

Retrato sonoro como proposição metodológica no campo da composição musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Izabella Baldoíno Almeida
Universidade Federal da Bahia
izabellab_@hotmail.com

Resumo. Através de um relato sobre a construção do meu projeto de pesquisa de mestrado, apresento aqui o conceito de retrato sonoro como uma proposta metodológica para o campo da composição musical. Discuto-o brevemente em conexão com outras bases teóricas que fundamentam a pesquisa, sendo elas a composicionalidade, a representação, a fabulação teórico-constitutiva e a fabulação crítica. Enquanto método, associo ainda o retrato sonoro à escuta. Apresento também alguns dos resultados alcançados na realização do trabalho e proponho perspectivas futuras para a expansão dele.

Palavras-chave. Composição musical, Retrato sonoro, Representação em música.

Sound Portrait as a Methodological Proposition in the Field of Musical Composition.

Abstract. Through an account of the development of my master's research project, I introduce here the concept of sound portrait as a methodological proposition for the field of musical composition. I briefly discuss it in connection with other theoretical frameworks that support the research, namely compositionality, representation, theoretical-constitutive fabulation, and critical fabulation. As a method, I also link sound portrait to listening. Additionally, I present some of the outcomes achieved by the project and propose future perspectives for its expansion.

Keywords. Musical composition, Sound portrait, Representation in music.

Os ímpetos de criação que me levaram aos retratos sonoros

O que significa adotar o caminho de construção de retratos sonoros como produção de conhecimento em composição?

Já há algum tempo tenho pensado e escrito sobre modos de entender e fazer composição musical. Das reflexões e questionamentos em torno da minha própria prática veio o desejo de transpor para o compor potencialidades que assimilei e assimilo em outros âmbitos da vida, como na leitura do contexto social em que me insiro, de que maneira ali me insiro e, enquanto indivíduo dentro deste contexto, a minha relação com outros fazeres e

saberes, como, por exemplo, a literatura. Menciono brevemente esse processo no texto escrito ano passado para o XXXIII Congresso da ANPPOM (ALMEIDA, 2023), onde falo também sobre ter sido ele a raiz de onde nasce o projeto de pesquisa de mestrado que agora finalizo.

No ponto de partida para a construção da pesquisa está a vontade de delinear uma interação direta com aquelas que tenho chamado de minhas pares, mulheres com as quais me identifiquei pela atuação social e/ou artística que exerceram ou exercem em seus contextos. Como eu poderia construir, a partir de processos composicionais, cadeias de sentido sonoras que dialogassem com estas mulheres, no sentido de gerar uma interação que me permitisse criar narrativas sonoras em torno delas? Este é o problema gerado a partir daquele pensamento inicial, no qual se manifesta também a intenção de um processo movido pela alteridade, cujas reflexões me informariam sobre as elaborações em torno da criação destas narrativas.

O desejo de buscar no entorno novos sentidos para o compor teve efeito não somente na elaboração do problema de pesquisa, mas também na busca de referências para construir caminhos conceituais e teóricos que pudessem viabilizá-los. Do contato com a literatura, veio de Conceição Evaristo uma importante reflexão: ela pensa que contar o acontecido é uma traição com o vivido e, mais ainda, recontar, numa perspectiva terceira, é uma dupla traição – uma tarefa que deve ser empreendida através da compreensão de uma impossibilidade de fidelidade integral (EVARISTO, 2022). A partir de Evaristo, me perguntei também de que maneira a minha prática composicional poderia trazer estas mulheres para o compor e como eu poderia criar universos de sentido em torno das suas vozes, falas e discursos, considerando esta dimensão de traição com o vivido como inerente à natureza do fazer artístico.

No início da pesquisa, me deparei com um conceito que pareceu um caminho possível para responder a tais questionamentos: o *sound portrait* (ao qual tenho chamado de *retrato sonoro*). Ele é apresentado pelos pesquisadores australianos Alison Baker, Christopher Sonn e Kristen Meyer, no recorte de uma pesquisa em que tentavam entender como imigrantes sul-africanos radicados na Austrália experienciavam noções de identidade e pertencimento neste intermédio entre as nuances culturais dos dois países. No contato com um grupo de sul-africanos, estes pesquisadores registraram, através de gravações de áudio, aquilo que identificavam como recursos simbólicos que os imigrantes, oriundos de diferentes contextos raciais, utilizavam para dar significado ao deslocamento. Eles propõem criar documentos sonoros de ordem tanto artística quanto sociológica a partir das gravações; uma espécie de instalação sonora. E definem o conceito:

