João Cabral de Melo Neto e as amigas Mafalda Veríssimo e Olga Borelli, assim como outros amigos e artistas. Próxima de suas correspondências, consigo narrar sua vida com suas palavras e te fazer acompanhar de perto o gosto musical de Clarice. Visualize uma jovem de vinte anos a ouvir Richard Wagner⁶⁰: “Estou escrevendo ao meio-dia, depois de ter rasgado a carta que tinha escrito ontem e que já estava velha, e ouvindo a “Morte de Isolda” que nunca envelhecerá”⁶¹ (Lispector, 2007a, p. 20).

Qr 7. A morte de Isolda



Em 1942, aos vinte e dois anos, Clarice começa a trabalhar no jornal *A Noite*, no edifício de mesmo nome na Praça Mauá. Neste mesmo ano escreve ao então namorado Maury:

⁶⁰ Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) foi um compositor alemão muito conhecido por suas óperas como *Tristão e Isolda*, *Os mestres cantores de Nurembergue*, e *A Valquíria*.

⁶¹ Em carta endereçada à irmã Tânia no dia 4 de fevereiro de 1941.

Imagem 15. Manuscrito da carta, transcrito a seguir

Quisa coisa: o que você, você
individualmente, para de especial
se não houvesse a reunião do
mundo? A ausência dela seria
o ideal para todos os homens,
em conjunto: Para um só, não
haveria. Garanto-lhe que sempre
haveria a arte de evasão e
as preces e as fugas para Bach.

Fonte: Arquivo Clarice Lispector / Acervo IMS

Outra coisa: o que você, você individualmente, faria de especial se não houvesse a ruindade do mundo? A ausência dela seria o ideal para todos os homens em conjunto. Para um só não bastaria. Garanto-lhe que sempre haveria a arte de evasão e as preces e as fugas para Bach (Lispector, 2020, p. 39).⁶²

Qr 8. A arte da fuga



É somente aos vinte e dois anos que Clarice obtém nacionalidade brasileira⁶³ e se casa com o então colega de curso e diplomata Maury Gurgel Valente, em 23 de janeiro de 1943. No fim deste ano é publicado seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, pela editora *A Noite*. Clarice escreve em uma carta a Francisco de Assis Barbosa⁶⁴ sobre o título do livro, ainda antes de ser publicado: “Estou achando horrível agora o título. Uma vez Lúcio⁶⁵ achou melhor como nome uma frase, minha mesmo, do meio: Fúria e **melodia**” (Lispector, 2020, p. 51, grifo meu).

Já em seu primeiro livro, algo tão importante como o título, pode-se observar a proximidade com a música na associação da escrita e seus humores com os sons, mas por fim a autora manteve *Perto do Coração Selvagem* como uma referência a James Joyce, mesmo antes de ter lido o autor, como disse em seu depoimento ao *Museu da Imagem e do Som*, em

⁶² Manuscrito disponível em: <<https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/cartas/001488-2/>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

⁶³ “Por causa da guerra e do desejo de se casar com o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente, Clarice Lispector apressou-se em requerer a nacionalidade brasileira assim que completou os 21 anos necessários para esse pedido. A urgência fez com que escrevesse esta carta ao então presidente Getúlio Vargas. No dia 12 de janeiro de 1943, Clarice se naturalizou brasileira. Onze dias depois, casou-se com Maury Gurgel Valente.”. Fonte: <<https://correioims.com.br/carta/o-direito-de-ser-brasileira/>>. Acesso em 31 jan. 1988.

⁶⁴ Francisco de Assis Barbosa (1914-1991) foi ensaísta, historiador, biógrafo e jornalista brasileiro, imortal da Academia Brasileira de Letras.

⁶⁵ Joaquim Lúcio Cardoso Filho (1912-1968) foi um escritor, dramaturgo e poeta brasileiro. Colega de trabalho de Clarice na Agência Nacional e amigo, também conselheiro, leu originais de *Perto do coração selvagem*. Clarice diz que Lucio “fora a pessoa mais importante da minha vida durante a adolescência (...) se não houvesse a impossibilidade quem sabe teríamos nos casado” (Montero, 2022, p. 64).

1976, que o título “é do Joyce sim. Mas eu não tinha lido nada dele. Eu vi essa frase que seria como uma epígrafe aproveitei”⁶⁶ (Lispector, 2005, p. 144).

Em 1944, Clarice inicia uma etapa importante em sua vida de viagens e mudanças para acompanhar seu marido diplomata. Sua primeira estada é em Belém do Pará (Pará) e, ao fim do ano, passa a viver em Nápoles, na Itália. Em 30 de setembro escreve para suas irmãs: “Amanhã, domingo, vamos ao S. Carlo⁶⁷ ouvir a 7ª Sinfonia de Beethoven”. (Lispector, 2020, p. 100). Você pode ouvir o segundo movimento dessa sinfonia comigo (*Qr 9*)

Qr 9. 2º mov. da 7ª Sinfonia



[Respiro]

Em carta enviada em janeiro de 1945 para a irmã Elisa, Clarice comenta sobre fazer aulas de canto (Lispector, 2020, p. 137)⁶⁸:

⁶⁶ A Epígrafe do livro é: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida” James Joyce.

⁶⁷ O Teatro Real de San Carlo é uma casa de ópera em Nápoles que inaugurou em 4 de novembro de 1737.

⁶⁸ Manuscrito disponível em: <<https://site.claricelispector.ims.com.br/acervo/cartas/067366-2/>>. Acesso em: 18 jun. 2023.

Imagem 16. Manuscrito da carta citada

Quanto a estudar canto, vou
tratar disso. Quanto a cursos
interessantes, desde que cheguei
procuro me informar vagamente.
Mas você sabe como são esses
cursos, a maioria deles, terrivelmente
didáticos, ~~que~~ terminando
por dar caceteações
e obrigações em vez de
interessar realmente e dar
prazer. Mas continuamos +

Fonte: Arquivo Clarice Lispector / Acervo IMS

Transcrição: *Quanto a estudar canto, vou tratar disso. Quanto a cursos interessantes, desde que cheguei procuro me informar vagamente mas você sabe como são esses cursos, a maioria deles terrivelmente didáticos, terminando por dar caceteações e obrigações em vez de interessar realmente e dar prazer.*

Mas logo a jovem de vinte e quatro anos em uma carta seguinte diz: “Não tratei nada sobre o canto, sinceramente não me sinto muito animada a abrir a boca todos os dias e berrar. Mas certamente um dia desses resolvo (...). (Lispector, 2020, p. 139).

Aos vinte e cinco anos, publica o romance *O Lustre* pela editora Agir e passa os dois primeiros meses do ano no Rio de Janeiro. Retorna à Itália por pouco tempo, pois seu marido Maury é removido para a Suíça. Em abril de 1946, Clarice se muda para Berna (Suíça), onde viveu dos 25 aos 28 anos. No início de sua vida lá disse às irmãs “Estou considerando Berna como uma prova” e “Berna é de um silêncio terrível: as pessoas também são silenciosas e riem pouco.” (Lispector, 2020, p. 201 e 212).

De Berna escreve para seu amigo Fernando Sabino contando o que ouvia na rádio: “15 de agosto – ontem ouvi pelo rádio a Cantata de Narciso de Paul Valéry, com música de Germaine Tailleferre (?). A cantata é linda e está num livro dele chamado *Mélange*.” (Lispector, 2020, p. 265).

Qr 10. Cantata de Narciso



Em 1947, aos vinte e seis anos, Clarice passa todo mês de janeiro em Paris, em carta para irmã Tânia em 2 de janeiro, ainda entusiasmada pelo telefonema feito com as irmãs no fim do ano, escreve: “E eu fiquei tão alegre em ver que tudo estava bem que comecei a cantar a seguinte ária de ópera, com perdão da palavra: *Mon coeur s’ouvre à ta voix, comme s’ouvrent les fleurs au baiser de l’aurore...*” (Lispector, 2020, p. 291).

Qr 11. Ária de Sansão e Dalila



Aos vinte e sete anos, em 1948, a autora escreve para Tânia sobre sua gravidez: “tem sido muito simples, passo mesmo a esquecê-la ‘fisicamente’” (Lispector, 2020, p. 369). Na mesma carta, sabemos um pouco de seus discos tocados em casa: “Ontem comprei 3 discos: *O pássaro de fogo*, de Stravinsky, *A valsa* de Ravel, e a *Sonata patética*” (Ibidem, p. 370). Em 10 de setembro de 1948 nasce seu primeiro filho, Pedro. No dia seguinte ao nascimento, Clarice escreve – ainda debilitada pela cesariana – do hospital para as irmãs contando detalhes do parto (Lispector, 2020).

Qr 14. La Valse



Qr 13. Sonata Patética

Em março de 1949, Clarice volta a viver no Rio de Janeiro com o marido e o filho Pedro. Publica o romance *A cidade sitiada* pela editora *A Noite*. Nota-

Qr 12. O pássaro de fogo



se uma grande diferença na quantidade de correspondência entre os anos quarenta e o início dos anos cinquenta. Clarice aos vinte e aos trinta anos, mas entenda que prefiro não atribuir razão para isto, simplesmente comentar.

Em 1950, muda-se para Torquay, na Inglaterra, onde vive por seis meses. Pelas cartas não se acompanha nenhuma novidade sobre música por um período, porém ela conta para as irmãs que vai ao cinema de vez em quando (Lispector, 2021) e também que “Pedrinho e os acontecimentos me ocupam completamente” (Ibidem, p. 427). Neste ano faz um curso por correspondência de *yoga*, mas pede a Tânia que “não conte para ninguém, senão me ridicularizam” (Ibidem, p. 437). É bom poder acompanhar essa dimensão das coisas em Clarice, o cinema, a maternidade, o exercício do corpo e da mente, tirá-la do hermetismo.

Em 1951, Clarice passa um período no Rio de Janeiro – com o marido e o filho Pedro – e não volta mais a viver na Europa. Em 1952, publica *Alguns Contos* pelo Ministério da Educação e da Saúde. Ainda, aos 32 anos, escreve sob o pseudônimo de Teresa Quadros na coluna *Entre mulheres* no *Seminário Comércio* e muda-se para Washington, onde viverá pelos próximos seis anos.

Em 1953, nasce seu segundo filho, Paulo, no dia 10 de fevereiro. No ano seguinte, escreve ao escritor e amigo Rubem Braga sobre o período do carnaval em Washington:

(...) passamos sem carnaval, mas por acaso no dia havia uma recepção qualquer e com grande perplexidade minha vi formar-se um cordão carnavalesco dos mais estranhos: senhoras com chapéus de plumas pulando e acompanhando “o teu cabelo não nega”, “o galo tem saudade da galinha carijó” – era um cordão meio fantasma, tudo gente cerimoniosa de meia-idade (Lispector, 2020, p. 251).

Neste mesmo ano, aos trinta e três anos, passa dois meses (de julho a setembro) no Rio de Janeiro com as crianças e tem a tradução de *Perto do coração selvagem* em francês lançada pela editora *Plon*.

Em 1955, Clarice escreve para as irmãs entusiasmada porque vai assistir a um pianista, não cita o nome, mas diz que é especialista em Chopin e que, para ouvi-lo, abriu mão de ir ao teatro com o marido Maury (Lispector, 2020). O pianista tocava uma sonata que ela amava e recordava ter escutado aos quinze anos na rádio, trata-se do quarto movimento da Sonata para piano n.º 3 em si menor (Qr 15).

Qr 15. 4º movimento da sonata em si menor



Em 1956 termina de escrever o romance *A veia no pulso*, que só será publicado em 1961 com o título *A maçã no escuro*. Neste ano, podemos notar pela correspondência com o escritor Rubem Braga (Lispector, 2020) que Clarice era amiga de Dora Alencar Vasconcellos (1911-1973), uma das primeiras mulheres a ingressar no corpo diplomático. Dora era também parceira de Villa-Lobos escrevendo letras para quatro movimentos da suíte *Floresta Amazônica*; o exemplo mais conhecido é a *Melodia Sentimental* (Qr 16.). Será que dessa amizade vieram conversas sobre música? Imagino...

Qr 16. Melodia sentimental



Em 1958, a autora conhece a artista plástica Maria Bonomi, que estudava nos EUA, e tornam-se grandes amigas e comadres – Clarice é madrinha de seu filho Cássio, nascido em 1962. Bonomi é uma pessoa essencial para que hoje eu te fale do *Água Viva* e sua personagem pintora. Maria disse: “Ela (Clarice) sempre dizia que queria pintar (...) e que eu devia escrever”. (Lispector, 2019, p. 188).

Chegando aos 39 anos, em 1959, separa-se⁶⁹ de Maury e volta a viver no Brasil, no Rio de Janeiro, em seu bairro do coração, Leme. Neste ano passa a colaborar com a revista *Senhor* publicando contos, e escreve a coluna “Correio Feminino – Feira de Utilidades”, no *Correio da Manhã*, sob pseudônimo de Helen Palmer.

Nos anos 60 e 70, com Clarice morando no Rio de Janeiro, as cartas se destinam a pessoas diferentes, imagino que pela proximidade com as irmãs a escritora passa a escrever mais a amigos e escritores que vivem longe e ao filho Paulo, que aos 16 anos morou nos EUA. O que acompanhamos da correspondência a amigos e escritores é menos um falar da rotina – a partir daí a música sai da cena – e mais falar da própria escrita.

Em 1960 autografa *Laços de Família* na Livraria Eldorado, em Copacabana, e escreve como *ghost writer* da atriz Ilka Soares uma coluna no *Diário da Noite* chamada “Só para mulheres”. Aos 40 anos, em 1961 lança o romance *A maçã no escuro* pela editora *Francisco Alves* e no dia 17 de julho, como parte da programação da Semana Paulista, Clarice autografa exemplares dos livros no mesmo dia em que Carolina Maria de Jesus autografa *Quarto de despejo*. Carolina oferece exemplar de seu livro com a seguinte dedicatória: “A ilustrada e culta escritora Clarice Lispector, Desejo-te felicidades na vida.” (Gotlib, p. 2009, p. 345). Há um lindo registro fotográfico deste encontro.

[Respiro]

⁶⁹ Clarice se separa antes de existir a Lei do Divórcio aprovada em 1977. Disponível em: <<https://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

Em 1962 assina a coluna “Children’s Corner”, na revista *Senhor*, com contos, textos e fragmentos. Clarice já falava nessa publicação no ano de 1946, e pela indicação que dá a irmã Tânia (que iria encaminhar os originais para publicação), de colocar o título entre aspas, (Lispector, 2020) associa o título à suíte homônima para piano do impressionista Claude Debussy, composta por seis pequenas músicas, escrita em 1908 e dedicada à sua filha.

Qr 17. Children’s Corner, 6º mov Golliwog’s Cakewalk



Em 1964, emblemático ano em que o Brasil sofre um golpe militar e passa a viver sob regime ditatorial, Clarice publica o romance *A paixão segundo G.H.* e o volume de contos *A legião estrangeira*, ambos pela *Editora do Autor* de Fernando Sabino e Rubem Braga. Em 1965 muda-se para a rua Gustavo Sampaio, n.º 88, apto. 701, onde no *instante-já* vive a cantora e atriz Zezé Motta. No dia 14 de setembro de 1966, Clarice sobrevive a um incêndio em seu quarto; como seqüela tem queimaduras graves na mão direita e, ao voltar pra casa, debilitada, contrata Siléa Marchi como enfermeira, que passa a morar com ela e de quem se torna amiga.

[Pausa]

Um respiro para falar de Zezé: Maria José Motta de Oliveira (Campos dos Goytacazes, 27 de junho de 1944), é atriz e cantora, importante figura na militância das mulheres negras em cena. Te convido a assistir a entrevista que fiz com a artista em sua casa, antes casa de Clarice, sobre sua trajetória no cinema e teatro:

[Fim da pausa.]

Música.]

Qr 18. Filme Zezé Motta: atriz, cantora e militante



Em 1967, Clarice lança livro infantil escrito a pedido do filho Paulo *O mistério do coelho pensante* pela editora José Álvaro, e começa a colaborar com o *Jornal do Brasil*, onde escreve uma coluna aos sábados durante seis anos. No ano seguinte, 1968, colabora na *Revista Manchete* em uma seção de entrevistas chamada “Diálogos possíveis com Clarice Lispector”; escreve crônicas para a *Revista Jóia* por um ano e publica o infantil *A mulher que matou os peixes* pela editora Sabiá. No dia 26 de junho participa da *Passeata dos cem mil* contra a ditadura militar.

Em 1969 publica *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* pela editora Sabiá. Aos 50 anos, em 1970, conhece Olga Borelli, grande amiga a quem escreve: “quando eu morrer (modo de dizer) espero que você esteja perto” (Lispector, 2020, p. 764). Olga estava perto e escreveu o livro *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato* (Nova fronteira, 1981), que traça – como a autora gosta de dizer – a “trajetória espiritual” de Lispector.

Em 1971 publica o volume de contos *Felicidade Clandestina* pela Sabiá e termina o livro *Objeto Gritante*, que se transformará em *Água Viva*, publicado em 1973 pela Artenova, editora que também lança neste mesmo ano o livro de contos *A imitação da rosa*. Em 1974, publica o livro infantil *A vida íntima de Laura* (José Olympio) e os contos *Onde estivestes de noite* e *A via crucis do corpo*, ambos pela editora Artenova. Em 1975 publica entrevistas no livro *De corpo inteiro* (Artenova) e *Visão esplendor* (Francisco Alves) com uma seleção de crônicas antes publicadas no *Jornal do Brasil*. Aos cinquenta e quatro anos Clarice começa a pintar⁷⁰ e diz em entrevista:

O Jung, segundo me disseram, esculpia em pedra quando a vida dele estava confusa. Eu pinto em madeira compensada (...) Arte descompromissada e tecnicamente

⁷⁰ Para saber mais sobre as pinturas de Clarice indico o livro lançado pela Rocco “Clarice Lispector: pinturas”, escrito pelo professor de literatura brasileira Carlos Mendes de Sousa, da Universidade do Minho, Portugal..

primitiva, mas que consegue lhe devolver o equilíbrio e reestabelecer sua identidade – Clarice Lispector, desquitada, mãe de dois filhos” (Lispector, 1975, s.p. apud Sousa, 2013, p. 142).

Em 1976, Clarice volta ao Recife, cidade onde passou a infância e nunca tinha voltado a ver. Lá, fica hospedada no hotel São Domingos na praça Maciel Pinheiro, perto de sua antiga casa; volta ao Ginásio Pernambucano onde estudou e revê sua tia Mina (Montero, 2021). Neste ano, colabora como entrevistadora na revista *Fatos e Fotos: Gente*. No ano seguinte publica crônicas semanais no jornal *Última Hora* e, em outubro, publica seu último livro *A hora da estrela* (Jose Olympio), neste mesmo mês é hospitalizada e em decorrência de um câncer. Clarice morre um dia antes de seu aniversário às 10h30 do sábado 9 de dezembro de 1977, ao seu lado estavam a amiga Olga e a irmã Tânia.

2.3 Cartas: Clarice e a música

No livro *A arqueologia do saber* (2008), Foucault mostra o saber/conhecer como vertical, em escavação, um gesto-procedimento de profundidade, arqueologia. Mesmo para pisar no terreno da ficção, ao estudar Clarice sinto uma forte atração em conhecer sua vida, talvez isso seja poder me articular em um *procedimento* – como conceito, como teoria do gesto de escavar para conhecer.

Existir em camadas não-lineares é preciso, é tratar o tempo cronológico como uma passagem e não como evolução. No livro *Arqueologia do Saber* o autor fala maioritariamente em história, documentação e discurso, mas fala também em arte: “A isso seria necessário acrescentar, é evidente, a análise literária, considerada daqui por diante como unidade: não a alma ou a sensibilidade de uma época, (...) mas sim a estrutura própria de uma obra, de um livro, de um texto.” (Foucault, 2008, p. 5).

