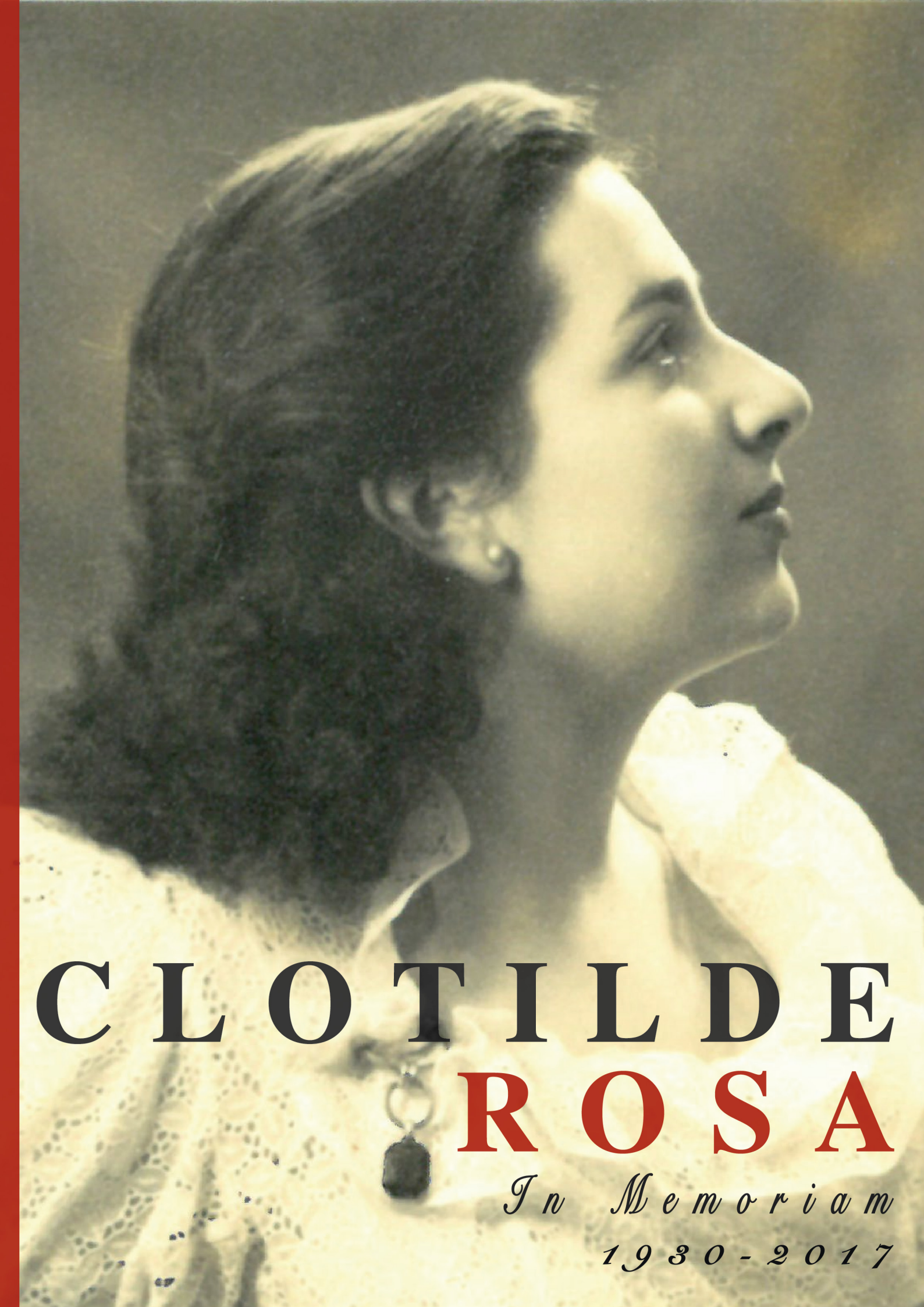




CLOTILDE
ROSA

In Memoriam
1930 - 2017

CLOTILDE
ROSSA

CLOTILDE
ROSSA

In Memoriam



AVA
MUSICAL EDITIONS

Capa/Contra Capa: Bernardo Sá Machado
Design Gráfico/Paginação: Bernardo Sá Machado
Organização de conteúdos: José Sá Machado e Bernardo Sá Machado
Revisão: Isabel Carrasquinho

1ª Edição:
ISBN:
Nº de edição:
Depósito Legal:

Reservados todos os direitos.
Nos termos do Código do Direito do Autor, é expressamente proibida a reprodução total ou parcial desta obra por quaisquer meios, incluindo a fotocópia e o tratamento informático, sem a autorização expressa dos titulares dos direitos.

*“Esta Rosa, admirada como artista
e adorada como amiga, guardá-la-ei
para sempre no meu coração”*

Manuel Pedro Ferreira

“Estou sempre (a compor). Se não compuser, fico doente, fico muito nervosa, muito infeliz, muito... idosa, o que infelizmente, é verdade!”

Índice

PREFÁCIO	17
<i>MANUEL PEDRO FERREIRA</i>	
INTRODUÇÃO	23
<i>JOSÉ SÁ MACHADO</i>	
NOTAS BIOGRÁFICAS	29
CRONOLOGIA	35
FOTOBIOGRAFIA	43
PROGRAMAS DE CONCERTOS	77
DEPOIMENTOS - A VIDA E OBRA DE CLOTILDE ROSA	113
Alejandro Oliva	115
<i>FIGURA E FUNDO: CLOTILDE ROSA E O SEU HABITAT CRIATIVO</i>	
Alexandre Delgado	123
<i>RECORDANDO CLOTILDE ROSA: DELICADEZA E AUTENTICIDADE</i>	
Ana Bela Chaves	125
Ana Castanhito	127
Anne Kaasa	131
Anne Victorino d'Almeida	137
Armando Silva Carvalho	139
Cândido Lima	141
Christopher Bochmann	145

Daniel Kientzy	147
Daniel Schvets	149
Eduardo Melo e Castro	151
<i>UMA HARPA E A SUA HARPISTA</i>	
Eurico Carrapatoso	153
Fernando Lapa	155
Ivan Moody	157
<i>RECONDITA ARMONIA DI BELLEZZE DIVERSE!...</i>	
Jean-Sébastien Béreau	159
João Almeida	161
<i>O AMOR À MÚSICA... E ÀS PESSOAS.</i>	
João Luiz	163
João Madureira	167
João Pereira Coutinho	169
João Rebocho	171
<i>AQUI ME TROUXE A CLOTILDE!</i>	
João Sá Machado	175
José Jorge Letria	177
<i>CLOTILDE ROSA: UMA MEMÓRIA SAUDOSA!</i>	
Lucas Manarte	179

Luís Cília	183
<i>UM GRANDE DAMA</i>	
Luís Gomes	185
Manuel Pedro Ferreira	187
Maria João Serrão	189
<i>UMA AMIGA, UMA COMPANHEIRA</i>	
Miguel Rocha	193
Musa Paradisiaca	195
<i>UMA LÍNGUA FRANCA</i>	
Nuno Pinto	197
Pedro Carneiro	199
<i>CANTO CIRCULAR - SOBRE A MÚSICA E O AMOR</i>	
Pedro Figueiredo	201
<i>TWO POINTS ON A CURVE</i>	
Pedro Neves.....	205
Rui Pinheiro	207
Sérgio Azevedo	209
<i>"ROSE IS A ROSE IS A ROSE IS A ROSE"</i>	
Troufa Real	217
ENTREVISTA	219
<i>CLOTILDE ROSA À CONVERSA COM ISABEL SOVERAL</i>	