O retrato sonoro combina técnicas de áudio-documentário e métodos qualitativos artístico-narrativos, destacando as vozes das/dos participantes e expressando a complexidade de suas histórias através da criação de camadas de som. (BAKER, SONN e MEYER, 2020, p. 1)¹

Vi nos retratos sonoros, então, uma possibilidade conceitual a partir da qual eu poderia construir uma perspectiva sonora das vozes destas mulheres. Pela criação de um retrato sonoro de uma mulher com quem me identificava, pensei buscar sua voz, “a fala de quem conta, para se misturar à minha” (EVARISTO, 2017, p. 11): uma interpolação através da qual o discurso daquela mulher se conecta com o meu discurso sonoro.

Uma outra asserção de Baker, Sonn e Meyer que parte do conceito de retrato sonoro também me norteou: a ideia de criar “uma *representação* estética da experiência vivida” (BAKER, SONN e Meyer, 2020, p. 1)². A representação parece, dentro da perspectiva dos retratos sonoros criados por eles, uma importante noção. Para pensar o retrato sonoro como proposta metodológica no âmbito da composição musical, a representação se mostrou também um tema de reflexão, assim como outros, imbricados nas demandas da criação musical e das reflexões específicas de criação de retratos sonoros.

Reflexões teóricas que fundamentaram a pesquisa

O retrato sonoro foi ganhando corpo enquanto proposta de abordagem composicional a partir da conexão com outras reflexões teóricas às quais ele me convocava no processo de criação musical e no pensar em torno deste processo.

Ao tentar conectá-lo a propostas teóricas já firmadas no contexto da composição musical, por exemplo, encontrei sentido para pensa-lo junto à teoria da *composicionalidade*³, de Paulo Costa Lima, que, inserindo a composição no âmbito das práticas culturais, propõe a existência de cinco dimensões inerentes ao compor: a *invenção de mundos*, a *críticidade*, a *indissociabilidade entre teoria e prática*, a *reciprocidade* e o *campo de escolhas* (LIMA, 2012; 2019). Estas cinco dimensões apontam para a composição e para o ato de compor como críticos, indissociáveis do mundo em que estão inseridos, com pontes indissolúveis entre a prática criativa e as reflexões teóricas, irrigadas pelas relações entre quem compõe e seu entorno e pela identidade deste sujeito do compor, enquanto parte do mundo em que se insere.

¹ “Sound portraiture blends audio-documentary techniques and qualitative arts-based and narrative methods, privileging participants’ voices and conveying the complexity of their stories through the layering of sound” (BAKER, SONN and MEYER, 2020, p. 1).

² “(...) an aesthetic representation of lived experience” (BAKER, SONN and MEYER, 2020, p. 1).

³ A conexão entre *retratos sonoros* e *composicionalidade* também já foi citada no texto escrito para o XXXIII Congresso da ANPPOM (ALMEIDA, 2023).

Como uma proposição crítica de pensar a composição, em conexão com outras teorias composicionais também críticas e dispostas a romper com a reprodução de fórmulas e modelos de composição cristalizados e distanciados de uma postura reflexiva – e muitas vezes flertantes com a ideia de uma música absoluta⁴, da qual procuro me afastar em minhas práticas musicais –, a composicionalidade se mostrou um caminho através do qual eu poderia pensar o retrato sonoro também como uma proposta possível de ser elaborada teoricamente em composição. Pela composicionalidade foi possível refletir criticamente sobre o tecer de uma narrativa sonora em torno do discurso das mulheres que seriam retratadas e sobre o empreendimento composicional da criação de camadas de som que é inferida no conceito.

Para além das teorias de composição, os retratos sonoros também me levaram a outros campos de reflexão. Ao estabelecer a ideia de uma representação estética da experiência vivida, uma asserção que estabeleço no início deste texto como um dos nortes que me guiaram em torno do conceito, me vi diante da difícil tarefa de refletir sobre representação, um conceito plurívoco, explorado a partir de diferentes abordagens em diferentes áreas. Eu dificilmente conseguiria investigar o conceito de representação tão profundamente em uma pesquisa curta e que demandava voltar boa parte das atenções para a criação artística, mas não poderia deixar de visitá-lo; fui até onde pude, sobretudo às ideias que circundam as noções de representação em cultura e em música.