Por isso, conhecer Clarice através de suas cartas é libertário para poder, assim, a descolar de suas personagens e ao mesmo tempo se aproximar delas e, conseqüentemente, de sua obra. O volume de cartas mencionado na cronologia (ver cap. 2.2) foi lançado no centenário da autora, em 2020, depois do início da minha pesquisa-percurso. O livro *Todas as cartas* traz duzentas e oitenta e quatro cartas organizadas cronologicamente e destinadas a familiares, amigos, editores e escritores.

Acompanhar essa troca é escavar um pouco de mim, de você e do mundo. Mais do que contextualizar alguns escritos é conhecer nossa própria história. Um exemplo disso está no período que Clarice viveu em Nápoles, na Itália; a jovem escritora – na época com apenas um livro lançado – trabalhou voluntariamente em um hospital da Força Expedicionária Brasileira em plena Segunda Guerra Mundial, o que certamente colaborou com a sua visão de mundo.

É assim que busco um contorno mais justo de Lispector tantas vezes estereotipada como indiferente às questões políticas e sociais. Repare também que, em seu trabalho voluntário no hospital, a autora se mantém na beleza e subjetividade: lia e escrevia cartas para os pacientes, conversava e procurava amenizar as saudades de casa e quase sempre levava flores para a enfermaria. (Lispector, 2022).

Como falarei mais adiante, com Margareth Rago em *A aventura de contar-se* (2013) e a repetir a máxima de Carol Hanisch: “o pessoal é político”⁷¹, falar de si, especialmente no feminino, é um gesto político, e dentro desse teto só nosso, por qual batalhou Virgínia Woolf⁷², seguimos emitindo nossas vozes plurais de Clarice à Marielle⁷³.

Os primeiros desenvolvimentos históricos da narrativa de si não devem ser procurados pelas bandas dos “cadernos pessoais”, (...) em compensação, é possível encontrá-los pelo lado da correspondência com outrem e da troca do serviço da alma (Foucault, 1992, p. 137).

Na correspondência, essa narrativa ultrapassa o eixo remetente-destinatário quando resiste ao tempo e é trazida para todos; transborda o material bibliográfico e traz um recorte da própria vida feito em primeira pessoa para outra pessoa: o que se fala é o que se deseja ser lido e transmitido, ao mesmo tempo é também o que é lido e ouvido de si sobre si.

Mais uma vez em Foucault (1992, p. 136) encontro na correspondência “a escrita que ajuda o destinatário, arma o escritor – e eventualmente os terceiros que a leiam.”. É um privilégio articular música e performance em Clarice conhecendo sua trajetória de vida e pontuar este meu – nosso – percurso com citações da própria autora em diversos momentos de sua vida; é assim que espero te dar um pouco *desta troca do serviço da alma*, escrevendo.

O lançamento de *Todas as cartas* foi em 2020, e meu primeiro passo diante dessa escavação clariceana foi anterior a ele, com o volume de cartas intitulado *Minhas queridas*, de 2007, organizado pela Teresa Montero. A própria organizadora em um encontro casual pela Cinelândia – lugar frequentado por Clarice para ir ao cinema – me chamou a atenção para a relação da escritora com o cinema e principalmente com a música, me recomendando que lesse as cartas.

No *Minhas queridas* temos cento e vinte cartas escritas por Clarice para as irmãs Elisa (1911-1987) e Tânia (1915-2007), no período de 1940 a 1957, quando a autora viveu no Rio de Janeiro, Belém, Nápoles, Berna, Torquay e Washington. São vinte e duas referências musicais no geral: 13 de músicas e 9 de intérpretes ou compositores.

⁷¹ Artigo originalmente publicado em 1970. Disponível em: <<https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 22.

⁷² Referência ao livro *Um teto todo seu*, que teve primeira edição em 1929. “Na biblioteca de Clarice encontra-se este volume de *A room of's own* onde “(...) a leitura deste livro estimula em Clarice criação (sic) de texto que figura como um dos blocos da página feminina ‘Entre Mulheres’, publicada no jornal *comício* de 22 de maio de 1952.” (Gotlib, 2009, p. 297). Ver Anexo D.

⁷³ Referência à Marielle Franco (1979-2018), política e socióloga defensora dos direitos humanos, vereadora e presidente da Comissão de Defesa da Mulher na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Foi assassinada com três tiros na cabeça. Pautas disponíveis em: <<https://www.agendamarielle.com/pautas>>. Acesso em: 16 mar. 2022.

Na tabela a seguir organizo essas referências por ordem de aparição no livro, ou seja, ordem cronológica, divididos em duas seções, a primeira de músicas e a segunda de intérpretes. Em músicas, da esquerda para a direita: nome da música, compositor, lugar de nascimento, período de vida, lugar e data da carta, reprodução do texto (citação) e página. Em intérpretes, da esquerda para direita: nome do intérprete, instrumento, repertório mencionado ou repertório mais conhecido, lugar e data da carta, reprodução do texto (citação) e página.

MINHAS QUERIDAS

Músicas

Titulo	Compositor	Lugar e data da carta	Trecho	Pág.
A morte de Isolda (Mort d'Isolde) Da Ópera Tristão e Isolda 1865	Richard Wagner Alemão, 1813 – 1883.	Rio de Janeiro 7/02/1941	Estou escrevendo ao meio-dia, depois de ter rasgado a carta que tinha escrito ontem e que já estava velha, e ouvindo a "Morte de Isolda" que nunca envelhecerá.	22
7ª Sinfonia de Beethoven 1812	Ludwig van Beethoven Alemão, 1770 – 1827.	Nápoles 30/09/1944	Amanhã, domingo, vamos ao S. Carlo ouvir a 7ª Sinfonia de Beethoven.	56
Ópera Lohengrin 1850	Richard Wagner Alemão, 1813 – 1833.	Nápoles 22/01/1945	Não tratei nada sobre o canto, sinceramente não me sinto muito animada a abrir a boca todos os dias e berrar. [...] Um dia desses fomos ouvir Lohengrin e não gostei. Ópera é chata como ela só. E apesar de ser Wagner era pau e cansava. Estou é com vontade de ter rádio, mas é difícil encontrar para comprar ou alugar. - Se você se lembrar, recorte artigos saídos nos suplementos, sobre coisas publicadas. - O que eu sinto falta aqui é da Cinelândia, cheia de cinemas onde eu podia entrar a hora em que eu quisesse, sozinha ou acompanhada.	72
Música desconhecida para harpa de 1939	Compositor italiano Sec. XX	Nápoles 20/04/1945	O rádio está ligado para Roma, para a Academia Santa Cecilia, onde há um concerto de música moderna contemporânea, de autores italianos. Estamos ouvindo harpa. (O autor não ouvi bem.) A música é de 1939. Disse o speaker lendo um comentário muito inteligente, que esse compositor usou o instrumento romântico para uma peça que não é romântica, que ele tirou o elemento decorativo da música (é bom como observação, não é?) e que usa a matéria musical como um artesão, e que já não sei que chinês dizia que a arte era o aproveitamento da matéria-prima. Realmente a música que estou ouvindo não tem por assim dizer "história". Parece um bordado de sons, um manejar	83
			puro de notas. É belo, belo. Há muita coisa bonita no mundo, Leinha. Ser irmão é uma delas (...)	
Dança sagrada e profana (Danse sacrée et danse profane) 1904	Claude Debussy Francês, 1862 – 1918.	Nápoles 20/04/1945	(Estou ouvindo "Dança Sagrada e Profana", de Debussy, que eu já vi dançado no Rio, em Ballet, com cenário meio grego).	85
Mamãe eu quero (marchinha de carnaval) 1937	Vicente Paiva Brasileiro, 1908-1964. Jararaca Brasileiro, 1896 -1977.	Berna 14/04/1946 (Após passagem por Casablanca, Cairo, Atenas)	Comi comidas egípcias e vi a dança do ventre dançada por uma egípcia. Acreditem ou não, a música da dança era "Mamãe eu quero", em ritmo adequado...	103
Mon coeur s'ouvre à ta voix (Aria da ópera Samson et Dalila) 1877	Camille Saint-Saëns Francês, 1835 – 1921.	Berna 2/01/1947	E eu fiquei tão alegre em ver que tudo estava bem que comecei a cantar a seguinte ária de ópera, com perdão da palavra: Mon coeur s'ouvre à ta voix, comme s'ouvrent les fleurs au baiser de l'aurore...	149

Título	Compositor	Lugar e data da carta	Trecho	Pág.
Tico tico no fubá 1917	Zequinha Abreu Brasileiro, 1880 – 1935.	Berna 2/01/1947	Depois se botaram na vitrola uns discos brasileiros (Maury comprou, apesar de não termos ainda vitrola), e dançamos tico-tico no fubá etc. Eu dançando mole, de veludo, decotada, na Suíça, tico-tico no fubá, ano-novo... que mistura estranha.	150
Rapsódia Espanhola (Rhapsodie espagnole) 1907	Maurice Ravel Francês, 1875 – 1937.	Berna 29/03/1947	Não conheço a rapsódia espanhola de Ravel, mas imagino como ela deve ser bonita. Estamos pensando em ter um vitrolinha.	161
Pássaro de fogo (Baller L'Oiseau de feu) 1910	Igor Stravinsky Russo, 1882 – 1971.	Berna 22/05/1948	Ontem comprei 3 discos: O pássaro de fogo, de Stravinsky (...)	189
A Valsa (La Valse) "Poema Coreográfico" 1919	Maurice Ravel Francês, 1875 – 1937.	Berna 22/05/1948	Ontem comprei 3 discos: O pássaro de fogo, de Stravinsky, A valsa - de Ravel (...)	189
Sonata Patética (Sonata Pathétique) Sonata par piano n° 8 em Dó menor, op. 13. 1798	Ludwig van Beethoven Alemão, 1770 – 1827.	Berna 22/05/1948	Ontem comprei 3 discos: O pássaro de fogo, de Stravinsky, A valsa - de Ravel e a Sonata patética. Diga a Elisa que a Sonata patética foi comprada para ela ouvir no Brasil. Não escrevo para ela porque tenho medo de perturbá-la nos seus estudos. Enquanto ela estiver fazendo o concurso, não deve se preocupar com outras coisas, nem em me escrever.	189
Sonata n° 3 em B menor (Sonata para piano op. 58) 1844	Frédéric Chopin Polonês, 1810 – 1849.	Washington 25/10/1955	Mas hoje de noite tem um único concerto de um pianista russo que dizem ser dos maiores, ele vai tocar uma sonata de Chopin que tem um tema, no quarto movimento, que me é muito querido e que eu ouvi no rádio quando tinha uns quinze anos e uma outra vez não sei quando - e sempre cantarolei o tema para quem entende música e ninguém conhecia, parecia até que eu tinha inventado. No sábado comprei uma sonata de Chopin e me deu esperança que nela encontrasse o tema. Estava ouvindo já sem esperança, quando no quarto movimento, a coisa estalou: ali estava ele. Então vim a saber que este "quarto movimento" é considerado um dos pontos mais altos de Chopin, senão o mais alto. E, agora sabendo o nome da sonata (no 3 em B menor), descobri no domingo que o pianista vai tocá-la.	263

Interpretes/Compositores

Nome	Instrumento	Nacionalidade e período	Repertório próximo a carta (data) e/ou repertório mais conhecido	Lugar e data da carta	Trecho	Pág.
Yascha Heifetz (Jascha Heifetz)	Violinista	Lituano 1901 - 1987	Gravou concerto de Beethoven pra violino em 1940 com NBC Symphony Orchestra, maestro Arturo Toscanini.	Rio de Janeiro 17/05/1940	Olhe, bichinha, você tem sempre sorte com o número 13, as viagens, são três, para Teresópolis, eram em cadeiras 13, e etc., não é? Pois bem, você viajou no dia 13. E papai notando isso, disse que no concerto de Yascha Heifetz (O violinista Yascha Heifetz tocou em Recife quando Clarice morava naquela cidade.) sua cadeira era no 13! Vou ver se lhe arranjo um balangandã no 13. *Nota: O violinista Yascha Heifetz tocou em Recife quando Clarice morava naquela cidade.	18
Alfred Cortot	Pianista e maestro	Suíço 1877 - 1962	Frédéric Chopin, Saint-Saëns e Schumann.	Berna 8/05/1946 e 12/05/1946	O Alfred Cortot vai dar um concerto aqui e também Yehudi Menuhim e também uma revista francesa imoral... Vamos aos três. (p. 115) — Amanhã vamos de manhã cedo com o ministro e d. Noemia para a feira de Bâle (Basilea), onde passaremos o dia vendo as coisas, os produtos suíços. De noite vamos ouvir Alfred Cortot. (p.118)	115 118
Yehudi Menuhin	Violinista e maestro	Nascido nos EUA e naturalizado inglês 1916 - 1999	Repertório extenso como violinista e maestro. Destaque da época (1946) para o concerto para violino e orquestra de Brahms.	Berna 8/05/1946	O Alfred Cortot vai dar um concerto aqui e também Yehudi Menuhim e também uma revista francesa imoral... Vamos aos três.	115
Johann Sebastian Bach	Compositor	Alemão 1685 - 1750	Compositor barroco. O catálogo BWV assinala mais de mil composições. Ex: Cravo bem temperado, Suítes pra violoncelo, partitas, cantatas, missas, trio sonatas.	Berna 1/07/1946 Berna 29/03/1947	Estou bem de saúde, só cansada, sem motivo. Vai haver vários concertos na catedral com música de Bach, Haydn, Mozart, cantada. Se eu fosse mais simples, aproveitaria de tudo mais. (p. 128) Estamos pensando em ter um vitrolinha: já temos dois discos, dados pelo Alceu e pelo Ceschiatti: um de Debussy e outro de Bach. (p. 161).	128 161
Claude Debussy	Compositor	Francês 1862 - 1918	Compositor impressionista. La mer, Prélude à l'après-midi d'un Faune, Children's Corner.	Berna 29/03/1947	Estamos pensando em ter um vitrolinha: já temos dois discos, dados pelo Alceu e pelo Ceschiatti: um de Debussy e outro de Bach.	161

Nome	Instrumento	Nacionalidade e período	Repertório próximo a carta (data) e/ou repertório mais conhecido	Lugar e data da carta	Trecho	Pág.
Mme. Strasser	Compositora	?	? (referência de Clarice à música improvisada)	Berna 17/12/1946	No domingo fomos de carro com eles para além de Bienne, onde mora a mãe dela, que é compositora. É uma casa isolada, e a mãe vive lá só, feliz, com o piano. Ela improvisa que é uma beleza. Mme. Strasser disse a ela: mamãe, faça a música de nossa visita. E a mãe sentou-se ao piano e tocou uma música linda mesmo. Ela improvisou uma fuga no gênero Bach. E como a lareira estava cheia de toras de madeira em brasa, ela tocou a música do inferno.	143
Joseph Haydn	Compositor	Austriaco 1732 - 1809	Compositor clássico, classicismo vienense. Considerado o "pai da sinfonia e dos quartetos de corda" 106 sinfonias, 68 quartetos, 14 missas, óperas e 123 trios para baryton, viola e cello.	Berna 1/07/1946	Estou bem de saúde, só cansada, sem motivo. Vai haver vários concertos na catedral com música de Bach, Haydn, Mozart, cantada. Se eu fosse mais simples, aproveitaria de tudo mais.	128
Wolfgang Amadeus Mozart	Compositor	Austriaco 1756 - 1791	Compositor clássico. 41 sinfonias, piano concertos, violino concertos, quartetos de cordas, 21 óperas, missas, oratórios e cantatas.	Berna 1/07/1946	Estou bem de saúde, só cansada, sem motivo. Vai haver vários concertos na catedral com música de Bach, Haydn, Mozart, cantada. Se eu fosse mais simples, aproveitaria de tudo mais.	128
Felicja Blumental	Pianista e compositora	Nascida na Polónia e naturalizada brasileira. 1908 - 1991	Obra completa de piano solo e orquestra de Beethoven; mazurkas de Chopin e concerto para piano nº 5 de Villa-Lobos (escrito para ela)	Berna 22/10/1947	Tem havido almoços etc. Hoje mesmo vai haver na Legação uma espécie de recepção, onde Felicia Blumental vai tocar compositores brasileiros.	174

Como diz Margareth Rago (2013, p. 18) “os fatos de vida narrados já são uma teoria”, por isso a importância de ter essas citações no corpo do texto e não anexo. Aqui, temos fatos da vida narrados, afinal, são excertos de cartas, as quais acompanhamos as palavras da Clarice dos vinte aos trinta e cinco anos de idade, morando no Brasil, Europa e EUA, passando pela experiência do casamento, maternidade, publicação de livros, e, claro, mudanças, novas línguas, leituras e músicas.

A seleção dos trechos é feita na minha atenção a cada menção musical pelas cartas do *Minhas queridas*, e exponho em tabela como uma a possibilidade de você que lê ir direto à fonte, para que performe sua leitura – porque essa é a finalidade deste mergulho em Clarice, trazer para si.

Para aproximar os sentidos, leitura e audição, criei uma playlist com as músicas citadas (Qr 19). Como a autora não cita uma gravação específica, essas são escolhas minhas, na intenção me de aproximar das gravações da época, considerando as limitações da plataforma escolhida. Em peças com mais de um movimento, como uma sinfonia, escolhi um para a playlist por dois critérios: conhecimento do público e caráter melódico.

Qr 19. Playlist “minhas queridas



Nessa correspondência afetiva com as irmãs faço o retrato de uma ouvinte que frequentava teatros, ouvia rádio, desejava ter uma vitrola e comprava discos com repertório extenso de música de concerto representado em seus três períodos mais conhecidos: Barroco, Clássico e Romântico. O Barroco (séc. XVII e XVIII) através de Bach, o Clássico (final do séc. XVIII) representado por Mozart e Haydn e o Romântico (séc. XIX) com Beethoven, Wagner e Camille Saint-Saëns.

Um importante movimento da música francesa também está presente nas cartas através de Ravel e Debussy, o Impressionismo. É bonito notar a presença de uma música colorida, sinestésica, próxima à própria escrita clariceana:

O termo impressionismo foi aplicado primeiramente a um estilo de pintura que surgiu na França no final do século XIX [...] este conceito foi refletido na música por um afastamento dos procedimentos formais mais ordenados do final do século XVIII e início do século XIX e um fascínio pela cor, expresso através da harmonia, instrumentação e uso do ritmo. (Kostka, 2018, p. 463, tradução minha).

Clarice também menciona bastante a música cantada, como na ocasião de um concerto em uma catedral de Berna, em 1946. Menciona óperas de Wagner e de Camille Saint-Saëns, o último em uma passagem de declaração de amor à irmã Tânia na ária da Ópera *Sansão e Dalila*, quando Clarice se diz cantando *Mon coeur s'ouvre à ta voix, comme s'ouvrent les fleurs au baiser de l'aurore...* (Lispector, 2007a, p. 149).

Encontrar Igor Stravinsky – compositor russo ainda vivo na época em que a carta foi escrita – em um disco com seu bem sucedido ballet *O pássaro de Fogo*, de 1910, é digno de nota e demonstra engajamento na cena musical.

Sobre os intérpretes, destaco a menção de uma recepção, parte dos eventos da vida diplomática, com música brasileira na Itália tocada ao piano por Felicja Blumental. E ainda, trazendo humor e curiosidade sobre música brasileira, tem-se a associação da música egípcia às marchinhas de carnaval dos anos quarenta, cantadas por Carmen Miranda.

Clarice demonstra um ouvido apurado e atento ao reconhecer aos trinta e cinco anos um *tema* de Chopin que tinha escutado aos quinze anos. Ao usar o termo *tema* para se referir a uma sequência de frases musicais, a autora manifesta conhecimento em terminologia musical.

Se faz necessário comentar a presença de uma única mulher como compositora neste cenário, claro que há também a Mme. Strasser, mas dela não se encontra registro escrito ou gravado. Falo de Germaine Tailleferre (1892-1983), compositora francesa que escreveu peças para piano, voz, violino, orquestra e grupos de câmara. Tailleferre foi a única mulher do grupo de compositores modernistas franceses *Les Six* (Os seis), ao lado de compositores como Francis Poulenc (1899-1963) e Erik Satie (1866-1925). Esta presença solitária é sintomática e nos aproxima da realidade da música de concerto do século XVII até (infelizmente) os dias de hoje.