CATÁLOGOS DE OBRA	245
CRONOLÓGICO	249
ALFABÉTICO	279
GÉNERO	291
TRABALHOS DE ANÁLISE	311
Ana Telles	315
<i>LIRISMO ONÍRICO E GESTUALIDADE EXPRESSIVA</i>	
Anne Kaasa	334
<i>UMA APROXIMAÇÃO À ESTÉTICA DA OBRA PARA PIANO DE CLOTILDE ROSA</i>	
Manuel Pedro Ferreira	434
<i>A REINVENÇÃO DO SENTIMENTO EM RICERCCARI, DE CLOTILDE ROSA</i>	
DISCOGRAFIA	451
BIBLIOGRAFIA	463
INCLUSÃO DE CD	469

**LIRISMO ONÍRICO E GESTUALIDADE EXPRESSIVA:
INCURSÕES PELA VIDA E OBRA DE CLOTILDE ROSA
(1930-2017)**

Ana Telles
(Universidade de Évora | CESEM-UÉ)

A 24 de Novembro de 2017, falecia aos 87 anos, em Algés, a compositora portuguesa Clotilde Rosa. Tive o imenso privilégio de contactar amiúde com ela, primeiramente através do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (de que Clotilde Rosa foi uma das fundadoras, no início da década de 1970, e com o qual eu própria tive o prazer de colaborar), mas sobretudo, e mais recentemente, a propósito da preparação da estreia¹ da obra *Waving II*, para piano e electrónica, que a compositora escreveu para mim. O presente texto assume-se, pois, como uma modesta homenagem a Clotilde Rosa, debruçando-se sobre aspectos do seu percurso, da sua obra, da sua linguagem e do seu posicionamento artístico. Mais do que isso, pretendo reflectir sobre o carácter lírico e onírico que subjaz, de modo mais ou menos explícito, a muitas das suas criações, mas também à maneira como esse “lirismo onírico” se traduz numa singular gestualidade física e sonora, que discutirei a partir da obra acima referida. Esses aspectos, sendo representativos da personalidade criativa da compositora, ilustram singularmente a marca que a distingue no panorama musical português dos sécs. XX e XXI enquanto mulher criadora. De facto, no caso de Clotilde Rosa, o “ser mulher”, o sentir e o viver femininos parecem-me indissociáveis da actividade e do legado artístico.

Clotilde Rosa nasceu em Lisboa em Maio de 1930, no seio de uma família de músicos. A mãe, Branca Belo de Carvalho Rosa, era pianista e harpista, como a própria Clotilde viria a ser; já o pai, José Rosa, era violinista e tenor, tendo-se estreado no domínio do canto lírico apenas quinze dias depois do nascimento da compositora, interpretando o papel de Des Grieux na ópera *Manon Lescaut*, de Jules Massenet; na verdade, José Rosa começara a sua carreira musical como violinista de uma orquestra de ópera, tendo aí descoberto grande talento para o canto lírico, o que o impulsionou a aperfeiçoar-se nesta área (Kaasa, 2008: 19).

A infância da jovem Clotilde foi povoada de música, ensaios e récitas; porém, com apenas nove anos perderia o pai, e um ano mais tarde a própria mãe. Ouçamos como esta experiência a marcou, a ponto de determinar a sua vocação musical:

Foi um golpe muito grande no nosso ambiente de sonho, no nosso ambiente de música... os ensaios em casa – meu pai cantava, minha mãe acompanhava-o ao piano – os preparativos para os espectáculos, os ensaios no teatro, as idas ao café com os amigos depois dos espectáculos, as óperas às quais assistíamos – nas quais o meu pai era protagonista, os concertos de orquestra dirigidos pelo Pedro de Freitas-Branco, grande amigo dos meus pais, enfim. (...) Decidi nesta altura, cheia de sofrimento pelas recordações dos meus pais, seguir a vida musical. (Rosa, citada por Azevedo 1998: 103)

¹ Realizada postumamente, no concerto de homenagem a Clotilde Rosa que teve lugar no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, a 11 de Maio de 2018.

Acolhida então por uma tia-avó, Clotilde Rosa começou por essa altura a estudar piano em regime particular, antes de ingressar no Conservatório Nacional, onde teve como professores Ivone Santos (piano), Cecília Borba (harpa), Wenceslau Pinto e Jorge Croner de Vasconcellos (composição); nessa instituição, terminou a formação superior em harpa e piano em 1948 e 1949, respectivamente (Kaasa, 2008: 19).

Ainda do período de formação no Conservatório Nacional, importa referir alguns “detalhes”, particularmente significativos, que a compositora relatou a Edward Luiz Ayres d’Abreu, em entrevista para a revista *Glosas*, publicada em Maio de 2013:

Há um ponto que, realmente, nem sequer valeria a pena referir... Teria os meus doze anos e andava no Conservatório; um dia resolvi fazer música sozinha e concebi uma partitura muito estranha, com notas muito em baixo e outras muito em cima... mas nunca mais fiz nada. Depois, mais tarde, estudei com o professor Croner de Vasconcellos, que dizia: “Senhora Dona Clotilde, faz muito bem corais! Gosto muito dos seus corais!”... e com ele estudei também contraponto... mas isso pouco tem a ver com o que viria a acontecer mais tarde. (Rosa, citada por Abreu, 2013: 19)

Comenta então o entrevistador: “Mas é um indício de que gostava de escrever...”, ao que Clotilde responde: “Sim... e fazia poesia, como todos os jovens...” (Rosa, citada por Abreu, 2013: 19).

Após a formação no Conservatório, segue-se o casamento com o pianista Jorge Machado e o nascimento de três filhos, José, João e Jorge². Depois de um interregno motivado por esta nova vivência familiar, Clotilde Rosa inaugura, em 1959, duas importantes facetas da sua vida musical enquanto harpista: na Orquestra de Concertos dirigida então por Frederico de Freitas, e no agrupamento pioneiro Menestréis de Lisboa, dedicado à música antiga, sob a direcção de Macário Santiago Kastner. Sai do país em 1961 para se aperfeiçoar, enquanto instrumentista, em Amsterdão, e vive, no ano seguinte, a sua primeira experiência no campo da música contemporânea: a convite do harpista Mário Falcão³, interpreta *Imagens Sonoras*, para duas harpas, de Jorge Peixinho. Não será demais sublinhar que o contacto com este compositor, figura maior da música do séc. XX em Portugal, inaugurado nessa ocasião, foi absolutamente decisivo para o percurso musical que viria a trilhar daí em diante, e também para a vida de Clotilde Rosa, como se depreende da seguinte passagem da já citada entrevista à revista *Glosas*:

[Jorge Peixinho] Foi meu companheiro durante nove anos. Adorava os meus filhos. Era amigo do seu amigo e extraordinariamente afectivo – mas quando se zangava com alguém reagia intempestivamente... Quando a nossa relação terminou, continuámos amigos e nunca deixámos de trabalhar juntos e de fazer concertos no estrangeiro. (Rosa, 2013: 21)

Em 1962-63, Jorge Peixinho e Clotilde Rosa encontram-se em Amsterdão, onde nutrem de modo intenso as respectivas vivências musicais, particularmente no contacto com as tendências estéticas de vanguarda; tal experiência veio a aprofundar-se através da frequência dos famosos *Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt, em 1963, 1967 e 1968 (no que à compositora diz respeito).

² José Manuel Rosa de Sá Machado, nascido a 21/12/55; João Manuel Rosa de Sá Machado, nascido a 25/03/57 e Jorge Alberto Rosa de Sá Machado, nascido a 09/08/59.

³ Actualmente, e desde há muitos anos, radicado nos Estados Unidos da América.

Em 1964, com bolsa de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian, Clotilde Rosa parte mais uma vez, desta feita para Paris, a fim de se aperfeiçoar como instrumentista. Após o seu regresso, um ano mais tarde, radica-se no Porto, ingressando na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. Dois anos mais tarde, no entanto, rumo a Colónia, onde mais uma vez se aperfeiçoa enquanto harpista. Estabiliza em Portugal a partir de 1969, ano em que ingressa na Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional em Lisboa, organismo de que fez parte até à respectiva extinção, em 1991.

