



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

IZABELLA BALDOÍNO ALMEIDA

CAROLINA MARIA DE JESUS EM FRAGMENTO E FÁBULA:  
UM EXPERIMENTO DE COMPOSIÇÃO DE RETRATO SONORO

Salvador  
2024

IZABELLA BALDOÍNO ALMEIDA

**CAROLINA MARIA DE JESUS EM FRAGMENTO E FÁBULA:  
UM EXPERIMENTO DE COMPOSIÇÃO DE RETRATO SONORO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Música, na Área de Concentração Composição Musical, Linha de Pesquisa Composição e teorias da música: da criação ao ensino.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

Salvador  
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

A447 Almeida, Izabella Baldoíno  
Carolina Maria de Jesus em fragmento e fábula: um experimento  
de composição de retrato sonoro / Izabella Baldoíno Almeida.-  
Salvador, 2024.  
202 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Música, 2024.

1. Jesus, Carolina Maria de, 1914-1977. 2. Composição  
(Música). 3. Música - Análise, apreciação. I. Lima, Paulo Costa,  
1954-. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.3


Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319

ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

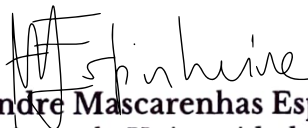
**“CAROLINA MARIA DE JESUS EM FRAGMENTO E FÁBULA: UM  
EXPERIMENTO DE COMPOSIÇÃO DE RETRATO SONORO”**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração COMPOSIÇÃO, a **IZABELLA BALDOÍNO ALMEIDA**, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, perante esta Banca Examinadora.

Aprovada em Salvador, 15 de agosto de 2024.



**Paulo Costa Lima** — Orientador  
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia



**Alexandre Mascarenhas Espinheira**  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

**Catarina Leite Domenici**  
Doutora em Performance e Literatura Pianística pela Eastman School of  
Music  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

*Para Carolina Maria de Jesus e tantas outras mulheres cujo retrato vejo ao olhar no espelho.*

## AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer:

Aos meus pais e à minha irmã, rocha que me sustenta;

A Leandro, meu descanso na loucura;

Às minhas amigas e amigos de infâncias distantes e próximas;

Ao Projeto Santo Antônio de Música, pela régua e pelo compasso;

A Paulo, pela orientação cuidadosa e pelo incentivo para ir sempre além;

À banca, pela participação ativa na construção deste trabalho;

A Andressa, pela parceria ao longo do mestrado;

A Gustavo, por me apresentar a Saidiya Hartman;

À minha analista, pela escuta;

A Angela Lühning, Suzana Kato e Luciane Cardassi, pelo cuidado da crença em mim;

À FAPESB, por tornar este projeto possível.

*Os intercâmbios com o mundo, sim, em  
todos os momentos são absolutamente  
noossos.*

Elena Ferrante

ALMEIDA, Izabella Baldoíno. **Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula: um experimento de composição de retrato sonoro.** 2024. 202 f. il. color. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

## RESUMO

A proposta desta pesquisa de mestrado nasce da necessidade de inserir uma leitura crítica do meu contexto social na minha prática composicional, advinda do meu trajeto de formação e atuação em música. Em oposição a métodos e teorias de composição que negligenciam os elos entre a criação musical e outros tantos universos de sentido que os cercam, propus envolver ativamente no meu compor aquelas que tenho chamado de minhas pares, mulheres que se tornaram referências para uma reconfiguração dos modos deste meu compor. Assim, tive como objetivo principal construir cadeias de sentido sonoras que dialogassem com os discursos de mulheres com as quais me identifico por suas trajetórias socioculturais. Dentro do recorte da pesquisa artística, o método central para a realização destes processos, proposto de maneira experimental na área de estudos em composição, é a criação de retratos sonoros, que se apresentam como vias para a construção de uma representação no âmbito sonoro. Tendo escolhido como personagem principal Carolina Maria de Jesus, relato aqui o trajeto de construção de um retrato sonoro da escritora. Entre os resultados estão a construção de quatro peças musicais, sendo duas delas parte de uma tentativa inicial de compreender possibilidades para a aplicação do método e as outras duas parte da obra *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula*, que dá título a este trabalho e está dividida em uma versão acusmática e outra instrumental. As reflexões em torno da criação destas obras culminam na maturação dos processos e na criação de designações e noções que circundam a natureza do retrato. Aqui, reflito também sobre já cristalizadas representações gerais que têm sido feitas em torno de Carolina e toco em consequências do meu próprio trabalho: ou seja, nas implicações da criação de uma perspectiva musical em torno da escritora.

Palavras-chave: composição musical; retrato sonoro; representação em música; Carolina Maria de Jesus.



ALMEIDA, Izabella Baldoíno. **Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula**: an experiment in the composition of sound portrait. Thesis advisor: Paulo Costa Lima. 2024. 202 s. ill. color. Master's Degree Thesis (Musical Composition) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

## ABSTRACT

The proposal of this master's research arises from the need to integrate a critical reading of my social context into my compositional practice, stemming from my background and work in music. In contrast to methods and theories of composition that neglect the connections between musical creation and the various realms of meaning that surround it, I have proposed actively involving in my composing those whom I have referred to as my peers – women who have become references for reshaping the modes of my composing. Thus, my main objective has been to construct chains of sonic meaning that engage with the discourses of women whose socio-cultural trajectories resonate with mine. Within the scope of artistic research, the central method for realizing these processes, experimentally proposed within composition studies, is the creation of sound portraits. These serve as pathways for constructing a representation within the sonic domain. Having chosen Carolina Maria de Jesus as the central figure, I describe here the process of creating a sound portrait of the writer. Among the outcomes are the construction of four musical pieces, two of which were part of an initial attempt to explore possibilities for the application of the method, and the other two forming the work "Carolina Maria de Jesus in Fragment and Fable," which lends its title to this study and is divided into an acousmatic and an instrumental version. Reflections on the creation of these works culminate in the maturation of processes and in the development of concepts and ideas surrounding the nature of the portrait. Here, I also reflect on the already crystallized general representations that have been made about Carolina and touch upon the implications of creating a musical perspective around the writer in my own work.

**Keywords:** musical composition; sound portrait; representation in music; Carolina Maria de Jesus.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|             |   |    |
|-------------|---|----|
| Imagem 2:1  | Faixa de áudio que abre a versão acusmática do retrato .....                                    | 61 |
| Imagem 2:2  | Fala de Carolina fragmentada em três faixas de áudio .....                                      | 61 |
| Imagem 2:3  | Primeiro fluxograma da dramaticidade .....  | 62 |
| Imagem 2:4  | Segundo fluxograma da dramaticidade .....   | 63 |
| Imagem 2:5  | Início da versão instrumental do retrato .....  | 67 |
| Imagem 2:6  | Violino e viola executam movimentos que simbolizam os sons sintetizados .....                   | 68 |
| Imagem 2:7  | Após os outros sons, entrada dos instrumentos que representam demais elementos do retrato.....  | 68 |
| Imagem 2:8  | Fim da primeira seção da versão instrumental e início da segunda (compassos 27 e 28) .....      | 69 |
| Imagem 2:9  | Desenho-planejamento do gesto e das texturas da primeira metade da peça <i>Intermédio</i> ..... | 74 |
| Imagem 2:10 | Trecho inicial de <i>Intermédio</i> , com elementos oriundos da música <i>Dentro Ali</i> .....  | 75 |
| Imagem 2:11 | Fim da primeira seção de <i>Intermédio</i> e início da segunda (compassos 26 e 27) .....        | 76 |
| Imagem 2:12 | Desenho-planejamento da segunda metade de <i>Intermédio</i> .....                               | 77 |
| Imagem 2:13 | Primeira aparição da transcrição da fala de Carolina em <i>Intermédio</i> (compasso 33).....    | 78 |
| Imagem 2:14 | Ápice da segunda metade de <i>Intermédio</i> .....  | 78 |
| Imagem 2:15 | Fim de <i>Intermédio</i> , com vozes que ressoam a fala de Carolina .....                       | 79 |
| Imagem 2:16 | Transcrição da fala de Vera Eunice de Jesus .....   | 80 |
| Imagem 2:17 | Contorno gerado a partir da transcrição da fala.....  | 80 |
| Imagem 2:18 | Visualização do contorno originado na transcrição da fala de Vera Eunice .....                  | 81 |
| Imagem 2:19 | Planejamento da estrutura de <i>Utopia</i> a partir do contorno gerado e invertido.....         | 81 |
| Imagem 2:20 | Aplicação do planejamento na primeira seção de <i>Utopia</i> .....                              | 82 |
| Imagem 2:21 | Trecho do desenvolvimento da segunda seção de <i>Utopia</i> .....                               | 83 |
| Imagem 2:22 | Trecho da quinta seção de <i>Utopia</i> .....   | 83 |

## LISTA DE QUADROS

|            |   |    |
|------------|---|----|
| Quadro 2:1 | Planejamento da estrutura da versão instrumental .....  | 66 |
| Quadro 2:2 | Baralho de palavras elaborado no processo de planejamento<br>composicional de <i>Intermédio</i> ..... | 72 |

## SUMÁRIO

|          |   |            |
|----------|---|------------|
|          | <b>INTRODUÇÃO</b>   | <b>13</b>  |
| <b>1</b> | <b>DO PROJETO DE PESQUISA</b>   | <b>16</b>  |
| 1.1      | Da minha relação com a literatura à proposta de criação de retratos sonoros .....               | 16         |
| 1.2      | Reflexões teóricas.....   | 20         |
| 1.2.1    | Teorias do compor e composicionalidade .....  | 20         |
| 1.2.2    | Música e representação.....   | 30         |
| 1.2.3    | Música, gênero e representações de gênero em música.....  | 36         |
| 1.2.4    | Fabulação crítica, fabulação teórico-constitutiva e as lacunas da representação no compor ..... | 43         |
| 1.2      | De volta aos retratos sonoros .....   | 46         |
| <b>2</b> | <b>O COMPOR: CONSTRUINDO UM RETRATO SONORO DE CAROLINA MARIA DE JESUS</b>                       | <b>50</b>  |
| 2.1      | A vida de Carolina como norte: uma contextualização .....                                       | 50         |
| 2.2      | Duas versões de um retrato sonoro de Carolina Maria de Jesus .....                              | 57         |
| 2.2.1    | <i>Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula I</i> : versão acusmática.....                 | 57         |
| 2.2.2    | <i>Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula II</i> : versão acústica .....                 | 64         |
| 2.3      | Remontando o caminho do retrato sonoro .....  | 71         |
| 2.3.1    | A primeira peça: <i>Intermédios</i> para banda de música.....                                   | 71         |
| 2.3.2    | A segunda peça: <i>Utopia</i> para orquestra de violões.....                                    | 79         |
| 2.4      | Um tópico intermediário entre o compor e além .....   | 84         |
| <b>3</b> | <b>INCIDÊNCIAS DO COMPOR: REFLEXÕES CABÍVEIS</b>  | <b>87</b>  |
| 3.1      | Refletindo sobre representações de Carolina nos âmbitos sonoro e literário .....                | 87         |
| 3.1.1    | Há lugar para Carolina Maria de Jesus na literatura brasileira?.....                            | 89         |
| 3.1.2    | Onde entra o retrato sonoro?.....   | 93         |
| 3.2      | Outros caminhos possíveis para os retratos sonoros .....  | 97         |
| 3.3      | Comentários finais .....  | 100        |
|          | <b>REFERÊNCIAS</b>  | <b>105</b> |
|          | <b>ANEXOS</b>   | <b>111</b> |
|          | ANEXO A <i>QR Code</i> para acessar áudios das obras.....                                       | 111        |

|         |  |     |
|---------|--|-----|
| ANEXO B | Partitura: <i>Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula II</i> ..... | 112 |
| ANEXO C | Partitura: <i>Intermédio</i> para banda de música .....                  | 156 |
| ANEXO D | Partitura: <i>Utopia</i> para orquestra de violões .....                 | 174 |

## INTRODUÇÃO

No início desta pesquisa, minha proposta era pensada e apresentada de maneira muito aberta e, possivelmente, ainda bastante imprecisa. Naqueles processos iniciais, pensei e falei muito sobre a importância de me entender dentro do meu contexto social enquanto compositora e trouxe para este trabalho a ideia de envolver ativamente no meu processo de criação musical a presença daquelas que chamo de minhas pares: mulheres que, assumindo papéis de liderança em seus ambientes culturais – sejam estes papéis pensados coletivamente como tais ou não –, cruzaram minha jornada e acabaram se tornando referências a partir das quais o meu compor tem sido modelado e remodelado. Ainda não havia uma questão central muito bem estabelecida para além deste ponto de partida.

Com esta proposição, ainda básica, tencionei me opor a uma tradição que vinha identificando em manuais, métodos e teorizações em composição que acessei ao longo da minha formação, que rejeitam a importância e até mesmo a existência de elos entre os sons que articulamos e outros tantos universos de construção de sentido. Considerar os discursos e trajetórias das mulheres envolvidas no compor e, aliado estes elementos, o seu contexto, é uma via para esta oposição. Envolvendo estas mulheres nos meus processos musicais, defendo uma responsabilidade política embutida no processo de composição, que depende aqui, especificamente, de como se constrói essa relação entre eu e a outra. Cheguei assim a uma nova pergunta, que guia esta pesquisa a partir de então: como construir, através de processos composicionais, cadeias de sentido sonoras que dialoguem com os discursos de mulheres com as quais me identifico por suas trajetórias socioculturais?

Os caminhos possíveis para responder a esse *como* surgiram já durante a realização da pesquisa, através de um texto que me foi introduzido pelo meu orientador e que apresentava como conceito o *sound portrait*, ao qual tenho chamado de *retrato sonoro*. Apoiada neste conceito, optei por construir retratos sonoros das mulheres, nos quais eu partiria de suas vozes em busca de construir sentidos sonoros, em níveis ainda a serem pensados. Além de meditar sobre as implicações de construir um discurso sonoro advindo do discurso destas mulheres, eu estaria criando e compreendendo, pelos retratos, sentidos tocantes à minha identidade como mulher – marcada por outros aspectos sociais, a exemplo da raça (Akotirene, 2018) (Carneiro, 2011) – e como compositora.