Em sua mais recente biografia, *A procura da própria coisa*, a autora Teresa Montero (2021) descreve um “perfil em 3x4” de Clarice onde menciona sua “discoteca”, itens hoje pertencentes ao acervo de Clarice no Instituto Moreira Salles. Os discos são⁷⁴:

- *Obras*, Richard Strauss, intérprete não citado. NY, USA, 1959.
- *Arte apaixonada*, Frederic Chopin, intérprete não citado. São Bernardo do Campo, 1974.
- *The Brandenburg Concerto n.º 1 – 6, concerto n.º 1, concerto n.º 2 e concerto n.º 6*; J. S. Bach, Orquestra de Câmara Inglesa e maestro Johannes Somary. Inglaterra.
- *Sinfonia n.º 9*, L. Van Beethoven, Orquestra Sinfônica Columbia e maestro Bruno Walter.
- *Pequena Serenata noturna*, A. Mozart, Orquestra de Câmara da Rádio da Baviera e maestro Eugen Jochum. 1973.
- *Sinfonia n.º 8 a inacabada e Rosamunde*, F. Schubert, Orquestra Filarmônica de Berlim e maestro Fritz Lehman. 1973.
- *A paixão segundo São Mateus*, J. S. Bach, intérprete não citado. Amsterdã, 1939.
- *Cravo bem temperado*, J. S. Bach, Wanda Landowska, RCA Victor.
- *Ibéria (de imagens para orquestra)*, C. Debussy, Orquestra da Filadélfia e maestro Eugene Ormandy, Columbia records.
- *Canções folclóricas judaicas*, diversos intérpretes, RCA Victor.
- *Concerto n.º 2 para piano e orquestra*, J. Brahms, sem mais informações.
- *Sonatas de piano de Beethoven*, sem mais informações.

[Respiro...]

Cara mão que me segura e me acompanha, um dos meus desejos era te apresentar esta lista em imagens, mas infelizmente não as pude acessar, por nobre razão, o IMS entrou em reforma recente, e vai seguir ao longo de cinco anos. Por isso, neste instante-já o acervo ainda está sendo deslocado, não sendo possível consulta. Mas fico com a curiosidade das capas destes discos e informações mais detalhadas de ano, intérpretes, etc.

Por hora, temos acesso a duas capas⁷⁵, e as deixo em maior tamanho possível para que você possa ver os detalhes.

⁷⁴ Em ordem: título do disco ou obra, compositor, intérprete, lugar ou gravadora, ano. Quando suprimida alguma informação é pela ausência da mesma na biografia.

Imagem 17. Capa de disco não listado acima no livro “A procura da própria coisa”. The complete string quartets of Ludwig von Beethoven, por Budapest String Quartet



Fonte: Arquivo Clarice Lispector / Acervo IMS

⁷⁵ As capas, assim como outros documentos, estão disponíveis no acervo digital de Clarice no IMS em: <<https://site.claricelispector.ims.com.br/2014/07/22/caneta-papel-e-discos/>>. Acesso em: 17 jun. 2023.

Imagem 18. St. Matthew Passion, de J. S. Bach, por Concertgebouw Orchestra of Amsterdam



Fonte: Arquivo Clarice Lispector / Acervo IMS

2.4 Escrita de si e na/ficção

Na escrita de si, não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência de escrita, em que se abre a possibilidade do **devir**, de ser outro do que se é, escapando às formas biopolíticas de produção do indivíduo (Rago, 2013, p. 52, grifo meu).

Faço minha *exposição* traçando uma narrativa pessoal no que considero cronologicamente importante até chegar à Clarice como objeto (gritante); mantenho a escrita em primeira pessoa, considerando um esforço o de me manter em mim, mesmo cercada por importantes referências em citações e sabendo que esse movimento é parte de um gesto maior em tornar a academia mais acessível e *toda nossa*.

Tracei o percurso de Clarice Lispector através de suas próprias palavras – escritas para outros em cartas. Assim, trouxe o *falar de si* da autora em relação à música, de maneira biográfica, mas sem querer sublinhar a palavra e o campo do *real*, pois “como acontece frequentemente, contudo, é a ficção que melhor esclarece nosso tema” (Maffesoli, 2009, p. 36).

Para pisar em terra firme, antes de chegar à ficção, trago um pouco da diversidade das *escritas de si* como uma forma de se expressar usada há muito tempo, desde os séculos I e II da Era Comum, e também mencionadas por Foucault (1999) no texto *O que é um autor?*

Repare na escrita dos ascetas em uma espécie de diário de pensamentos, de *movimentos interiores*, algo a ser escrito todas as noites como modo de reflexão e defesa do pecado. Nesta linha do *treinamento de si*, quero me e te afastar de conceitos cristãos, mas ao mesmo tempo entrelaçar nossos dedos na relação dessa escrita no que há de diário, de exercício e de meditação.

Outra forma preciosa são os *hypomnemata*, os cadernos pessoais que podem ir de contabilidade e finanças à fragmentos de textos (citações); não são notas inventivas, mas também não são meros auxiliares da memória, são *exercícios*: ler, reler, meditar. Exercício de algo, esse algo que é *coisa* pensando clariceamente, é mais que a escrita, é a *prática de si*, uma *recolecção*: eu escutei, anotei, li, reli, li, reli, reescrevi, falei.

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso (Foucault, 1999, p. 141).

Me lembro de Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (2014) e dos apontamentos de Luciana Lyra sobre *uma academia toda nossa*. Primeiro vislumbro o ambiente dessa escrita, a conquista desse lugar de se fazer ficção. Hoje, meu teto é esse, ao alcance do seu olhar, é aqui que a pesquisa acontece e se desdobra de alguma maneira em ficções, como modos de leitura, isso você verá no *terceiro capítulo: Reexposição...*

Ao mesmo tempo que insisto na importância da ficção penso na Clarice jornalista, profissão que se fez por necessidade, para poder bancar sua própria escrita, esse teto só dela. As artistas estão acostumadas a frase: preciso trabalhar para trabalhar.

Esta pesquisa gira em torno do livro *Água Viva*, uma ficção, escrito no início dos anos setenta que, segundo Clarice, “teria sido escrito à maneira do *free jazz*: ou seja, por improvisação.” (Lispector, 2019, p. 151). Esta escrita musical em fluxo, para a pesquisadora Sonia Roncador (Ibidem, p. 150) é contrariada pela descoberta do livro ser uma espécie de montagem de textos já escritos somados a fragmentos novos.

Gosto de manter a palavra de Clarice quanto à improvisação mesmo considerando esta montagem, pois tem tudo a ver com o improviso no jazz, que são recortes de campos harmônicos, frases decoradas e muito treinamento, essa escrita jazzística | recortada | montada traz o campo performativo da escrita.

Imagem 19. Arquivo FCRB: *Água Viva* CLPi02_p. 4. Trecho não publicado

tal êsse contato com o invisível. O invisível da realidade. Estou é improvisando. Mas que mal tem isto? eu improviso como no jazz improvisam a música. Aliás estou ~~xx~~ tentando escrever o indizível da música. A música diz e diz e diz e há certa angústia no querer dizer e na verdade ~~nada ~~xx~~ contar.~~ não falar. Eu me perco na música ~~xx~~ como me perco na realidade objetivada. É de uma pureza tal êsse contato com o invisível. Eu deixo você ser. Deixe-me ser então. Mas eternamente é uma palavra muito dura: tem um t granítico no meio.

Fonte: Arquivo FCRB

Primeiro, rapidamente, lembro em que momento que Clarice estava quando escreveu o *Água Viva*: tinha quase cinquenta e três anos quando o livro foi publicado, tinha onze livros publicados, era uma mulher separada (desde 1959) com dois filhos adultos (25 e 20 anos); já tinha colaborado com diversos jornais em crônicas e contos e tinha a saúde abalada devido a um incêndio.

Água Viva é um dos últimos livros de Clarice (precede *A Hora da Estrela* e *Um Sopro de Vida*, livro póstumo) e será aqui considerado um *livro-montagem*, como falaremos mais na *reexposição*. Lançado em 1973 e montado em 1971, “é o resultado de fragmentos de diferentes gêneros (crônicas jornalísticas, textos literários já publicados, fragmentos inéditos)” (Lispector 2019, p. 154) Antes de publicar, Clarice fez um corte em nosso livro-montagem e das 188 páginas, do então intitulado *Objeto Gritante*, restaram as 100 de *Água Viva*. Lispector diz: “Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que era ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama.” (2019, p. 184-185).

Gosto de contar duas curiosidades sobre o livro: a primeira é que, antes de ser publicado, já tinha sido citado (em trechos) no show *Rosa dos Ventos* (1971) de Maria Bethânia, dirigido por Fauzi Arap (1938-2013), quando ainda era chamado de *atrás do pensamento: diálogo com a vida*. A segunda é que o cantor Cazuza (1958-1990) dizia ter lido o livro 111 vezes. Aqui paro para tomar um ar na minha escrita e reverenciar esses artistas que performaram Clarice: Fauzi e Bethânia nos palcos e Cazuza em sua leitura.

[Respiro]

Qr 20. Show Rosa dos Ventos



Quero aproximar a leitura da escrita pelo ouvido, ler de corpo inteiro é escuta, como a *escrita de ouvido*, conceito da professora Marília Librandi-Rocha (2015, p. 131), onde: “Pensa-se pois o ouvido como um terceiro termo para além da dicotomia entre a fala e a

escrita, o romance, como um espaço de escuta, e a autoria como um lugar de recepção mais do que de produção.”

É no pulsar desta *escrita auditiva* que se faz o encontro entre leitura, escrita e performance. Escrever de ouvido como tocar de ouvido, me sugere o acompanhamento do que acontece, ironicamente, diz-se que em música quem toca de ouvido não lê (a partitura).

Na beleza das contradições, quem lê, escuta e toca. O romance como espaço de escuta: faço da proposta de Librandi-Rocha a minha proposta, pensar o texto ficcional como uma caixa de música, “que pulsa e reverbera o vivido e o pensado em uma forma escrita, que ressoa novamente a cada leitura e ao mesmo tempo” (Librandi-Rocha, 2015, p. 133).

A audição é um sentido especial em nossa percepção do mundo, ela não pára, não é possível fechar os ouvidos. Os sons ao redor invadem nosso sono e nossa vigília do mesmo modo que a música e as palavras. A escuta é o sentido da mãe como primeiro contato com o bebê fora do útero, muitas vezes mesmo antes do toque o que chega é o som do choro. A escuta é a memória do que já não sabemos mais, e que também se mostra uma memória resistente⁷⁶.

Avançar nos sentidos! Se penso em escuta e palavras, penso na profissão que trabalha a escuta tanto quanto em música, mas em palavras. A psicanalista Jô Gondar fala em ouvir com os olhos, usando a expressão de Shakespeare em seu soneto 23. Assim, trago o olhar através da escuta, eu vejo porque ouço e posso sentir o que leio, pois, “o corpo é capaz de pensar assim como existe corporeidade ou sensorialidade nas palavras.” (Gondar, 2020, p. 30).

Te coloco em uma mistura de sentidos; ouvir com os olhos o que se lê, e a ordem pode ser trocada sem ser mero jogo de palavras. Aqui, antes de seguir para o mergulho na performance em *Água Viva*, é preciso ter a leitura como performance:

A leitura é diálogo. A “compreensão” que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o “prazer do texto”; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu”. (Zumthor, 2014, p. 63).

⁷⁶ Por exemplo, para pessoas com doença de Alzheimer a memória musical é menos danificada pela doença: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/23/ciencia/1435064927_042235.html>. Acesso em: 7 mar. 2022.

3 REEXPOSIÇÃO... DE *OBJETO GRITANTE* E *ÁGUA VIVA* À MÚSICA E PERFORMANCE

Imagem 20. A Águia



Fonte: Maria Bonomi, xilografia, 102 x 155 cm, 1967

O que a *Patética* de Beethoven nos traz nesse momento é um retorno: a *reexposição* é chamada por muitos compositores por *recapitulação* (Schoenberg, 2014, p. 241), termo bastante autoexplicativo.

Para dar contorno a esse momento musical de escrita, começo com uma reexposição do tema, mas pela outra face da moeda, não falo de mim, apresento o livro *Objeto Gritante* de Clarice que, como verá, pode ser considerado uma *escrita de si*.

Aqui, mais que sempre, seguro forte em suas mãos, apesar de voltar à tonalidade inicial, com pedal em dó no grave e escala de dó maior na ponta mais aguda, não estou totalmente em casa, tenho surpresas harmônicas.

A pesquisa na Fundação Casa de Rui Barbosa me revela um livro, outro. Tudo faz sentido com o processo de elaboração em música, de improviso, montagem. De *Objeto Gritante* a *Água Viva* é como se eu retomasse meu primeiro capítulo no percurso música, audiovisual, escrita e performance. Pura sinestesia.

Me permite um respiro? Melhor não. Seguimos.

Em um só folêgo, sigo com Beethoven ao escutar a modulação musical para o segundo tema em mi menor e penso em Zizek (2013, p. 8) ao falar do cinema Krzysztof Kieslowski: “Ao nível mais radical, só podemos transmitir o Real da experiência subjetiva na forma de ficção”.

Por isso, trago um dos meus cineastas/artistas prediletos, Kieslowski, um polonês que fazia documentários querendo mostrar a realidade e sofrimento de seu povo, porém, sendo constantemente censurado, optou pela ficção, pois assim poderia ter liberdade para falar, mostrar a realidade, a sua realidade.

Que tem a ver com Clarice? Tudo. Na sua *ficção tardia* a autora se mistura a personagens em crônicas de jornal, pseudônimos, entrevistas... Tudo que se junta no que restou e formou o que hoje conhecemos no *Água Viva*, este livro-montagem que é jazz, música improvisada.

A sonata *Patética*, agora, pouco antes da coda, retorna de sua modulação, se estabiliza em dó menor, mas aqui me separo um pouco de Beethoven e sigo pelo improviso, como uma **fissura** entre a *reexposição* e a *coda*. Essa ruptura, pequena transgressão minha, está em *3.4 Ler de corpo inteiro: tocar Água Viva* para te falar, te ler um pouco e finalmente tocar, tocar o que leio, dar som às palavras.

Logo mais retomamos à sonata em uma coda, tranquila, grave, sem despedidas.

3.1 *Objeto Gritante: o livro não publicado*

O manuscrito do nosso livro es-tudado/cutado não teve muita atenção por longos anos, da data do lançamento às primeiras descobertas e textos temos uma distância aproximada de trinta anos. Importantíssimo citar duas pesquisadoras: Sônia Roncador e Ana Claudia Abrantes.

Roncador teve sua tese de doutorado, defendida em 1999, publicada em livro de título *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. A pesquisadora trata diretamente da escrita de Clarice em *Água Viva*, ou melhor, da transmutação de *Objeto Gritante* em *Água Viva*. Na altura, Roncador era estudante de literatura comparada na Universidade de Nova York (NYU) e abordava a *ficção tardia* – da qual falaremos mais tarde no item 3.2 *Água Viva: Anti-livro/Montagem* – de Clarice em sua possível ruptura com seus escritos anteriores.

Já Abrantes, vai a fundo no manuscrito.

[Respiro.

Antes de seguir: Ana Claudia Abrantes é pesquisadora que sinto mais próxima de mim, a começar pela instituição de início do estudo, a UERJ, e também por se tratar de uma dissertação de mestrado. Nesta pausa, gostaria de te dizer que estudar Clarice é um mergulho. Teresa Montero escreveu sua primeira biografia também em seu mestrado, que agora foi expandida e publicada vinte e dois anos depois, e atualmente é o que de mais completo pode-se achar sobre Clarice em um único livro. Então, se você está próximo à água, e tem vontade, não espere, simplesmente mergulhe.]

Voltando à Abrantes e seu trabalho de mestrado – que em livro tem título de *Objeto Gritante: um manuscrito de Clarice Lispector*. A pesquisadora vai à Fundação Casa de Rui Barbosa e acessa o manuscrito completo de *Objeto Gritante*, e, como a um corpo, com coragem, estuda cada pedaço-traço. Não como dissecar e desmembrar, mas como conservar vivo, é a cartografia de corpo vivo que Abrantes traz.

Estive com a pesquisadora e timidamente perguntei se poderia lhe mostrar meu exemplar do seu livro, pois estava completamente marcado a lápis e com etiquetas de cores diferentes, um modo de aproximação do próprio *Objeto Gritante*. Não poderia ter melhor

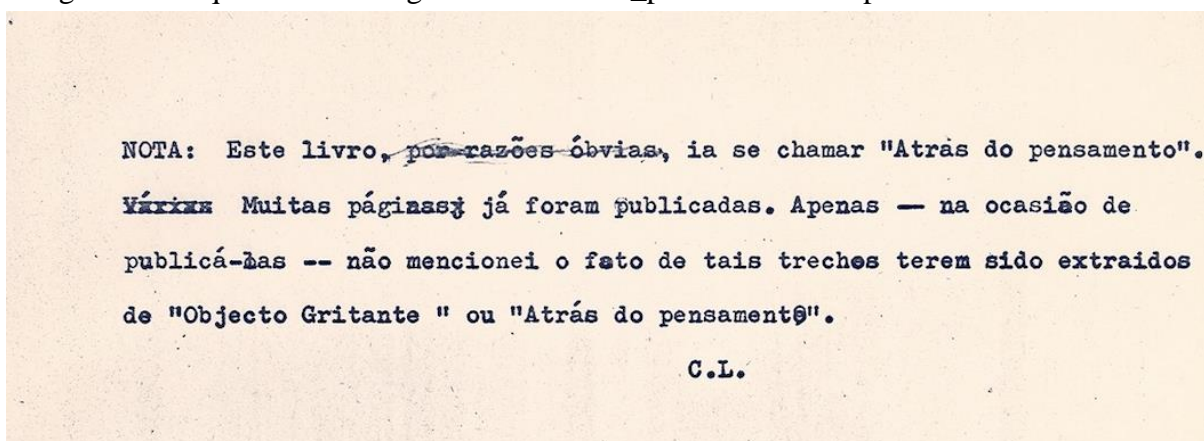
resposta, resposta do prazer de quem conviveu com os manuscritos, decifrando indicações, setas e palavras de uma mão errática (pós-cirurgias, depois do acidente-incêndio) de Clarice Lispector.

Abrantes, além da paixão e conhecimento do material, traz com propriedade, em sua pesquisa/diálogo com o manuscrito, pesquisadoras como Diana Klinger, Sônia Roncador, Vilma Arêas e Marta Peixoto. E por meio do manuscrito revela um livro sem enredo com narrativas-pensamentos, histórias da vida e seus acontecimentos. Em primeira pessoa, autobiográfica (Abrantes, 2006).

Eu pesquisadora segui esses passos ao avesso, voltando à metáfora da costura, espero que ao me ler você veja meu bordado de frente, mas o que está por trás são traços-caminhos sem esboçar figuras legíveis. Digo isso porque vou até o manuscrito de *Água Viva* ao final do meu trajeto de pesquisa, pois como meu objetivo era performar *Água Viva*, foquei em outros estudos até que me foi impossível ignorar um livro que está atrás do que eu leio, o *Objeto Gritante*, que nunca foi publicado.

Em dois meses e a todo tempo consultei o manuscrito digitalizado, de fato, um outro livro, [digo eu que] um diário de Clarice Lispector, realmente não tem como não mencionar essa mudança e tentar decifrar razões e, em mim, há um certo lamento, ou um *grave adaggio*, pois amo o *Objeto Gritante*.

Imagem 21. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 2. Trecho não publicado



Fonte: Arquivo FCRB

O que acontece entre *Objeto Gritante* e *Água Viva*? é um livro-montagem, no qual acontecem muitos cortes. Tento não me apegar a eles, mas são cortes principalmente no que

se refere à vida pessoal da autora que, então, exercem uma escrita ainda mais livre, mais *free jazz*. É música. Este escavar o manuscrito é um ato musical.

A primeira mudança entre os livros (acho que podemos tratar assim, pois são livros mesmo diferentes) é que a personagem escritora torna-se pintora. Algumas experiências pessoais – como a alusão ao incêndio vivido por Clarice – também foram cortadas (Lispector, 2019, p. 145), portanto, foram eliminadas muitas referências autobiográficas. Uma curiosidade: no manuscrito a autora cita alguns versículos bíblicos.