Em Stuart Hall, encontrei a concepção de que “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura” (HALL, 2016, p. 31): assim, ela seria um dos principais elementos através dos quais os membros de uma cultura constroem e compartilham significados. A representação, segundo Hall, nos permite dar sentido ao mundo, já que através dela vamos criando correspondências ou equivalências entre as coisas e os conceitos que construímos culturalmente (ibidem, p. 38). Pertencer a um mesmo ambiente cultural significaria pertencer a um ambiente em comum em termos linguístico e conceitual e, portanto, significaria também o compartilhamento de signos, através dos quais se constrói representação.

Partindo do discurso como um possível sistema de representação, Hall infere que ele alia a linguagem à prática, numa tentativa de superar uma possível distinção entre o dizer (da linguagem) e o fazer (da prática). Seria o discurso que, ao mesmo tempo, produziria e definiria, no nosso ambiente cultural, os objetos do nosso conhecimento, influenciando também como nossas ideias são levadas à prática. Assim, a partir de Hall, é possível elaborar um esquema que parte do sujeito e chega à representação: o sujeito constrói a linguagem –

⁴ Aqui não me aprofundo no conceito de música absoluta, mas tomo como referência o livro *Absolute music: the history of an idea* (BONDS, 2014).

que, por sua vez, o constitui enquanto sujeito –, a linguagem constrói o discurso – ou seja, ele é elaborado pelos sujeitos através da linguagem – e o discurso constrói a representação – ela é elaborada no discurso, pelos sujeitos, através da linguagem. A cultura estaria aí, neste jogo entre sujeito, linguagem, discurso e representação.

No âmbito musical, Philip Bohlman infere que música é, assumidamente, uma via de representação, podendo representar tanto a si mesma quanto ao outro. Ele reflete que a etnomusicologia é uma área construída sobre o princípio básico de que a música é mais do que ela mesma e, portanto, se estuda música neste campo para entender contextos culturais, ideologia, política, formas de funcionamento de linguagem, gênero, sexualidade, identidades culturais, entre tantas outras abordagens possíveis. Assim, a etnomusicologia estudaria a música “porque ela possui a capacidade de representar” (BOHLMAN, 2005, p. 205).

Segundo Bohlman, a música é capaz de representar tanto pela semelhança quanto pela diferença – pela alteridade ou pela contradição. Esta seria uma contradição importante de ser levada em consideração, já que estabelece uma relação muito particular entre a música e aquilo que ela representa. E se o que compreendemos por música está constantemente em mudança, aquilo que ela representa difere, para além, de acordo com os contextos histórico e geográfico em que ela se insere; ou seja, de acordo com nuances culturais.

Ainda na música há Lawrence Kramer, que define um trabalho representacional como algo através do qual se constrói intencionalmente uma semelhança, a partir de um referente real ou imaginário (KRAMER, 1995). Paradoxalmente, a representação seria também antinormativa, já que é difícil estabelecer critérios de semelhança aos quais todas as representações deveriam atender. Assim, do mesmo jeito que defende Bohlman, mas partindo de um pressuposto diferente, ele afirma que “uma má representação ainda é uma representação” (ibidem, p. 69)⁵. Ele atribui à representação a necessidade de ser estabelecida a partir de um designador, algo que implícita ou explicitamente identifica aquilo que estaria sendo representado; este designador, no entanto, não seria suficiente para estabelecer um significado no contexto musical: em música, a representação se daria então através de uma metáfora, “uma declaração de que é ela mesma literalmente significativa” (ibidem, p. 70).

Como um ato comunicativo, a metáfora abre a possibilidade de transferências de significado em duas direções entre seus termos

⁵ “(...) a misrepresentation is still a representation”. (KRAMER, 1995, p. 69)

constituintes, cada um dos quais apropria elementos das esferas de discurso característico do outro. (KRAMER, 1995, p. 70)⁶

Conectando as reflexões de Hall, Bohlman e Kramer, encontrei sentido para a ideia de construção de uma representação estética da experiência vivida proposta pelos retratos sonoros: de certa forma, ao criar retratos sonoros de mulheres, eu estaria representando-as, em alguma medida, no meu processo de composição. Este processo deveria, por sua vez, levar em consideração nuances específicas do âmbito da composição musical. Neste sentido, ao pensar nesta criação sonora e, então, na criação de uma narrativa sonora – que pode ser compreendida como representacional, se buscarmos amparo em Bohlman, ou como metafórica, se formos até Kramer –, voltei atenção também, no campo das reflexões, para a esfera da invenção [volto a citar Conceição Evaristo, que diz que no espaço profundo entre o acontecimento e a narração é que explode a invenção (EVARISTO, 2017)] e para o âmbito ético, ambos como parte imprescindível da criação de retratos sonoros.