Sobretudo depois do divórcio, Clotilde Rosa teria de conciliar uma actividade artística particularmente intensa com a atenção devida à família. Ouçamos, a este respeito, uma passagem particularmente eloquente da entrevista que ainda há pouco citei:

Como deve calcular, foi-me difícil educar três filhos tendo de fazer tantos concertos. Havia ocasiões em que ia de táxi a correr para o Trindade porque havia lá opereta, e depois para o São Carlos porque havia ópera, e depois ainda corria para a Gulbenkian... Então no mês de Maio era uma coisa assustadora, andava sempre a correr de um lado para o outro! Os meus filhos só viviam comigo e nestas ocasiões era um bocadinho ausente. Felizmente são homens formidáveis. Enfim, algumas vezes sentia-me angustiada e antes de ir deitar-me lia este poema lindíssimo [*Poema à Mãe*, de Eugénio de Andrade], que me ajudou muito no processo de adolescência dos meus filhos. Eu gostava daquilo quase até às lágrimas, e então o fim (“Eu vou com as aves.”) comovia-me particularmente. (Rosa, 2013: 20)

Em 1970, juntamente com Jorge Peixinho, Carlos Franco e António Oliveira e Silva, Clotilde Rosa faz parte do grupo de fundadores do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, “com o propósito específico de participar em Cursos de Iniciação à Música Contemporânea organizados pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian (...)” (Telles, 2012: 203). Primeiro grupo de música contemporânea em Portugal, o GMCL mantém desde então uma actividade regular (com uma única breve interrupção após a morte prematura de Jorge Peixinho, em 1995), sendo o mais antigo grupo de música contemporânea ainda em funcionamento a nível europeu.

O GMCL ocupa, sem dúvida, um lugar histórico na cena musical portuguesa e no tecido cultural do nosso país; pela importância que a ligação de Clotilde Rosa a esse agrupamento assumiu no seu percurso enquanto compositora, parece-me pertinente determo-nos brevemente sobre os princípios que nortearam a sua criação.

Os seus objectivos de base cobriam, na origem, três áreas essenciais: por um lado, a difusão das mais recentes tendências musicais em Portugal; por outro lado, uma pesquisa aprofundada e uma constante experimentação em diferentes domínios, nomeadamente no das novas técnicas instrumentais e de execução, no da improvisação e composição colectiva (cfr. *In-Con-Sub-Sequência*), e ainda no da intersecção com outras formas de expressão artística (cfr. *Action paintings, happenings*, concertos multimédia). Por último, importa referir o estímulo à criação musical e a divulgação de obras de compositores portugueses contemporâneos, com especial incidência na do seu fundador, Jorge Peixinho; na realidade, o GMCL assumiu um papel fundamental a nível da formação de novos públicos, da eclosão de jovens compositores e da criação de um repertório específico, funcionando em muitos casos como um laboratório de experimentação de novas estéticas musicais. Se, em certa medida, todos os objectivos mencionados se mantêm de actualidade, o último reveste-se de uma especial pertinência. (Telles, 2012: 203-4).

Ora, foi justamente no seio do GMCL que Clotilde Rosa se iniciou enquanto compositora, instigada por Jorge Peixinho. De facto, seguindo o exemplo de Karlheinz Stockhausen, que em 1968 havia estimulado a composição colectiva de *Musik für eine Haufe*, o compositor português solicitou a cada um dos membros do GMCL que

escrevesse um fragmento daquilo que viria a ser a obra *In-Con-Su-Sequência*. Assim o fez Clotilde Rosa, em 1974; esse evento viria a marcar o início da sua actividade composicional. Diz-nos ela:

Aí é que fui invadida pela composição. A minha obra seguinte surgiu por acaso. Eu estava em casa, com a minha família, e pensei: “Tenho vontade de escrever, e se eu fosse fazer uma peça para quarteto de cordas e flauta?” (Rosa, citada por Cascudo 2000: 30)

A peça em questão nesta citação é *Encontro*, que estreou na Aula Magna da Reitoria de Universidade de Lisboa em 1976 e valeu à novel, mas já não jovem, compositora uma importante distinção na Tribuna Internacional de Compositores em Paris. Na sequência deste auspicioso início de carreira, Clotilde Rosa escreve pela primeira vez para piano e multimédia em 1979; trata-se da obra *Jogo Projectado*, cujo impacto cénico é inegável. Aperfeiçoa-se enquanto compositora junto de Álvaro Salazar e Luís de Pablo, nos cursos de verão do Estoril, mas também e sobretudo com o seu grande amigo e mentor Jorge Peixinho. (Kaasa, 2008:24)

Clotilde Rosa integrou o corpo docente do Conservatório Nacional em 1987, enquanto professora de Análise e Técnicas de Composição; dois anos mais tarde, tornou-se docente de harpa na referida instituição, e aí permaneceu, na mesma qualidade, até à sua reforma, ocorrida em 2000. (Kaasa, 2008: 25)

Desde os seus inícios enquanto compositora, Clotilde Rosa escreveu cerca de uma centena de obras para as mais diversas formações; desde peças orquestrais, como *Ricercare* (1983-4), a um *Concerto para piano e orquestra* composto em 2003, e uma ópera datada de 1986-9 (*Portuguex*, ou *O Desfigurado*), cuja estreia ainda se aguarda, passando por variadíssimas formações de música de câmara, obras para instrumentos solo, obras vocais e teatrais, o seu catálogo é vasto e multifacetado. Na verdade, a compositora não deixou de escrever, até ao final da sua longa vida, com o entusiasmo, a energia e a inquietação criativa que a caracterizaram desde os primórdios.

Também nesta vertente da sua actividade musical, a necessidade de conciliação do seu espaço criativo com a vida familiar é revelada na entrevista que concedeu à revista *Glosas*, em 2013:

Dantes, aqui há doze ou quinze anos, compunha às cinco da manhã, quando toda a gente – os meus filhos e os meus netos – estavam a dormir... Eu gostava imenso, porque era quando estavam todos caladinhos. Ficava toda contente! Até às dez, dormia (das sete às dez), e depois acordava e levantava-me. (Rosa, 2013: 24-5)

Edward Luiz Ayres d’Abreu perguntou-lhe, pela mesma ocasião, “Como foi ser uma mulher compositora na sua época?”; eis a resposta:

Eu sempre fui uma irreverente, uma contestatária: nunca tive medo de nada, nunca me importei se diziam mal ou bem de mim... tal como a Constança Capdeville... mas ao princípio até era tímida: quando havia muita gente na sala eu tinha medo de entrar, tinha muitos nervos... com o resto nunca me importei e depois achei curioso o facto de, de repente, ter começado a escrever música...! Sem ter pensado que estava a estudar para ser compositora! Aconteceu naturalmente, graças à minha aprendizagem como instrumentista dentro do GMCL e também à minha aprendizagem enquanto músico de orquestra. (Rosa, citada por Abreu, 2013: 22)

Embora as fontes e a literatura crítica sobre a obra de Clotilde Rosa se tenham desenvolvido consideravelmente nos últimos anos, graças a trabalhos de Francisco

Monteiro, Anne Kaasa, Manuel Pedro Ferreira, Sérgio Azevedo, entre outros, e as audições e gravações da sua obra se tenham feito mais numerosas, através dos esforços do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, dos já referidos pianistas Francisco Monteiro e Anne Kaasa, da Orquestra Sinfónica Nacional e da Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, muita da sua produção musical continua por tocar, ouvir e estudar. Ao mergulharmos no *corpus* da sua música, encontramos uma voz singular, que eu ousaria dizer eminentemente feminina. Detenhamo-nos, por forma a perscrutar esse vasto conjunto de obras, nos três vectores que acima assinalei: lirismo, onirismo e gestualidade.