Das histórias cortadas que mais gosto são as do cão Dilermando, que Clarice adotou na Itália e teve de deixar quando se mudou para a Suíça. Ela diz na página dezoito do manuscrito que “Nenhum ser humano jamais me amou como fui amada sem restrições por êste (sic.) cão.”.

Eu não posso te dizer uma razão para essa mudança no livro, assim como nenhuma das pesquisadoras que cito acima são assertivas neste sentido, mas há a riqueza das hipóteses – O que você imagina? Gostaria de lançar aqui uma reflexão gerada por todas as minhas leituras:

A primeira pessoa a quem Clarice mostrou *Objeto Gritante* foi seu amigo José Américo Pessanha, que dá um retorno simpático, porém não muito positivo em termos de publicação do livro. Américo Pessanha comenta sobre ser um romance sem tema, que trata sobre o cotidiano da autora e escreve: “você é seu próprio tema – como num divã psicanalista, em que se fala, fala, sem texto previamente ensaiado.” (Lispector, 2019, p. 136).

Depois de te mostrar esse trecho da carta, gostaria de citar Clarice, no que parece que responde no que publica (já em *Água Viva*):

(...) o que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo (Lispector, 2019, p. 33).

Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza (Lispector, 1980, p. 45).

Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Quero ser ‘bio’. (Lispector, 2019, p. 47).

Imagem 22. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 28. Trecho não publicado

fôrça. Há coisas que jamais direi: ~~nem em livros e nem em jornal.~~
 Não direi a ninguém no mundo. Um ^{ele} ~~homem~~ me disse que no Talmude
 falam que há coisas que as podem contar. Outras a poucas. E ou -
 tras a ninguém. Acrescento: não quero contar nem a mim mesma

Fonte: Arquivo FCRB

Em minha conclusão, esta carta tem grande valor na transmutação de *Objeto Gritante* em *Água Viva*. Clarice chega mudar o título para *Atrás do pensamento: diálogo com a vida* (Severino in Lispector, 2019) e em outros momentos a acrescentar subtítulos como “Monólogo com a vida”, “Uma pessoa falando” e “Carta ao Mar” (Abrantes in Lispector, 2019) que parecem a tentativa de manter um caráter ficcional maior que autobiográfico no texto.

Imagem 23. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 13. Parte do texto foi publicada, outra omitida

Dói a impressão. É desconfortável. Não me sinto bem não. Não sei o
 que é que há. Mas alguma coisa está errada e dá mal estar. Não entan
 to estou sendo fraca e meu jogo é limpo. ^{estou abrindo o jogo.} Sou secreta por natureza.
 O que há então? ^{Só sei que} Não quero o ^{impostura.} charlatanismo. Recuso-me. * ^{Eu me} ^{aprofundei}

Fonte: Arquivo FCRB

Toda essa transformação me interessa no momento em que leio *Água Viva* sabendo ser um resultado de cortes e leio o que foi cortado. O que muda saber de outro livro antes do livro? Imagino ser um processo comum entre escritores, mas talvez não tão radical.

[Respiro]

[*Secreta por natureza*

Eu me aprofundei]

Se “transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver” (Lejeune, 2014, p. 86), assim temos uma narradora, uma autora, uma Clarice viva, que em algum momento parece que escreveu com o desejo de se autoexpor (Lispector, 2019) e mesmo que não transpasse esse desejo para o objeto livro que chega em nossas mãos de maneira direta, o acessamos em entrelinhas.

Antes de publicar *Água Viva*, a autora escrevia crônicas em jornais e revistas, onde também tratava de seu cotidiano – e inevitavelmente mantinha uma escrita de si, a mais conhecida e duradoura das publicações de crônicas foi o *Jornal do Brasil*, onde trabalhou de 1967 a 1973. Essa necessidade, vontade, ou simplesmente autoexposição através da palavra é um *traço* autobiográfico mesmo em uma ficção.

Lejeune teve a capacidade de desdobrar seu ensaio *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet* anos depois em autorreflexões, gerando ensaio *pacto autobiográfico 25 anos depois*. O último é o que mais me interessa, por já contemplar uma geração com acesso à internet.

Primeiro gosto de dizer o quanto acho curioso que as *Confissões de Rousseau* vieram a ser um exemplo de autobiografia. Publicado em 1872, Lejeune o agarra e caminha até o século XXI. Depois te digo o quanto é bonito o que o professor e ensaísta francês é capaz de fazer com o que ele mesmo escreve, no sentido de repensar, ressignificar.

No primeiro artigo há uma definição, como de dicionário, de uma autobiografia. Em sua revisão, vinte e cinco anos depois, o autor reconhece a importância deste início, mas também que já não pode enquadrar tão pragmaticamente este pacto (Lejeune, 2014).

“Valery dizia que todo julgamento que estabelece uma relação a três entre produtor, obra e consumidor é ilusório, já que essas três instâncias nunca participam ao mesmo tempo de uma mesma **experiência**” (Lejeune, 2014, p. 66, grifo meu).

Me lembro de Zumthor ao ler Lejeune e notar o uso da palavra *experiência*, assim, sinto que posso estabelecer uma espécie de correspondência entre as expressões *ato de leitura* com *leitura performativa*.

E, dentro dessa leitura, há um questionamento: já que há o desencontro temporal e mental entre escritor/obra e leitor, pela ação-experiência em um *próprio tempo*, gerando ambiguidades, por que ser um desencontro e não um real encontro? O encontro através do tempo e das ambiguidades, do avesso do bordado, justamente pela tão clariceana entrelinha.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra- a entrelinha-morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o que salva então é escrever distraidamente (Lispector, 1980, p. 20).

Assim, contradizendo Valéry – com todo respeito e adoração que tenho pelo autor e reconhecendo a importância da sua fala – pode haver uma real relação a três (produtor, obra e consumidor), jogando com as realidades, através da performance e do próprio conceito de real.

Posso cruzar esse desencontro em encontro se for de fato subjetivo à realidade. O professor, filósofo e sociólogo Paul Watzlawick (1921-2007), em seu livro *A realidade é real?*, nos propõe dois tipos de realidade: a *realidade de primeira ordem*, que trata de “aspectos que são acessíveis a um consenso de percepção e especialmente a uma prova” (Watzlawick, 1991, p. 128), e a *realidade de segunda ordem*, que se refere ao significado e valor do objeto, é uma concepção mais subjetiva e arbitrária.

Imagem 24. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 68. Trecho não publicado

inefável. A realidade não comporta a própria realidade. Ela se transcende e estende-se até ao que chama irreal. Tudo se transcende. O irreal é o real em toda a amplitude. A alucinação está em fronteira com a loucura.

Fonte: Arquivo FCRB

Então, os *atos de leitura* são traduzidos em uma *leitura performativa* onde há um encontro atemporal entre escritor-livro/matéria-leitor, é entrelinha, é clariceano e é audível, pois é performance, é ato de leitura, que é leitura performativa é encontro, entrelinha, é ato de leitura, que é leitura performativa é encontro, entrelinha, é ato de leitura, que é leitura performativa é encontro, entrelinha... Entramos na fita de Möbius.

Todo esse preâmbulo, esse pré *Água Viva* que traz uma Clarice que chegou a dividir mais de si e que por razões pessoais ou comerciais recuou, nos faz chegar ao *atrás do atrás do pensamento*, ou do atrás do atrás da publicação. É aqui que estamos. No lugar de quem valoriza o processo criativo, que molda sua escultura (a ponto de mudar totalmente a figura?).

[Respiro]

Retomando, ainda preciso esclarecer para dentro e fora da ficção o que se trata uma autobiografia. Um texto escrito em primeira pessoa com o nome do autor? E mais, o que exatamente faz um *pacto autobiográfico*? Insisto que é uma questão de performance, tanto da escrita quando da recepção, e no caso de *Água Viva* me apoio em Ana Claudia Abranches quando diz: “Quanto aos textos é a ‘leitura que os faz funcionar’ (Lejeune, 2008, p.14). o modo como se dá essa leitura, assim, é vital a partir de uma espécie de ‘orientação’ (ou a **desorientação** clariceana) para o leitor” (Abranches, 2016, p. 22, grifo meu).

Para não te deixar sem uma definição deste pacto, ele está para além de um texto assumido como uma autobiografia, como também de uma escrita em primeira pessoa. Ele **joga como uma exposição de si e também com seu apagamento**. Pode ser escrito como ficção, é um autor ausente, mas que lança perguntas, aguça o desejo e curiosidade do leitor por ele como pessoa. O pacto é o que está estabelecido entre o autor e o leitor mesmo que ambos não o saibam.

Já não depende de elaboração em termos de estilo (escrita em primeira pessoa, narrativas cotidianas, etc.) e sim de nosso referencial (leitura e performance). Do pacto de Lejeune guarde: tudo gira entre “a capacidade da ficção de revelar espaços secretos da alma do escritor” (Abranches, 2016, p. 28).

Vamos entrar no que restou de *Objeto Gritante* considerando um *anti-livro* ficcional para onde podemos trazer o *pacto autobiográfico* no potencial desejo que o livro nos desperta pela vida da autora. Seja de modo explicitamente biográfico ou na entrelinha, através da coisa...

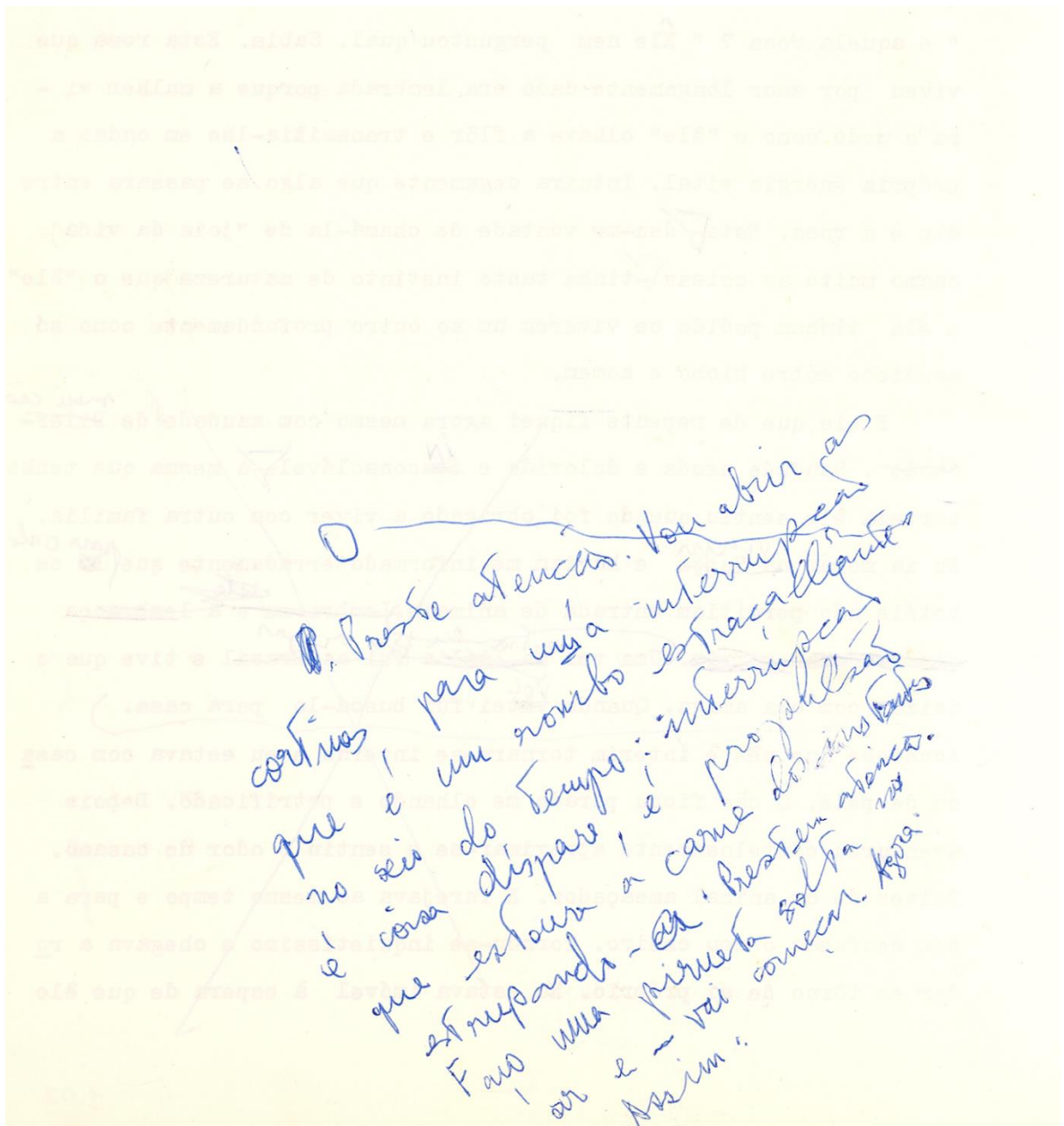
[Aqui não posso deixar de te contar um pouco da relação de Clarice Lispector e Maria Bonomi, amigas, comadres. Clarice diz sobre o *Água Viva* “o livro que eu estava escrevendo corre em paralelo com sua xilogravura (...) Maria escreve meus livros e eu canhestramente talho a madeira” (Lispector, 2019, p. 190). Agora, imagine, em agosto de 1971, enquanto nascia *Objeto Gritante*, Bonomi expôs xilogravuras no MAM – Museu de Arte Moderna e ofereceu à Clarice uma das gravuras. Clarice quis a matriz: “Disse-me Maria que escolhesse uma gravura para mim – e eu ingenuizada por um instante pedi logo o máximo – não a gravura, mas a própria matriz” (Ibidem, p.192). O pedido foi atendido e, mais que isso, mudou a relação de Bonomi com seu processo artístico...

Clarice e o *é da coisa*, a matriz, *atrás do atrás do pensamento*.

Pausa.

Precisamos respirar juntos para seguir.]

Imagem 25. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 22. Trecho não publicado



Fonte: Arquivo FCRB

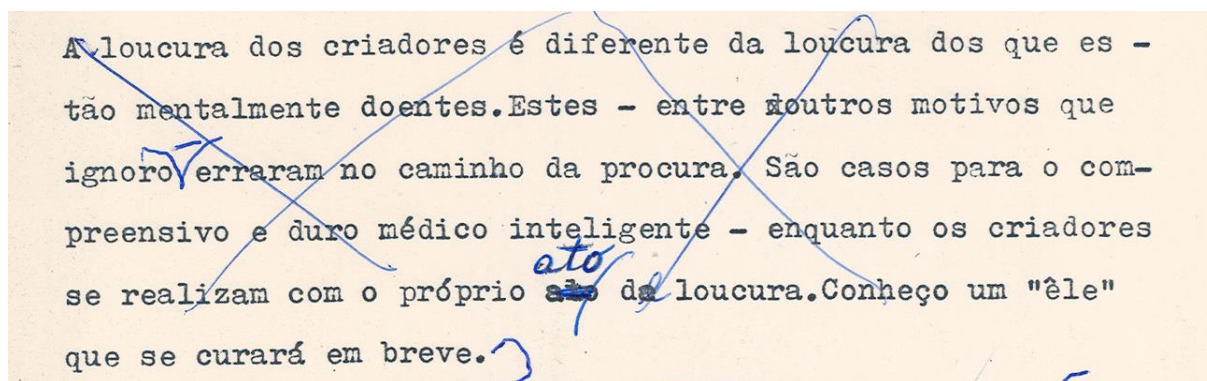
3.2 Processo criativo e ficção tardia

Nossa escritora demonstra muito interesse nos processos de criação e o desejo de trazer isto à tona se junta ao primeiro capítulo, na narrativa de mim. Para esta dissertação eu não somente pesquiso, também me escrevo. Não trato de elucubrar hermetismos clariceanos, pelo contrário, nos aproximo da autora na simplicidade de notas musicais – sim, soa pretensioso, mas soa, vibra, música no ar: um objeto de estudo gritante!

Eu escrevo, eu também crio.

Como falei no primeiro capítulo, é a escrita acadêmica que perpassa pelo pessoal, pois agora a academia é nossa. A escrita direta, a busca pela palavra e depois pelo som, ou que se desenvolve junto, pelo som da palavra, muda. Afinal, escrevo praticamente na ordem em que esta dissertação se apresenta. Quer dizer, basicamente primeiro palavras, depois música.

Imagem 26. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_p. 46. Trecho não publicado



Fonte: Arquivo FCRB

Claro que neste tempo desenvolvi a parte prática da pesquisa em andamento, tocando meu instrumento em torno de momentos do *Água Viva* – que você ouvirá no 3.4 *Ler de corpo inteiro: tocar Água Viva* pela própria ordem natural das ideias, a palavra que se faz música (sem palavras).

Nesse instante-já, um domingo à tarde entre sol, nuvens, preguiças, lembranças, é dia dois de julho de 2023, ouço a barulho do teclado e das ideias e penso que ainda não gravei o que vou apresentar ao fim deste trabalho e não sei o que será, isso me anima, poder dar sempre leitura nova e inesgotável.

Deixo para o fim o fim, e durante o agora e o que foi, eu ensaio e ensaiei algo que não se repetirá, não se ensaia o instante-já. Assim, analiso os processos de criação e elaboro. Como verá a seguir, a montagem me acompanha em improvisação, e me explico, **o que chamarei de texto-montagem se tornará uma música improvisada**, música de tempo presente, sem planejamento.

Te disse essas tantas coisas porque tudo circula em processos de elaboração, e temos em Clarice engajamento no assunto. No que isso nos conectará à *ficção tardia*? A resposta mais simples (também simplista) é: por uma questão de data, de tempo, vida (é biográfico). Clarice neste momento de *Objeto Gritante* é também cronista, é trabalhadora de jornal, que escreve por demanda em alta produção.

No fim de 2019 foi publicado em francês um volume de todas as crônicas da autora (pela editora *Des Femmes*), o que nos dá a oportunidade de ter contato com o pensamento do filósofo, crítico e historiador das artes francês Georges Didi-Huberman (1953-). Em *A vertical das emoções* (2021), dedicado às crônicas de Clarice, Didi-Huberman fala sobre essas publicações: “em forma de escrita que muitas vezes são breves, em surtos de intensidades” (2021, p. 9).

Lispector busca doar sua solidão na própria medida em que ela busca compreender, tocar a dos outros. (...) Algo que não tem nada a ver com confissões pessoais: mais precisamente um pensamento das emoções, um saber não convencional – nem psicologia nem sociologia – fundado sobre uma prática da escrita como uma forma de mover o pensamento. (...) É então, longe de toda reunião de confidências, um autêntico saber que se desdobra nessas crônicas (Didi-Huberman, 2021, p. 14-15).

Logo voltarei às crônicas, mas lembre-se dessas palavras, gostaria de tê-las escrito eu. Tão bonito. O que tratei como autobiografia com Lejeune, aqui, com Didi-Huberman, toma uma dimensão que acredito fortemente se expressar de maneira mais clariceana: *o saber das emoções*.

Estamos em torno dessa prática da escrita, diária, que fala de si traz uma *ética das emoções* que não se compromete em ser compreendida, mas que perturba e afeta: “na vertical das emoções, não se pode fazer outra coisa senão gritar.” (Didi-Huberman, 2021, p. 27).

[Respiro.

Objeto gritante.]

No livro chamado *Entrevistas* a organizadora Claire Williams traz 42 duas entrevistas feitas por Lispector a artistas como Bibi Ferreira, Carybé, Chico Buarque, Érico Veríssimo,

Jorge Amado, Pablo Neruda, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e tantos outros. Das perguntas que mais circulam entre os artistas estão “o que é o amor?” e “qual é a coisa mais importante do mundo?” (Lispector, 2007b).