Ao planejar a construção dos retratos sonoros, eu pensava em várias mulheres com cujos discursos e trajetórias poderia dialogar. As mulheres que povoaram meus imaginários de infância e adolescência, aquelas que foram espelho para a minha atuação profissional, as referências da

família, literárias, políticas... Inicialmente, até elegi um grupo considerável de mulheres como personagens possíveis, e antes de chegar ao meio do caminho vi que não daria conta de criar retratos de todas elas, muito menos de pensar com profundidade acerca dos signos possíveis de serem pensados a partir destes retratos. Nos experimentos iniciais, uma destas mulheres não saía das ordens da minha criação: a escritora e compositora Carolina Maria de Jesus. Desde a graduação, a obra literária de Carolina tem agido como forte influência sobre o meu compor, e então a possibilidade e de retratá-la sonoramente surgiu como um movimento extremamente natural. Ela acabou se tornando a personagem focal dos processos musicais empreendidos nesta pesquisa, embora ainda restem muitos materiais e reflexões escritas em torno da criação de retratos sonoros de outras mulheres.

Antes mesmo de escolher Carolina como personagem, percebi que, ainda inexplorado em composição, o caminho dos retratos sonoros carecia de reflexões sobre suas formas de construção. E enquanto eu pensava em vias para o estabelecimento de uma relação dialógica entre o que soaria dos processos e a base da sua construção, surgiu como possibilidade, a partir das asserções dos autores que propõem o conceito, a compreensão do retrato sonoro como um método de representação. Há, a partir da representação, vários caminhos viáveis, inclusive um caminho oposto, no qual eu poderia questionar possíveis binarismos inerentes à sua elaboração. Mas foi preciso, primeiro, explorar a estrada de criação que me era possível, abraçando as reflexões que me abordavam ao longo da viagem, para então encontrar bifurcações ao longo do caminho. Assim, segui o caminho da representação, com os aprofundamentos alcançáveis naquele momento.

Para a viabilização da pesquisa, aderi ainda a outros métodos que caminharam ao lado do retrato sonoro e que foram tão significativos quanto ele.

No âmbito da escrita, estabeleci um diário de pesquisa e composição, no qual registrei todas as reflexões e ações do compor, aquilo que surgia das leituras, reuniões de orientação e encontros da vida, meus estados de espírito e crises, minhas visitas de campo e uma miscelânea de pensamentos em geral. Estes diários foram cruciais para a materialização e compreensão dos processos aqui apresentados, bem como fizeram com que eu me identificasse com o método da *escrevivência*, proposto pela escritora Conceição Evaristo enquanto uma abordagem que nasce união entre signos gráficos e oralidade. Pela *escrevivência*, Evaristo aponta para a importância de trazer para a escrita a vivência corporal. Dentro das práticas de pesquisa e escrita acadêmicas, Fernanda Felisberto (2020) aponta para a *escrevivência* como uma rota viável, sobretudo a partir da abordagem do memorial, para abandonar as prerrogativas de neutralidade, assumir a autoria do texto e inscrever nele as próprias experiências. A *escrevivência* se tornou uma possibilidade,

dentro da escrita memorial deste trabalho, de afirmação da validade das minhas vivências e das vivências representadas, no compor, através da figura sonora de Carolina.

Vem da escrevivência a escrita em primeira pessoa e a personalidade que assumo em todo o trabalho e, pela escrevivência, encontrei também a possibilidade de aliar, nesta dissertação, uma abordagem acadêmica com outra mais artística, em alguns momentos até mais ensaística. Este formato acabou tornando viável pensar o meu fazer musical por meio de várias nuances – por exemplo, através da minha relação com a literatura, aqui não explorada teoricamente. Dentro da natureza de uma pesquisa artística em composição, a partir da união destes elementos, estrutura e organizo neste trabalho as reflexões teóricas que circundam sua concepção, o processo do compor destes retratos e as implicações nele imbricadas.

No primeiro capítulo, dedicado à compreensão do projeto que dá origem a esta pesquisa, situo a proposta de criação de retratos sonoros, apresento o conceito e conecto-o com as reflexões cabíveis. Nele estão as reflexões sobre teorias do compor e composicionalidade; música e representação; música, gênero e representações de gênero em música; fabulação crítica, fabulação teórico-constitutiva e as lacunas da representação no compor. Retornando ao retrato sonoro, coloco-o no cerne de todas estas reflexões.

O segundo capítulo é dedicado ao compor, e nele relato os processos de composição do retrato sonoro de Carolina, intitulado *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula*, tal como as reflexões acionadas pelas peculiaridades deste compor. Traço ainda uma linha que situa Carolina como protagonista, contextualizando sua relevância enquanto figura social a partir da reprodução de elementos biográficos. Aqui também descrevo o processo de composição de outras duas peças que antecedem a composição deste retrato e que me ajudaram a pensar sobre os meios de sua criação.

O terceiro e último capítulo dá conta dos fios inconclusos do segundo, discutindo-os através daquilo que está implicado nos processos de representação sonora de Carolina Maria de Jesus. Nele, reflito sobre padrões de representação de Carolina nos âmbitos sonoro e literário, questionando os estigmas associados à sua atuação como escritora e localizo os retratos sonoros no jogo de construção de narrativas sobre ela. Proponho, por fim, outros caminhos possíveis para o aprofundamento do retrato sonoro enquanto proposta metodológica em composição.

Posso afirmar que este trabalho é orientado por dois nortes principais: 1) um exercício de composição que é guiado por perspectivas críticas e 2) um movimento de alteridade e reciprocidade, pelo qual a interação com Carolina me informa sobre os meus processos de criação e sobre mim. Neste caminho, escutar atentamente a Carolina e a mim mesma se fez imprescindível para que os resultados sonoros ganhassem corpo – e, pelo corpo, voz.



# 1 DO PROJETO DE PESQUISA

## 1.1 Da minha relação com a literatura à proposta de criação de retratos sonoros

*As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a **invenção**.*

Conceição Evaristo

Neste momento em que escrevo, tenho postos sobre minha mesa todos os livros de Conceição Evaristo aos quais tenho acesso.

Eu diria que, de maneira geral, a literatura tem sido, para mim, uma grande catalizadora e impulsionadora de energias, além de um ponto de conexão entre diversas áreas da minha vida. Quando penso sobre a minha paixão pelos atos de ler e escrever, volto à minha infância e às memórias das minhas primeiras tentativas de juntar letras em palavras. Desde a infância, passei por diversas fases enquanto leitora, e houveram muitos livros que marcaram estas fases. Através das adaptações audiovisuais de alguns destes livros, eu tinha experiências de imersão que também me tocavam em diversos lugares e, as trilhas sonoras, inclusive, sempre me marcaram. De certa forma, minha relação com a literatura está também, há um bom tempo, relacionada com a minha relação com música, mesmo que somente muito recentemente eu interpretasse as coisas a partir desta perspectiva.

No final de 2019, já durante a graduação em composição, ganhei de presente de uma professora querida o livro *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*, de Maya Angelou. O livro era encantador e doloroso: devorei. Eu diria que Maya Angelou mudou minha relação com a literatura e, em alguma medida, mudou também minha vida. A partir da autobiografia da autora, comecei a conhecer uma série de outras autoras com cujas vida e escrita me identifiquei. A literatura, que já era importante, se tornou para mim um espaço de autodescoberta, de identificação, de reencanto, de reencontro.

Ao lado da leitura, em minha vida, sempre esteve a escrita. E, ainda que a música estivesse inserida em minha vida há algum tempo, é ao lado da escrita (sobre a qual eu precisaria de uma outra dissertação para tecer relatos) que entra a composição. Assim, nos meus fazeres, leitura, escrita e criação musical estão quase indissociáveis. Na imbricação entre leitura, escrita e composição é que se coadunam meus impulsos de imaginação e invenção.

O encontro com novos prismas na literatura direcionou minhas escolhas composicionais, na medida em que visualizei no meu compor um caminho para transpor as potencialidades que

assimilei no mundo (AMORIM FILHO, 2016, p. 92), sobretudo através da leitura do meu contexto e da exploração das identificações que eu ali encontrava. O ponto crucial para este movimento foi o meu encontro com o livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. A obra guiou o processo de composição do meu trabalho final de graduação; nele, a linguagem, as experiências, a leitura de mundo e os sonhos de Carolina me proporcionaram a possibilidade de reexperienciar estes mesmos aspectos dentro da minha própria vivência e, então, comunicar estas sensações em algum nível, sonoramente, a partir da criação de uma obra musical. A partir da literatura, passei a perceber a composição (mais especificamente a minha composição) como ferramenta de “construção de pertencimento, formal e simbólico” (LIMA, 2012, p. 26), e inseri esta literatura nos meus processos musicais, tanto como mote quanto como parte da essência estrutural das obras.

No pensar sobre o fazer musical, me embrenho em pensares outros, disparados, principalmente, por este contato com a literatura. Em Conceição Evaristo, por exemplo, encontrei reflexões sobre a representação de pessoas, a reprodução de histórias, a transmissão de vozes através da fala de outras, a memória, a invenção e, de maneira mais ampla, sobre o ato de contar. No prefácio de *Canção para ninar menino grande*, ela diz que

Se contar o acontecido já é uma traição com o vivido, pois, muitas vezes, se trata de uma reconstrução malfeita das lembranças, recontar o que ouvimos pode ser uma dupla traição. Por isso, recontar é um trabalho perene, infindo. É preciso voltar sempre no afã de buscar os pedaços da história que ficam perdidos. (EVARISTO, 2022, p. 7)

Neste ponto Conceição Evaristo, cujos livros adquiri e devorei nos últimos anos e que agora, enquanto escrevo, mantenho postos sobre a minha mesa, se conecta com a proposta a partir da qual se delinea esta pesquisa que aqui apresento, da mesma forma que, anteriormente, na graduação, Carolina Maria de Jesus impulsionou o meu compor. Para o desenvolvimento da pesquisa, propus construir, através de processos composicionais, cadeias de sentido sonoras que dialoguem com os discursos de mulheres com as quais me identifico por suas trajetórias socioculturais. Através de um exercício de alteridade, além de buscar entender como criar narrativas sonoras em torno destas mulheres, eu compreenderia também meus processos de elaboração enquanto compositora.

No prefácio de *Canção para ninar menino grande*, Conceição Evaristo acrescenta: “(...) me esforço para ser fiel ao que me contam, mesmo sabendo da impossibilidade de cumprir tal propósito (...)” (EVARISTO, 2022, p. 7). Neste caminho, a partir dela, me perguntei de que maneira a minha prática composicional poderia dar conta de elaborar sonoramente estas falas, discursos e, mais pretensiosamente, aspectos das identidades das mulheres envolvidas nos

processos musicais. De que maneira, no âmbito sonoro, seria possível construir universos de sentido, considerando o fazer artístico, de alguma forma, como uma “traição com o vivido”? Quais formatos me permitiriam contemplar em algum nível de profundidade as reflexões sociais que permeiam estas criações sonoras?

Foi a partir destas reflexões que, ainda nos primeiros passos da pesquisa, cheguei ao conceito de *sound portraits*, que aqui traduzo como *retratos sonoros*. Trata-se de um conceito proposto pelos pesquisadores australianos Alison Baker, Christopher Sonn e Kristen Meyer, apresentado através do texto *Voices of displacement: a methodology of sound portraits exploring identity and belonging*, no qual relatam uma pesquisa que teve por objetivo identificar recursos simbólicos utilizados por imigrantes sul-africanos de diferentes contextos raciais para dar sentido ao seu deslocamento e entender como estas pessoas experienciaram e negociaram as noções de identidade e pertencimento em relação ao seu país de origem e à Austrália, país para o qual migraram.

O retrato sonoro surge enquanto método através do qual os autores propõem a construção de ambientes sonoros em torno das falas e memórias das pessoas entrevistadas. Concebido a partir de conceitos como o de *paisagem sonora*, cunhado por Murray Schafer<sup>1</sup>, e o de *escuta profunda*, estabelecido por Pauline Oliveiros<sup>2</sup>, os *retratos sonoros*, na pesquisa de Baker, Sonn e Meyer, propõem a construção de documentos de ordem tanto artística quanto sociológica e que, construídos numa perspectiva de manipulação criativa de áudio e expostos através de uma instalação sonora, se tornam uma performance. Na definição do conceito, os autores estabelecem que “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)<sup>3</sup>.

Tendo me identificado com a proposta do retrato sonoro, aos qual associei inicialmente a expressão *documento-performance*, me guiei até ele a partir de uma inferência dos próprios autores, que o afirmaram como sendo responsável pela construção de “uma representação estética da experiência vivida” (BAKER, SONN e MEYER, 2020, p. 1)<sup>4</sup>. Criar esta representação

---

<sup>1</sup> Schafer define a paisagem sonora como qualquer campo de estudo acústico, desde a composição musical até os sons de um ambiente (SCHAFER, 2001).

<sup>2</sup> O conceito de escuta profunda (uma tradução da expressão *deep listening*) é proposto pela compositora Pauline Oliveros a partir de uma prática sonora meditativa e atenta, no sentido de voltar a atenção ativamente para além dos sons que ouvimos em primeiro plano em uma gravação, performance ou paisagem sonora e incluindo nesta escuta todo o contexto sonoro em que este primeiro plano se insere. O objetivo é a expansão da percepção dos sons que nos cercam (OLIVEROS, 2005: xxiii).

<sup>3</sup> “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).

<sup>4</sup> “(...) an aesthetic representation of lived experience” (BAKER, SONN and MEYER, 2020, p. 1).

estética se tornou um caminho viável no âmbito desta pesquisa, como uma via para a criação de uma perspectiva sonora das falas e dos discursos das mulheres a serem representadas. Esta proposta se manteve e acredito tê-la aprofundado em alguma medida ao longo da execução da pesquisa. Houve, no entanto, uma mudança, muito importante em sua construção: no processo, acabei me reencontrando com Carolina Maria de Jesus e, mais uma vez, meu foco se voltou para ela. A ideia de construir retratos sonoros de outras mulheres segue de pé, mas pensar uma perspectiva sonora de Carolina se mostrou um caminho suficientemente amplo e complexo. Ao construir retratos seus, busco, assim como Evaristo, “a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha” (EVARISTO, 2017, p. 11) – portanto, unir a minha voz e a de Carolina na construção de um universo de sentidos sonoro.

A partir deste processo de criação de perspectivas sonoras empreendido pelo retrato sonoro, adiciono a ele uma instância própria da criação musical, que é a noção de invenção, já que “as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas” (EVARISTO, 2017, p. 11). No âmbito artístico, talvez se confundam as margens entre o real e o inventado, mas, a partir das vias que se abrem pelos processos de invenção, é que encontro espaço, na construção destes retratos, para experimentar e refletir a partir daquilo que a criação me convoca. A partir desta inventiva convocação, reflito sobre uma série de outros temas que circundam os retratos sonoros e que me permitem pensa-los mais profundamente no recorte desta pesquisa e nas suas implicações de adotá-lo enquanto método composicional.

Retiro, então, a pilha de livros de Evaristo da minha mesa, abrindo espaço para outras narrativas, narradores e as oportunas perspectivas teóricas.