Pelas vias da invenção e da ética chego, ao longo do processo de pesquisa, ao conceito de fabulação – na verdade, a dois conceitos que fazem uso da ideia de fabulação e que se tornaram muito caros à prática artística neste contexto.

O primeiro deles é a *fabulação teórico-constitutiva*, de Paulo Costa Lima. Partindo de uma noção de que a análise musical não pode se isentar de sua autoria e da responsabilidade dos interesses de quem a analisa, ele convida a uma reflexão que põe o compor como uma atividade dialógica, permeada também de escolhas e de interesses (afinal, há um sujeito que compõe) (LIMA, 2021). Na perspectiva de Lima, obra musical não poderia ser tratada como uma ferramenta auxiliar, como se a obra fosse uma coisa e “os meios de sua invenção, ou seja, a fabulação teórico-constitutiva que a engendra, e que ela engendra, fosse outra” (ibidem, p. 45): ela é, em si mesma, criadora de universos de sentido.

Segundo Lima, o exercício de composição pode ser pensado como uma experiência de montagem de um todo, que se dá, afinal, a partir da mente que o concebe. E, na relação estabelecida entre análise e composição, análise também pode ser compreendida como um caminho de invenção de mundos, assim como a própria composição. Seria possível pensar no compor como parte de um processo de análise – analisando “para frente” [“composição é *forwards*” (LIMA, 2021, p. 50)] –, através do qual o sujeito imagina e narra e, no âmbito teórico, abstrai e sistematiza – estaria aí a fabulação. Com a fabulação teórico-constitutiva,

⁶ “As a communicative act, metaphor opens the possibility of two-way transfers of meaning between its constituent terms, each of which appropriates elements from the other’s characteristic spheres of discourse”. (KRAMER, 1995, p. 70)

Lima propõe pensar no processo de composição em alteridade com o processo analítico. “Há aí o reconhecimento da centralidade do papel da imaginação (*forwards*), e da necessidade de esforços interpretativos nessa direção” (ibidem, p. 63).

A segunda fabulação é a *fabulação crítica*, proposta por Saidiya Hartman⁷. Trata-se de um método de escrita literária voltado para uma narrativa histórica contra hegemônica, no qual a autora se baseia em documentações históricas e adota, como pilar para esta escrita, a “contenção narrativa” (HARTMAN, 2021, p. 122). A contenção seria uma recusa em dar fechamento àquilo que não está escrito nas perspectivas históricas às quais documentalmente se tem acesso, às ausências que calam principalmente as histórias de povos violentados e subalternizados. A partir da fabulação crítica, Hartman propõe rearranjar elementos da história, levando em consideração a disputa de pontos de vista que forja as histórias que conhecemos. Num deslocamento dos relatos dominantes, ela afirma tentar imaginar aquilo que poderia ter acontecido, sido dito ou sido feito, questionando os limites de uma suposta transparência das fontes históricas e tratando narrativas históricas hegemônicas como “ficções da história” – portanto, como uma das muitas narrativas possíveis.

A escrita de Hartman, intermediada pela fabulação crítica, é assumidamente pessoal, perpassada por um exercício crítico de identificação e alteridade, uma tentativa de estabelecer uma ponte “entre o passado e o presente” e “dramatizar a produção do nada” (HARTMAN, 2021, p. 10). Ela reconhece que esta escrita é incapaz de ultrapassar os limites do que é dizível, aquilo que está de fato registrado nos arquivos históricos; a violência do passado é irreparável e há um incontável número de histórias que nunca poderão ser conhecidas. E é justamente este obstáculo de reconstituição que ela afirma definir os processos do seu trabalho, num esforço de descrição de formas de violência que perduram e ainda no presente continuam autorizadas. Sua narrativa tem como estratégia a associação entre esperança e derrota – eles definem seu trabalho e, ao mesmo tempo, deixam abertos seus resultados. A tarefa de Hartman, que ela descreve como uma escrita do impossível,

tem como pré requisitos o acolhimento ao provável fracasso e a prontidão para aceitar o caráter contínuo, inacabado e provisório desse esforço, particularmente quando as disposições do poder ocluem o próprio objeto que desejamos resgatar. (HARTMAN, 2021, p. 125-126)

⁷ Também menciono a fabulação crítica como parte da concepção da minha pesquisa no texto publicado nos anais do XXXIII Congresso da ANPPOM (ALMEIDA, 2023).