De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa (2001: 2281), o adjectivo “lírico” define-se da seguinte maneira: 1. Que é relativo a canções que, na Antiguidade, eram acompanhadas ao som da lira; 2. Que se destina a ser cantado ou musicado; 3. Que exprime, que traduz subjectividade; 4. Que cultiva a poesia lírica; 5. Que está cheio de entusiasmo, de inspiração, de estilo poético; 6. Que traduz certo sentimentalismo, ou uma visão romântica da realidade; 7. Que é sentimental, que vive no mundo da ilusão, do sonho; 8. Que se destina a ser representado, cantado e acompanhado com música; 9. Que é relativo ao teatro cantado, à ópera; 10. Que canta ópera; 11. Que canta em espectáculo de café-concerto.

Consideremos algumas destas definições, que me parecem especialmente pertinentes para compreendermos a obra e a linguagem de Clotilde Rosa:

1. *Que é relativo a canções que, na Antiguidade, eram acompanhadas ao som da lira.*

Será abusivo lembrar aqui o número significativo de obras de Clotilde Rosa que evocam a realidade histórica, a poesia e a mitologia da Antiguidade Clássica? Pensemos em títulos de obras suas, como *Hellas* (que conheceu, entre 1982 e 1990, três versões diferentes) ou *Elos* (1993), que se reportam a lugares da Grécia Antiga; *Diapason* (também com duas versões, de 1979 e 1987), que remete para o intervalo perfeito de oitava, no sistema de afinação de Pitágoras; ou *Ode* (1982), *Péon* (1990) e *Ditirambo* (1990-1), que aludem especificamente a aspectos característicos da poesia e da métrica gregas; ou ainda *Modus* (1993), que convoca os diversos padrões de organização sonora de alturas desenvolvidos desde a Antiguidade; ou, para terminar, uma série de obras – como *Orfeu e as Sombras* (1993), *Le Récit d’Orphée* (1994), *O Caminho de Orfeu* (2003), *Canto de Zéfiro* (1997), *Cinzas de Císifo* (1986) e *Antínoo* (1993) – que se reportam a personagens mitológicas ou históricas.

2. *Que se destina a ser cantado ou musicado*

Neste ponto, pensemos na importância extraordinária que as obras vocais ou corais de Clotilde Rosa, particularmente sobre textos poéticos, assumem na sua vasta produção: de facto, contam-se pelo menos 17 obras destes géneros no seu catálogo. Várias delas encontram-se registadas numa edição discográfica de 2008, com o selo La Mà de Guido, subordinada ao título *Clotilde Rosa: Música para Poesia Portuguesa (Luís Vaz de Camões, Florbela Espanca, Eugénio de Andrade, Armando Silva Carvalho)*⁴; essa

⁴ Nesse trabalho, participam os intérpretes Angelica Cathariou, Susana Teixeira, Jorge Martins, Anne Kaasa, Paulo Amorim, além do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa sob a direcção de Christopher Bochmann.

edição surgiu na sequência da atribuição do Prémio Sociedade Portuguesa de Autores / Antena 2 a Clotilde Rosa, em 2007.

Não podemos, naturalmente, dissociar esta definição de “lírico” daquela outra que apontámos sob o número 4. *Que cultiva a poesia lírica*. Efectivamente, esse culto existiu para a compositora, e desenvolveu-se ao longo de toda a sua vida criativa. Vimos que “fazia poesia, como todos os jovens” (Rosa, 2013: 19) desde tenra idade. De resto, diz-nos ela, na entrevista que concedeu em 1998 a Sérgio Azevedo:

Tantas figuras povoaram e continuam a habitar o meu universo sonoro, para não falar no plástico e literário, já que em diversas obras minhas o canto intervém, e outras que têm títulos sugeridos por influências poéticas. (Rosa, citada por Azevedo, 1998: 104)

São conhecidas as suas ligações privilegiadas com poetas como Eugénio de Andrade (Rosa, 2013: 20) e Armando Silva Carvalho (Rosa, 2013: 13); segundo este último, Clotilde Rosa era capaz de musicar os seus poemas a uma velocidade estonteante, o que sem dúvida traduz uma grande facilidade nesse domínio. Quanto a Eugénio de Andrade, sabemos que logo desde os anos 1960 a sua poesia exerceu notória influência sobre a compositora, que assim escreveu:

Com quanta saudade recorro esse tempo em que nos reuníamos aos sábados em casa do Manuel (Dr. Manuel Dias da Fonseca), ouvindo música, falando do fascismo que a tantos oprimia e de poesia, muita poesia! Desde logo fiquei fascinada com a obra do Eugénio. Poesia de uma musicalidade incontestável, de uma beleza rara. (Rosa, citada por Kaasa, 2008: 21)

Na verdade, Clotilde Rosa associava a própria poesia à música, por um lado, e atribuía o lirismo das suas obras à influência dos poetas que leu e frequentou:

Ao longo da minha obra a poesia esteve sempre presente já que a Poesia para o meu espírito é Música também. [...] Das minhas obras direi apenas que o seu lirismo me foi inspirado pelos grandes Poetas destas minhas canções [referindo-se às que constam da edição discográfica acima referida]. (Rosa, 2008: 3)

Passemos agora às definições nºs 8 e 9:

8. *Que se destina a ser representado, cantado e acompanhado com música;*

9. *Que é relativo ao teatro cantado, à ópera;*

Aqui, não podemos deixar de pensar em toda a vivência infanto-juvenil de Clotilde Rosa, à qual já aludi, em torno da ópera e dos teatros em que cantava o seu pai, tenor lírico (cf. definição nº 10. *Que canta ópera*); ou na sua vastíssima experiência enquanto instrumentista de orquestra, tanto em ópera como em opereta, que também já referi. Naturalmente, tais vivências deixaram uma marca indelével na sua produção, e não é certamente por acaso que encontramos no seu catálogo três obras para teatro (*Pedro o Crú*, de 1982, e *Música para Inês I e II*, ambas de 1983); sobretudo, impõe-se mencionar aqui a sua ópera *O Desfigurado*, sobre texto de Armando Silva Carvalho, que permanece por estrear, o que constituiu para a compositora uma das maiores frustrações da sua vida profissional, como mo confiou em Setembro de 2017⁵. Essa mágoa é recorrente nas várias entrevistas que concedeu ao longo das últimas décadas; já em 1998 dizia a Sérgio Azevedo:

⁵ Clotilde Rosa, Comunicação pessoal à autora, 03/09/2017.

Gostaria ainda o mais cedo possível de ver enfim realizada a minha ópera *Portuguex* [cujo título viria a alterar para *O Desfigurado*] com libreto de Armando Silva Carvalho, que me foi encomendada pela SEC e que esteve para ser levada à cena nas manifestações de Lisboa 94. Não o foi por falta de verba, segundo me foi dito!... continua inexplicavelmente na gaveta desde 1989, sem mais explicações... (Rosa, citada por Azevedo, 1998: 108)

Não podemos, neste ponto, descurar um outro aspecto de capital importância: os elementos cénicos, coreográficos ou teatrais que encontramos em obras não especificamente compostas para teatro ou ópera, como sejam *Três canções breves*, *Jogo projectado* e *Hellas II*. Naturalmente, as experiências vividas nos anos 1970, segundo a compositora “a década das nossas grandes experiências no Grupo [de Música Contemporânea de Lisboa], as improvisações colectivas, em concertos ou acompanhando filmes mudos, *action paintings* com pintores [...]” (Rosa, citada por Azevedo, 1998: 104), mas também os *happenings* e experiências cénicas de vária ordem, constituíram seguramente um motor importante para o desenvolvimento dos elementos cénicos a que me referi nas obras de Clotilde Rosa.