Para além de perguntas tão Clariceanas no que toca a vida, o interesse pelo processo criativo é latente, gostaria de citar algumas perguntas aqui:

Para Lygia Fagundes Telles Clarice pergunta “Como nasce um conto? Qual é a raiz de um texto seu?” (Ibidem, p. 13). Para Jorge Amado a pergunta é “qual é seu método de produção?” (Ibidem p. 22). Para Fernando Sabino Clarice pergunta “por que é que você escreve? Eu não sei porque eu escrevo, de modo que se você me disser talvez sirva para mim” (Ibidem, p. 32).

[Respiro]

Quero continuar com algumas perguntas, e ainda para Sabino – com quem tinha amizade e, talvez, daí, que tão linda confiança nos levou a respirar e contemplar a última pergunta – “Qual é seu método de trabalho? Você se inspira como? Ou se trata de uma disciplina?” (Ibidem p. 33) e ainda “Você tem medo antes e durante o ato criador? Eu tenho: acho-o grande demais para mim” (Ibidem, p. 35).

[Respiro meu. Preciso falar com Lispector.

Pois, Clarice, também para mim. E de pensar que para você era medo, mais ainda para mim. E quanto mais me aproximo do momento de tocar teu livro, mais medo e mais vontade de me aproximar desta coisa.]

Sigo trazendo perguntas sem as respostas dos entrevistados para demonstrar o interesse em conhecer o processo criativo e também se reconhecer nele, como se a cada entrevista a autora fizesse um check-up de sua própria maneira de existir-criar. A Veríssimo Clarice pergunta e fala também de si (como a Sabino): “Você planeja de início a história ou ela vai se fazendo aos poucos? Eu, por exemplo, acho que tenho um vago plano inconsciente que vai desabrochando à medida que trabalho.” (Ibidem, p. 42).

A sua amiga Nélide Piñon, além de perguntar sobre o planeamento antes de escrever, volta à questão da disciplina (Lispector, 2007b). A curiosidade de entender como vem, de onde vem e como elaborar a escrita sempre aparece. A Ferreira Gullar a pergunta é “Como nasce, em você, o poema, a palavra escrita?” (Ibidem, p. 53).

A Neruda a questão se mostra como a enxergamos em crônicas sobre escrita “Em você o que precede a criação, é a angústia ou um estado de graça?” (Ibidem, p. 73). E para não só citar escritores e mostrar que esse interesse era amplo no campo das artes, exponho a pergunta à Fayga Ostrower (Ibidem, p. 179): “Você planeja sua arte antecipadamente ou a realiza enquanto cria?”.

Agora posso dizer aqui a razão de trazer este lado da autora. Se quero nos conectar ao que a pesquisadora Sônia Roncador nomeia como *ficção tardia* em Clarice, de onde *esteticamente* faz parte o romance *Água Viva*, é importante considerar a escritora de jornal através das crônicas e entrevistas.

Incluo as entrevistas como contraponto, pois as crônicas são belamente estudadas pela professora Roncador (2002) como uma escrita que conduz Clarice a uma nova fase. Quando se fala em *estilo de escrita* pode-se dizer que isso não existe em uma entrevista, por isso te digo que é um contraponto – e de maneira musical como em uma fuga de Bach, pois as entrevistas são publicadas em jornais então são transcritas, exigem uma elaboração para além da transcrição pura do que foi dito.

Tudo indica que a autora não gravava em áudio e simplesmente transcrevia, e sim escrevia as respostas, e até algumas vezes pedia para o próprio entrevistado escrever, em decorrência do acidente com suas mãos durante o incêndio, que a deixava com dificuldades em escrever a mão (Lispector, 2007b, p. 8 e 9).

Essas entrevistas são publicadas em 1968 e 1969 e depois em 1976 e 1977. Segundo as pesquisadoras Sônia Roncador, Vilma Arêas, Marta Peixoto e Ana Claudia Abrantes a escrita de Clarice atravessa a margem após fim dos anos sessenta para setenta.

Antes dos anos setenta, os críticos de literatura analisavam a obra de Clarice como um marco do modernismo literário no Brasil, junto com autores como Guimarães Rosa, associada a uma narrativa lírica e antirrealista (Roncador, 2002). Assim, também foi comparada a escritores de outras partes do mundo como James Joyce, Kafka, Virginia Woolf e Sartre, por sua estética, ou melhor, pela fruição do prazer estético.

Há uma diferença nos escritos de Clarice quando se aproximam os anos setenta. Há também pouco estudo literário dedicado aos seus escritos após os anos setenta, que chamo aqui de *ficção tardia*, como as pesquisadoras citadas acima (Roncador, 2002).

[Respiro nosso:

Comento esta questão a nível de curiosidade, não poderia me aprofundar pois considero algo profundamente relacionado ao campo da crítica em literatura, que me foge ao conhecimento e não é central aqui. Ao mesmo tempo, me parece importante mencionar este possível desinteresse crítico na *ficção tardia* da autora e comentar que, ao ler as pesquisadoras citadas, tudo me parece estar em transformação. Minha própria vontade de fazer música se refaz constantemente através das leituras e da minha própria escrita]

Usando o exemplo de *A paixão segundo G.H.*, de 1964, com o próprio *Água Viva* – que começa a ser escrito ainda no fim dos anos sessenta e pode ser considerado a chave de virada para essa nova escrita –, o *modelo de composição* dos textos muda, se transforma.

Do antirrealismo de *G.H* para a escrita fragmentária em *Água Viva*. O que antes era “de ênfase na homogeneidade, na unidade interna de um tom e estilo” (Roncador, 2002, p. 14) passa ao efeito de montagem, de uma escrita em fluxo como uma conversa, uma escrita casual com justaposições entre o belo e lírico ao antiliterário.

Neste momento de escrita Clarice revela mais sobre as circunstâncias de produção dos textos, trazendo seu cotidiano e sua história pessoal. A autora conversa também com o próprio ato de escrever e publicar, às vezes demonstrando também um certo desejo de produzir embaraço aos leitores (Roncador, 2002, p. 16).

Em sua *escrita tardia* Clarice se coloca de frente para seu objeto, a escrita, sem considerá-la aquela arte superior à vida, sem ser uma entidade distante que está acima do mundo: “O autor construído nas últimas narrativas de Clarice não é (ou não é simplesmente) o sujeito de uma visão da realidade do mundo, mas (também) o agente de manobras às vezes insignificantes, e de obsessões pessoais abjetas” (Roncador, 2002, p. 18).

Vejo beleza em escavar para além das palavras o livro que pode ser considerado uma mudança no modo de escrita Clariceano, e sim, o presente trabalho realça pequenas coincidências, como este ponto de virada. Para além da beleza, o evidente: a proximidade das características da *ficção tardia* com uma música improvisada.

3.3 Livro-montagem e música improvisada

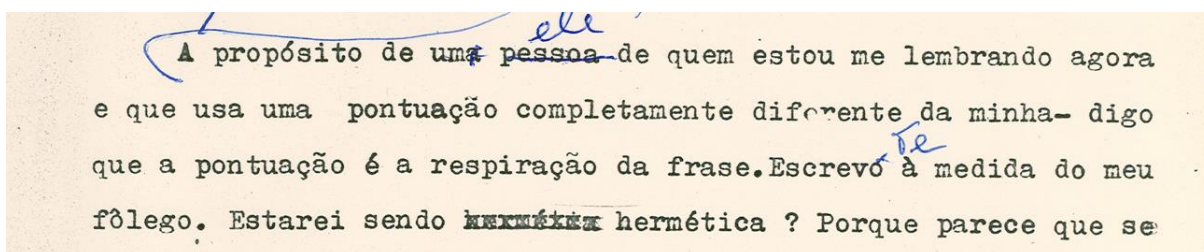
Escrevi há pouco: o que chamarei de texto-montagem se tornará uma música improvisada.

Eis o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? Improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da platéia. (...) O que diz este jazz que é improviso? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego (Lispector, 1980, p. 23).

Começo pela entrelinha. Há em Clarice a montagem dentro da montagem. Primeiro, aponto o olhar para ela, e, depois, para o que se torna uma montagem maior, vista de cima em uma junção de fragmentos de textos. Repare que em *Água Viva* há o próprio modo de escrita que se comenta, que se reparte, traduzido no sinal horizontal de um traço, o hífen – um comentário ou uma emoção, um respiro.

Didi-Huberman (2021) ressalta a presença do hífen na escrita de Clarice através dos contos, que por sua vez também dão corpo à ficção *Água Viva*. O autor se pergunta se “Escrever seria, ainda, dar corpo aos hífen entre as coisas ou seres que parecem se separar” (p. 238). Dar corpo. Respirar. A escrita acontece entre os respiros. É entrelinha? Ou então, “traçar hífen seria tentar uma reciprocidade onde reina a diferença e até mesmo a dissimetria” (Ibidem, p. 39).

Imagem 27. Arquivo FCRB: *Água Viva* CLPi02_p. 30, trecho não publicado



Fonte: Arquivo FCRB

A conclusão de Didi-Huberman vem de uma visão de um mundo onde tudo já é separado, tanto na linguagem quanto socialmente, ou seja, “mobilizar a linguagem até fazê-la

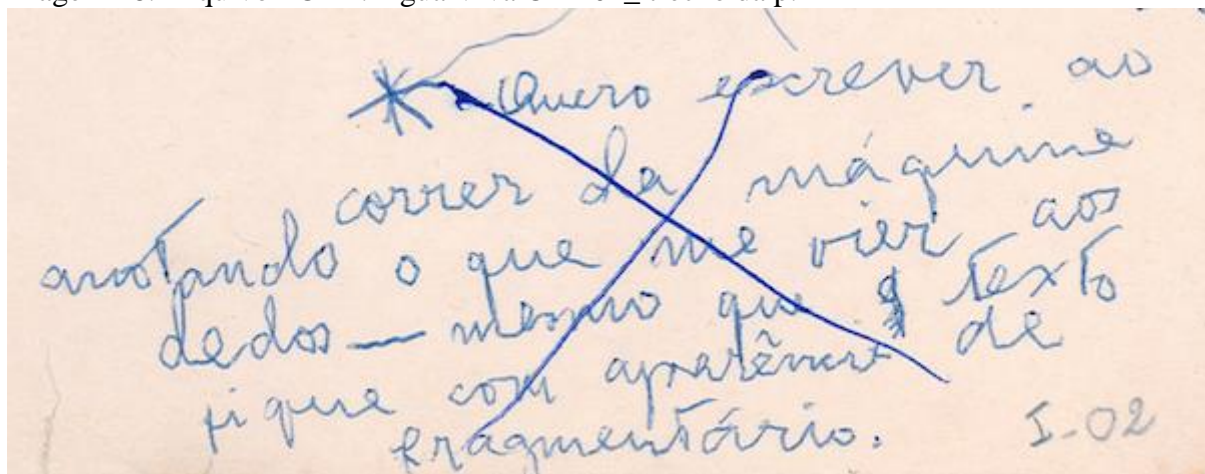
derivar ou virar para novas ‘direções de significação’, e isso tendo em vista contestar o reino da separação” (Didi-Huberman, 2021, p. 40-41). Essa seria uma *tarefa da escrita*.

[Respiro – tarefa da escrita.

Tomo essa tarefa, de *deseeparar*, como uma tarefa da arte, minha, nossa.]

Pensando em palavra, a montagem tem muitos lados, gosto de desdobrar as palavras em atos, como o *montar-se* de uma *drag queen* até o *montar* um filme, cabe tudo em uma palavra. Aqui a montagem se materializa na união de fragmentos, que exigem separação – cortes – e depois reunião, mobilizações.

Imagem 28. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 4



Fonte: Arquivo FCRB

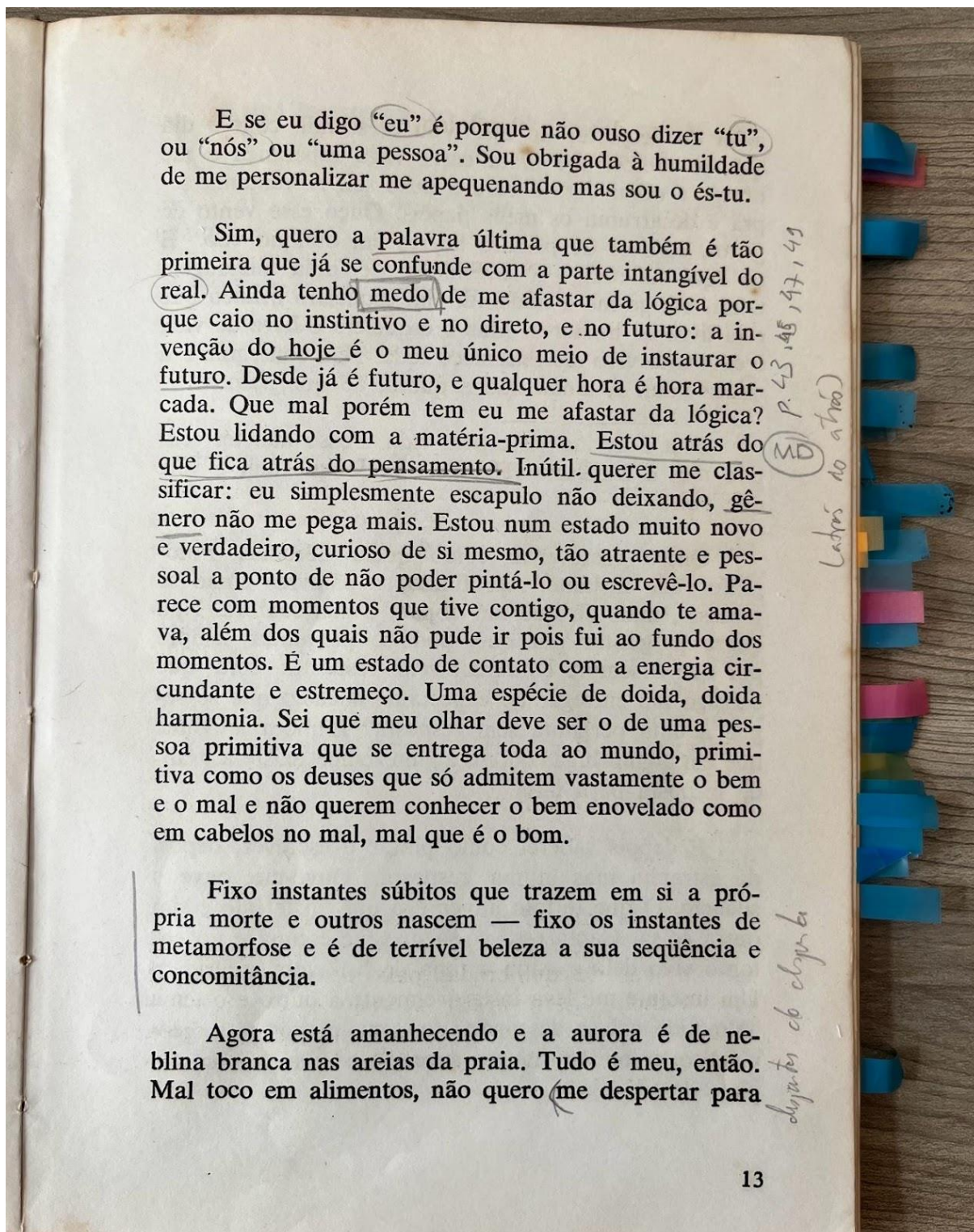
Agora te apresento o olhar para o conjunto, para o livro publicado. Não nos esqueçamos da entrelinha, do hífen, da montagem de dentro da montagem. Agora, tirando a lente de aumento o que temos, como já escrevi anteriormente, é: primeiro *Objeto Gritante* com fragmentos de textos já publicados e textos inéditos com traços autobiográficos, depois um grande corte no que havia de mais autobiográfico e a mudança da protagonista de escritora para pintora para enfim termos o livro publicado, *Água Viva*.

Logo no início do manuscrito Clarice faz essa anotação ao fim da página: “quero escrever ao correr da máquina anotando o que me vier aos dedos – mesmo que o texto fique com aparência de fragmentário” (p. 4 do manuscrito). Uma nota riscada e com hífen, ela se comenta e se comenta de dentro – e depois rejeita?

Te mostro, a seguir, toda a página onde está essa anotação que, como grande parte do manuscrito, é riscada, e, ao contrário do que indica em um primeiro olhar, muitas dessas páginas riscadas estão no livro publicado.

Agora mostro o que desse manuscrito foi publicado:

Imagem 30. Página 13 do meu livro Água Viva (1980)



Fonte: Lispector, 1980, p. 13

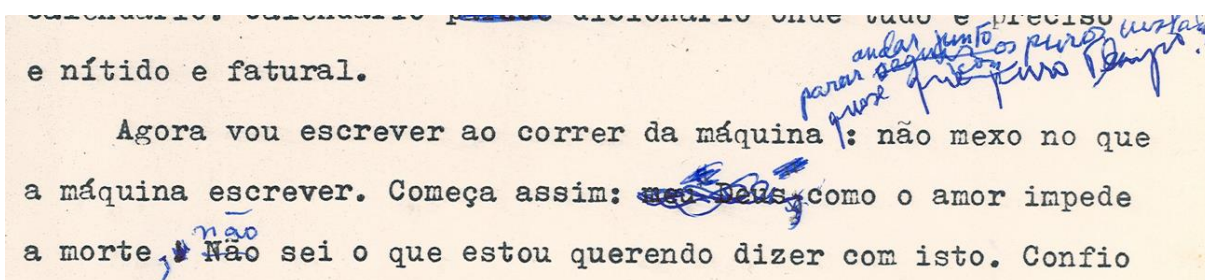
Queria trazer um exemplo prático desses cortes. Vemos nas imagens trechos repetidos, e por acaso (será?) na página em que a autora faz a nota de que quer escrever no fluxo, ao *correr da máquina*, não é publicado um belo momento de música: “a música diz e diz e diz e há certa angústia no querer dizer e na verdade não falar. Eu me perco na música como me perco na realidade objetivada” (manuscrito, p. 4).

[Respiro

Talvez eu tenha feito uma pequena montagem em meu texto, interrompendo um momento mais informativo com as imagens e desviando o assunto para música enquanto falava de montagem.]

Seguimos com as mãos juntas nos comentários do texto no próprio texto, um caráter importante dessa montagem é uma espécie de justificativa: o fluxo. Escrever como quem pensa jamais teria uma narrativa convencional, como em três atos, mas escrever tem forma. Se o gênero e a classificação não cabem mais para a narradora (ver p. 4 do manuscrito), a forma está ali, guiando nosso gosto e olhar.

Imagem 31. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, trecho da p. 50



Fonte: Arquivo FCRB

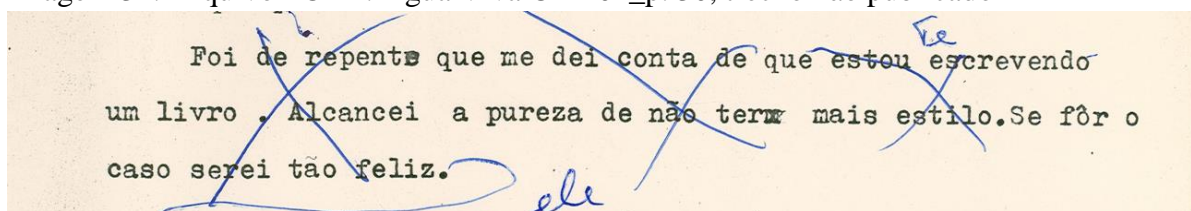
Foi publicado: “Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever.” (Lispector, 1980, p. 54).

“Estou esperando a próxima frase. É questão de segundos” (Lispector, 1980, p. 36)

Água Viva é mesmo uma experiência, para mim, diferente do *Objeto Gritante* que, tirando o fato de ser um documento inédito e de todo fetiche que isso gera, se parece mais com um diário, com pensamentos aleatórios/anotações de uma escritora. Em *Água Viva* a montagem e a alternância entre os trechos, são tão geniais, que realmente é possível abrir mão do entender, do acompanhar um enredo e ler no prazer, levantando a cabeça a todo tempo.

Leitura pra dentro, para o avesso do bordado, na verdade é costurar para os dois lados, não há mais lado certo e avesso, costurar paredes, teto, chão... Experiência. Performance. Reverberações. De corpo inteiro.