Ao associar as fabulações de Lima e de Hartman, é possível pensar em um compor de retratos sonoros, enquanto um processo de representação, que tem consciência da construção de uma narrativa parcial, e que, ao mesmo tempo, constrói, pelas vias abertas destas lacunas, caminhos para criar, fabular, inventar sonoramente. Um compor que respeita aquilo que não pode conhecer e que leva em consideração aquilo que não estará dito no discurso da pessoa retratada, a complexidade deste discurso e sua incapacidade de acessá-lo – e, mais ainda, representa-lo – integralmente, mas que enxerga – ou escuta –, nesta mesma complexidade, uma trilha para imaginar.

Pelo entrelaçamento teórico dos conceitos de composicionalidade, representação e das fabulações teórico-constitutiva e crítica, é possível pensar ainda em outros campos de reflexão acionados pela natureza de cada retrato sonoro em específico. No recorte da minha pesquisa, por exemplo, se fez imprescindível pensar em representações de gênero, sobre relações de gênero na estruturação das teorias musicais ocidentais e sobre como mulheres têm sido pensadas e representadas historicamente neste contexto (MCCLARY, 1990; DOMENICI, 2013). Me esforcei, em todos os âmbitos, para que o compor dos retratos tivesse abertura criativa e artística, mas que estivesse embebido também de reflexões éticas e críticas, algo que compreendo influenciar o resultado sonoro do trabalho.

Os métodos

Abracei a natureza da pesquisa artística ao adotar a própria prática artística como caminho para construção de conhecimento (LIMA, 2001; LÓPEZ-CANO, 2015). O retrato sonoro, ao ser o caminho pelo qual proponho construir processos composicionais que gerem cadeias de sentido sonoras em torno da interação com minhas pares, é ele mesmo o método através qual esta pesquisa ganha corpo. Ter o retrato sonoro como método envolve levar em consideração todos aqueles âmbitos que o fundamentam, já citados aqui, e alguns outros aos quais sou impelida ao pensar na construção de cada retrato em particular.

No processo de construção de retratos sonoros, a escuta também se tornou um método ativo. Penso aqui a escuta sobretudo a partir do trabalho colaborativo de Valéria Bonafé e Lílian Campesato, que a propõem como um ponto central, um exercício de deslocamento, um desafio de “entrar no universo particular do outro” (BONAFÉ e CAMPESATO, 2017, p. 3). O deslocamento implica na construção de uma experiência de alteridade, na qual ambas as partes envolvidas podem se deparar com o estranho e, neste processo, compreender ao outro e a si. Bonafé e Campesato inferem que o deslocamento

consciente pela escuta envolve pensar em como nós nos escutamos no outro e em como escutamos o outro em nós, experimentando no corpo a diferença e o pensar sobre a construção de narrativas. Desta relação, desdobra-se “a geração de um terceiro, um coletivo, que, nesse caso, é a própria ética envolvida nesse exercício (ibidem, p. 4).

Na minha pesquisa, a escuta atenta e reflexiva se manifesta enquanto um importante domínio do processo de criação de uma perspectiva (ou representação/metáfora) empreendido pelos retratos sonoros. Proponho assim reconhecer a mim mesma através da criação de narrativas sonoras de outras mulheres, concebendo perspectivas que também são, em alguma medida, minhas e sobre mim, e afirmar minha existência a partir da existência delas.

Alguns resultados já alcançados

Se pela natureza artística da pesquisa adoto o retrato sonoro como método, os retratos sonoros construídos ao longo dela são seu resultado – e, junto a eles, vêm todas as reflexões e elaborações advindas dos seus processos de construção.