Consideremos agora a definição nº 3. *Que exprime, que traduz subjectividade*

A este respeito, muito mais haveria para dizer do que o âmbito deste trabalho me permite. Em todo o caso, gostaria de deixar algumas notas significativas. Por um lado, o substantivo “expressividade” e os adjetivos “expressivo/a” aparecem recorrentemente, com uma frequência assinalável, não só no discurso de Clotilde Rosa relativo às suas próprias obras (constituindo as notas de programa que para elas escreveu um *corpus* cuja análise se me impôs⁶), como também no discurso sobre a sua música produzido por outros autores. Tais vocábulos encontram-se magnificados pela associação a conceitos como “sensibilidade”, “verdade”, “subjectividade”, “sentir/sentimento” e mesmo “identidade”. Citemos, em primeiro lugar, as palavras de Mário Vieira de Carvalho, no *Diário de Lisboa*, em 1978, a propósito da estreia de *Encontro*:

Clotilde Rosa escreveu uma obra onde o **lirismo** e a **expressividade intensos** (...) têm um significado intencional, sugerido pela própria estrutura formal subjacente. *Encontro* vem de **uma artista que quer exprimir-se e é capaz de exprimir-se com inteira verdade**, que logra atingir a coerência entre os meios e os fins, entre a “forma” e o “conteúdo”, que faz da sua peça o ponto de encontro entre a arte e a vida. (Carvalho, 1978: 211)⁷

Podemos ainda detalhar o comentário de Manuel Pedro Ferreira, no *Jornal de Letras*, em 1984, por ocasião da estreia de *Recondita armonia*:

Clotilde Rosa molda um espaço cambiante e uno, de faces mutuamente espalhadas, de arestas entre si limadas, envolvidas no vaivém de um abraço que desfolha, sem excesso, um mar de pétalas em flor guardadas, **num equilíbrio fino e transparente de sentires**. (Ferreira, 1984: 4)⁸

Muitíssimos outros exemplos, retirados da literatura crítica sobre Clotilde Rosa e a sua música, poderiam ser aqui desfolhados; no entanto, julgo ser suficiente, para

⁶ Essas notas de programa foram consultadas nos arquivos pessoais que se encontram na posse de José Machado.

⁷ Sublinhados meus.

⁸ *Idem*.

demonstrar a inteireza com que Clotilde Rosa assumia a sua expressividade musical, decorrente de uma subjectividade muito pessoal, dar-lhe a ela própria a palavra. Diz-nos a compositora, na já citada entrevista com Sérgio Azevedo: “A minha música é a minha vida [...]. Esta verdade pode ser subjectiva, mas é a minha verdade”. (Rosa, citada por Azevedo, 1998: 105). Prossegue, comentando o seu próprio processo de trabalho:

[...] tento traçar um plano na organização do material a usar, embora por vezes não o siga à risca **devido à minha sensibilidade musical que se impõe e da qual não abdicó, pelo risco de me desvirtuar, de perder a minha identidade.**” (Rosa, citada por Azevedo, 1998: 105-6)⁹

O ponto em que acabo de tocar é, a meu ver, uma chave importantíssima se quisermos compreender as opções estéticas de Clotilde Rosa na sua época. De facto, tendo muito do desenvolvimento da sua actividade composicional assentado na vivência vanguardista de Darmstadt e na influência dos compositores a ela associados, como Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen, seria de esperar da compositora um controlo muito estrito dos materiais musicais, das formas e dos processos composicionais; ora, através da citação que acima transcrevi, vemos que, ao rigor e à austeridade que associamos a grande parte da música de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, Clotilde Rosa ousou impor como critério supremo a sua sensibilidade e subjectividade; e isso não é de somenos importância, particularmente naquela época. A sua entrada tardia e pouco ortodoxa no domínio da composição, bem como o seu carácter eminentemente livre e espontâneo, contribuíram certamente para uma abordagem de cunho tão assumidamente pessoal.

Por último, creio ser importante referir alguns traços da personalidade de Clotilde Rosa que seguramente se encontram espelhados na sua indomável expressividade. Clotilde Rosa foi uma mulher apaixonada, que ia incessantemente ao encontro do “outro”. Já citei elementos da sua relação maternal com os próprios filhos, e a sensibilidade ao *Poema à Mãe* de Eugénio de Andrade; importa também referir o sentido maternal, *senso lato*, que granjeou a Clotilde Rosa a ternurenta alcunha de “nossa Mãe” junto dos elementos do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa¹⁰. Essas facetas da autora são também referidas por Francisco Monteiro (2017): “devotada mãe/mulher protectora [...] amiga que sempre olhou pelos seus colegas, músicos que lhe eram próximos nas lides vanguardistas, por vezes também numa relação quase maternal, mulher que provou poder ser uma *copine de route* mas também alguém com fortes responsabilidades, que cria 3 filhos.” Consta, aliás, que enquanto era membro activo do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, amiúde apaziguava os ânimos mais exaltados e promovia a serenidade necessária ao árduo trabalho em equipa que a respectiva actividade pressupunha (cf. Rosa, citada por Azguime, 2005: 4); mais tarde, em anos recentes, as suas constantes presença, participação e apoio, nas diversas actividades do grupo, funcionavam como um estímulo ímpar ao contributo de cada um dos músicos que integravam essa formação. Também aqueles que foram seus alunos de harpa referem a mesma atenção e suporte por parte da professora, a mesma dedicação maternal. Quanto à sua entrega aos amigos, deixa-nos Armando Silva Carvalho um eloquente testemunho, na edição da revista *Glosas* consagrada à compositora em 2013, do qual cito apenas uma frase que sintetiza o sentido de dádiva permanente que o autor

⁹ Sublinhados meus.

¹⁰ Até aos dias de hoje.

lhe reconhece: “Da Maria Clotilde tenho recebido sempre mais carinho do que aquele que lhe vou retribuindo e mal.” (Carvalho, 2013: 13).

Por último, o carácter apaixonado de Clotilde Rosa manifestou-se também nas relações pessoais com os maridos Jorge Machado e Carlos Franco, bem como com Jorge Peixinho, nem sempre pacíficas, nem sempre turbulentas, mas sempre profundas e intensas¹¹.

Assim, e para particularizar, do ponto de vista da concretização musical, o raciocínio que tenho vindo a desenvolver, gostaria de referir, em primeiro lugar, a importância primordial do elemento melódico na obra de Clotilde Rosa, desenvolvido em fragmentos temáticos que podem ser longos e unos ou múltiplos e esparsos, mas sempre invariavelmente habitados por um notável impulso poético (refiro-me ao “melodismo expressivamente sugestivo” de que fala Manuel Pedro Ferreira, 2007: 345). Para concluir:

Em Clotilde Rosa vamos encontrar um lirismo fortemente expressivo e uma ligação à voz a que não será estranha a influência consciente ou inconsciente de seu pai, o tenor José Rosa, explicitamente homenageado em *Recondita harmonia*, de 1983-84; é dessa ligação à voz que surge a preocupação da inteligibilidade do texto poético (em *Discurso Tardio* e nas *Três canções breves* de 1980), mas também a expansão das técnicas a ela associadas e ainda uma certa “instrumentalização” da voz (como em *Passo Dezembros na alma*) [...]. (Telles, 2012: 208)

Quanto à definição nº 5. *Que está cheio de entusiasmo, de inspiração, de estilo poético*, creio ser suficiente citar um fragmento de Clotilde Rosa, publicado na *Glosas* de 2013:

Estou sempre (a compor). Se não compuser, fico doente, fico muito nervosa, muito infeliz, muito...idosa, o que infelizmente é verdade! Agora estou a compor para saxofone contralto e piano. E há pouco tempo escrevi para saxofone barítono. Antes disso escrevi para violeta, e antes disso para violino, e também antes para guitarra... Tenho andado a compor bastante! (Rosa, 2013: 19)

Adivinhamos, nestas palavras, uma inquietude criativa permanente, um entusiasmo inextinguível, uma inspiração inesgotável, sobretudo se considerarmos que a signatária contava, na altura, 83 anos de vida. Mais importante ainda é pensarmos, como Francisco Monteiro (2001: 258), que Clotilde Rosa não cessou de se reinventar e de evoluir ao longo do seu longo percurso criativo.