## 1.2 Reflexões teóricas

### 1.2.1 Teorias do compor e composicionalidade

*será que um bailarino também dança o  
Silêncio?<sup>9</sup>  
se os pés tocarem o chão,  
ainda é Silêncio.<sup>9</sup>*

Aline Bei

Em um verbete do *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, publicado na edição de 1948, composição está descrita como algo que significa “literalmente ‘juntar’”. No *Harvard Dictionary of Music*, de 1982, o verbete de composição indica, além deste significado, o processo de criar obras musicais. Pela natureza dos dicionários, não me parece surpreendente que os verbetes não se alonguem ou se aprofundem na temática da composição em si, focando, invés disto, nos significantes etimológicos da palavra ou em asserções mais generalizantes, como no caso do dicionário *Harvard*, em que se diz, sem maiores aprofundamentos, que “é praticamente impossível fazer declarações gerais que seriam válidas para todo o campo da criação musical”<sup>5</sup>.

Transitando dos dicionários de música para livros teóricos do campo da composição, como é o caso do *The craft of musical composition*, de Paul Hindemith (1937), parece haver aqui uma outra tendência: a do enfoque na exposição de ferramentas técnicas a serem adotadas como procedimentos para compor, sem reflexões em torno do ato de compor. Mesmo que de natureza objetiva diferente daquela dos dicionários, há uma tendência em livros teóricos em composição de acabarem, da mesma forma, por não se aprofundar na composição em si. Parece comum que, em geral, estes livros tenham sido, por um bom tempo, manuais de como compor, uma espécie de compêndios de fórmulas técnicas que deveriam ser reproduzidas por aqueles que os tinham em mãos.

Ao retornar ao *Grove's*, desta vez transitando temporalmente para o verbete de composição da edição de 2001, as coisas parecem tomar já um sentido um pouco diferente. Escrito pelo etnomusicólogo Stephen Blum, o verbete parte da perspectiva de música enquanto atividade humana, tendo elencados uma série de tópicos a partir dos quais são discutidas significações para o conceito, entre eles aqueles que tratam de gêneros e repertórios, de criação em âmbitos rituais, de terminologias e teorias. Blum dá vários passos à frente no sentido de adotar uma abordagem menos superficial do compor, em oposição àquela edição aqui apresentada anteriormente; no

---

<sup>5</sup> “It is well-nigh impossible to make general statements that would be valid for the whole field of musical creation.” (HARVARD, 1982, p. 189)

entanto, ainda recorre a fórmulas, entre elas o próprio caráter descritivo e a reprodução de alguns modelos cristalizados, como o contraponto.

A partir das noções arraigadas nestes e em outros dicionários e em uma gama de livros teóricos de composição, podemos pensar a transmissão de ferramentas composicionais como um grande aliado técnico-teórico para o compor. Não parece possível, entretanto, que a composição possa ficar limitada à reprodução passiva de modelos dados. Afinal, de que valem estas ferramentas sem a proposição de olhares críticos para o fazer musical?

Na minha experiência como compositora, tenho buscado, a partir do questionamento sobre estes métodos e manuais, outras perspectivas para o compor, que ofereçam amparo no que tange a ferramentas, mas que, não se limitando a elas, se proponham críticas e reflexivas. Assim, desemboco no principal referencial teórico desta pesquisa, a teoria da *composicionalidade*, cunhada por Paulo Costa Lima. O conceito está munido de referências que, anteriores a ele, já transitavam por reflexões críticas em torno do compor, embora não com os mesmos aprofundamentos. Percorreremos algumas delas e, antes que a ciranda retorne à própria composicionalidade, visitaremos também algumas outras perspectivas críticas.

Entre os autores que Lima cita como referências na série de livros onde a composicionalidade é discutida (a série *Teoria e prática do compor*), está Otto Laske, mais especificamente seu *Toward an epistemology of composition*. Laske infere que “a música evoca todo o universo das capacidades humanas, desde o subsimbólico até o simbólico” (LASKE, 1991, p. 236)<sup>6</sup>: também para ele a música constitui uma atividade humana, enquanto uma sequência de ações orientadas para objetivos; segundo este viés, podemos pensar – e o autor menciona, ainda que sem aprofundar diretamente – nesta atividade enquanto condicionada a nuances culturais. Para ele, não seria possível explicar música através de um único modelo ou padrão (ou seja, de um único paradigma), já que ela é “a prova da multifacetaldade da mente humana e das muitas vertentes evolucionárias entrelaçadas no que hoje é considerado música” (ibidem)<sup>7</sup>. Ele escolhe a composição como uma lente a partir da qual se pode olhar para a música e através da qual se pode desemaranhar alguns dos fios que não seriam desemaranháveis de outras formas.

Enquanto parte do espectro da atividade musical e como esta lente a partir da qual se pode olhar para música, Laske aponta a composição como um paradigma suficientemente complexo;

---

<sup>6</sup> “(...) music evokes the entire universe of human capabilities, from the subsymbolic to the symbolic”. (LASKE, 1991, p. 236)

<sup>7</sup> “It seems a hopeless undertaking to “explain” music in terms of a single paradigm, since it is, by its very existence, proof of the multifacetedness of the human mind, and of the many evolutionary strands interwoven in what today is considered music”. (LASKE, 1991, p. 236)

assim, seria impossível pensa-la sem ferramentas, sejam elas para a mente ou para as mãos (LASKE, 1991, p. 237). Ao lado da composição estaria a escuta: ambas complexas, mas nenhuma delas suficiente para alcançar uma visão ampla de música. Ele traça caminhos – e conexões – entre os dois conceitos, abordando a escuta como um tipo de composição. Propõe, então, uma compreensão sobre composição que se coaduna com escuta, sugerindo:

Ao introduzir a teoria da composição como parte integral da teoria musical, e a Composição como um paradigma de igual status ao da Escuta na investigação da atividade musical, faço uma distinção entre dois modos de comportamento composicional: composição baseada em exemplos e composição baseada em regras. Considero ambos como atividades baseadas em modelos, uma vez que o primeiro se baseia em um modelo de objetos musicais existentes, e o segundo, em um modelo do próprio processo musical ou do processo musical de outra pessoa (lembrado). Portanto, a tese apresentada aqui é que a composição é sempre baseada em modelos. (LASKE, 1991, p. 237-238)<sup>8</sup>

Para Laske, o ato de compor é sempre baseado em um modelo formulado pelo compositor, não sendo, fora de si mesmo, um “modelo de objetos” ou “modelo de processos” (LASKE, 1991, p. 239)<sup>9</sup>. Estamos, portanto, diante de uma elaboração teórica em composição que propõe a construção de modelos, mas aqui, diferente daquela comum ao contexto em que Hindemith publica *The craft of musical composition*, não se trata de apresentar modelos a serem simplesmente reproduzidos, e sim pensá-los enquanto parte do processo de criação musical. Na proposição de Laske, “uma teoria da composição deve de alguma forma operacionalizar o que considera a questão central que deseja responder” (ibidem)<sup>10</sup>, já que “a composição é um ato, e os atos humanos são sequências projetadas de passos que fazem sentido em algum ambiente escolhido, a serviço de uma ideia ou plano” (LASKE, 1991, p. 240)<sup>11</sup>. Ele afirma que a composição é um paradigma interessante uma vez que assume uma independência com o que há “lá fora”, mas não uma independência da sociedade em que se insere: as tarefas da composição musical são específicas da cultura. A partir destas ideias, Laske define a composição como um *design*, uma ação humana exercida em relação a um ambiente externo, em ordem relacional entre o *designer* – ou seja, aquele que a cria – e este seu ambiente.

---

<sup>8</sup> “In introducing the theory of composition as an integral part of music theory, and of Composition as a paradigm of equal status to that of Listening in investigating musical activity, I make a distinction between two modes of compositional comportment: example-based and rule-based composition. I consider both of these as model-based activities, in that the former rests on a model of existing musical objects, and the latter, on a model of one's own or somebody else's (remembered) musical process. Therefore, the thesis put forth here is that com position is always model-based.” (LASKE, 1991, p. 237-238)

<sup>9</sup> “composing is always based on a model of the composer as formulated by himself, and is not primarily a model of either objects (“existing musics”) or processes (“possible musics”) outside of himself”. (LASKE, 1991, p. 239)

<sup>10</sup> “A theory of composition must somehow operationalize what it considers the core question it wants to answer”. (LASKE, 1991, p. 239)

<sup>11</sup> “Composition is an act, and human acts are designed sequences of steps making sense of some chosen task environment in the service of an idea or plan”. (LASKE, 1991, p. 240)

Também referenciado por Paulo Costa Lima está Roger Reynolds que, em *Form and method: composing music*, propõe que uma verdadeira composição se estabelece como uma “experiência dimensional que conduz o ouvinte ao longo de um caminho ou propõe uma paisagem para exploração de tal maneira que um arco, uma trajetória de proposição, envolvimento e resposta tenha sido percorrido ao final” (REYNOLDS, 2002, p. 3)<sup>12</sup>. A inferência, porém, de que existe uma “verdadeira composição” é, ela mesma, questionável: assume-se aqui, em alguma medida, que há um modelo ideal para o compor, pretensamente universal e/ou absoluto, o que contradiz a própria proposta do autor de se pensar uma teia evolutiva de escolhas conscientes no processo composicional – de um lado, há um pensar crítico e um processo composicional consciente do seu contexto e, do outro, um retorno às prerrogativas generalizantes e aos modelos inquestionáveis.

A proposta teórica de Reynolds, embora paradoxal, traz reflexões interessantes no que tange aos processos composicionais. Aqui há, por exemplo, uma colocação sua que também parte de um pressuposto contraditório (o do “bem-sucedimento”), mas que nos convida a pensar na natureza dos processos de criação musical: “uma composição bem-sucedida aborda tanto a integralidade objetiva e racional quanto a subjetiva e emocional” (REYNOLDS, 2002, p. 3)<sup>13</sup>. No que tange a estes processos, o autor assume que a intenção expressiva precede a abordagem da capacidade técnica – as ferramentas não são, assim, a obra musical em si, mas caminhos para conduzir ao todo da obra<sup>14</sup>. Em Reynolds, forma, material e método são postos como ferramentas que apresentam caminhos possíveis de serem assumidos no processo de composição:

No nível mais elevado, acredito, há a forma; no mais básico, o material; e, intermediando no meio, há o método, os meios pelos quais o compositor transforma o pequeno no grande, garantindo que os dois primeiros não se distanciem no processo. Admite-se que se possa considerar esses aspectos relacionados da composição de cima para baixo ou de baixo para cima, mas minha predileção sempre foi pela primeira abordagem. (REYNOLDS, 2002, p. 5)<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> “A true composition is not only a remark or stance or display, but a dimensional experience that either leads the listener along a path or proposes a landscape for exploration in such a way that an arc, a trajectory of proposal, engagement, and response has been traversed by its end.” (REYNOLDS, 2002, p. 3)

<sup>13</sup> “A successful composition addresses both objective and rational as well as subjective and emotional wholeness (...).” (REYNOLDS, 2002, p. 3)

<sup>14</sup> “For my purposes, I assume that an expressive intention precedes the address of technical capacity. Nevertheless, one might begin almost anywhere on what is, for me, the closed, interdependent path of consideration between form, material, and method (...).” (REYNOLDS, 2002, p. 4)

<sup>15</sup> “At the most elevated level, I believe, there is form; at the most basic, material; and mediating in the middle there is method, the means by which the composer transforms the small into the large, ensuring that the first two do not become estranged in the process. One can, admittedly, consider these related aspects of composition from the top down or from the bottom up, but my predilection has always been for the former.” (REYNOLDS, 2002, p. 5)



Assumindo a perspectiva de Reynolds, é possível pensar que, embora ele proponha forma e material como extremos a partir dos quais se pode elaborar a construção de uma obra musical, estes caminhos não estão ou são cristalizados. A relação entre forma e material em Reynolds, intermediados pelo método, são propostas para a visualização integral da obra, bem como para que se tenha vias de construí-la de maneira coesa. O autor afirma que esta integração entre os polos da forma, do material e do método “não ocorre espontaneamente, não pode ocorrer” (REYNOLDS, 2002, p. 6)<sup>16</sup>. Torna-se, aqui, parte do papel do compositor contemporâneo – que Reynolds aponta como um fardo e também um privilégio – a tarefa de forjar para si a coerência de cada uma das suas obras (ibidem)<sup>17</sup>.

Esta intermediação entre material e método, enquanto responsabilidade do compositor, também apresenta um avanço crítico: ora, o compositor não pode estar situado fora de seu contexto cultural. Neste caminho de intermediação apontado como tarefa da composição, Reynolds inclui outros conceitos importantes, espalhados ao longo das suas reflexões, a partir dos quais ele implica composição como *staging*, uma espécie de encenação envolvida na construção do todo; um processo multinível, com diversas camadas associadas. Estariam envolvidas nestas camadas a experiência dimensional da escuta, a trajetória de proposição (o caminho pelo qual o compositor direciona a escuta), o senso de pertencimento dos elementos à obra, o agregamento gradual ao todo, os artifícios que guiam a construção e a descoberta em torno da obra, a intenção expressiva, as teias de conectividade e o *impetus* (delineado como objeto que dá coerência ao todo da obra).

Assim, as teorizações de Laske e Reynolds em torno do compor e até mesmo da música, num nível mais amplo, já inserem à construção de ferramentas composicionais uma perspectiva crítica que permite pensar a criação enquanto processo ativo e situado em um contexto. Ao implicar a primazia da expressividade e da criatividade sobre abordagem técnica e ao propor métodos de composição enquanto dispositivos que devem ser pensados ativamente, eles repensam também a função dos modelos na criação musical, abandonando a prerrogativa das fórmulas prontas. É possível pensar, a partir de uma junção das ideias de Laske e de Reynolds, em uma definição de composição que dê conta de pensa-la como esta encenação (*staging*) multinível, realizada na relação indissociável entre *designer*, *design* e ouvinte, sendo esta relação intermediada pelo contexto – pelo ambiente – e sendo também o contexto interferente nas ações do *designer*, no resultado do *design* e nas percepções do ouvinte.