Imagem 32. Arquivo FCRB: *Água Viva* CLPi02_p. 30, trecho não publicado



Fonte: Arquivo FCRB

As respostas para questões sobre montagem estão no próprio texto, poderia repeti-lo em muitos momentos... “Bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que, entretanto, dá a pressentir uma ordem subjacente” (Lispector, 1980, p. 27). Essa desordem que gera uma ordem e o fluxo do pensamento a correr também fazem música, música improvisada que depois de ouvida pode ser montada, omitida, repetida, excluída. Agora, segura forte minha mão, vamos falar de música.

A ideia não é reescrever o livro em música, não é tocar todo o livro, não é improvisar usando de “regras” dessa escrita (com frases fragmentárias, respirações, etc), e também não é musicar palavras. Me pareceu mais fácil começar pela negativa, pelo que não é. A ideia é dar som a todo trecho que a autora fala de som. É ler e imediatamente tocar, ou seja, ler de novo, com o corpo inteiro.

Para isso, como comento no subcapítulo 1.4, fiz algumas experiências. De maneira geral tocar esses momentos foi em maior parte solitário, mas acredito que pelo fato de ser difícil arrumar tempo e demandar tempo de pessoas que precisam trabalhar muito – nós musicistas trabalhamos demais para, muitas vezes, não conseguir fechar o mês. Nós investimos demais em material e instrumentos, é uma profissão, em muitas partes, ingrata,

tanto que às vezes fazer o que desejamos se torna inviável. E foi pela inviabilidade de fazer o que desejo que minha forma musical é essa.

O desejo: tocar e trocar com todas pessoas que sei que leram o livro. A realidade: todas as pessoas adoraram a ideia, mas o encontro sempre foi difícil e, quando possível, nunca registrei. É complicado registrar o rascunho. Um registro ao vivo às vezes mata a experiência.

Contudo sinto que estou me antecipando. É verdade que no instante-já eu sei que vou terminar este trabalho mostrando música, mas ainda não decidi qual e como. Acumulo alguns registros e não sei. Mesmo. Em partes porque o que parece mais difícil é mostrar esses momentos em que Clarice fala de música no *Água Viva*. Uso uma tabela como no *Minhas queridas*? Coloco em citações seguidas? Como faço para ter sua atenção em cada um dos trinta e dois momentos de música que registrei ter lido neste livro?

Às vezes a gente precisa mesmo morrer e voltar depois. Clarice ensina. E, vou morrer, soltar suas mãos, mergulhar...

3.4 Ouvir *Água Viva*

Voltei, não soube morrer, volto poucos instantes depois, minutos, inquieta. Te escrevo agora enquanto ainda penso em como trazer música de Clarice pela palavra. Vou mexer em meus arquivos, olhar meu livro, o manuscrito e a tabela que já tenho preparada para pensar. Você me entende? Esse é o momento que faz todos os momentos girarem, é em torno disso que existem estas páginas, isso me pressiona porque é bonito e não sei transmitir essa beleza.

Vou em partes. Primeiro mostro alguns exemplos de trechos que em parte foram publicados – foram modificados, coloco a imagem do manuscrito sem transcrevê-lo e em seguida o que foi publicado. Depois mostro trechos que falam de música que jamais foram publicados pelas imagens do manuscrito e, por fim, os que estão no *Água Viva*.

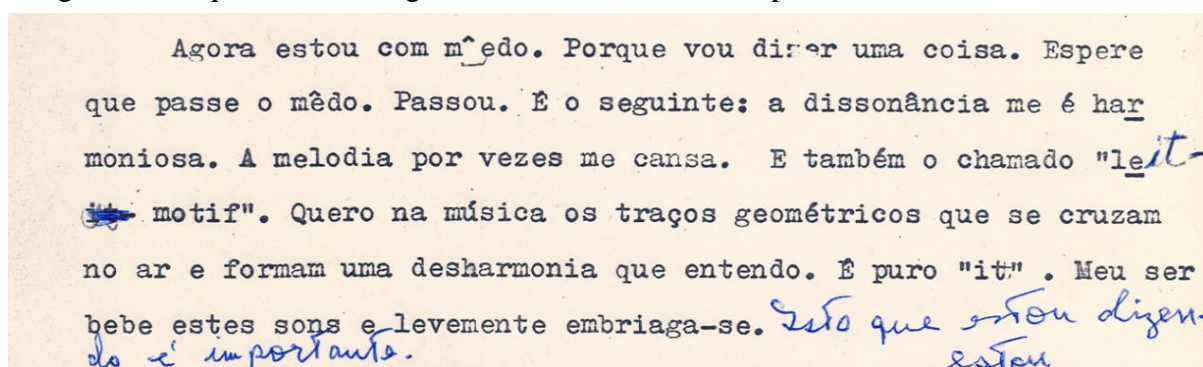
Trechos modificados

Mostro aqui alguns momentos de música que se transformaram do manuscrito para o livro publicado. Faço comparações em 3.3 *Livro-montagem e música improvisada*, para aproximar você da montagem do livro através das citações musicais.

Peço licença nas citações, vou transgredir a forma da *Associação Brasileira de Normas Técnicas* para deixar a leitura mais fluida e colocar a citação no corpo do texto em tamanho grande com somente o número da página; todas são do *Água Viva* (1980).

Repare que ao longo de todo este trabalho, quando cito o manuscrito em imagem, não transcrevo e também não recorto exatamente do início ao fim da frase ou o parágrafo que quero, deixo sempre sobrar, de forma que fique sempre uma linha inteira, visualmente um retângulo de texto. Assim, deixo uma espécie de sobra, rabicho, imaginação...

Imagem 33. Arquivo FCRB: *Água Viva* CLPi02, trecho da p. 25

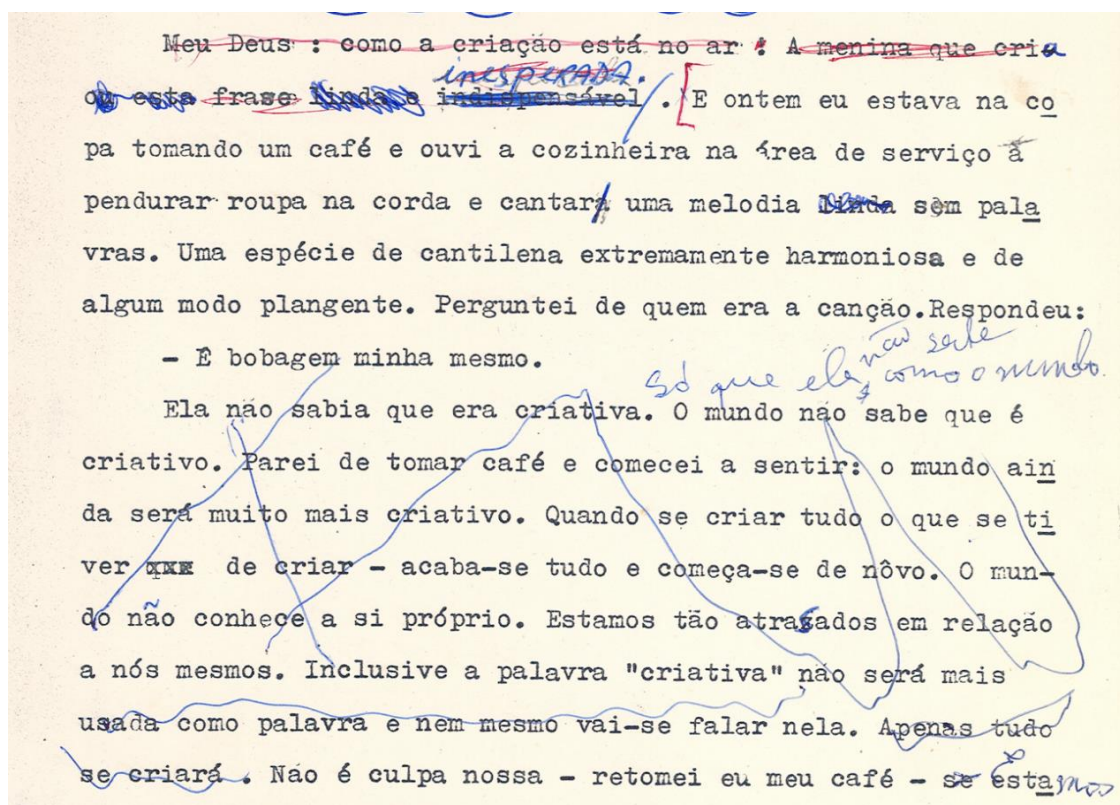


Fonte: Arquivo FCRB

Foi publicado:

“Agora estou com medo. Porque vou te dizer uma coisa. Espere que o medo passe. Passou. É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado ‘leit-motit’. Quero na música e **no que te escrevo** e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it. Meu ser se embebe todo e levemente se embriaga. Isto que estou te escrevendo é muito importante. E eu trabalho quando durmo: porque é então que me movo no mistério.” (p. 67, grifo meu).

Imagem 34. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, trecho da p. 50



Fonte: Arquivo FCRB

Foi publicado:

“Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie de cantilena extremamente plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção, e ela respondeu: é bobagem minha mesmo, não é de ninguém. Sim, o que te escrevo não é de ninguém.” (p. 84).

Imagem 34. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, p. 60

65

Continua sábado. ~~hoje vou te ver. Falo pouco~~
~~mas não silencia~~

Estou lembrando de um quarteto de Hindemith que serviria
 para este sábado. Por que não aborda ~~ele~~ o tema que descobriu?
 Não: ~~os~~ ~~caminhando~~ encostado à parede e escamoteia a melodia descoberta.
 Ande de lado neste lugar onde não bate sol. O amadurecimento
 do quarteto já seria outra música - outro compositor faria
 música do amadurecimento deste quarteto. Porque ~~ele~~ ^{esta} é antes do
 amadurecimento. Como fruta dura e verde.

A melodia seria o "fato". Mas que fato tem ^a noite que se passa
 inteira num atalho de rua? onde não tem ninguém e enquanto
 dormimos? Esta música ^{de Hindemith} é a história da escuridão tranquila e de
 raiz adormecida na sua força. É odor sem ^{agressivo} agressão ^{tema que} perfume.
 O violino de Hindemith não conta ^{uma história} sobre ele - antes se conta ou
 mais que se desdobra. Ele não é grave: é a própria gravidade. E
 em nada disto existe o abstrato: é apenas o figurativo do inaudível ^{impulsos}.
 Quase não existe carne neste quarteto. Carne que embora
 transparente e vulnerável está em Debussy. - ~~por exemplo.~~ Pena que
 a palavra "nervos" esteja ligada a vibrações dolorosas e que
 "nervos expostos" sejam expressão de sofrimento. ~~São~~ ^{um} quarteto
 de nervos. Escuras cordas que ao serem tocadas não falam
 sobre "outras coisas" e "não mudam de assunto" - são em si e de si
 e entregam-se iguais como são. Depois é impossível ^{contar} ~~contá-las~~ sem
 tê-la estudado. Em compensação ao fato de não se poder reproduzi-la
 com a voz humana a pessoa porém se lembrará de alguma coisa que
 também esta aconteceu ^{de lado}. Terá compartilhado desta primeira
 existência musical e terá como em tranquilo sonho de noite tranqui-
 la escorrido com a resina pelo tronco da árvore. Depois ^{o tempo} ~~dirá~~: na-
 da sonhei. Será que basta? Basta. E sobretudo esta falta de "erro".

Foi publicado:

“Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate sol. Meu amadurecimento de um tema já seria uma ária cantabile – outra pessoa que faça então outra música – a música do amadurecimento do meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato. Mas que fato tem uma noite que se passa inteira em um atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre ‘outras coisas’, não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia.” (p. 82 e 83).

Imagem 35. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, trecho da p. 44

É que sou dona do inconsciente vastíssimo e concentrado e sem hiato. Isto dá-me a ^{intima} saúde perfeita de Deus. Já cantei canção de Haendel e não me lembro qual : era contralto ou mezzo-soprano. Isto que estou escrevendo é contralto. É negro-~~es~~ espiritual. Tem corpo e velas acesas. ~~Quando escrevi que a angústia é a vertigem da liberdade.~~ ^{Li que a angústia é a vertigem} ~~da liberdade.~~ Estou agora tendo esta vertigem.

Fonte: Arquivo FCRB

Foi publicado:

“Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negroespiritual. Tem coró e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo.” (p. 67).

[Respiro]

Nesses exemplos podemos reparar a omissão da palavra escritora, que como vimos, era a personagem anterior. Reparamos também em um corte na história da música da empregada, justamente quando se fala em criatividade.

No terceiro exemplo, de uma página inteira, os cortes são muito interessantes. Depois de ler o manuscrito o texto publicado pode parecer perder o sentido. A comparação de Hindemith com Debussy me faz pensar em uma associação de um tema mais contemporâneo para um mais melodioso; me explico: Paul Hindemith (Hanau, 1895 – Frankfurt 1963) é um compositor alemão do séc. XX, talvez o compositor mais significativo da vanguarda alemã. Colaborou com nosso já conhecido Arnold Schoenberg, viajou pelo mundo. Foi professor na Universidade de Yale depois de ter a música definida como “degenerada” pelos nazistas.

Muito diferente de Debussy, impressionista francês, melódico, séc. XIX para XX, tocava paisagens, musicava lindo, fácil. Hindemith também musicava lindo, mas não tão fácil e temático. A melhor forma de entender é ouvir. Escolha um quarteto e entenda com os sentidos:

Qr 21. Quartetos de Hindemith



[Respiro. Silêncio]

No último exemplo, essa lembrança de ter cantado Handel como contralto ou mezzo para chegar ao contralto em si como registro grave da voz feminina, que remete a autora ao *negroespiritual*, é uma viagem longa, da Europa do séc. XVII aos Estados Unidos, na primeira metade do século XX.

“Negroespiritual” é um estilo musical da América do Norte criado por pessoas escravizadas afrodescendentes. A música vai mudando conforme o tempo e na altura em que Clarice cita, possivelmente se refere às músicas em coro cantadas à capela (somente vozes) em igrejas, como a conhecida “Go Down Moses”.

Trechos inéditos

Aqui te mostro momentos musicais que não foram publicados no *Água Viva*. Repito que não são todos do manuscrito, e a escolha é difícil, não existe uma categorização por importância. O que quero mostrar é que há muita música, que transborda o que foi publicado. Não irei comentar nada, somente expor.

Peço novamente licença às citações, transgredir a forma de citações da *Associação Brasileira de Normas Técnicas* para deixar a leitura mais fluida e nas legendas colocar somente o número da página. Todas as citações são do manuscrito que está no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa intitulado: CLPi02.

Imagem 36. Trecho da p. 12

Mas ~~na Índia~~ ^{há os que} eles morrem de fome. Aos milhares. Minha lenga-
lenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é escrever lar-
gamente em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio
mas uma voz de contralto me faz cantar: eu canto fosco e negro.
É a minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome.
Mas eu me alimentei com minha própria placenta. Não sou de ~~poer~~
unha: isto é um adaggio,

*este instante - já é
a música - já é*

Fonte: Arquivo FCRB

Imagem 37. Arquivo FCRB: *Água Viva* CLPi02_ trecho da p. 62

~~Continuo no brainstorm.~~ Mas o segredo - não vejo nem
sinto. A eletrola está quebrada. O consêrto é muito caro e não
viver com música é trair a condição humana que é cercada de geo-
métrica música doce. Aliás eu já disse que música é abstração
do pensamento. Falo de Bach e Vivaldi e mesmo Haendel. Olho a
cadeira de estilo império e desta vez foi como se ela também
me tivesse olhado e visto. O futuro é meu - enquanto eu viver.

de Stravinski

Fonte: Arquivo FCRB

Imagem 38. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 15

ter" ~~em silêncio~~ é melhor: j'éclate. Por enquanto há diálogo. Depois ~~haverá~~ ^{será} monólogo. Depois o silêncio. Sei que ~~terá~~ ^{haverá} uma Ordem. O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de começar a música eletrônica. Sinto latejando em mim a prece que ainda não veio. Sinto que vou pedir que os fatos apenas escorram sobre mim sem me molhar. Estou pronta para o silêncio grande da morte. Vou dormir.

Imagem 39. Trecho da p. 28

máquina. Música não ouço há bastante tempo porque estou procurando me dessensibilizar. Mas um dia desses fui pegada desprevenida por uma música, e chorei. Não é vergonha chorar. É vergonha cantar em público que chorei.

Imagem 40. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 15

~~Continuo no brainstorm:~~ Mas o segredo - não vejo nem sinto. A eletrola está quebrada. O consêrto é muito caro e não viver com música é trair a condição humana que é cercada de geométrica música doce. Aliás eu já disse que música é abstração do pensamento. Falo de Bach e Vivaldi e mesmo ^{e de Stravinski} Haendel. Olho a cadeira de estilo império e desta vez foi como se ela também me tivesse olhado e visto. O futuro é meu - enquanto eu viver.

Imagem 41. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02_ trecho da p. 79

O fato que a fez suspirar e em que ela se transformou era o de ser uma mulher com uma vasseur na mão. Passa de atonal para tonal. Sobrou-lhe de tudo isto - como na boca um gosto - a sensação atonal do contato atonal com o impulso atonal. Recuso-me a continuar: está chato demais. Está ficando

Momentos musicais em *Água Viva*

Todos os momentos que colocarei aqui são da edição do livro de 1980. Assim, abaixo das citações, para tornar a leitura mais fluida, colocarei somente o número página; ao todo são trinta e dois momentos. Mais uma vez peço licença para mudar um pouco, transgredir a forma de citações da *Associação Brasileira de Normas Técnicas* para o que me parece uma maneira mais fluida de colocar os textos. Se preferir, há também uma tabela no Anexo X.

É bom reforçar que esses momentos são escolhas subjetivas, através de diversas leituras minhas do livro publicado, que *eu* considero ser uma menção musical – o que sim, é subjetivo.

Momento 1:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-acorpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro (p. 10).

Momento 2:

O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical (p. 11).

Momento 3:

Vejo que nunca te disse como escuto música – apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espriando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos (p. 11).

Momento 4:

E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última (p. 11).

Momento 5:

Venho do longe – de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a incoseqüência. Liberdade? É o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e agüento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo (p. 16).

Momento 6:

Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível (p. 19).

Momento 7:

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 platéia. (...) O que diz este jazz que é improviso? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego (p. 27).

Momento 8:

Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite. E canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como uma ponte levadiça em um futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje. Minha aura é mistério de vida. Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única (p. 24).

Momento 9:

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som (p. 27).

Momento 10:

A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom (p. 29).

Momento 11:

Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? e a resposta é: vou (p. 29).

Momento 12:

De vez em quando te darei uma leve história – área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva (p. 33 e 34).

Momento 13:

Ouçó o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existe antes da formação do tempo. A minha consciência é leve e agora é ar. O ar não tem lugar nem época. O ar é o não-lugar onde tudo vai existir. O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. (...) forma-se o chão que é terra. O resto é ar e o resto é lento fogo em perpétua mutação. A palavra “perpétua” não existe porque não existe o tempo? Mas existe o ribombo (p. 38).

Momento 14:

Vou fazer um adaggio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco. Nascer é assim: (p. 43).

Momento 15:

Há uma canção de amor deles que diz também monotonamente o lamento que faço meu: por que te amo? (...) Há também a canção de ninar elefantes que vão se banhar no rio. Sou africana: um fio de lamento triste e largo e selvático está na minha voz que te canta (p. 44).

Momento 16:

Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar - canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranqüilo adaggio (p. 44).

Momento 17:

Estou tão ampla. Sou coerente: meu cântico é profundo. Devagar. Mas crescendo. Está crescendo mais ainda. Se crescer muito vira lua cheia e silêncio, e fantasmagórico chão lunar. À espreita do tempo que me pára. O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível. O que vem é imprevisto. Para ser inutilmente sincera devo dizer que agora são seis e quinze da manhã (p. 45).

Momento 18:

Eis o último acorde grave do adaggio. Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento (p. 45).

Momento 19:

Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas. Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo (p. 47).

Momento 20:

O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de começar a música eletrônica. Estou improvisando e a beleza do que improvisado é fuga (p. 48).

Momento 21:

Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara (p. 48).

Momento 22:

Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única.