Eduardo Raon sintetiza perfeitamente a ideia que pretendo aqui transmitir, nas linhas que se seguem:

[...] recordo [...] como me fez descobrir na música dita contemporânea uma fome de aventura e de risco quer na audição, quer na execução. De descobrir um mundo de profundo deleite sensorial e um veículo de expressão das mais variadas pulsões. E de fazer perceber que o pensamento subversivo pode ser luminoso. [...] E relembro também a sua intolerância com o conformismo, com a falta de exigência, com o deixa-andar e, por consequência, o seu compromisso com a acção, a urgência de fazer e ser, coerente e generosamente.” (Raon, 2013: 14)

¹¹ Clotilde Rosa, Comunicação pessoal à autora, 03/09/2017.

Já a definição nº 7. *Que é sentimental, que vive no mundo da ilusão, do sonho* remete-nos para o universo onírico de que falaremos de seguida; mais uma vez, de acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa (2001: 2667), o adjectivo “onírico” define-se como aquilo *que é relativo ao sonho; que é próprio do sonho*. A relação que a produção de Clotilde Rosa tece com a noite e o sono é, mais uma vez, evidente nalguns títulos de obras suas, como: *Castelos d’ouro em mundos irrealis* (1990), *Breve será dia* (1994) ou *Sonhava de um Marinheiro* (1980). Mas devemos considerar ainda, sob esta rubrica, a importância da recordação, da reminiscência e, *senso lato*, do relacionamento do presente com o passado através da memória, a que já aludi num outro trabalho:

O interesse por referências musicais do passado ou da tradição musical [...] torna-se em Clotilde Rosa uma constante, desde *Três canções breves* de 1980 e *Recondita harmonia*, de 1983-84, até às mais recentes *Hommage (a J.S. Bach)*, *Laik* e *Hommage/Mémoires*, dedicada ao próprio Peixinho. Aliás, o campo das recordações e reminiscências é central no processo criativo de Clotilde Rosa, tal como o reaproveitamento de materiais previamente utilizados (*Laik*) [...]. (Telles, 2012: 208)

Não esqueçamos ainda, a este respeito, que obras como *El Vaso Reluciente* (2003), entre outras, encerram em si alusões ao sonho e à noite que não se encontram expressas no título; esta última, por exemplo, “Acaba num rendilhado de sons como se de um sonho se tratara”, nas palavras da compositora (Rosa, 2004).

Como poderia a reminiscência não ser um elemento central na produção de uma autora que, assumidamente, fez assentar a sua escolha de uma carreira musical na rememoração das vivências musicais que havia tido com os seus pais, precocemente desaparecidos, como já vimos? Ou quando, na vida adulta, perde mais uma vez de forma brutal e precoce o amigo, mentor e companheiro Jorge Peixinho¹², ou a aluna dilecta Andreia Marques¹³?

Do ponto de vista musical, esse mundo onírico traduz-se primordialmente numa utilização consistente e por vezes muito discreta de campos harmónicos baseados num número reduzido de acordes que reaparecem frequentemente em distintas obras da autora (cf. Azguime, 2005: 4 e Kaasa, 2008: 32-3). Esses campos harmónicos funcionam amiúde como um substracto de apoio e suporte sobre o qual se desenvolvem outras componentes da trama musical.

E chegamos assim ao último vector que me propus abordar: o gesto, termo que podemos utilizar no sentido musical figurado. Constituem gestos musicais, nas obras de Clotilde Rosa, fragmentos expressivos e melódicos ou outros, de natureza harmónica, rítmica, textural ou mesmo cénica, que frequentemente se desenvolvem sobre os campos harmónicos acima mencionados, e como que “levantam voo” a partir deles, levando consigo a chave da expressividade sobre a qual longamente discorri acima.

O gesto musical depende, sob o plano da realização, do gesto físico necessário e suficiente para o traduzir do ponto de vista sonoro. Numa leitura tradicional, esse gesto resume-se ao conjunto de movimentos de variadas partes do corpo do instrumentista que lhe permitem debitar uma determinada quantidade e qualidade de notas em determinado espaço de tempo, com intensidade e elementos expressivos coerentes. Em

¹² Em 1995.

¹³ Em 2010.

Clotilde Rosa, a gestualidade do instrumentista não se cinge à do mero executante, nem tão pouco se restringe ao vocabulário gestual que a técnica habitual de cada um dos instrumentos musicais abordados pressupõe. A compositora desde cedo desafiou o legado da história e da tradição em matéria de escrita instrumental, não hesitando em propor técnicas expandidas e as correspondentes formas de notação a cada um dos instrumentistas a que se dirigia; disso constituem um singular exemplo os vídeos que dela realizei¹⁴, enquanto me instruía sobre movimentos específicos a utilizar na sua mais recente peça para piano. A influência das correntes vanguardistas europeias que eclodiram após a 2ª Guerra Mundial, no seio das quais iniciou a sua actividade composicional, não é certamente alheia a essa prática, de que não abdicou mesmo nos anos de um retorno a formas mais tradicionais de escrita. Para além disso, não é de descurar, na sua música, a prescrição de posturas e gestos não sonoros, em que se manifesta uma componente cénica mais uma vez relacionada com o já mencionado movimento vanguardista da 2ª metade do séc. XX, mas também toda a envolvência teatral e performativa que experimentou na década de 1970 no seio do GMCL, como anteriormente enquanto espectadora e instrumentista interveniente em inúmeros espectáculos operáticos e teatrais.

Em síntese, podemos discernir, na obra de Clotilde Rosa que seleccionei, a título de exemplo – *Waving II*, para piano e electrónica – dois tipos de gestualidade, que designarei por gesto instrumental e gesto teatral; ambos traduzem o gesto musical, podendo inclusivamente transcendê-lo (sobretudo quando se apela a uma certa teatralidade). O gesto instrumental pode ser baseado na técnica convencional ou em técnicas expandidas do instrumento. Na primeira categoria, devemos considerar elementos motivicos específicos, aos quais correspondem aspectos concretos da técnica pianística, ecoando o conhecimento que Clotilde Rosa (que também teve formação enquanto também pianista, como acima referi) detinha sobre o repertório canónico do piano; esses elementos, frequentemente reveladores de um virtuosismo instrumental assumido (e profundamente conotado com o próprio instrumento), aparecem, tipicamente, em versões ligeiramente diferentes, mas notoriamente semelhantes, ao longo de uma mesma obra, ou mesmo em várias obras da autora (cf. Fig. 1).



Fig. 1. Rosa, C. (2006). *Waving II*, para piano e electrónica, p. 6.

Edição da compositora, não publicada.

Fonte: Arquivo próprio; os rectângulos coloridos correspondem a elaboração da minha autoria.

¹⁴ Em sua casa, em Algés, no dia 3 de Setembro de 2017.

No exemplo *supra*, é notória a alternância entre dois gestos musicais (A e B, assinalados, respectivamente, a vermelho e a azul): o primeiro baseado na sucessão descendente de intervalos harmónicos de quarta aumentada em ambas as mãos, o segundo em movimentos lineares ascendentes, baseados maioritariamente em intervalos de quarta aumentada e sétima maior. O primeiro ocorre novamente na página 10, em versão mais longa (cf. Fig. 2).