---

<sup>16</sup> “(...) this integration does not, cannot occur spontaneously”. (REYNOLDS, 2002, p. 6)

<sup>17</sup> It becomes the contemporary composer’s burden (and, I also believe, his unique privilege) to forge the coherence of each work for himself”. (REYNOLDS, 2002, p. 6)

É possível ainda apontar outros autores que se aproximam das abordagens de Laske e Reynolds e da composicionalidade de Lima, como é o caso de Horacio Vaggione em seu texto *Some ontological remarks about music composition processes*, publicado num período que intermedia os trabalhos dos dois autores anteriores. Da mesma maneira que Reynolds aponta a intenção expressiva como precedente às ferramentas utilizadas para compor, Vaggione infere que as ideias musicais existem independente de sua possível formalização. Partindo deste viés, indica que

(...) processos musicais, pelo menos do ponto de vista do compositor, não são situações ‘lá fora’ esperando para serem descobertas: eles devem ser compostos (já que não existiam em nenhum lugar antes de serem compostos) e, portanto, não podem ser considerados adequadamente como atividades de modelagem, mesmo que usem — e absorvam profundamente — modelos, conhecimento e ferramentas provenientes de domínios científicos (modelagem acústica e psicoacústica, por exemplo). (VAGGIONE, 2001, p. 54)<sup>18</sup>

O autor indica este conhecimento e estas ferramentas como a preocupação ontológica do âmbito da criação musical: seria parte das funções da música criar “estados de afetos” musicais<sup>19</sup> e, para tal, necessita-se de uma paleta com uma variedade de instâncias composicionais, inclusas nelas estratégias para controlar e qualificar resultados e escolhas, de acordo com um projeto musical dado. A isto chama o que aqui traduzo como “*feedback loop* de ação/percepção”<sup>20</sup>: a implementação de projetos musicais deve envolver ações e percepções concretas. Assim, o autor propõe um método para a prática composicional no qual se crie ativamente um sistema de símbolos, que pode ser formalmente estruturado sem que seja, no entanto, completamente formalizado.

Em seu pensamento sobre o compor, Vaggione ainda indica que as situações musicais são construídas por compositores através de sistemas de restrições e, assim como os outros autores, aponta para a importância do contexto – em seu caso, ao assumir que não existe necessidade, em música, de afirmar a existência de “universais”, sejam eles quais forem. Assumir universalidades “negaria a possibilidade de desenvolver outras práticas musicais relacionadas a pressupostos

---

<sup>18</sup> “(...) musical processes, at least from the composer’s point of view, are not situations “out there” waiting to be discovered: they are rather to be composed (since they did not exist anywhere before being composed), and hence they cannot be considered properly as modeling activities, even if they use — and deeply absorb — models, knowledge, and tools coming from scientific domains (acoustic and psychoacoustic modeling, for example).” (VAGGIONE, 2001, p. 54)

<sup>19</sup> “(...) music transforms this knowledge and these tools into its own ontological concern: to create specific musical situations (musical “states of affairs”).” (VAGGIONE, 2001, p. 54)

<sup>20</sup> “action/perception feedback loop” (VAGGIONE, 2001, p. 54)

diferentes” (VAGGIONE, 2001, p. 55)<sup>21</sup>. Para Vaggione, acima dos possíveis universais vem a própria prática musical.

Vale recortar ainda, das reflexões do autor, a inserção do pensamento sobre a **representação**, tão cara para a construção desta pesquisa. Segundo Vaggione (2001, p. 58), “não há processo de composição musical (instrumental, eletroacústico ou outro) sem *sistemas de representação em funcionamento*”<sup>22</sup> (grifo meu).

O método através do qual Vaggione pensa o compor dá conta de propor um modelo e, ao mesmo tempo, olhar para o contexto, pensar sistemas de representação dentro da criação musical, reconhecer a importância das formalizações – e negá-las, quando necessário – e talvez ainda alguns outros âmbitos. De tal maneira, dentro do âmbito da composição, autores como Otto Laske, Roger Reynolds e Horacio Vaggione abrem espaço para pensar em ferramentas, modelos, métodos e materiais que funcionem como aparato para a criação musical, mas que sejam utilizados de fato como aparatos, não precedendo a criação em si. Na criticidade inerente ao compor e ao uso destes aparatos reconhece-se, então, todo um universo de implicações sobre o compor.

As considerações teóricas dos três autores me permitem dialogar brevemente com autoras como Ilza Nogueira, cujas reflexões apresentadas em *Contemporary knowledge and musical creation: ethic and paradigms* apresentam um avanço não só no tempo – trata-se de um texto publicado em 2016 – mas também na amplitude das reflexões. Aqui, Nogueira atenta para o fato de que a arte contemporânea – bem como a música contemporânea, dentro do seu escopo – não escapa aos efeitos de um mundo globalizado pela tecnologia e pela comunicação, no qual a constante reinvenção de estratégias de produção de conhecimento implica numa transformação contínua e em um questionamento permanente dos valores e ideias que orientam a criação e a apreciação desta arte. A autora indica, aí, o cerne de uma possível crise em torno da apreensão e da compreensão da música de nossos dias, “um produto estético por meio do qual uma forma de comunicação se torna possível (ou não)” (NOGUEIRA, 2016, p. 3)<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> “(...) there is no necessity to affirm the existence of “universals” standing above musical practices, whatever these universals might be: a Platonic Idea, the dogmatics of proportion, a normative foundation of harmony, and so on. Of course, there are primitive principles underlying musical practices, but these should not be qualified as foundations of “music itself,” for this would negate the possibility of developing other musical practices related to different assumptions”. (VAGGIONE, 2001, p. 55)

<sup>22</sup> “There is no musical composition process (instrumental, electroacoustic, or otherwise) without representational systems at work—a plurality of representational systems, depending at which level or time scale we are operating”. (VAGGIONE, 2001, p. 58)

<sup>23</sup> “It appears to be there the heart of the “crisis” surrounding the apprehension and comprehension of the music of our days, an aesthetic product through which a form of communication is made possible (or not).” (NOGUEIRA, 2016, p. 3)

Ver a música como uma característica da relação existencial do compositor com seu contexto histórico e cultural é a tarefa da musicologia. No entanto, compreender a música deve começar com uma ontologia do presente, questionando a relação entre a criação musical e o contexto histórico ao qual se refere. (NOGUEIRA, 2016, p. 5)<sup>24</sup>

Nogueira traz o contexto para a prática musical de maneira muito mais incisiva. Aqui, a consciência do contexto parece mais uma necessidade contemporânea do que apenas uma possibilidade, e não somente dentro da criação musical em si, mas também em todos os demais âmbitos nos quais ela pode estar envolvida. Num cenário em que a percepção das demarcações contextuais parece borrada pelo excesso de informações e pela constante mudança dos modos de produção de conhecimento, pensá-las ativamente, na prática composicional, seria não só fugir da passividade empreendida inicialmente pelas fórmulas e manuais, mas também assumir um posicionamento ético diante do fazer artístico.

Na proposição de Nogueira, a adoção de uma postura ética nas práticas musicais contemporâneas envolve uma conciliação entre ordem e caos, entre ideologias e utopias. Afinal, “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)<sup>25</sup>.

Esta necessidade de abraçar uma mutabilidade que é inferida por Nogueira dialoga com o questionamento que Valéria Bonafé faz na abertura de sua tese em composição, intitulada *A casa e a represa, a sorte e o corte.: ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*. Bonafé aponta que os discursos sobre composição são fortalecidos “numa espécie de mito cientificista, ancorados na lógica e no cálculo” (BONAFÉ, 2016, p. 20-21). A composição, ainda hoje, majoritariamente, seria arrastada pela análise musical, que se afasta do campo da crítica e “afrouxa seus laços com a estética, com a sociologia e com a história” (ibidem). Assim, mesmo distantes temporalmente dos métodos de Hindemith, a ausência de reflexão sobre o compor, unida a um alheamento dele em relação ao seu entorno, ainda parece estar fortemente presente nas práticas composicionais e no teorizar sobre composição contemporâneos.

---

<sup>24</sup> “Seeing music as a feature of the composer's existential relationship with its historical and cultural context is the task of musicology. Understanding music, however, must start with an ontology of the present, calling in question the relationship between musical creation and the historical context which it concerns.” (NOGUEIRA, 2016, p. 5)

<sup>25</sup> “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)

Partindo das reflexões de Nogueira e Bonafé e fechando esta ciranda, faço perguntas que talvez, a este ponto, já tenham de certo modo sido respondidas – mas cujas possíveis respostas não deixam de ser ambiciosas: seria possível escapar a este mito cientificista e caminhar, tanto na composição quanto na análise musical, no sentido de uma abordagem crítica? Seria possível abdicar de um compor que se vale dos manuais e das fórmulas? Seria possível um compor que leva em consideração reflexões como o contexto em que se insere?

Através destes questionamentos retorno, no entrelaçar das mãos da ciranda, à *composicionalidade*.

A teoria da composicionalidade foi estabelecida por Paulo Costa Lima em 2012 e se mostrou um terreno fértil no âmbito das problematizações do compor enquanto prática cultural. Lima aponta para a existência de cinco dimensões inerentes à composição e ao processo do compor (LIMA, 2012; 2019): a *invenção de mundos*, que infere a criação de uma obra musical como a criação de um mundo dentro de outro mundo (seu contexto); a *críticidade*, que trata do estabelecimento de relações entre esta obra e o mundo em que ela existe – portanto, tem-se o compor como um ato não somente de criação, mas de interpretação crítica do mundo; a *indissociabilidade entre teoria e prática* no exercício do compor, “um processo contínuo que conecta escolhas e princípios, decisões e razões para toma-las, atos e valores” (LIMA, 2019, p. 37); a *reciprocidade*, uma interpenetração entre os espaços de criação do compor e o próprio compor, entre compositor/a e obra, entre a obra e o seu contexto, uma “fluidez de bordas que caracteriza a atividade e a faculdade de invenção” (ibidem); e, por fim, o *campo de escolhas* despertado pelo processo do compor, que “torna-se parte de um contexto mais amplo, o jogo de identidades” (ibidem). A partir destas cinco dimensões, alinha o termo *composicionalidade*, uma teoria proposta em vias de abranger perspectivas cognitivas, ético-políticas e estético-libidinais (portanto, associadas também ao desejo individual) do compor (LIMA, 2012, p. 35).

“Quando alguém compõe, quem ‘fala’?” (LIMA, 2019, p. 38) é um dos importantes questionamentos presentes no âmbito da composicionalidade: uma pergunta capaz de incitar reflexões sobre a perspectiva de quem compõe (enquanto parte de um contexto) e sobre o que está delineando neste compor (de que maneira esta perspectiva é transmitida para a obra musical). A partir da composicionalidade o autor infere, assim, a existência de um “sujeito do compor” (ibidem) – e ora, a existência de um sujeito pressupõe atividade e capacidades múltiplas, entre elas a criativa e a crítica.

Ao pensar novamente nestas reflexões em torno do compor como uma ciranda, é possível, por exemplo, relacionar a criticidade, uma das cinco dimensões da composicionalidade, com a ontologia do presente proposta por Ilza Nogueira. Para a composicionalidade, a composição tem

potencial para atuar como interpretação crítica do mundo, um “resultado de um circuito especial entre os polos da teoria e de seus outros, focalizando a mundificação que promove” (LIMA, 2012, p. 25). Nogueira, por seu lado, aponta para a necessidade de reflexão sobre as razões de ser da música em seu contexto – no agora, que está sempre em transformação –, reforçando que a criação musical não pode se alhear ao seu entorno.

Por meio da composicionalidade e das tantas vias pelas quais ela pode se relacionar com outras teorias no que tange à música e ao seu contexto de criação, encontro caminhos possíveis para desenvolver os processos composicionais que aqui empreendo: um olhar para o mundo para criar uma obra musical enquanto outro mundo dentro dele, interpretando criticamente este mundo a partir das minhas vivências e levando em conta que “mesmo no nível individual, há alteridade”<sup>26</sup>. Assim, considero o outro (neste caso, a outra) como constituinte central do meu processo de composição, levando em conta a “relevância da geração de perspectivas culturais associadas ao compor” (LIMA, 2016, p. 39) e a “construção de sentidos de pertencimento” (ibidem) inerente a ele. Na perspectiva de Lima, o compor não é apenas um ato de empenho cerebral, mas um acontecimento que envolve o corpo, um corpo que, para além da perspectiva cartesiana, envolve um conjunto de significados associados (LIMA, 2020). Neste âmbito, a composição estaria inserida na “dinâmica dos desafios do ser”<sup>27</sup>; nela se envolvem também as questões que circundam ser parte de um grupo e, portanto, uma dimensão cultural.

Através da perspectiva da composicionalidade, enfim, é que proponho engajar os processos de composição que compõem esta pesquisa, apontando dimensões próprias da composicionalidade aplicadas ao projeto empreendido por ela: a *invenção de mundos* a partir da interação entre o meu mundo e o mundo de Carolina, que faz nascer um terceiro mundo, a partir da imbricação destes outros dois, já correlatos; a *críticidade* inerente à leitura destes mundos; a *reciprocidade* nascente desta interação, que inclui reflexões sobre como inserir Carolina no processo de composição e como esta interação incide sobre a minha prática composicional; a *indissociabilidade entre teoria e prática* ao inserir as reflexões que povoam as interações no próprio processo de composição; e o *campo de escolhas* gerado no compor por todas estas outras dimensões.

---

<sup>26</sup> “(...) even at the individual level, we have otherness”. (LIMA, 2020, p. 265)

<sup>27</sup> “(...) composition is something that is inserted in the dynamics of the challenges of being”. (LIMA, 2020, p. 273)

## 1.2.2 Música e representação

*era gente, mas não só.*

Vitória Maria Matos

Enquanto uma das premissas da criação de retratos sonoros se encontra a possibilidade de este ser compreendido como um processo de *representação* estética da experiência vivida (BAKER, SONN e MEYER, 2020). Trata-se a representação de um conceito que tem passado, no cenário ocidental, por um longo processo de desenvolvimento e elaboração, tendo atingido abordagens aprofundadas em âmbitos como os da filosofia, da sociologia, da psicologia, da história e da cultura. Aqui, transito por alguns lugares possíveis quanto à abordagem dele, em vias de pensar como se daria a leitura deste conceito no âmbito da criação musical.

Em *Acerca do conceito de representação*, Dominique Santos faz, a partir de uma perspectiva histórica, um profundo levantamento do desenvolvimento da representação enquanto signo e das suas significações em diferentes áreas, com enfoque para as representações sociais. A autora afirma que, apesar de em português o termo poder ter vários sentidos, em seu uso de origem, do latim *repraesentare* – que pode significar “tornar presente” ou “apresentar de novo” –, era destinado apenas para objetos inanimados, não tendo relação, por exemplo, com pessoas representando pessoas (SANTOS, 2011). O sentido de *repraesentare*, segundo Santos, começa a se expandir entre os séculos XIII e XIV, quando se passa a proclamar que os líderes da religião católica *representariam* (ou seja, seriam uma imagem, um símbolo ou uma reprodução de) a pessoa de Cristo e de seus apóstolos. Partindo do âmbito religioso, o conceito é adotado também no âmbito jurídico, segundo o qual “uma comunidade seria uma *persona non vera sed repraesentata*” (“não a pessoa verdadeira, mas representada”).