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? (p. 49).

Momento 23:

Acho que vou ter que pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais. Ouvi o “Pássaro de Fogo” – e afoguei-me inteira (p. 61).

Momento 24:

Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? (p. 67).

Momento 25:

É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado “leit-motif”. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it (p. 67).

Momento 26:

Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. “X” que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de “X” (p. 81).

Momento 27:

27 a

Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia. (...)

Meu amadurecimento de um tema já seria uma ária cantabile – outra pessoa que faça então outra música – a música do amadurecimento do meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato. Mas que fato tem uma noite que se passa inteira em um atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão tranqüila, de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra “nervos” esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre “outras coisas”, não mudam de assunto – são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia.

27 b

Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história? (p. 82 e 83).

Momento 28:

Aí posso pintar a essência de um guarda-roupa. A essência que nunca é cantabile. Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir (p. 84).

Momento 29:

Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie de cantilena extremamente plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção, e ela respondeu: é bobagem minha mesmo, não é de ninguém (p. 84).

Momento 30:

E acima da liberdade, acima do certo vazio crio ondas musicais calmíssimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã (p. 92).

Momento 31:

A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. (...) Viver é isto: a alegria do it. e confortar-me não como vencida mas em um allegro com brio (p. 94 e 95).

Momento 32:

Ah esse flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro. Este improviso é (p. 95).

[Respiro]

[Respiro]

[Respiro]

3.5 Tocar *Água Viva* é ler de corpo inteiro

Para mim, ler de corpo inteiro é ler com o corpo do instrumento, ter voz através de tudo que se move, pelo texto, por mim.

A autora escreveu, ou melhor, ou compôs esse livro como se sua intenção fosse realmente a de produzir um certo efeito de improvisação (...) o método característico na composição desse manuscrito é o da montagem. Clarice não organiza o material heterogêneo que compõe esse texto em busca de um tema ou forma específicos, mas simplesmente combina em justaposição paratática (Roncador, 2002, p. 33).

Agora estou perto de me despedir de você, este quase fim é sonoro. É a partilha da experiência musical feita para você, que me lê, no instante-já. Nós que tocamos esse livro, improvisamos, montamos com nossos materiais heterogêneos – não só em timbre (instrumentos diferentes), mas mulheres diferentes, vivências diferentes e um mesmo texto.

Quero apresentar essas mulheres: Aline Gonçalves é flautista, clarinetista, arranjadora e compositora. Faz parte do grupo *El Efecto* e foi integrante fundadora da *Itiberê Orquestra Família*. Gravou no disco *Mundo Verde Esperança* de Hermeto Pascoal (2002). Lançou o premiado disco *Verdevioleta* (2007) com canções de Violeta Parra.

Em 2020 criou o projeto *Embra – Escritas Musicais de Mulheres Brasileiras*⁷⁷, vencedor do Prêmio Profissionais da Música 2021. Em 2022, pela *YB music*, lança seu primeiro álbum autoral, *Pacífico*. Ganhou o Prêmio *Profissionais da Música 2023* nas categorias Arranjadora e Autora Instrumental.

Navalha Carrera é uma travesti que atua no mercado musical desde o início dos anos 2000. Assinou produção musical e tocou nos discos *Letrux Em Noite de Climão* (2017) *Letrux Aos Prantos* (2020) e *Sem Concerto* (Zéu Britto, 2022). Em 2020 e 2021 foi indicada como melhor produtora no *WME Awards*. Compôs trilha para diversas obras audiovisuais. Como artista solo, lançou o disco *Ondas Consideráveis* (2021). Em 2022 começou o projeto *Amorfismos*, com improvisos musicais livres.

⁷⁷ Site do EMMBRA disponível em: <<https://www.emmbra.com/>>. Lá você pode acessar todas as partituras do livro. Acesso em: 11 jul. 2023.

Agora te convido a ouvir essas mulheres:

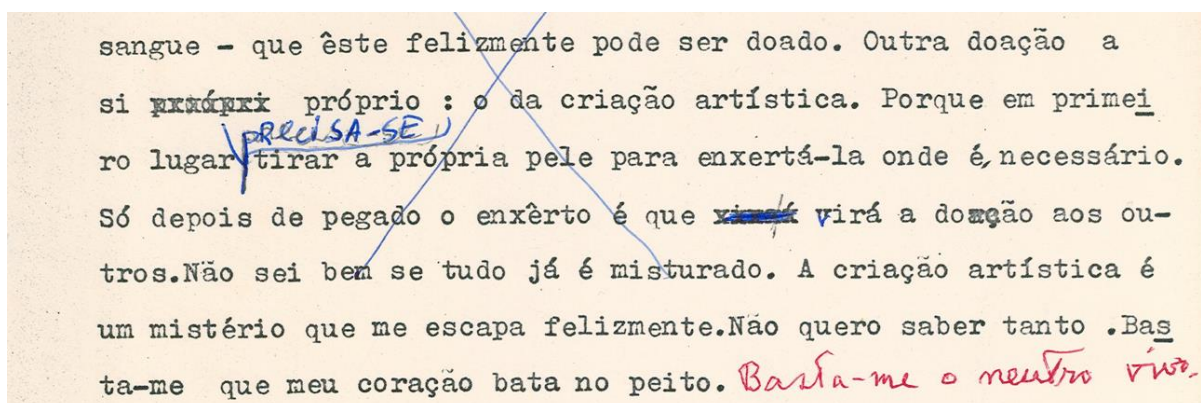
Qr 22. Navalha Carrera



Qr 23. Aline Gonçalves



Imagem 38. Arquivo FCRB: Água Viva CLPi02, p. 47. Trecho não publicado



Fonte: Arquivo FCRB

Escrevo na noite de terça, dia onze de julho de 2023, gravamos ontem. Foi um dia emocionante, cheio de Clarice. Primeiro, pela manhã, gravei com Aline que já conhecia o *Água Viva*, e por coincidência bonita tocou numa banda com o mesmo nome. Nos conhecemos há uns bons anos, tocamos juntas, partilhamos para além da música a amizade. Aline é generosa, dá boas caronas a contrabaixos gigantes, excelente companhia para um vinho e conversas em casa.

Aline também é uma artista incrível. Eu gosto sempre de vê-la tocar, o que mais me pega são os improvisos; me lembro bem de alguns shows em que ela é uma viagem à parte em mim, os solos, os timbres, as trocas de instrumento. Sempre atenta, concentrada. Pessoa boa de trabalhar junto, que nunca perde o contato com a música. Poderia falar tantas coisas boas...

Nosso caminho em tocar Clarice foi ao longo de conversas curtas, na correria da vida pós-pandemia, com necessidade de produzir para se manter depois de um hiato. Desde o início do meu estudo ela se mostrou interessada em tocar e acompanhar, aí mergulhei na escrita e na rotina. A princípio marcamos para gravar em um estúdio no mesmo dia com a Navalha, assim quem sabe poderíamos fazer um trio também.

Aconteceu que, com meus recursos (sim, falo de dinheiro), não consegui desta forma, então marquei algo mais informal em minha casa, contando com a grande e generosa ajuda da Raquel Lázaro para captar o som. Isso já muda tudo. Estávamos em uma pequena sala de apartamento, baleia (minha cachorrinha) solta, obras na rua, interferências sonoras.

A princípio, só gravaríamos som, mas Raquel topou filmar um pouco, e mais tarde com a Navalha tivemos três câmeras pela casa. Eu espero que cada elemento leve você para lugares diferentes, como ter ou não imagem na música, pois tudo é resultado de reflexões – minhas como montadora considerando o material –, pensando sempre em tocar o livro e transpor as palavras para você ler nossa música.

[Abro um espaço para te falar da Raquel Lázaro⁷⁸, técnica de som direto e produtora musical. Faz parte da equipe de sonorização do grupo *Jazz das Minas e Maíra Freitas*. Atua no audiovisual como editora de som, diretora e montadora. Participou em 2018 da primeira turma do A.S.A – *Arte Sônica Amplificada*, programa do Oi Futuro com o British Council.]

Voltando... de manhã Aline chegou com a clarineta e a dúvida: o que exatamente vamos fazer? Enquanto tomamos um café conversamos um pouco. O bom de ter feito em casa é que temos tudo gravado e posso compartilhar aqui essa passagem da palavra para a nota musical.

Não sei se consegui responder bem a dúvida da minha amiga, mas sentamos e escolhemos na hora um trecho para tocar, depois outro e outro. Não combinamos tonalidades e nada estritamente musical; nós falamos do texto e pensamos em climas, momentos, lendo várias vezes, captando novas informações. Foi muito prazeroso e ficamos com a vontade de seguir lendo o *Água Viva* juntas em um projeto futuro.

⁷⁸ Aqui você pode assistir o *Elekô*, filme premiado em que Raquel levou o prêmio de Melhor Sound Design: <https://www.youtube.com/watch?v=EdcguHwyY_Y>. Acesso em: 13 jul. 2023.

O que melhor faço agora é deixar com carinho o som dessa manhã:

Qr 24. O que vem é imprevisto



Estou tão ampla. Sou coerente: meu cântico é profundo. Devagar. Mas crescendo. Está crescendo mais ainda. Se crescer muito vira lua cheia e silêncio, e fantasmagórico chão lunar. À espreita do tempo que me pára. O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível. O que vem é imprevisto. Para ser inutilmente sincera devo dizer que agora são seis e quinze da manhã (Lispector, 1980, p. 45).

Qr 25. E canto a passagem do tempo



Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite. E canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como uma ponte levadiça em um futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje. Minha aura é mistério de vida. Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única (Lispector, 1980, p. 49).

Com a Navalha meu caminho é diferente: temos um amigo e parceiro de música em comum, Lourenço Vasconcelos; foi assim comecei a ouvir e conhecer os sons dessa guitarra de infinitas possibilidades. Depois de ouvir o disco *Ondas consideráveis* (2021) tive certeza de querer tocar com ela.

Mesmo sem nos conhecermos pessoalmente, fiz o convite de tocar Clarice, um pouco no ar. Posso dizer que tenho a sorte de ter muitas generosidades nessa vida. Ela topou e mergulhou. Primeiro dei o livro com marcações em todos trechos musicais. Não por querer controlar ou guiar uma leitura, mas por saber que o tempo é curto e que, assim, ela poderia ter a liberdade de ler como quisesse e, sempre que quisesse achar música, estaria ali.

[Nós gravamos no mesmo dia, que no instante-já foi ontem à tarde. Recebemos a ajuda carinhosa da Hoana Bonito, te falo um pouco dela: licenciada, especialista em *Artes Visuais, cultura e criação* e mestre pela Universidade de Évora (Portugal). Coincidências? Hoana é artista plástica, ex-fotógrafa e jornalista por profissão, pesquisa e produz suas obras sobre olhares e modos de ver.]

Navalha escolheu os trechos na hora, sorteando pelas marcas azuis do livro, fizemos quatro improvisos. Como nunca havíamos tocado juntas, conversamos bastante, com um copo de vinho nas mãos, sobre música e a diversidade de sons. Sou completamente encantada com a qualidade de som que ela tira da guitarra, não são só timbres de pedais: é o som de quem está ali, atrás do instrumento, repare, é lindo de ouvir.

No primeiro improviso (o de número 27 na lista de *Momentos*) fizemos logo um trecho grande, e o curioso é que Aline e Navalha escolheram este mesmo momento, mas cada uma em um fragmento diferente. É como se mesmo de improviso, e, ainda assim, brincando com a sorte (em escolher aleatoriamente um trecho), no fim as coisas se encontrassem. Objeto não orientável, “Fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça” (Lispector, 1980, p. 10).

[fita de Möbius]

Na primeira música decidimos uma tonalidade, mas mesmo assim em certa brincadeira: ré maior e ré menor – o que quer dizer que decidimos uma ambiguidade, só o ouvido atento à outra pode perceber as mudanças. Tocamos após ler e conversar sobre os trechos e tudo que nos vinha à cabeça.

Mais do que falar, convido você para este momento e assim termino, ou melhor, nunca termino, com som, com música:

Qr 26. Não se pode cantar o que te escrevo



Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo (Lispector, 1980, p. 82.)

Qr 27. O que estou escrevendo é música do ar



Ouçõ o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existe antes da formação do tempo. A minha consciência é leve e agora é ar. O ar não tem lugar nem época. O ar é o não-lugar onde tudo vai existir. O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é (Lispector, 1980, p. 38).

CODA, CARTA, CONSIDERAÇÕES

“Cair, mas levantar-se ainda, pelo menos exalando um perfume: tal seria o poder vertical das imagens movidas pelas emoções.”
(Didi-Huberman, 2021, p. 46).

Rio de Janeiro, de 1 de junho a 29 de julho de 2023.

Minha querida Clarice,

Tenho medo de te dirigir a palavra, o som, a vibração última, esse respiro final. Tenho aquele medo ansioso. Resquícios de um tempo de máscaras e isolamentos e de te ler em completa solidão.

Completa solidão, repito para mim, não faz sentido, toda solidão é. Mas repito, e repito, completa. E completa, escrevo agora sem tímida coragem com ousadia, quase como um impulso lisérgico. E não acaba, estou enfeitiçada, talvez fora dos sentidos comuns.

Ouve Beethoven comigo? Primeiro movimento da *Patética*. Podemos ir direto para o fim? Da coda, essa tentativa de fim? Cauda, como puxar para fora do corpo um final forçado, um rabo de música humana. Como em Beethoven o meu fim é uma fermata na pausa, um tempo indeterminado no silêncio, enquanto as mãos do pianista no ar seguram o tempo do mundo e as cordas vibram depois do martelo as bater em um acorde.

[Eu respiro

O último da sonata não é o acorde, é o silêncio.]

Passamos longo tempo juntas, não foi a primeira vez que segurei tuas mãos. E nelas ainda penso tanto. Quando vejo tua letra errática de dificuldade, vejo queimaduras em *Água Viva* e tenho vontade de cuidar de você. Jamais poderia fazê-lo, pois não sei ainda cuidar de mim.

Foram três anos, três fases. Meu número é o três. Três partes-capítulos em forma sonata. Mas quero mais da matemática dos números, se assim posso ter sua mão por mais tempo, ou será pela matemática da música? Na coda da sonata são quatro compassos graves,

como sempre, o lento que precede o *allegro molto e con bio*. Vou ter de te escrever um *allegro*? Não consigo. Sou grave por natureza. Sou quatro compassos.

Eu fui atrás de você e depois de mim, ou de você através de mim, do que vibra em mim, desse grave que preenche as paredes da minha casa. Como a gente costura de dentro para fora, a ordem escrita é outra, primeiro eu, depois você. Vê? Também gosto de montar peças, tudo parece um filme, ainda em películas recortadas.

Quero dizer que para chegar a você visitei a mim, no que se mistura entre o que vivo e faço, na música, na imagem, na palavra e no que buscava, algo novo. Aqui isso se chama performance, e entre nós? É segredo. Posso te pedir para chamar de leitura de corpo inteiro? Te estudei, mas jamais te traduzi ou concluí sobre você, sempre só li, escrevi, tudo com todo o corpo. É, acho que o segredo é a performance.

Me parece que o mundo que se junta a você com olhares pesquisadores esgotou todas as possibilidades e que tudo não passa de uma repetição até respirar fundo e ouvir o que é mais próximo de mim: a música. Sabe, gostamos das mesmas músicas. Eu pude tocar grande parte das músicas que você contou escutar em suas cartas. Ali do fundo da orquestra, no grave que é um coração batendo - a gente só percebe que existe quando falha.

Minha querida, são lugares tão diferentes, o do banco da orquestra e o banco da plateia ou da sala de casa com o disco a rodar. Você me deu o privilégio de sair do banco da orquestra e voltar a ouvir a própria orquestra, não de fora, mas de dentro de mim.

Eu te escolhi, como se dá um nome para uma filha, Haia, vida, animal. E recebi teu nome, Clarice. Essa escolha aqui se chama pesquisa, mas podemos chamar, em segredo, de companhia. É a razão das coisas, a mão que segura a outra.

Foi prazeroso ir além do que é ficção e ler suas cartas, me desculpe, eu sei que isso ultrapassa, mas é assim uma pesquisa. Recentemente, ouvi sua entrevista de outubro de 1976 para o *Museu da Imagem e do Som*⁷⁹, eu nunca tinha escutado, só lido. Como foi diferente ouvir. Que Clarice alegre, disposta e muito, muito esquecida. Eles te pesquisaram? Acho que sim. Te ouço, ribombo do tempo, língua presa, risadas, som de palito de fósforo acendendo. Você vai esquecer de mim?

Clarice, você me escreveria? Me responderia com indicações do que escutar em um sábado frio no Rio de Janeiro? E essa coda, como chegar nesse silêncio em um *allegro*?

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i3Pr0NK0_J0>. Acesso em: 29 jul. 2023.

Agora sei o que te perguntaria em uma ligação anônima: qual é a coda perfeita de uma sonata? Uma cadência de dominante à tônica ou um silêncio?

Preciso te contar, é meu ofício, a isenção de Mozart e evasões das fugas de Bach. Agora você também faz parte do que eu toco, esse tocar-clarice é também meu ofício porque há música no que escreve? Não, nunca. É meu prazer, é isso uma pesquisa. Foi assim, por prazer, que escolhi o *Água Viva* e com surpresa descobri o *Objeto Gritante* por detrás dele. Desculpe de novo, me aproximei muito? Posso afrouxar os dedos das mãos um pouco.

Verdade que me aproximei a ponto de trazer tuas palavras para as pontas dos meus dedos, até virar música. É possível? Música que vai no ar, uma presença de fumaça, um incenso a queimar no fim. E no fim, o fim continua. Porque também gosto de montar as peças da vida, das palavras, dos sons.

~~Quero continuar a descobrir mais música, escavar e escavar, para isso, mais correspondências, as respostas que nunca li. Eu posso ler? Talvez em um outro momento desses, acadêmico. Tenho medo de te escrever, mas quero continuar.~~

~~Sonho em fazer um concerto com o que você ouvia, de ano a ano, cronológico para te fazer ouvir de novo enquanto eu e muitos outros ouvem. Será que posso? Te trazer para a orquestra. Imagino tocar em pontos sensíveis, música é isso, mas isso é bom, não é? O nervo.~~

Agora preciso morrer. Talvez em outra carta consiga contar o que desejo para o futuro. Volto em outro instante-já. Me espere, minha mão continua segurando firme, mas me sinto em queda livre, à procura. O que escrevo continua, porque estou, por você, enfeitiçada...

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Ana Cláudia. **Objeto Gritante**: um manuscrito de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: editora perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Edições Chão da Feira**: Cadernos de Leitura, n, 78, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>. Acesso em: 2 ago. 2023.
- CAGE, John. **Silêncio**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de espaço-tempo de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A vertical das emoções**: as crônicas de Clarice Lispector. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.
- FREGTMAN, Carlos. **O Tao da música**. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.
- GONDAR, Jô. Ouvir com os olhos: gestos, expressões, ritmos. **Reverso**, Belo Horizonte ,v. 42, n. 79, p. 29-35, jun. 2020. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952020000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 24 jun. 2023.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice Fotobiografia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 12, p. 10-30, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOTSKA, Stefan M. Payne, Dorothy. Almén, Byron. **Tonal Harmony**: With an Introduction to Post-Tonal Music. New York: Eightennth Edition, 2018.

LAVIGNE, Marco Antônio; BOSISIO, Paulo Gustavo. **Técnicas fundamentais de arco para violino e viola**. Rio de Janeiro: Uni-RIO, 1999.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Pedro Krap Vasquez (org.). Edição com manuscritos e ensaios inéditos. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Claire Williams (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007b.

LISPECTOR, Clarice. **Todas as cartas**. Pedro Karp Vasquez (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos**. Teresa Montero e Lícia Manzo (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Minhas queridas**. Teresa Montero (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2007a.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LYRA, Luciana. Arte de f(r)icção: mito, rito e cartografias feministas. *In*: CASTRO, Maurício Barros de. **Arte e Cultura: Ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. p. 147-155.

LYRA, Luciana. Escrita acadêmica performática...Escrita F(r)iccional: Pureza e perigo. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-13, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/17759>. Acesso em 31 jan. 2022.