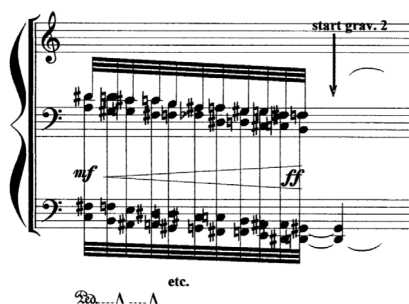


Fig. 2. Rosa, C. (2006). *Waving II*, para piano e electrónica, p. 10.
Edição da compositora, não publicada.
Fonte: Arquivo próprio.

Podemos ver, nesse gesto em quartas aumentadas dobradas, a génese de um outro (C, assinalado na Fig. 1 a laranja), que eu diria expandido, na medida em que às quartas aumentadas se adicionam quartas perfeitas em cada mão, bem como um ritmo característico. Também esse gesto, em diferentes versões, é recorrente ao longo das páginas subsequentes da partitura. Quanto ao gesto B, vemo-lo reaparecer na página 15 (cf. Fig. 3).



Fig. 3. Rosa, C. (2006). *Waving II*, para piano e electrónica, p. 15.
Edição da compositora, não publicada.
Fonte: Arquivo próprio.

Dois tipos principais de gestos instrumentais baseados em técnicas expandidas do instrumento estão patentes em *Waving II*: o primeiro pressupõe uma extensa utilização do interior do piano, com intervenções nas cordas que se consubstanciam frequentemente numa utilização beliscada destas últimas, como se de um “Piano-Harpa” se tratasse. De facto, a actividade de Clotilde Rosa como harpista pode tê-la conduzido a emular, ao piano, modos de produção sonora comparáveis àquele que é característico do instrumento a que dedicou a maior parte da sua actividade performativa; a isso aludiu Francisco Monteiro, na sua participação em painel no Encontro Nacional de Investigação em Música (ENIM) de 2017, ao referir que Clotilde Rosa afirmava “a sua identidade como harpista mesmo quando escreve[ia] para outros instrumentos” (Monteiro, 2017). Claro está, a acção de beliscar cordas dentro do piano

não é de todo exclusiva da música de Clotilde Rosa; Luk Vaes (2009) refere a utilização dessa técnica em obras a partir do início do séc. XX, como a primeira peça da colectânea *Insektarium* (1917), do compositor dinamarquês Rued Langgaard (Vaes, 2009: 573-4), ou *Piece for Piano with Strings* (1923) e ainda a célebre *Aeolian Harp* (aproximadamente do mesmo ano de 1923) do americano Henry Cowell (Vaes, 2009: 624-9). O que me parece digno de nota é que a compositora utiliza esse procedimento de forma extensa, com vista à produção de melodias por vezes longas, complexas e eminentemente expressivas (cf. Fig. 4).

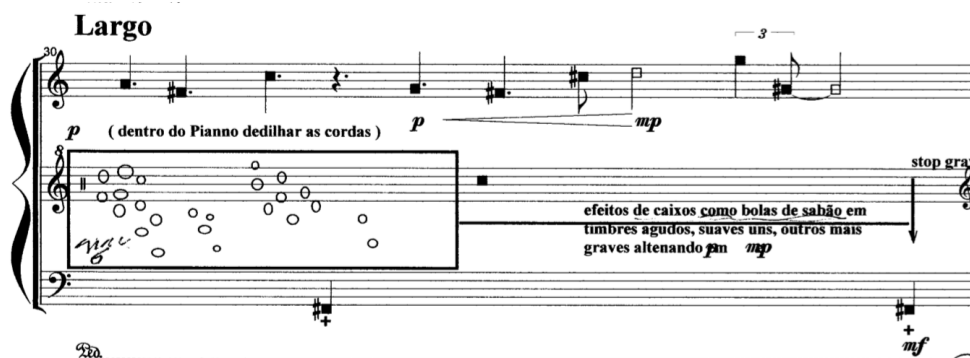


Fig. 4. Rosa, C. (2006). *Waving II*, para piano e electrónica, p. 10.
Edição da compositora, não publicada.
Fonte: Arquivo próprio.

A segunda categoria de gestos instrumentais baseados em técnicas expandidas do instrumento corresponde, em *Waving II*, a uma utilização descomplexada do teclado que busca inusitadas posições de mãos e sugere acções não convencionais destas sobre o teclado (“dedos esticados/estendidos”, p. 2, 6, 17; “mão(s) em concha”, p. 15, 16; utilização circular dos punhos cerrados¹⁵, p. 1). Naturalmente, esses gestos condicionam a notação, que assume formas inovadoras no contexto da obra da autora. O exemplo constante da Fig. 5 corresponde à realização de círculos progressivamente ascendentes no registo do teclado, com os punhos cerrados; a Fig. 6 regista uma das fases desse movimento, ilustrado pela compositora ao piano.

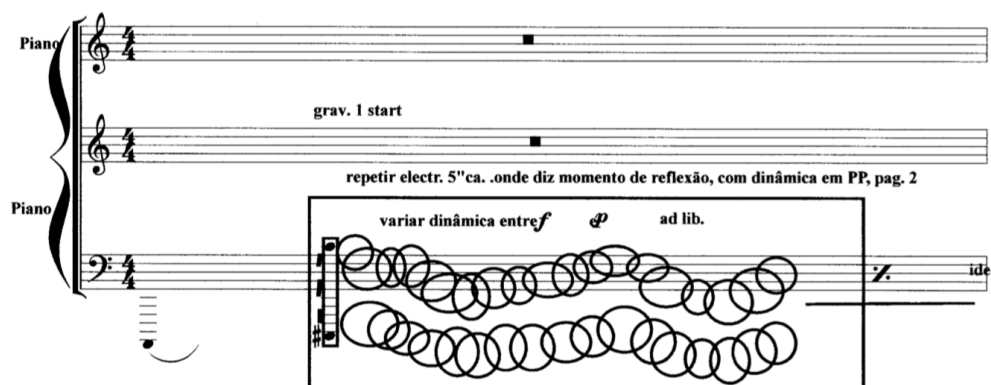


Fig. 5. Rosa, C. (2006). *Waving II*, para piano e electrónica, p. 1.
Edição da compositora, não publicada.
Fonte: Arquivo próprio.

¹⁵ Não indicado verbalmente na partitura; Clotilde Rosa, Comunicação pessoal à autora, 03/09/ 2017. Exemplificação registada em vídeo.



Fig. 6. Clotilde Rosa exemplificando ao piano o gesto inicial de *Waving II*, p. 1; Algés, 03/09/2017.
Foto da autora.

Noutros pontos da partitura, à notação deliberadamente vaga e imprecisa adoptada, a compositora acrescentou indicações verbais descritivas do gesto e posição de mãos a adoptar. A título meramente exemplificativo, transcrevo, na Fig. 7, um excerto da página 2 da partitura; a indicação verbal que acompanha a notação gráfica discrimina: “[...] percorrer o teclado na região aguda a partir dó 2 c/ os dedos esticados aflorando notas não discriminadas [sic]” (Rosa, 2006: 2).

Fig. 7. Rosa, C. (2006). *Waving II*, para piano e electrónica, p. 2.
Edição da compositora, não publicada.

Fonte: Arquivo próprio; o rectângulo colorido corresponde a elaboração da minha autoria.

Por fim, importa considerar a categoria acima designada por “gesto teatral”, que corresponde a posturas ou acções não destinadas à produção de som. No final da página 2 de *Waving II*, a indicação “momento de reflexão” sobre uma fermata (cf. Fig. 8) deve corresponder, de acordo com a compositora¹⁶, a um momento de total inacção, enfatizada cenicamente por uma expressão facial pensativa, por parte do intérprete.

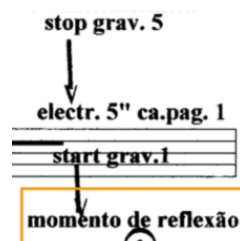


Fig. 8. Rosa, C. (2006). *Waving II*, para piano e electrónica, p. 2.