Desde o século XIII até o XXI, representação passa pelas formulações de diversos autores, como Guilherme de Ockham, René Descartes, Gottfried Leibniz, Immanuel Kant, Roger Chartier e Carlo Ginsburg. No meio do caminho, por volta do século XIX, Hanna Pitkin (1969) aponta o desenvolvimento do sentido moderno e político do termo, durante a guerra civil inglesa, através da ideia de que pode haver um agente (um indivíduo) escolhido através de direitos democráticos como responsável por agir por outros.

Santos (2011, p. 30) faz uso da significação atual do termo, como vista nos dicionários de língua portuguesa a partir de Gustavo Blázquez, que teria apontado quatro eixos conceituais: 1) o do ato ou efeito de tornar presente; 2) o da construção de uma imagem que representa um objeto ou um fato; 3) o da interpretação ou performance pela qual o que está ausente se apresenta como presente; 4) o do aparato inerente a um cargo ou status social. Logo, mesmo após um

longo período de desenvolvimento social e histórico, “estamos diante de um conceito repleto de polissemias e sem um significado fixo” (SANTOS, 2011, p. 32).

Nas representações sociais, parte-se do pressuposto de que “os fenômenos humanos podem ser conhecidos e explicados a partir de uma perspectiva coletiva, mas sem ignorar o indivíduo” (SANTOS, 2011, p. 32). Assim, o interesse da teoria das representações sociais reside na compreensão de como os indivíduos constroem, interpretam configuram e, finalmente representam o mundo onde vivem, a partir da sua inserção em seus respectivos grupos sociais. Para tal teoria, “as representações do mundo social seriam determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam” (SANTOS, 2011, p. 34).

Santos (2011, p. 36) aponta ainda alguns conceitos que atuam como satélites ao de representação, como realidade, identidade, linguagem, discurso e cultura. Ela indica dois esquemas gerais a partir dos quais pode-se pensar o conceito de representação: o realismo e o textualismo. Em oposição ao realismo, que se dá a partir de uma concepção de mundo dualista e através do qual vê-se somente um mundo físico existente e suas representações, a autora apresenta o textualismo enquanto uma abordagem que toma a referência como “apenas mais um entre os diversos jogos de linguagens possíveis” (SANTOS, 2011, p. 41). Através do textualismo, pode-se assumir a constituição de uma representação da representação. Afinal, “a linguagem constrói não somente o real, mas também o próprio sujeito” (SANTOS, 2011, p. 42).

De forma resumida, sabemos que estamos então diante de códigos, sistemas de símbolos, sistemas de sentido. Trata-se de uma *teoria do signo*, entendido como algo que representa. Representação deixa de ser entendida então como algo mimético, cópia pura e simples, para ser entendida como substituição. Ou seja, a representação não é o real. O signo é assim algo no lugar de outra coisa. (SANTOS, 2011, p. 42-43, grifo meu)

A partir desta visão, Santos sugere pensar a *representação como uma dimensão do real*, assumindo que representação e real são interdependentes, não existindo um sem o outro.

Devemos compreender o conceito de representação tendo em vista uma filosofia dos signos que se movem, onde *não há sujeitos fixos*, de um lado, representando objetos imóveis, de outro. É como um tabuleiro de xadrez, muda-se a posição das peças e temos novos sentidos, novas ordens, outras cosmologias. (SANTOS, 2011, p. 48, grifo meu)

A leitura da representação apresentada por Santos conecta-se com a que é proposta por Stuart Hall, em *Cultura e representação*, através da qual faremos uma transição a caminho da representação em música. Hall (2016, p. 31) aponta que “a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura”: ela seria parte indissociável do processo através do qual constrói-se e



compartilha-se significados entre os membros de um ambiente cultural. Segundo Hall, é a representação que nos possibilita dar sentido às coisas através da linguagem.

Hall aponta para a existência de sistemas de representação, que consistiriam em formas de organizar, agrupar e classificar conceitos, além de possibilitar estabelecer relações complexas entre eles. Ele afirma haverem dois sistemas de representação existentes no cerne dos processos de construção de símbolos em cultura: um que “nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas (...) e o nosso sistema de conceitos” (HALL, 2016, p. 38) e outro que depende da construção de um conjunto de correspondências entre o primeiro e “um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos” (ibidem).

A relação entre “coisas”, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de “representação”. (HALL, 2016, p. 38)

Uma das implicações de Hall é a de que as pessoas pertencentes a um ambiente cultural comum compartilham um mapa conceitual relativamente parecido. A partir desta perspectiva, as pessoas pertencentes a um mesmo contexto cultural também compartilhariam “uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim os sentidos serão efetivamente intercambiados entre os sujeitos” (HALL, 2016, p. 38). Através da linguagem e por meio dos sistemas de representação seria possível, para sujeitos inseridos em contextos culturais próximos, compreender e interpretar os signos.

Segundo Hall (2016, p. 42), “o sentido é construído pelo sistema de representação”. Este sentido é fixado através de um código que estabelece correlação entre nossa linguagem e nosso sistema conceitual. Ele usa como exemplo a árvore: a cada vez que pensamos em uma, há um código que nos leva a usar a palavra árvore. Propõe, então, que pensemos cultura a partir de sistemas e mapas conceituais e de linguagem compartilhados e códigos que governam as relações de tradução entre estes sistemas e mapas: pertencer a uma mesma cultura, para Hall, é pertencer a um mesmo universo linguístico e conceitual.

Partindo de Foucault, Hall indica o discurso como um sistema de representação: aqui, ele não tem puramente um sentido linguístico, mas está voltado para uma aliança entre linguagem e prática, numa tentativa de superar a distinção entre o dizer (da linguagem) e o fazer (da prática). O discurso definiria e produziria, ao mesmo tempo, os objetos do nosso conhecimento, além de influenciar como ideias são postas em prática. Este discurso, responsável por definir modos de falar ou escrever, por exemplo, também seria excludente, limitando e restringindo os modos que

não seriam considerados adequados. Um discurso, em repetição e tornando-se característico de um jeito de pensar ou de um estado de conhecimento - ao que se dá o nome de *episteme* - aparece em diferentes campos institucionais da sociedade. “Significados e práticas significantes são, portanto, construídos dentro do discurso” (HALL, 2016, p. 81).

Assim, a partir das asserções de Hall, é possível elaborar um esquema que parte do sujeito, indo para a linguagem (que o constitui enquanto sujeito); da linguagem, por sua vez, parte-se para o discurso (que é elaborado pelos sujeitos através da linguagem); e do discurso para a representação (que é elaborada no discurso pelos sujeitos através da linguagem). Na conexão entre sujeito, linguagem, discurso e representação estaria a cultura, onde são compartilhados os signos e símbolos sociais.

Podemos partir para música ao considera-la como parte deste processo de compartilhamento de signos na cultura, embora não pareça ser este o pensamento de autores como Roger Scruton: em seu texto *Representation in music*, ele afirma que a música, sendo arte abstrata, não tem poder para representar o mundo (SCRUTON, 1976, p. 273)<sup>28</sup>.

Para entender como se dariam processos de representação em música, Scruton sugere cinco condições, não como uma análise completa, mas como uma descrição parcial. Seriam elas: 1) o ser humano entende uma obra de arte representacional somente se tiver consciência do que aquilo representa; 2) a representação requer um meio, e só é compreendida quando a distinção entre o meio e o conteúdo é reconhecida; 3) o interesse em uma representação demanda um interesse em seu conteúdo; 4) uma obra de arte representacional deve expressar noções sobre o seu conteúdo, e um interesse na obra deve envolver uma compreensão destas noções; 5) o interesse em representação deve envolver um interesse em sua qualidade natural, mas não significa um interesse em uma verdade literal. Propõe que compreender uma representação é entender o contexto onde ela se origina - ou a ideia que ela transmite. Neste caminho, se a música pretende ser representacional, “então seu objeto deve ser não apenas identificado, mas também caracterizado” (SCRUTON, 1976, p. 276).

Para Scruton, “os sons não podem ser representacionais até serem organizados por regras semânticas” (SCRUTON, 1976, p. 287)<sup>29</sup>. Seria necessário, a partir do pensamento de Scruton, deixar de encarar a música como uma arte abstrata e vê-la como portadora de informação para que ela seja capaz, então, de representar o mundo em que se insere. O pensamento de que a música seria abstrata em si, no entanto, demonstra um flerte, em algum nível, com a ideia de

---

<sup>28</sup> “Music (...) is nevertheless an abstract art, with no power to represent the world”. (SCRUTON, 1976, p. 273)

<sup>29</sup> “(...) sounds cannot be representational until they are organized by semantic rules, and therefore that music, if it is to remain distinct from poetry, simply must be understood as an abstract art.” (p. 287)

música absoluta de Wagner, para o qual a música existe como uma arte inteiramente autônoma e não servindo a qualquer propósito social (BONDS, 2014, p. 134). Assim, podemos refletir que a música, vista pelos olhos de Scruton, não é representacional, já que está desassociada de um contexto e dos códigos culturais próprios dele. Seu pensamento, embora importante de ser levado em consideração, não nos interessa tanto quando se trata de pensar música como parte de um contexto sociocultural.

Partindo rumo a um pressuposto diferente encontro Philip Bohlman que, em *Music as representation*, infere que a música é capaz de representar tanto a si mesma quanto ao outro.

Um dos princípios mais básicos da etnomusicologia é que 'a música é mais do que ela mesma'. Estudamos música para entender mais sobre contextos culturais, sobre ideologia e política, sobre as maneiras como a linguagem funciona, sobre gênero e sexualidade, e sobre as identidades de culturas que vão desde o grupo mais pequeno até a nação mais poderosa. O ponto não é tanto que os etnomusicólogos estudam todas essas coisas em si mesmas, mas sim que eles estudam música para entender todas essas outras coisas. Os etnomusicólogos estudam música, em outras palavras, porque ela possui a capacidade de representar. (BOHLMAN, 2005, p. 205)<sup>30</sup>

Bohlman afirma que a música é capaz de representar tanto quando suas características se parecem com aquilo que ela reflete em um processo de alteridade quanto quando estas características contrastam ou até mesmo contradizem com aquilo que é representado. Ignorar este paradoxo da representação em música – dela em relação com aquilo que representa – só é possível quando se ignora tanto a razão de ser da música (sua ontologia) quanto sua realização na prática, a variar de acordo com os mais diversos aspectos culturais. Assim, para Bohlman, só através da admissão dos processos de representação empreendidos pela música, em suas nuances e complexidades, é que se testemunha seus potenciais subjetivo (o de servir “como representação”) e objetivo (o de ser uma “representação de”) (BOHLMAN, 2005, p. 206-207). Como o que compreendemos por música está constantemente mudando, o que ela representa difere de acordo com seus contextos histórico e geográfico. E, a partir do seu poder de representação, em diferentes contextos, a música pode tanto adicionar quanto retirar algo daquilo que está representando (ibidem).

O pensamento de Lawrence Kramer se encontra em alguns pontos com o de Bohlman, embora construído com alguns novos elementos que são muito significativos para nossas

---

<sup>30</sup> “One of the most basic principles of ethnomusicology is that “music is more than itself.” We study music to understand more about cultural contexts, about ideology and politics, about the ways in which language functions, about gender and sexuality, and about the identities of cultures ranging from the smallest group to the most powerful nation. The point is not so much that ethnomusicologists study all these things in and of themselves, but rather that they study music in order to understand all these other things. Ethnomusicologists study music, in other words, because it possesses the capacity to represent.” (p. 205)

reflexões. Em *Classical music and postmodern knowledge*, ele diz que signos se tornam representacionais quando os tomamos “como constituindo uma semelhança intencional, seja de um referente real ou imaginário, específico ou genérico” (KRAMER, 1995, p. 68)<sup>31</sup>. Afirma, no entanto, que não há critérios às quais as representações devam satisfazer: a representação seria, então, antinormativa.

Para que a representação se concretize, Kramer infere que seria necessário um designador, que de maneira implícita ou explícita identifique aquilo que está sendo representado: ele serviria para estabelecer uma circunstância de representação, um referencial, não necessariamente uma semelhança; afinal – e aqui ele se encontra com Bohlman, embora partindo de um pressuposto diferente –, “uma má representação ainda é uma representação” (KRAMER, 1995, p. 69)<sup>32</sup>. O designador, no entanto, não seria suficiente para estabelecer significado por si mesmo, e assim dá-se início, quando a representação acontece em construções artísticas, a um processo com resultados abertos, ao qual ele chama de “comentário e interpretação” (ibidem, p. 70)<sup>33</sup>. Por sua peculiaridade, a representação em música seria, de alguma forma, uma metáfora, uma afirmação de que ela mesma é significativa em termos de criação de signos representacionais.

Como um ato comunicativo, a metáfora abre a possibilidade de transferências de significado em duas direções entre seus termos constituintes, cada um dos quais apropria elementos das esferas de discurso característico do outro. (KRAMER, 1995, p. 70)<sup>34</sup>

Interessa à construção dos retratos sonoros uma interposição entre os pensamentos de Bohlman e Kramer: ao construir uma perspectiva sonora em torno de Carolina, eu posso considerar estar criando uma representação, a partir de Bohlman, ou uma metáfora, a partir de Kramer – ambos congruentes para as reflexões que partem da criação destes retratos. A criação deste retrato, enquanto a construção metafórica de uma dimensão do real, me convida a refletir ainda sobre outros âmbitos, convocados pela particularidade da representação do discurso de Carolina.

---

<sup>31</sup> “Signs become representational in this sense when we take them to constitute an intentional likeness, whether of a real or imaginary, specific or generic referent” (KRAMER, 1995, p. 68).

<sup>32</sup> “(...) a misrepresentation is still a representation” (KRAMER, 1995, p. 69).

<sup>33</sup> “In so doing, they begin an open-ended process of commentary and interpretation” (KRAMER, 1995, p. 70).

<sup>34</sup> “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)

### 1.2.3 Música, gênero e representações de gênero em música

*O essencial era desvencilhar-se da face antiga  
com a naturalidade da lagarta na  
metamorfose.*

Lygia Fagundes Telles

Ainda em sua tese de doutorado, Valéria Bonafé relata: “foi em 2009 a primeira vez que me dei conta de fato que eu fazia parte de um percentual muito reduzido: eu integrava a categoria compositoras. De lá pra cá o assunto não saiu mais da ordem do dia” (BONAFÉ, 2016, p. 22). Na minha experiência, esta percepção também moldou a minha atuação enquanto compositora. O processo de perceber as implicações de ser uma mulher que compunha foi gradual e, assim como se deu na minha relação com a literatura, a identificação com aquelas que passei a chamar de minhas pares também passou a ressoar nos meus modos de fazer música e refletir sobre ela. Assim, direta ou indiretamente, a consciência de ser uma mulher que compõe acabou se tornando uma das chaves para a elaboração desta pesquisa; foi através dela que cheguei a Carolina Maria de Jesus. Pensar os retratos sonoros e em vias possíveis para realiza-los me traz, também, a reflexões sobre questões de gênero, já implicadas na proposta da pesquisa.