Apesar do contato com pelo menos três mulheres individualmente, acabei focando na construção de retratos sonoros da escritora Carolina Maria de Jesus, com a qual eu já vinha me conectando pela criação musical desde o fim da graduação em composição. Nas tentativas de entender formatos possíveis para estes retratos, quatro peças foram construídas, com diferentes abordagens narrativas experimentadas. Sem acesso direto a Carolina⁸, recorri à única entrevista gravada dela que encontrei disponível online⁹ e a entrevistas de sua filha mais nova, Vera Eunice de Jesus, experimentando inclusive criar perspectivas sonoras que partissem desta narrativa terceira em torno de Carolina e refletindo sobre tal caminho. Destas peças, destaco duas, organizadas num conjunto que intitulei *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula*. Na primeira, eletroacústica, fiz uso literal de gravações das vozes de Carolina e Vera Eunice, criando um discurso sonoro que parte da fala das duas. Realizei diversos procedimentos para a construção deste discurso, incluídos neles fragmentações, sobreposições e até procedimentos de síntese. Na segunda peça, instrumental, parto desses discursos das duas personagens para uma elaboração mais abstrata, transpondo-a para âmbitos como timbre e estrutura geral.

Das elaborações decorrentes do processo de construção dos retratos, veio a percepção de que a voz de Carolina era a própria geradora de significados; na sua voz, corporificadora do seu discurso, ganharam corpo também os sentidos sonoros pensados na

⁸ Carolina Maria de Jesus faleceu em 13 de fevereiro de 1977.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNO0Zavevrl>. Acesso em 17 jun. 2024.

construção dos seus retratos sonoros – portanto, o meu discurso sonoro. É da escuta da voz de Carolina que nascem os sentidos do meu compor quando se trata do processo de construção dos seus retratos. A voz de Carolina esteve na concepção dos pequenos procedimentos e, ao mesmo tempo, em toda a estrutura – nas decisões que alcancei e naquelas que me escaparam.

Perspectivas futuras e comentários finais

Ao longo do caminho de pesquisa e prática artística empreendido pela proposição e construção de retratos sonoros, outras reflexões se mostraram pertinentes e novas ideias surgiram, me mostrando possíveis vias para continuar desenvolvendo o conceito enquanto método composicional no futuro. Dos questionamentos em torno do conceito de representação e do desejo de aprofundá-lo, por exemplo, veio o encontro com o conceito de *cultural affordances* (que tenho traduzido como *possibilidade de interação cultural*), de Tibor Solymosi. O autor desenvolve tal conceito em oposição à teoria das representações, que segundo ele estaria excessivamente enraizada na divisão cartesiana entre mente (mundo material) e natureza (mundo material) (SOLYMOSI, 2013).

Solymosi sugere desafiar a noção de mente como algo primordialmente individual ou isolado do mundo, afastando-se do dualismo e da distinção cerrada entre o que é interno e o que é externo. Ele propõe a ideia de potencialidade de interação, por meio da qual

qualquer artefato humano ou subproduto da atividade humana que se torna um meio de oferecer novas oportunidades de ação aos humanos contém potencialidade de interação cultural. (SOLYMOSI, 2013, p. 602)¹⁰

A partir das possibilidades de interação biológicas, aquelas que são de natureza cultural encontrariam novas maneiras de se envolver com o mundo, agindo, entretanto, de maneira a não restringir os organismos àquilo que é puramente biológico. Solymosi infere que há mais na experiência vivida do que é possível de captar através da percepção ativa do entorno, e quando este entorno é uma cultura, repleta de símbolos, acontece um processo ainda mais intenso de multiplicação das informações. Para ele, o foco não deve se manter nas mentes ou cérebros individuais, mas “nos organismos sociais que surgem das atividades culturais e produzem novos artefatos culturais” (SOLYMOSI, 2013, P. 603)¹¹.

¹⁰ “Any human artifact or by-product of human activity that becomes a means of affording humans new opportunities for action is a cultural affordance.” (SOLYMOSI, 2013, p. 602)

¹¹ “The focus should not be on individual minds or brains, but on social organisms which grow out of cultural activities and produce new cultural artifacts.” (SOLYMOSI, 2013, p. 603)

Depois de ter trilhado o caminho da representação para a construção dos retratos sonoros, encontrei no conceito de possibilidade de interação cultural um novo caminho possível para explorá-los. Mas para saber como se daria este diálogo eu precisaria de ainda mais espaço para explorar limites e experimentar o conceito no pensar da prática artística.