Edição da compositora, não publicada.

Fonte: Arquivo próprio; o rectângulo colorido corresponde a elaboração da minha autoria.

É sabido que, independentemente do número de ocorrências de gestos desta natureza nas suas obras (em *Waving II*, o exemplo da Fig. 8 é único), a compositora dava-lhes grande importância. A este respeito, parece-me pertinente narrar um episódio concreto. No âmbito da unidade curricular Práticas de Execução Contemporâneas, da Licenciatura em Música da Universidade de Évora, que lecionei no ano lectivo de 2010-2011, organizei uma sessão com a presença de Clotilde Rosa¹⁷, no decurso da qual um estudante da referida instituição de ensino interpretou a obra *Ode*, para guitarra solo, datada de 1982. Esperava-se que a compositora comentasse a interpretação do estudante e sugerisse eventuais correcções, bem como tecesse, de modo informal, considerações técnicas e estéticas que julgasse pertinentes. Nesse exercício (que realizou com uma sinceridade, uma simplicidade e uma modéstia tocantes), é significativo constatar que Clotilde Rosa dedicou a maior parte da sua intervenção à correcção do gesto inicial da peça, que precede e engendra a emissão sonora subsequente (cf. Fig. 9). Esse gesto puro, por assim dizer, que a compositora indica na partitura através da expressão “só gesto”, encontra-se definido, na Legenda que precede, da seguinte maneira: “Início simulando tocar até que o som surja do nada” (Rosa, 2010). Sobre ele, discorreu longamente a compositora, exigindo concentração, seriedade e sinceridade absolutas por parte do intérprete, assim como uma assinalável amplitude gestual (“tirando partido do gesto”), por forma a que a acção correspondente fosse completamente visível ao público, sem o risco de se confundir com uma falha acidental na produção sonora.

¹⁶ Clotilde Rosa, Comunicação pessoal à autora, 03/09/ 2017.

¹⁷ Essa sessão teve lugar na Sala de Espelhos do Colégio Mateus d’Aranda, em Évora, no dia 16/05/2011; a compositora fez-se acompanhar, nessa ocasião, pelo seu filho e intérprete dedicado, José Machado.



Fig. 9. Rosa, C. (2010). *Ode*, para guitarra solo (1982). Rebelva: CIMP/PMIC, p. 1.

Fonte: www.mic.pt (acedido a 03/01/2020);

os rectângulos coloridos correspondem a elaboração da minha autoria.

Os exemplos das Figs. 8 e 9 demonstram como Clotilde Rosa convoca uma expressividade de natureza performativa, não independente da produção sonora mas autónoma em relação a ela, adoptando por isso, de forma consistente e alargada, a primeira definição do substantivo “gesto”, mais uma vez de acordo com o já referido *Dicionário* da Academia (2001: 1894): “Movimento de corpo, especialmente dos braços, das mãos, da cabeça ou dos olhos, para reforçar a expressão de pensamentos ou sentimentos.”

Concluindo, e guiados que fomos pelas definições de “lírico”, “onírico” e “gesto”, considerámos aspectos determinantes da vida e do universo composicional de Clotilde Rosa. Verificámos que o primeiro termo define a sua postura sensível, apaixonada, sincera e de grande entrega, postura essa que se reflecte na sua música e particularmente na relação desta com o texto e com o aspecto melódico; que o segundo estabelece uma relação muito particular com o passado da autora, sendo em grande medida responsável pela criação do substrato harmónico e textural onde o primeiro se virá a desenvolver ora com sensibilidade e elegância, ora de forma enérgica e assertiva; e que ambos se traduzem numa gestualidade, física e sonora, simultaneamente ousada e sumamente expressiva, que vai para além do referencial técnico convencional de cada instrumento (em particular do piano). Na relação que estabelece entre gesto e música – ora tecendo uma trama sonora, ora habitando silêncios essenciais à construção desta última –, Clotilde Rosa atinge uma assinalável plasticidade estética, fruto da sua expressiva sensibilidade e mapa da sua história pessoal. Lirismo, onirismo e gestualidade, enquanto elementos representativos da personalidade criativa de Clotilde Rosa, ilustram singularmente a marca que a distingue, no panorama musical português dos sécs. XX e XXI, enquanto mulher criadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, E. L. A. (2013, Maio). Entrevista: Clotilde Rosa. *Glosas*, (nº 8), p. 18-25.
- Azguime, M. (2015). *Clotilde Rosa: Entrevista. Rebelva*: CIMP / PMIC (acedido em www.mic.pt, a 03/01/2020)
- Azevedo, S. (1998). *A invenção dos sons: uma panorâmica da composição em Portugal hoje*. Lisboa: Caminho.
- Carvalho, A. S. (2013, Maio). Para a Clotilde, com algum mar de Peniche. *Glosas*, (nº 8), p. 13.
- Carvalho, M. V. (1978). *Estes Sons esta Linguagem*. Lisboa: Editorial Estampa
- Cascudo, T (2000, 11 de Maio). Clotilde Rosa faz hoje setenta anos. Uma compositora feita de música. *Público*, p.30
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa (1ª edição). (2001). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa / Editorial Verbo.
- Ferreira, M. P. (2007). Clotilde Rosa. In Manuel Pedro Ferreira (Coord.), *Dez compositores portugueses. Percursos da escrita musical no século XX* (pp. 345-363). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Ferreira, M. P. (1984, 22 de Maio). Encontros. Despedida em si. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 4.
- Kaasa, A. (2008). *Uma aproximação à estética da obra para piano de Clotilde Rosa* (Tese de Mestrado). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.
- Monteiro, F. (2017). Clotilde Rosa: uma mulher da vanguarda. Apresentação no painel *Euterpe Revelada: Perspectivas de pesquisa sobre música no feminino em Portugal nos séculos XX e XXI*, Encontro Nacional de Investigação em Música (ENIM), Universidade do Minho (disponível em https://www.academia.edu/35133756/Clotilde_Rosa_uma_mulher_da_vanguarda, acedido a 04/01/2020)
- Monteiro, F. (2001). *The Portuguese Darmstadt Generation: The Piano Music of the Portuguese Avant-Garde* (Tese de Doutoramento). University of Sheffield, Sheffield, Reino Unido.
- Raon, E. (2013, Maio). Amarcord, a m'arcord, io mi ricordo. *Glosas*, (nº 8), p. 14.
- Rosa, C. (2010). *Ode*, para guitarra solo (1982). Rebelva: CIMP/PMIC, p. 1. (www.mic.pt, acedido a 03/01/2020)

Rosa, C. (2008). Notas das obras. *Booklet* do CD *Clotilde Rosa: Música para Poesia Portuguesa* (Luís Vaz de Camões, Florbela Espanca, Eugénio de Andrade, Armando Silva Carvalho). Sabadell: La Mà de Guido.

Rosa, C. (2006). *Waving II*, para piano e electrónica. Edição da compositora, não publicada.

Rosa, C (2004). El Vaso Reluciente. In *Notas de Programa do Concerto de 23/01/2004 no Salão Nobre do Conservatório Nacional* [páginas não numeradas]. Lisboa: Escola de Música do Conservatório Nacional.

Telles, A. (2012). O Grupo de Música Contemporânea de Lisboa e a criação musical portuguesa: 40 anos de história. In Paulo de Assis (Coord.), *Mémoires...Miroirs: Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho* (pp. 203-214). Lisboa: Colibri.

Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice* (Tese de Doutoramento). Orpheus Institute / Leiden University, Leiden, Holanda.

*Uma viagem profunda pela vida da
harpista e compositora,
onde o leitor se depara com os
vários momentos e fases mais
importantes do seu percurso,
através de registos fotográficos,
depoimentos e outros
documentos.*