Considero ser viável seguir, aqui, dois caminhos. De um lado, pode-se pensar quais lugares a mulher tem ocupado na constituição de papéis do fazer musical, sobretudo no contexto ocidental, onde se deram mais fortemente as configurações de gênero enquanto fator no processo de organização social (OYÊWUMÍ, 2021). Do outro lado, neste mesmo contexto, é possível pensar de que maneira música pode representar gênero e, neste sentido, de que maneiras a mulher tem sido retratada na música. Para a abertura das reflexões em torno de gênero que cercam esta pesquisa, trago aqui uma miscelânea destas duas perspectivas, apresentando algumas associações de gênero que são feitas dentro do âmbito da música explícita e implicitamente, refletindo sobre abordagens viáveis no espectro de uma crítica musical feminista e fazendo uma breve passagem pelo desenvolvimento dos estudos de música e gênero no contexto brasileiro.

Conhecido nome nos estudos de gênero dentro do âmbito da nova musicologia, Susan McClary, em *Towards a feminist criticism of music*, afirma ser importante considerar que os estudos musicais resistiram, por muito tempo, não somente à crítica feminista, mas a todas as críticas com fundamento social. Tendo seus modos de operar construídos em bases tidas como abstratas (a lembrar de Roger Scruton, no tópico anterior), boa parte dos construtos teóricos daquilo que conhecemos por música foi - e talvez ainda seja - considerada imune às preocupações do mundo material ou social; entre estas preocupações estariam gênero,

sexualidade, raça e classe, algumas vezes sob a justificativa de que a crítica social violaria a obra musical (MCCLARY, 1990, p. 9).

Segundo McClary, para muitos musicólogos a postura ideal de uma crítica musical feminista deveria ser aquela que contribuísse com o acréscimo de novas perspectivas, sem, no entanto, desafiar as concepções que já estivessem dadas: uma estratégia que se apresenta em vias da manutenção do *status quo* vigente, a partir da qual as noções tradicionais que tornam os “grandes compositores” de fato grandes não sejam alteradas e tenhamos, por outro lado, mais ferramentas para reforça-las – homenageando, por exemplo, uma sensibilidade “feminina” presente na música de Schubert ou de Debussy (MCCLARY, 1990, p. 9).

Não surpreendentemente, as características do 'feminino' e do 'masculino' na música são informadas por crenças profundamente enraizadas em várias sociedades sobre a diferença de gênero. E na medida em que essas imagens maiores que a vida contribuem para a formação de gênero no público em geral – seja porque transmitem ou porque contestam códigos comportamentais tradicionais –, elas se tornam altamente significativas. *Vale dizer que virtualmente todas essas construções foram produzidas por artistas do sexo masculino.* (MCCLARY, 1990, p. 10, grifo meu)

McClary propõe, assim, que uma dimensão muito mais significativa de uma crítica feminista da música “envolveria expor as maneiras pelas quais a organização social de gênero informa até mesmo os aspectos presumidamente isentos de valor da música instrumental e suas teorias” (MCCLARY, 1990, p. 12). Um destes aspectos é, por exemplo, o uso de termos de diferenciação de gênero para identificar conclusões de frases musicais: existe uma tendência a chamar cadências que são concluídas no tempo forte de masculinas, e as que terminam no que é chamado de tempo fraco de femininas. Apontando para o sentido distintamente moral da utilização destes termos, McClary reflete que não é apenas a taxonomia que a preocupa, mas principalmente as consequências dela (afinal, o esquema narrativo de uma sonata exigiria, por exemplo, que a tonalidade do “tema masculino” prevalecesse sobre a tonalidade do “tema feminino”, para garantir o fechamento da obra) (MCCLARY, 1990, p. 13).

O que aprendemos ao examinar a construção do 'masculino' na música instrumental muitas vezes é mais do que realmente queremos admitir. *Musik in Geschichte und Gegenwart* caracteriza temas masculinos como 'impulsionadores' e agressivos, e interpretações eficazes de sinfonias de Beethoven ou poemas sinfônicos de Strauss são garantidas para ter membros masculinos da audiência erguendo os punhos no saguão enquanto descrevem como a performance tinha 'coragem'. Em outras palavras, grande parte dessa música está preocupada com a celebração do falo – o que seria aceitável se isso fosse abertamente reconhecido, como é, por exemplo, no rock. Mas *o que bloqueia a crítica é a pretensão santificada de que a música instrumental clássica transcende tais assuntos mundanos: você é obrigado repetidamente a adorar no*

*santuário fálico, mas não é permitido chamá-lo pelo nome.* (MCCLARY, 1990, p. 13, grifo meu)<sup>35</sup>

A própria McClary relata a memória, enquanto estudante universitária, de ter sido ensinada que os momentos supostamente defeituosos na música eram femininos. Assim, em sua experiência de formação, até suas aulas de teoria musical serviam “para me ensinar meu lugar, para reforçar meu senso de inadequação fundamental” (MCCLARY, 1990, p. 13)<sup>36</sup>. Os relatos de Bonafé e de McClary, oriundos quase de uma necessidade provavelmente catártica, dão uma amostra do impacto de se estudar música sendo mulher e como respingam todas estas nuances na construção do nosso repertório de saberes musicais.

McClary ainda aponta que a oposição binária convencional do ocidente entre masculinidade e feminilidade informa também muitas outras dimensões da música e de suas instituições. É possível pensar, por exemplo, na tensão entre razão e imaginação no âmbito da estética: no final do século XVIII, considerava-se a razão como masculina, a imaginação artística como feminina e, portanto, “potencialmente perigosa, incontrolável” (MCCLARY, 1990, p. 13). A partir da estética, a autora propõe olhar para os compositores românticos, e demonstra que o fato de eles terem adotado conscientemente esta ideia de uma imaginação feminina em oposição a uma razão masculina indica que há muito da produtividade musical marcado por conceitos socialmente construídos de diferenciação de gênero do que, pura e simplesmente, os tipos temáticos apontados anteriormente (ibidem).

É possível fazer uma conexão entre as reflexões de McClary e aquelas trazidas por Catarina Domenici em seu texto *A performance musical e o gênero feminino*, onde reflete sobre a reprodução dos papéis de gênero na música de concerto através da divisão dicotômica das funções de compositor e *performer*: em uma associação com o casamento burguês, o primeiro seria o marido, provedor, e o segundo a esposa, fiel, legada a satisfazer os desejos e necessidades do seu marido. Nesta perspectiva, o *performer* teria podadas a liberdade e a expressividade do seu corpo, a serviço do ideal de fidelidade à obra, numa condição semelhante àquela de

---

<sup>35</sup> “What we learn from examining the construction of the “masculine” in instrumental music is often more than we really want to admit. Musik in Geschichte und Gegenwart characterizes masculine themes as “thrusting” and aggressive, and effective readings of Beethoven symphonies or Strauss tone poems are guaranteed to have male audience members pumping their fists in the lobby as they describe how the performance had “balls.” In other words, much of this music is concerned with the celebration of the phallus — which would be alright if this were openly acknowledged, as it is, for instance, in rock. But what blocks criticism is the sanctimonious pretense that classical instrumental music transcends such mundane matters: one is required over and over again to worship at the phallic shrine but is not permitted to call it by name”. (MCCLARY, 1990, p. 13)

<sup>36</sup> “I remember the discomfort I felt as an undergraduate being taught (along Cone’s lines) that the presumably defective moments in music were feminine: even my music theory classes served to teach me my place, to reinforce my sense of fundamental inadequacy”. (MCCLARY, 1990, p. 13)

“passividade e submissão prescritas ao gênero feminino no século XIX” (DOMENICI, 2013, p. 89).

A separação entre a teoria e a prática musical de acordo com a divisão de gêneros é reproduzida na criação das disciplinas de composição e *performance* nos conservatórios de música ao longo dos séculos XIX e XX, fenômeno que perdura até os dias de hoje. Enquanto o ensino atual da composição mostra uma tendência cada vez mais acentuada de afastamento da prática musical, através do não oferecimento de disciplinas de instrumento para alunos de composição nas universidades, o ensino da *performance* ainda é caracterizado pelo formato da aula individual que resiste em investigar teoria e prática. Tal integração não deve ser confundida com a aplicação verticalizada de estudos analíticos e musicológicos à *performance*, o que apenas confirmaria a condição submissa do *performer* e que já foi criticada por vários autores. Ao invés disso, implicaria na criação de um ambiente propício à *construção do conhecimento do performer* a partir da sua condição situada e eminentemente *corporificada*. A união entre mente e corpo configura-se na base da autonomia artística do *performer*, e vai de encontro ‘aos limites da modéstia e da deferência’. (DOMENICI, 2013, p. 93-94)

Pautada por uma estética formalista, a *performance* é, assim como o corpo feminino, sancionada pela cultura da música de concerto ocidental (DOMENICI, 2013, p. 94). Em ambos os casos, um associado ao outro, o corpo seria um corpo domesticado e disciplinado, objetivado a cumprir o propósito de afirmar as hierarquias estabelecidas. Logo, da mesma forma que a esposa, o *performer*, dentro dos termos morais e ideológicos impostos, se torna incapaz “de satisfazer as necessidades musicais/sexuais do compositor/marido” (DOMENICI, 2013, p. 95). Esposa e *performer* estariam presentes “apenas para nos lembrar da sua ausência, da irrelevância da sua identidade” (DOMENICI, 2013, p. 96).

Ainda nesta relação entre as asserções de Domenici e as de McClary, a segunda observa que “nossas teorias musicais e sistema de notação fazem todo o possível para mascarar aquelas dimensões da música que estão relacionadas à experiência física humana e se concentram em vez disso no ordenado, no racional, no cerebral” (MCCLARY, 1990, p. 14)<sup>37</sup>. Os motivos para esta estratégia estariam ocultos num idealismo pautado pelas oposições binárias de cultura/natureza, mente/corpo, objetividade/subjetividade, europeu/outro (e etc.), que, segundo McClary, desaguam, mais uma vez, em masculino/feminino. “Deixar escapar o termo dominante de qualquer uma dessas oposições aparentemente é perder todas elas – não ser mais um homem” (MCCLARY, 1990, p. 14)<sup>38</sup>. Assim, afirma:

37 “Yet our music theories and notational systems do everything possible to mask those dimensions of music that are related to physical human experience and focus instead on the orderly, the rational, the cerebral”. (MCCLARY, 1990, p. 14)

38 To let slip the dominant term of any one of those oppositions is apparently to lose them all – is no longer to be a man.” (p. 14)



Uma crítica feminista de qualquer música, então, teria que se preocupar em descobrir as dimensões da música ocidental que são organizadas de acordo com todas essas dicotomias metafísicas pervasivas e perniciosas. Não podemos nos dar ao luxo de focar apenas em instâncias óbvias de gênero — ser críticos de uma única questão — mas também devemos estar atentos à política de raça, classe, subjetividade, cultura popular: elementos que tradicionalmente foram relegados ao monturo 'feminino'. (MCCLARY, 1990, p. 15)<sup>39</sup>

McClary reitera que, por ter sido a música tratada a partir de um viés que mostra seus procedimentos como isentos de valor – quase invariavelmente construtos masculinos –, é que temos métodos inadequados para compreender a ainda pequena quantidade de música produzida por mulheres. Ela opta por não acreditar em um essencialismo, que sugeriria que mulheres compõem automaticamente diferente de homens apenas por serem mulheres – afinal de contas, onde estaria nesta equação, essencialmente biológica, a experiência, por exemplo, de pessoas transgênero? onde ficam as nuances da vida social humana? –, e sugere que é desejável que as mulheres tenham informações o suficiente para, caso queiram, escolham agir diferente do discurso herdado.

A partir das perspectivas de McClary e Domenici, é possível apontar para a emergência de novas epistemologias da música, situadas principalmente dentro do campo de pesquisa em música e gênero, crítico às ideias que se pretendem neutras em torno da concepção de música que, via de regra, partem de um olhar masculino. Como já demonstram as reflexões de Domenici, este campo também tem se desenvolvido no Brasil, pensado criticamente em si mesmo por aquelas que o têm desenvolvido, que se mantêm atentas a este olhar sobre a mulher e ao lugar que ela tem ocupado no contexto musical brasileiro. As pesquisadoras brasileiras também têm pensado, a partir do gênero, em outros lugares sociais marginalizados nas epistemes musicais. Aí se encontram autoras como a já citada Catarina Domenici e outras, entre elas Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira, Joana Pedro, Laila Rosa, Marília Velardi e Tania Mello Neiva, às quais recorro em vias de pensar, no contexto desta pesquisa, sobre o desenvolvimento de um empreendimento teórico voltado para a desconstrução de padrões normativos de criação e construção de conhecimento em música.

Segundo Laila Rosa et al, o livro *Santos e Daimones*, oriundo da tese de doutorado em etnomusicologia de Rita Laura Segato (1995), constitui-se um marco para os estudos do campo de música e gênero no país, sendo um trabalho com abordagem pioneira “ao considerar as

---

<sup>39</sup> “A feminist criticism of any music, then, would have to be concerned with uncovering the dimensions of Western music that are organized according to all of those pervasive and pernicious metaphysical dichotomies. We cannot afford to focus solely on obvious instances of gender — to be one-issue critics — but we must also be alert to the politics of race, of class, of subjectivity, of popular culture: those elements that traditionally have been relegated to the “feminine” slagheap”. (MCCLARY, 1990, p. 15)

relações de gênero, sexualidade e música” (ROSA et al, 2014, p. 114). Teriam sido marcantes também enquanto marcos iniciais dos trabalhos em música pensados a partir do viés de gênero no Brasil aqueles publicados por Helena Lopes Silva em 2000, Maria Ignez Cruz Mello em 2005 e, neste mesmo ano, por Joana Holanda e Cristina Gerling. Camila Zerbinatti, Isabel Nogueira e Joana Pedro (2018) apontam para uma intensificação no desenvolvimento de trabalhos nesta área especialmente nos anos 2000 e 2010.

Isabel Nogueira e Marília Velardi (2017) apontam para uma virada narrativa nos estudos culturais, gerada pelo processo através do qual as próprias pessoas investigadas passaram a mergulhar nos seus espaços e construir investigações em torno deles. Este é o caso dos estudos de gênero em música no Brasil, cujo viés crítico é assegurado pelo fato de que as narrativas têm sido delineadas, sobretudo, por mulheres.