LYRA, Luciana. Uma academia toda nossa. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 15, n. esp., p. 01-08, 2020. DOI: 10.5965/1808312915252020e0027. Disponível em:

<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17928>>. Acesso em 24 jun. 2023.

MAFFESOLI, Michel. **A república dos bons sentimentos**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

MONTERO, Teresa. **À procura da própria coisa**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MONTERO, Teresa. **O Rio de Clarice**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

NEVES, P. E. O auto-retrato na fotografia contemporânea: que resta do sujeito, tecnicamente falado? **Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte**, 2011, v. 24. Disponível em: <https://doi.org/10.5944/etfvii.24.2011.1414>. Acesso em: 07 mar. 2022.

NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “dura escritura” de Clarice Lispector. **Revista Letras**, [S.l.], v. 98, nov. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898>. Acesso em 22 jan. 2021.

OSBORNE, P. Arte contemporânea é arte pós-conceitual. **Revista Poiésis**, v. 17, n. 27, p. 39-54, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1727.39-54>. Acesso em: 06 mar. 2022.

QUILICI, Cassiano Sydow. O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. *In*: REUNIÃO CIENTIFICA DA ABRACE, 6., 2011, São Paulo. Anais... **Arquivos**, São Paulo, v. 12 n. 1, 2011. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3142>. Acesso em: 24 jun. 2023.

RAGO, Luzia Margareth. **A Aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

ROCHA, M. L. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 19, n. 19, p. 131-148, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/97228>. Acesso em: 24 jun. 2023.

RONCADOR, Sônia. **Poéticas do empobrecimento**: a escrita derradeira de Clarice. São Paulo: Annablume, 2002.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 2015.

SOUSA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector**: Pinturas. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical (em 6 lições)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TARKOVISKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre as ligações**: Llansol, Molder e Zambrano. Florianópolis: Ed. Da UFSC: Ed da Casa, 2010.

WATZLAWICK, Paul. **A Realidade é Real?**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO A – Poema entre o ser e as coisas**Entre o ser e as coisas***Carlos Drummond de Andrade*

Onda e amor, onde amor, ando indagando
ao largo vento e à rocha imperativa,
e a tudo me arremesso, nesse quando
amanhece frescor de coisa viva.

As almas, não, as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que já se esquiva,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva.

N'água e na pedra amor deixa gravados
seus hieróglifos e mensagens, suas
verdades mais secretas e mais nuas.

E nem os elementos encantados
sabem do amor que os punge e que é, pungido,
uma fogueira a arder no dia findo.

Carlos Drummond de Andrade

ANEXO B – Poema e tradução de Dpeaul Verlaine

Art Poétique

Paul Verlaine

À Charles Morice

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'ou ?

Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieus à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Arte Poética

Tradução Augusto de Campos

Antes de tudo, a Música. Preza
Portanto, o Ímpar. Só cabe usar
O que é mais vago e solúvel no ar
Sem nada em si que pousa ou que pesa.

Pesar palavras será preciso,
Mas com certo desdém pela pinça:
Nada melhor do que a canção cinza
Onde o Indeciso se une ao Preciso.

Uns belos olhos atrás do véu,
O lusco-fusco no meio-dia
A turba azul de estrelas que estria
O outono agônico pelo céu!

Pois a Nuance é que leva a palma,
Nada de Cor, somente a nuance!
nuance, só, que nos afiance
o sonho ao sonho e a flauta na alma!

Foge do Chiste, a Farpa mesquinha,
Frase de espírito, Riso alvar,
Que o olho do Azul faz lacrimejar,
Alho plebeu de baixa cozinha!

A eloquência? Torce-lhe o pescoço!
E convém empregar de uma vez
A rima com certa sensatez
Ou vamos todos parar no fosso!

Quem nos dirá dos males da rima!
Que surdo absurdo ou que negro louco
Forjou em jóia este toco oco
Que soa falso e vil sob a lima?

Música ainda, e eternamente!
Que teu verso seja o vôo alto
Que se desprende da alma no salto
Para outros céus e para outra mente.

Que teu verso seja a aventura
Esparsa ao árdego ar da manhã
Que enche de aroma ótimo e a hortelã...
E todo o resto é literatura.

ANEXO C – Análise da sonata patética de Beethoven

(121) 1

SONATE PATHETIQUE
für das Pianoforte

von

Beethovens Werke.

L. VAN BEETHOVEN.

VOLUME XX Nº 131.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Op. 13.

INTRODUÇÃO → **Grave** Cm Bbm/Ab

Sonate N.º 8.

F#m/E F#m/C pequena cadência

pergunta e resposta

G (V) Cm (I) temp. pausal respirat

cadência cromática para o tema do allegro

attacca subito il Allegro.

B. 131.

P
D
U
S
A

2 (122) **EXPOSIÇÃO**
primeiro sujeito (assunto)

Allegro di molto e con brio.

escala em dó maior

cresc.

repetição

ansiosa

dó: tonalidade

cresc.

cresc.

pequena transição

segundo sujeito

poco de ritmos

dança: game

(123) 3

First system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The lower staff contains a harmonic accompaniment with chords labeled Cm and F(IV). A *decresc.* marking is present in the lower staff.

Second system of the musical score. The upper staff begins with a *pp* dynamic. A red bracket highlights a section of the melody. A green line traces a path through the notes, with the annotation "terceiro sujeito" in red above it. A green arrow points to the lower staff with the text "movimentação nas vozes do meio". A *cresc.* marking is in the lower staff.

Third system of the musical score. A green line continues from the previous system. A red bracket highlights a section of the melody. A green arrow points to the lower staff with the text "movimento contrastante nas vozes extremas". A *p* dynamic marking is in the lower staff. A green annotation at the bottom right reads "quase repetição para a cadência".

Fourth system of the musical score. The upper staff continues the melodic line. A *cresc.* marking is in the lower staff.

Fifth system of the musical score. A red bracket highlights a section of the melody. A *p* dynamic marking is in the lower staff. A green annotation at the bottom right reads "cadência I - IV - V - I".

Sixth system of the musical score. A *cresc.* marking is in the upper staff. A red circle highlights a specific chord in the lower staff.

Seventh system of the musical score. Red arrows point to specific notes in the lower staff. A red circle highlights a section of the melody in the upper staff. A red circle highlights a section of the lower staff. A *f* dynamic marking is in the upper staff.

B. 131.

// *taças suspensas!*

fim da exposição

1 (124) **DESENVOLVIMENTO**

começa com uma espécie de introdução como na exposição como uma preparação para um novo capítulo
Tempo I.

sf *Gm* *sf* *p* *decresc. pp*

Si si si si si

attacca subito Allegro molto e con brio.

Allegro molto e con brio.

p *cresc.* *f* *p* *cresc.*

primeiro fragmento segundo fragmento

repetição de fragmentos com mãos invertidas

f *p* *cresc.*

pedal no agudo movimento no grave

pp *cresc.*

G - dominante de Cm

sol ...

(125) 5

First system of musical notation. The right hand part features a melodic line with a *pp* dynamic marking and a *cresc.* marking. A green oval highlights a specific melodic phrase. The left hand part provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand part has a *sf* dynamic marking. A red oval highlights a chordal sequence, with a red arrow pointing to it labeled "insistência". A red bracket above the system is labeled "cadência para recapitulação". The left hand part continues with its accompaniment.

Third system of musical notation, showing the continuation of the piano accompaniment in both hands.

RECAPITULACAO/ REEXPOSICAO

Fourth system of musical notation, marking the beginning of the recapitulation. The right hand part starts with a *p* dynamic and a *cresc.* marking. A green note above the first measure is labeled "como no inicio".

Fifth system of musical notation. A green bracket highlights a new chord, labeled "nova harmonia!!!". A purple note below the system is labeled "Surpresa!". Dynamics include *p*, *cresc.*, and *p cresc.*

Sixth system of musical notation. A green oval highlights a melodic phrase in the right hand, labeled "transição para o segundo tema". Dynamics include *p cresc.*

B. 131.

6 (126) segundo tema em E \flat m

repete o segundo sujeito da exp. também com o mesmo caráter em forte e piano, porém em outra tonalidade

mi

decresc.

pp

terceiro tema Cm retoma a tonalidade do menor

p

cresc.

(127) 7

First system of musical notation. The piano part (top staff) begins with a *cresc.* marking. Green lines and arrows indicate melodic connections and phrasing across the system.

Second system of musical notation. The piano part (top staff) features a *p* dynamic marking. Red annotations highlight specific notes and phrasing.

Third system of musical notation. The piano part (top staff) includes a *cresc.* marking. Red annotations highlight notes and phrasing.

Fourth system of musical notation. The piano part (top staff) features a *f* dynamic marking. Red annotations highlight notes and phrasing.

Fifth system of musical notation. The piano part (top staff) includes a *CODA* marking and a *Grave.* tempo change. Red annotations highlight notes and phrasing.

Sixth system of musical notation. The piano part (top staff) features the tempo marking *Allegro molto e con brio.* Green annotations highlight notes and phrasing.

Seventh system of musical notation. The piano part (top staff) includes *cresc.* and *ff* markings. Green annotations highlight notes and phrasing.

B. 131.

uma pausa qm pensar...

dor!

ponto culminante

fim

como na introdução lenta

Allegro molto e con brio.

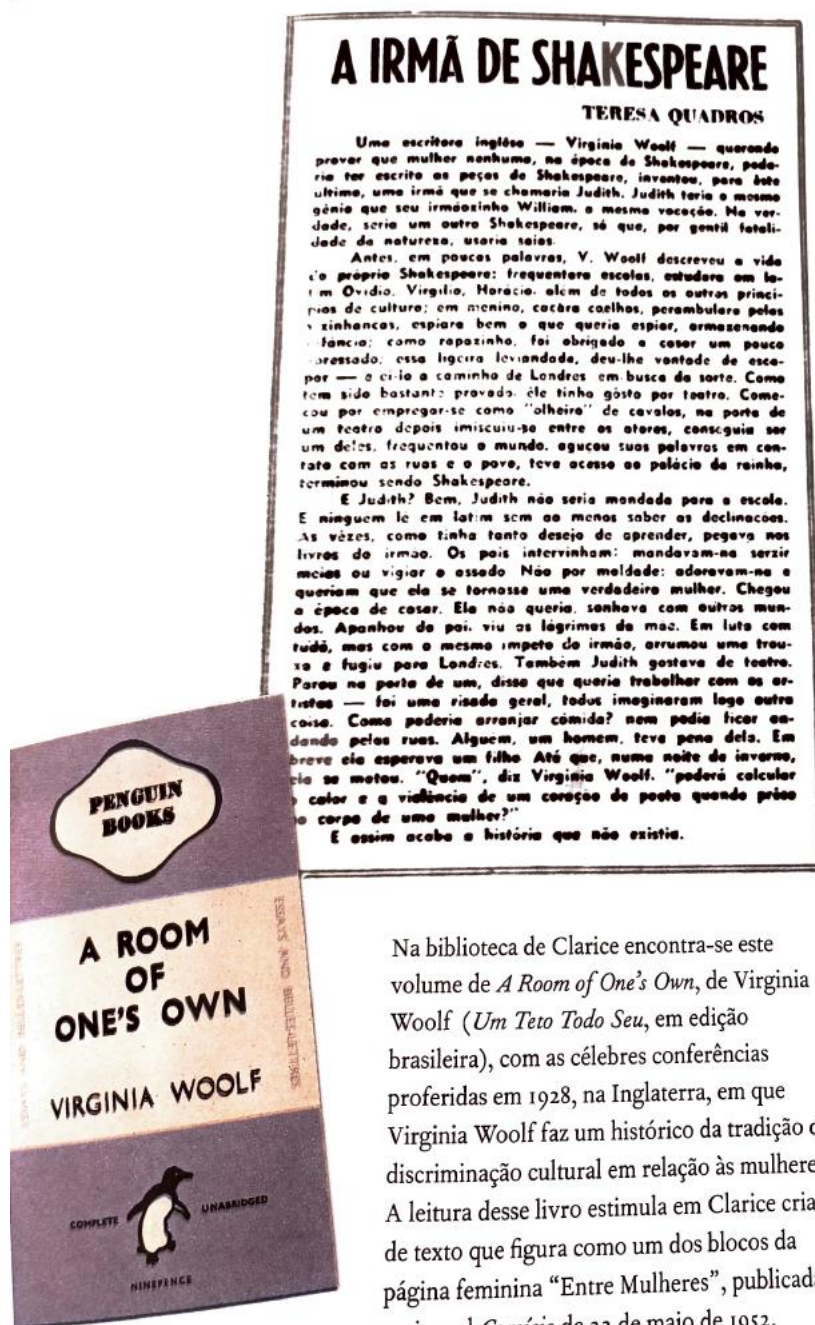
ANEXO D – Clarice fala de Woolf

Reprodução publicada no livro *Clarice Fotobiografia* de Nádya Battella Gotlib do exemplar de Clarice de *Um teto todo seu* em Inglês e da coluna que a escritora escreve sobre o livro com pseudônimo de Teresa Quadros.



ANEXO V

ANEXO E



Na biblioteca de Clarice encontra-se este volume de *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf (*Um Teto Todo Seu*, em edição brasileira), com as célebres conferências proferidas em 1928, na Inglaterra, em que Virginia Woolf faz um histórico da tradição da discriminação cultural em relação às mulheres. A leitura desse livro estimula em Clarice criação de texto que figura como um dos blocos da página feminina "Entre Mulheres", publicada no jornal *Comício* de 22 de maio de 1952.

REFERÊNCIAS MUSICAIS NO LIVRO ÁGUA VIVA DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

/

LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

Página	citação	n°
10 / 8	Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo-acorpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro.	1
11/9	O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical.	2
11/ 9	Vejo que nunca te disse como escuro música - apóio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.	3
11 / 9	E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última	4
16 / 13	Venho do longe - de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inseqüência. Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e agüento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo.	5
19 / /	Estou ouvindo agora uma música selvática, quase que apenas batuque e ritmo que vem de uma casa vizinha onde jovens drogados vivem o presente. Um instante mais de ritmo incessante, incessante, e acontece-me algo terrível.	6

16		
23 / 18	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 platéia. (...) O que diz este jazz que é improviso? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego.	7
24 / 20	Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite. E canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como uma ponte levadiça em um futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje. Minha aura é mistério de vida. Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única.	8
27 / 22	Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto vôo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopéia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.	9
29 / 23	A profunda alegria: o êxtase secreto. Sei como inventar um pensamento. Sinto o alvoroço da novidade. Mas bem sei que o que escrevo é apenas um tom.	10
29/ 24	Estou sendo antimelódica. Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários. Para onde vou? e a resposta é: vou.	11
33 e 34 / 27	De vez em quando te darei uma leve história - área melódica e cantabile para quebrar este meu quarteto de cordas: um trecho figurativo para abrir uma clareira na minha nutridora selva.	12
38 / 30	Ouço o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existe antes da formação do tempo. A minha consciência é leve e agora é ar. O ar não tem lugar nem época. O ar é o não-lugar onde tudo vai existir. O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. (...) <u>Forma-se o</u>	13
	chão que é terra. O resto é ar e o resto é lento fogo em perpétua mutação. A palavra "perpétua" não existe porque não existe o tempo? Mas existe o ribombo.	
43/ 35	Vou fazer um adaggio. Leia devagar e com paz. É um largo afresco. Nascer é assim:	14
44/ 35	Há uma canção de amor deles que diz também monotonamente o lamento que faço meu: por que te amo se não respondes? (...) Há também a canção de ninar elefantes que vão se banhar no rio. Sou africana: um fio de lamento triste e largo e selvático está na minha voz que te canta.	15
44/ 35	Mas há os que morrem de fome e eu nada posso senão nascer. Minha lengalenga é: que posso fazer por eles? Minha resposta é: pintar um afresco em adaggio. Poderia sofrer a fome dos outros em silêncio mas uma voz de contralto me faz cantar - canto fosco e negro. É minha mensagem de pessoa só. A pessoa come outra de fome. Mas eu me alimentei com minha própria placenta. E não vou roer unhas porque isto é um tranqüilo adaggio.	16
45 / 36	Estou tão ampla. Sou coerente: meu cântico é profundo. Devagar. Mas crescendo. Está crescendo mais ainda. Se crescer muito vira lua cheia e silêncio, e fantasmagórico chão lunar. À espreita do tempo que me pára. O que te escrevo é sério. Vai virar duro objeto imperecível. O que vem é imprevisto. Para ser inutilmente sincera devo dizer que agora são seis e quinze da manhã.	17
45 / 36	Eis o último acorde grave do adaggio. Meu número é 9. É 7. É 8. Tudo atrás do pensamento.	18
47 / 38	Como reproduzir em palavras o gosto? O gosto é uno e as palavras são muitas. Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo	19

48 / 38	O caos de novo se prepara como instrumentos musicais que se afinam antes de começar a música eletrônica. Estou improvisando e a beleza do que improviso é fuga.	20
48 / 38	Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara.	21
49 / 39	Eu me ultrapasso abdicando de meu nome, e então sou o mundo. Sigo a voz do mundo com voz única. O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evolva-se um halo que transcende as frases, você sente?	22
61/49	Acho que vou ter que pedir licença para morrer. Mas não posso, é tarde demais. Ouvi o "Pássaro de Fogo" - e afoguei-me inteira.	23
67 / 54	Isto que estou te escrevendo é um contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade?	24
67 / 25	É o seguinte: a dissonância me é harmoniosa. A melodia por vezes me cansa. E também o chamado "leit-motif". Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it.	25
81 / 26 e 27	Mas muita vida também pois a vida é impronunciável. "X" que estremece em mim e tenho medo de seu diapasão: vibra como uma corda de violoncelo, corda tensa que quando é tangida emite eletricidade pura, sem melodia. O instante impronunciável. Uma sensibilidade outra é que se apercebe de "X".	26
82 e 83 / 66 e 67	Estou te falando em abstrato e pergunto-me: sou uma ária cantabile? Não, não se pode cantar o que te escrevo. Por que não abordo um tema que facilmente poderia descobrir? mas não: caminho encostada à parede, escamoteio a melodia descoberta, ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem. Às vezes escorro pelo muro, em lugar onde nunca bate sol. Meu amadurecimento de um tema já seria uma ária cantabile - outra pessoa que faça então outra música - a música do amadurecimento do meu quarteto. Este é antes do amadurecimento. A melodia seria o fato. Mas que fato tem uma noite que	27
	se passa inteira em um atalho onde não tem ninguém e enquanto dormimos sem saber de nada? Onde está o fato? Minha história é de uma escuridão <u>tranquila</u> , de raiz adormecida na sua força, de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável. Quase não existe carne nesse meu quarteto. Pena que a palavra "nervos" esteja ligada a vibrações dolorosas, senão seria um quarteto de nervos. Cordas escuras que, tocadas, não falam sobre "outras coisas", não mudam de assunto - são em si e de si, entregam-se iguais como são, sem mentira nem fantasia. Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história?	
84 / 68	Aí posso pintar a essência de um guarda-roupa. A essência que nunca é cantabile. Mas quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexos como profunda forma de te atingir.	28
84 / 28	Ontem eu estava tomando café e ouvi a empregada na área de serviço a pendurar roupa na corda e a cantar uma melodia sem palavras. Espécie de cantilena extremamente plangente. Perguntei-lhe de quem era a canção, e ela respondeu: é bobagem minha mesmo, não é de ninguém.	29
92 / 75	E acima da liberdade, acima do certo vazio crio ondas musicais calmissimas e repetidas. A loucura do invento livre. Quer ver comigo? Paisagem onde se passa essa música? ar, talos verdes, o mar estendido, silêncio de domingo de manhã.	30
94 e 95 / 77	A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial. Não faz sentido? Pois tem que fazer. (...)Viver é isto: a alegria do it. e confortar-me não como vencida mas em um allegro com brio.	31
95 / /	Ah esse flash de instantes nunca termina. Meu canto do it nunca termina? Vou acabá-lo deliberadamente por um ato voluntário. Mas ele continua em improviso constante, criando sempre e sempre o presente que é futuro. Este improviso é	32