Para além de uma formalidade conceitual, penso na adoção ou não do conceito de representação como uma das dimensões críticas do compor dos retratos – um processo que não se encerra na última página da dissertação. Seguir pensando e repensando os modos de fazer composição é uma das tarefas do campo enquanto prática artística num mundo contemporâneo, que se vê diante de uma constante reinvenção de estratégias de produção de conhecimento e de um questionamento permanente dos valores e ideias que orientam sua criação. Abraço aqui as reflexões de Ilza Nogueira, que afirma que “entender o presente demanda a apreensão da mutabilidade e da transitoriedade, a compreensão do passado (testemunho) e a previsão do futuro (responsabilidade), o compromisso do sujeito com seu mundo e tempo” (NOGUEIRA, 2016, p. 19)¹².

Nas ideias para o futuro, que envolvem repensar a representação enquanto empreendimento dos retratos sonoros, há também diversas outras ideias de interação com as minhas pares. Assim como o desejo de compor um retrato sonoro de Carolina Maria de Jesus se fez latente a partir da minha proximidade com sua literatura, outros âmbitos me convidam a novas interações: o próprio âmbito musical, o das políticas públicas, o religioso. São muitas novas possibilidades de me conectar ainda mais profundamente com as mulheres com que me identifico, escutá-las, estreitar laços, pensar nas suas vozes e discursos, pensar na minha voz e discurso como compositora, pensar e repensar minha prática musical. Me sinto convidada a seguir movendo-me – com o corpo e pelo som.

Referências

ALMEIDA, Izabella Baldoíno. Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula: um experimento de composição de retratos sonoros de mulheres. *In: Anais do XXXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música*. São João del-Rei, 2023.

BAKER, Alison M.; SONN, Christopher C.; MEYER, Kristen. Voices of displacement: a methodology of sound portraits exploring identity and belonging. *Qualitative Research*, 00(0), p. 1-18, 2020.

¹² “If, as said by Heraclitus, “panta rhei” (everything flows) and, therefore, “No man ever steps in the same river twice, for it's not the same river,” understanding the present demands the apprehension of mutability and transience, the comprehension of the past (testimony) and the preview of the future (responsibility), the compromise of the subject with its world and time: Dasein.” (NOGUEIRA, 2016, p. 19)

BOHLMAN, Philip V. Music as Representation. *Journal of Musicological Research*, 24:3-4, p. 205-226, 2005.

BONAFÉ, Valéria; CAMPESATO, Lílian. A escuta em deslocamento: uma conversa sobre criação musical. In: 13th Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & Women's Worlds Congress. *Anais Eletrônicos*. Florianópolis, 2017.

BONDS, Mark Evan. *Absolute music: the history of an idea*. Oxford University Press, New York, 2014.

DOMENICI, Catarina. A performance musical e o gênero feminino. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. *Canção para ninar menino grande*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. In: BAZARGUI, Clara; ARIAS, André; PERREIRA, Allan K.; FREITAS, Kênia; PATERNIANI, Stella Z.; SOUZA, Fernanda Silva e; RIBEIRO, Marcelo R. S. *Pensamento negro radical*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

KRAMER, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge*. University of California Press, Berkley and Los Angeles, California, 1995.

LIMA, Paulo Costa. 'Composicionalidade' e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia. In: NOGUEIRA, Ilza; COSTA, Valério Fiel (ed.). *A Experiência Musical: Perspectivas teóricas*. Salvador: UFBA, 2019.

LIMA, Paulo Costa. Estrutura, ironia e fabulação teórico-constitutiva a partir de obras de Brahms, Schoenberg e Ernst Widmer. In: LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor V: ensaios sobre composição e análise*. Salvador: EDUFBA, 2021.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LIMA, Sônia Albano de. Produção de conhecimento científico na pesquisa em artes. *Em Pauta*, v. 12, n. 18/19 – abril/novembro 2001.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal – Brasil*, v. 2, n. 1, p. 69-94, jan./jun. 2015.

MCCLARY, Susan. Towards a feminist criticism of music. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, Montreal, v. 10, n. 2, p. 9-18, 1990.

NOGUEIRA, Ilza. Contemporary knowledge and musical creation: ethic and paradigms. *Musica Theorica*, Salvador TeMa, v. 1, n. 1, p. 1-21, 2016.

SOLYMOSSI, Tibor. Against representation: a brief introduction to cultural affordances. *Human Affairs*, Institute for Research in Social Communication, Slovak Academy of Sciences, 23, p. 594-605, 2013.