É nesse momento que aparecem os trabalhos nos quais as vozes anteriormente silenciadas, os textos performáticos e as performances não são apenas demonstrativas de resultados e suas análises, mas são interpretativas por excelência. (NOGUEIRA e VELARDI, 2017, p. 199)

Ao indicar a emergência de textos performáticos e das performances enquanto ferramenta para a manifestação de vozes anteriormente silenciadas – neste caso, vozes de mulheres –, Nogueira e Velardi se aproximam das reflexões de Domenici e McClary no sentido de trazer à tona os impactos da dicotomia ente mente e corpo para o centro das discussões de uma abordagem crítica da música. Esta dicotomia também é indicada por Laila Rosa e Isabel Nogueira (2015), que reforçam a proposta da dissolução dela no âmbito daquilo que chamam de uma *teoria de música feminista*, investida em considerar corpo e desejo, gênero e sexualidade, como aspectos estruturantes nas escolhas musicais e/ou da performance. Desta maneira,

(...) trazer-se para o centro do discurso e buscar compreender processos, falar em primeira pessoa e destacar as subjetividades nele incluídas, articuladas por desejos, dobramentos e bordas que se materializam em discursos que dialogam com a poesia e o discurso musical, se tornam o centro da proposição feminista, com fortes ecos na pesquisa artística. (ROSA e NOGUEIRA, 2015, p. 51)

Isabel Nogueira (2015) ainda sugere que, através desta nova epistemologia (a *teoria de música feminista*) seria possível abrir para os estudos e práticas musicais novas perspectivas, oriundas particularmente das margens, contrariando a ideia da existência de um centro geográfico que gera e irradia ideias musicais, em detrimento daqueles que passivamente as absorvem. Ela afirma que, enquanto pesquisadora, o que a tem interessado “é a forma como os lugares ressoam nas pessoas, e a forma como as pessoas dão significado aos lugares” (NOGUEIRA, 2017c, p. 18).

Tanto Rosa e Nogueira quanto outras autoras, para além, alegam a necessidade latente de seguir aprofundando as reflexões concernentes a essa teoria que emerge, considerando que,

mesmo em movimentos de criação musical que se pretendem não-hegemônicos, alguns pressupostos e características guilhões ainda se mantêm pautados em práticas dominadoras e hegemônicas. Tania Mello Neiva, por exemplo, aponta esta característica no âmbito da música experimental, que, ainda que em oposição a campos hegemônicos, se constrói “a partir de um referencial que procura desconstruir. (...) as iniciativas experimentais desconstróem (até certo ponto) formas de colonialidade de saber” se utilizando da mesma “apropriação e utilização corrompida de saberes normatizados e hegemônicos” (NEIVA, 2019, p. 13). Neste sentido, a luta por uma mudança epistêmica não pode ser feita apenas através de questionamentos e processos de desconstrução individuais, mas “nos espaços que reproduzem as práticas, os discursos e os mecanismos de invisibilização” (ibidem, p. 28).

Portanto, mesmo no contexto do surgimento de um amplo e variado espectro de pesquisas e ações precursoras no campo específico de pesquisa em música e gênero, é preciso que estas ações sejam reverberadas para outros campos de pesquisa em música, de maneira geral – segundo Rosa et al (2013, p. 130-131), a maior parte dos trabalhos que englobam o âmbito do gênero e outros marcadores sociais pertinentes ainda é, isolada e majoritariamente, é a etnomusicologia. Para isto, Zerbinatti, Nogueira e Pedro apontam que o campo de pesquisa em música e gênero requer “atenção para com as mudanças dos pressupostos do conhecimento científico em música e em geral” (ZERBINATTI, NOGUEIRA E PEDRO, 2018, p. 10), além do olhar atento para a necessidade de ultrapassar estereótipos e paradigmas universalistas que ainda dominam a historiografia musical clássica e são tidos como tradicionais – e permanecem imutáveis – nas pesquisas em música. Seriam necessárias, ainda, práticas de escuta e reconhecimento, processos de desconstrução e reconstrução objetivos e subjetivos, reconhecimento e inclusão de pluralidades, diferenças e de múltiplas vozes, experiências e existências.

Adotar uma perspectiva crítica feminista em composição envolve assumir que também o compor fixa e dissemina olhares de mundo. Envolve, sobretudo num contexto de criação que compreende o diálogo com uma outra, assumir um olhar atento para ela e para mim, mulher que compõe um retrato sonoro desta outra, reconhecendo-me criticamente como sujeita do compor (LIMA, 2019) e identificando implicações envolvidas nos processos empreendidos. Envolve buscar caminhos para transgredir a dicotomia mente/corpo, trazendo este corpo para o compor, tanto o meu quanto o da outra, e adotando uma perspectiva de criação que seja, em alguma medida, performática. Envolve buscar novos modos de fazer, criar novos pontos referenciais, estabelecer novas conexões. Pensar gênero na construção dos retratos sonoros se conecta, enfim, com o pensar sobre representação ao envolver a criação de uma imagem

simbólica de Carolina no âmbito sonoro – o que me leva a refletir sobre ainda mais um âmbito desta criação.

#### 1.2.4 Fabulação crítica, fabulação teórico-constitutiva e as lacunas da representação no compor

*Se é preciso começar de algum lugar, que seja do breu em que se está imerso.*

Carla Madeira

Nos caminhos de pensar as implicações do processo de criação de retratos sonoros, é possível pensar também no que estes processos não darão conta de exprimir. Recorro, para refletir neste sentido, ao conceito de *fabulação crítica*, cunhado por Saidyia Hartman, um método de escrita literária baseado na pesquisa de documentações históricas que, enquanto proposta de uma narrativa histórica contra hegemônica, tem como um de seus pilares a “contenção narrativa, a recusa em preencher as lacunas e dar fechamento” (HARTMAN, 2021, p. 122) àquilo que não se encontra documentado nas narrativas vigentes.

A partir da fabulação crítica, Hartman infere estar rearranjando elementos básicos da história, de maneira a rerepresentar a sequência de eventos e levando em consideração que os pontos de vista históricos estão em disputa. Ela afirma tentar imaginar o que poderia ter acontecido, o que poderia ter sido dito ou o que poderia ter sido feito a partir de um deslocamento dos relatos hegemônicos e dominantes, lançando em crise afirmativas determinantes como “o que aconteceu quando” e explorando os limites de uma suposta “transparência das fontes” (HARTMAN, 2021, p. 121-122). Ela trata posições historiográficas hegemônicas como “ficções da história”, refletindo sobre vidas que são tratadas, nestas narrativas dominantes, como descartáveis (a exemplo das pessoas escravizadas e trazidas para as Américas através do tráfico atlântico), e tentando escutá-las e reimaginá-las.

(...) eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombicante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro (...). (HARTMAN, 2021, p. 121-122)

Segundo Hartman, a intenção da fabulação crítica é “imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento” (HARTMAN, 2021, p. 122). Assim, aponta que a necessidade de tentar retratar aquilo que na verdade não pode ser verdadeiramente retratado pode ser acolhida como uma impossibilidade

de conhecimento multifatorial do passado e, ao mesmo tempo, animar o desejo por um futuro liberto.

A escrita intermediada pelo viés da fabulação crítica é uma escrita assumidamente pessoal, que parte da perspectiva de que a história constituiu quem a narra e de que o conhecimento e a vivência da outra pessoa, aquela que o contar hegemônico objetificou, marca também quem agora tenta reencontrá-la e recontá-la. É uma escrita perpassada por um exercício crítico de identificação e alteridade, uma tentativa de fazer uma ponte “entre o passado e o presente e dramatizar a produção do nada – cômodos vazios, e silêncio, e vidas reduzidas ao descarte” (HARTMAN, 2021, p. 110). Hartman questiona qual seria a perspectiva da história a ser contada por e sobre aquelas e aqueles que vivem e/ou viveram em situações de vulnerabilidade e em relacionamentos íntimos com a morte. Seriam romances ou tragédias? Seria fala ou canção?

A partir destas reflexões, reconhece que sua escrita é incapaz de ultrapassar os limites do dizível, daquilo que está de fato registrado nos arquivos históricos. A violência irreparável do passado reside em todas as histórias que não poderão ser conhecidas e jamais serão recuperadas: é este obstáculo de reconstituição que ela afirma definir os parâmetros do seu trabalho. Assim, Hartman declara que seu esforço para reconstruir o passado é também uma tentativa de descrever as formas de violência que ainda são autorizadas no presente. A narrativa é a estratégia central para este esforço. A associação entre esperança e derrota, segundo infere, definem seu trabalho e, portanto, deixam abertos os resultados dele. A tarefa empreendida por Hartman

de escrever o impossível (não o fantasioso ou o utópico, mas “histórias tornadas irreais e fantásticas”) 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)

É possível relacionar as reflexões em torno da fabulação de Hartman com uma outra fabulação, tecida, no âmbito da música, por Paulo Costa Lima, em *Estrutura, ironia e fabulação teórico-constitutiva a partir de obras de Brahms, Schoenberg e Ernst Widmer*. O texto de Lima, aberto com a provocação “tu és responsável, discurso, por tudo aquilo que será dito” (LIMA, 2021, p. 33), questiona qual seria a fronteira entre quem compõe e aquilo que se compõe. A partir da inferência de Lima de que a análise musical não pode fingir que não tem autor e que não parte de interesses, afirmando-se apenas um esforço descritivo da realidade, é possível pensar que, da mesma maneira que Hartman diz das narrativas históricas, a composição musical tem autoria e reflete interesses, inclusive conceituais e simbólicos. Nas palavras do próprio Lima, “não dá para imaginar o compor como se não fosse uma atividade dialógica, como se não houvesse um diálogo permeando as escolhas realizadas” (LIMA, 2021, p. 35). Ele diz que a obra musical

em si constitui uma experiência e cria *universos de sentido*, não sendo uma ferramenta auxiliar, como se 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” (LIMA, 2021, p. 45).

Para Lima, o compor pode ser pensado como uma experiência de montagem de um todo - e esta montagem se dá, afinal, a partir da mente que a concebe. Assim, estaria embutido nas teorias do compor o importante desafio de nomear as coisas do compor.

Os processos de criação nem sempre guardam relação direta com o modo discursivo - ou seja, apesar do reconhecimento de que a ideia de música absoluta, do inefável, foi ela própria, uma construção discursiva - reconhecendo, portanto, o enovelamento de uma série de discursos em tudo que é música que existe por aí - não se trata de uma relação direta, e sim de um esforço interpretativo. A nomeação depende desse esforço interpretativo. (LIMA, 2021, p. 49)

Ao expor que “o imaginário da fabulação teórico-constitutiva atravessa o tecido na direção da fabulação analítica! A análise como invenção de mundos que reage ao imaginário da obra” (LIMA, 2021, p. 50), Lima abre espaço para pensar que esta relação indissociável entre análise musical e composição permite que a composição em si, enquanto instância de invenção de mundos, seja lida como um processo de criação de discurso (e aqui é possível retomar ao esquema de Stuart Hall que entrelaça sujeito, linguagem, discurso, representação e cultura). Ele afirma o processo de análise como “*composing backwards*” (compor “para trás”) e que, assim, “composição é *‘forwards’*” (LIMA, 2021, p. 50), para frente: a composição pode ser lida também como um processo de análise que acontece durante a própria criação, olhando para a frente, para aquilo que está sendo construído ou fabulado. Ele aponta três âmbitos para esta fabulação teórico-constitutiva:

Por um lado, a fabulação nos aproxima da imaginação e das narrativas. De outro, a teoria, nos aproxima dos desafios de abstração e sistematização. E a dimensão constitutiva remete à operação de tudo isso como *staging*, para usar a noção proposta por Reynolds, como plasmação do objeto (ou do lapso de tempo) composicional. Essas são questões abrangentes que habitam a interface do compor com a análise. (LIMA, 2021, p. 52)

Assim, a fabulação teórico-constitutiva abrange o âmbito da imaginação no processo de criação e, concomitantemente, do âmbito da sistematização (da nomeação das coisas do compor) e a modelagem disto tudo num objeto composicionais, a partir da ação de um sujeito do compor (que aqui Lima chama de “protagonista composicional”), no “vai-e-vem do compor”, 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” (LIMA, 2021, p. 63).

É possível pensar, a partir de Hartman e Lima, em um compor que relaciona o ideal de recusa do preenchimento de lacunas da *fabulação crítica* com a centralidade imaginativa da *fabulação teórico-constitutiva*. Nesta união, consideraria-se um compor que respeita aquilo que não pode ser conhecido, que leva em consideração aquilo que não está dito nos discursos ou que não poderá ser representado musicalmente e, ao mesmo tempo, que cria caminhos para narrar sonoramente através das vias abertas destas lacunas. Haverá, neste compor, aquilo que não poderá ser contado, o que não poderá ser reconstruído, mas esta mesma ausência pode ser encarada como uma trilha para imaginar.

### 1.3 De volta aos retratos sonoros

*passo o dia sentada em algum lugar olhando  
florescer qualquer coisa que esteja posta  
diante dos olhos*

Ana Martins Marques

Ao longo das reflexões, menciono ter me identificado com os retratos sonoros como uma via de criar uma perspectiva sonora de Carolina, a ser representada nos processos composicionais aqui empreendidos. Também menciono que, enquanto método de criação desta perspectiva, os retratos sonoros compreendem também uma dimensão de invenção, a partir da qual a representação, mesmo sendo uma dimensão do real, é inventada, sobretudo pelo viés da narrativa artística.

No tópico em que o conceito de representação é discutido, cito uma estrutura elaborada por Dominique Santos (2011, p. 39) que denota limites conceituais entre realismo e textualismo, a partir dos quais é possível pensar a representação. O realismo traz em si a concepção de um mundo físico e suas representações, com uma perspectiva dualista. O textualismo, por sua vez, tem uma visão menos dicotômica do mundo e suas linguagens. Ao unir as reflexões de Santos com aquelas de Bohlman e Kramer, que consideram a representação no contexto da música, penso que a criação dos retratos sonoros seria ainda uma terceira coisa, embora ancorada em princípios que podem ser retirados do textualismo. Pela natureza da criação artística, é possível pensar em uma narrativa que seja, em alguma medida, uma representação ou metáfora do discurso de Carolina enquanto parte do real, mas também a partir da criação de uma nova dimensão, que não tenha intenção de referenciar integralmente um mundo empírico.

Com fundamentação nas reflexões até aqui apresentadas, é possível apontar ainda reflexões sobre a fotografia em si, enquanto uma abordagem do retrato, e pensar em que medidas ela pode

se relacionar com estas noções de representação no âmbito musical. Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag afirma que as fotos, nos ensinando um código visual, modificam nossa noção daquilo que vale a pena observar e até sobre o que temos direito de observar. Assim, as fotografias constituem “uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver” (SONTAG, 2004, p. 8).

Na visão de Sontag, o ato de fotografar é um evento em si mesmo, não somente o resultado de um encontro entre um evento e quem o registra. Segundo ela, “nosso próprio senso de situação articula-se, agora, pelas intervenções da câmera” (SONTAG, 2004, p. 12). A onipresença das câmeras reformula nossa percepção do tempo e do entorno, modulando-os em eventos dignos de serem fotografados. Passado o evento, a foto ainda existirá, conferindo a ele uma espécie de imortalidade. Quando a autora diz que a foto pode ser reduzida, ampliada, recortada, retocada, adaptada e adulterada, é possível afirmar, assim, que, alterando a dinâmica do mundo, as fotos são, também, uma estratégia de criação de realidade – ou, ainda, interpretação de uma realidade.

Segundo Sontag, fotos fornecem testemunhos. A partir desta perspectiva, é possível dizer que elas atuam em mais de uma dimensão: fornecendo testemunhos da realidade mas também, enquanto criadoras de um novo real, criando testemunhos que partem deste novo real. É possível encontrar em Sontag caminhos para enxergar o retrato como uma manifestação complexa do mundo, já que ele tanto registra a realidade quanto cria novas.

Na imbricação entre todas estas reflexões e a partir da noção da fabulação teórico-constitutiva da tarefa de nomear as coisas do compor (e da ideia de Lima, aqui já adotada desde o princípio, de criar universos de sentido por meio da composição), o empreendimento dos retratos sonoros seria, então, um esforço de criação de *universos análogos de sentido*, que tem um pacto crítico com a realidade e que ambiciona, ao mesmo tempo, abrir margem para a imaginação, para a criação de dimensões que só são possíveis no âmbito sonoro. Assim como num retrato, fotografado ou pintado, a criação de um retrato sonoro adiciona ao real uma profundidade própria da sua natureza, que deve se dar conta da impossibilidade de acessar o todo e, pelas lacunas, construir trilhas para imaginar.

Neste exercício de criação de universos análogos de sentido, a escuta se torna um método ativo, uma instância fundamental, assim como ela é apresentada por Otto Laske como um paradigma suficientemente complexo em música. Encontro, para pensar a escuta, fundamentos no trabalho colaborativo desenvolvido por Valéria Bonafé e Lílian Campesato, que propõem a escuta como o ponto central, um exercício de deslocamento, no qual “o desafio é entrar no universo particular do outro” (BONAFÉ e CAMPESATO, 2017, p. 3). O deslocamento implica a construção de uma experiência de alteridade, na qual as partes envolvidas podem se confrontar



com o estranho, com aquilo que não lhe é habitual e, neste contato, compreender ao outro e a si.

A partir do exercício de alteridade compreendido pela escuta, Bonafé e Campesato afirmam que estão em diálogo as marcas de quem fala e as de quem escuta, e, da mesma maneira, a forma como estas marcas do outro nos atravessam e provocam novas variantes. Elas inferem que este deslocamento consciente da escuta envolve pensar em como nos escutamos no outro e em como escutamos o outro em nós, experimentando em nossos corpos a diferença e como nós constituímos nossas narrativas. Desta relação decorre “a geração de um terceiro, um coletivo, que, nesse caso, é a própria ética envolvida nesse exercício” (BONAFÉ e CAMPESATO, 2017, p. 4).

A partir deste pressuposto, a escuta atenta e reflexiva se manifesta aqui enquanto um importante domínio do processo dado à criação de retratos sonoros. Carolina não é escolhida enquanto personagem de maneira arbitrária: há, desde o início, um movimento de identificação, um exercício de alteridade, uma ação de reciprocidade. É parte deste processo me abrir para a escuta atenta do discurso de Carolina e de suas demandas na criação de universos análogos de sentido e, assim, reconhecer-me também, pensando narrativas que são de Carolina mas também são minhas e sobre mim. Criar retratos sonoros de Carolina é, em alguma medida, afirmar minha existência a partir da dela; estar entre a ponte o espelho, onde se firma este reconhecimento da outra e de mim, numa dimensão sonora-espacial-temporal-corporal terceira, que une a nós duas.

Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no quase gozo da escuta, seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E, quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver. (EVARISTO, 2020, p. 7)

*Eu ainda não habituei com este povo da  
sala de visita. Uma sala que estou  
procurando um lugar para sentar...*

Carolina Maria de Jesus

## 2 O COMPOR: CONSTRUINDO UM RETRATO SONORO DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Para mim, faz muito sentido pensar nos meus processos em composição – tanto no processo de formação quanto nos processos artísticos em si – a partir da ótica das identificações. Os procedimentos do meu compor e o resultado deles são hoje construtos de como eu me fiz compositora ao longo dos anos, e isso envolve aquilo que apreendi ao me reconhecer em outras pessoas e em seus processos.

Na composição, por exemplo, tenho há alguns anos me identificado com Kaija Saariaho; mais especificamente desde que escutei sua obra *Lanterna Mágica* pela primeira vez. Me reconhecer no resultado sonoro dos processos composicionais de Saariaho implicou também em me reconhecer na maneira como ela os pensava, sobretudo em seu contato com o subjetivo. Seu fascínio pelos sonhos, por exemplo, me inspira a incorporar no meu compor os fascínios que aqui, nas minhas vivências, também me movem. É pelos fascínios que tenho navegado nas interseções entre música e literatura e, de certa forma, incorporado aquilo que leio no compor. E é através da literatura que chego a Carolina Maria de Jesus.

Após minha obra de conclusão da graduação, Carolina apareceu nesta pesquisa quando eu fazia experimentos, em busca de entender possíveis formatos para a criação de retratos sonoros. Neste processo, duas coisas aconteceram: primeiro, eu percebi que, embora seja necessário estabelecer um conceito guia para a construção dos retratos, não será possível engessá-los em um formato fechado; e segundo – ou antes mesmo do princípio –, minha identificação com Carolina a tornaria protagonista desta pesquisa. Com ela sempre me encontro e reencontro, seja através da escrita, da vida, do ímpeto pelo criar ou da voz.

### 2.1 A vida de Carolina como norte: uma contextualização

Para mergulhar na tentativa de compor retratos sonoros de Carolina Maria de Jesus, tenho mergulhado também, com a profundidade possível, nas histórias em torno da sua vida e em sua obra. Esta obra, inclusive, já dá muitas notícias da sua vida, já que a maior parte de seus livros publicados são diários (*Quarto de despejo*, *Casa de alvenaria* e, atualmente mais inacessível, *Diário de Bitúta*). Nas minhas leituras, acabei descobrindo que Carolina tinha um desejo latente de, para além dos diários, publicar sua obra de ficção, algo aparentemente negligenciado no gerenciamento de sua carreira como escritora. Saber disso me chamou tanto a atenção que comecei a notar que a edição dos seus diários, sobretudo a de *Quarto de despejo*,

intencionalmente constrói uma narrativa. Como saber assim o que de fato queria Carolina comunicar por sua escrita?

Confesso que esta pergunta só me surgiu ativamente depois de ler *Casa de alvenaria* pela segunda vez: a mais recente edição, muito mais extensa que a primeira, apresenta muitos questionamentos e reflexões de Carolina aos quais eu não tinha tido acesso antes, nem pela leitura de *Quarto de despejo* e nem pela primeira leitura de *Casa de alvenaria*, em sua edição anterior. Percebi que tudo isso que Carolina expressa na versão integral de *Casa de alvenaria* não poderia ter surgido do nada, e foi aí que me dei conta dos esforços editoriais para construir uma imagem específica de Carolina enquanto autora, esforços estes feitos não só, mas principalmente através da publicação de seus próprios textos.

Fui então em busca de mais. Li artigos sobre Carolina, assisti a entrevistas de Vera Eunice, sua filha mais nova (hoje uma das pessoas responsáveis pela sua obra); reli *Quarto de despejo* na edição comemorativa, cheia de textos de apoio e alguns outros artigos que falam sobre a obra; e fui, por fim, à biografia escrita por Tom Farias. Durante este processo, li também *Pedaços da fome*, seu primeiro romance publicado, e o inédito e recém lançado *O escravo*, que para além da narrativa que o constitui como romance contém um outro elemento muito importante para a obra de Carolina, os provérbios. Encontrei uma Carolina que a Izabella que adentrava sua obra, através da primeira leitura de *Quarto de despejo*, sequer poderia imaginar que existia. E notei que era preciso traçar uma linha diagonal neste trabalho que parte também da própria história de Carolina.

Carolina nasceu em 14 de março de 1914, em Sacramento, pequena cidade localizada ao sudoeste do estado de Minas Gerais (FARIAS, 2018)<sup>40</sup>. Filha de Maria Carolina de Jesus e João Cândido Veloso, foi criada num ambiente familiar conhecido em nossa realidade: um pai absolutamente ausente e uma mãe que, segundo os relatos biográficos, se desdobrava para lhe fornecer tudo que lhe permitiria crescer saudável, num ambiente digno e com afeto. O avô, Benedicto José da Silva, seria também muito presente e importante para a formação de Carolina, a quem apelidou de Bitita.

Sua infância teve um curso peculiar, marcante e determinante para sua constituição como mulher e como escritora. Os relatos daqueles que conviveram com a pequena Bitita parecem unânimes quanto à dificuldade de lidar com uma criança criativa, inquieta e questionadora. Parece ter sido inclusive a agitada presença de Carolina na casa dos patrões da mãe que motivou a patroa a matriculá-la no Colégio Allan Kardec, onde ela cursou dois anos de ensino formal,

---

<sup>40</sup> Todas as informações referentes à vida de Carolina expostas a partir daqui foram extraídas desta mesma fonte bibliográfica. Ela não é repetida ao longo deste tópico para facilitar a leitura.

cuja menção seria recorrente em seus diários. Após uma inserção complicada no ambiente escolar, Carolina parece ter se uma aluna apaixonada pela escrita e pela leitura. O primeiro livro que teve em mãos foi uma edição de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, emprestado por uma vizinha; mais tarde, apesar de uma vida escolar curta e dos anos sem acesso à leitura, sua paixão pelos livros continuaria viva.

Quando tinha entre dez e onze anos de idade, Carolina mudou-se de Sacramento com sua mãe, que a levou para uma fazenda em Uberaba, onde trabalhou como colona e teria sido duramente explorada. Não muito tempo depois, expulsa pelo fazendeiro, Maria Carolina voltou para Sacramento com a filha. Nos relatos biográficos deste curto período, chama a atenção a promessa feita a Carolina pela patroa de sua mãe em Uberaba: nos momentos em que explorava da mão de obra da então criança, prometia submetê-la a procedimentos que a deixariam branca, entre eles o uso de produtos para clareamento da pele, afilamento do nariz e alisamento dos cabelos. A volta de Carolina para Sacramento denotaria o rompimento com esse desejo pela branquitude; Tom Farias reconstitui o relato do momento em que, frustrada, ela olha para as próprias mãos negras, acaricia o cabelo crespo e opta por se manter exatamente como era. Um momento simbólico no retrato da Carolina adolescente, que demonstraria ser absolutamente insubmissa – junto a ele é símbolo dessa fase também o poema *O colono e o fazendeiro*, que já demonstra uma revolta política que a escritora transporia para muitos de seus escritos.

Na adolescência, teria lido de tudo que encontrasse, desde livros a jornais velhos. Tendo que trabalhar em funções domésticas para auxiliar financeiramente a mãe, muitos destes livros eram acessados através das bibliotecas dos seus temporários patrões. Os trabalhos e os livros se conectavam não somente aí: era raro que ela se mantivesse empregada porque seria constantemente pega deixando refeições queimarem durante o preparo, enquanto se distraía em suas leituras. De um desses trabalhos, ao ser demitida, relata-se que levou sorrateiramente consigo um volume do *Dicionário prosódico do Brasil e Portugal*, de João de Deus. De outro trabalho teria sido demitida justamente por saber ler e ter ajudado o patrão a recuperar a senha de um cofre – aparentemente, nenhum destes patrões queria em sua casa uma empregada que sabia demais. Além do desejo pelo saber, também era constante que Carolina fosse demitida porque, nos caminhos da insubmissão, não aceitava ser subjugada a abusos laborais.

Uma outra marca da adolescência de Carolina foi a presença persistente de uma série de feridas que adoeciam suas pernas. Por conta dessas feridas, há um período, situado como um hiato entre os citados empregos, em que ela teria vagado a pé por algumas cidades em busca de tratamento, sendo, em todas as tentativas, vítima das mais tristes e diversas humilhações. Passava por fome e longos dias de caminhada, dormia ao relento e, além de tudo, era enganada por

instituições religiosas que prometiam auxiliá-la no tratamento se ela lá trabalhasse. Este momento é apontado por Tom Farias como causador de grandes inseguranças na vida de Carolina, não somente em relação ao seu estado físico. Ela não tinha apoio – nenhum tipo de apoio, fosse ele financeiro ou relacionado a estabilidade de alguma outra natureza, inclusive emocional. Parecem ter surgido neste momento seus primeiros escritos que demonstram um desejo de pôr fim à própria vida.

De volta a Sacramento, Carolina teria sido extremamente mal recebida pela família e mal vista por seus conterrâneos. Após uma das recorrentes demissões, Farias afirma que ela passou a ficar longas horas lendo e estudando à frente da casa, sobretudo o já citado *Dicionário prosódico*. Num destes episódios, foi denunciada porque a capa do livro fez com que algumas pessoas supusessem que se tratava de outro, comumente chamado de *Livro de São Cipriano*, que seria atribuído a magia e bruxaria. Graças a isso, teria passado dias detida, e também teria sido detida sua mãe, ao tentar defendê-la, e que por isso mesmo, após a soltura, sugeriu que era o momento de deixar a cidade.

Ao sair de Sacramento, ela teria passado por mais um período de andanças até chegar a Franca, no interior do estado de São Paulo. Lá continuou a sua sina de passar de um trabalho a outro e é lá que ela teria começado a demonstrar que seu desejo, na verdade, era de se mudar para a cidade de São Paulo, onde acreditava haverem mais oportunidades de alcançar estabilidade. Neste período, foi indicada para trabalhar com um casal que procurava uma empregada doméstica que se dispusesse a se mudar com eles para a capital. Segundo Tom Farias, Carolina já chega a São Paulo com a ideia de lançar-se como poetisa. Passou a apresentar-se em lugares como circos e festas e a visitar constantemente redações de jornais, onde exibia seus textos. Seu trabalho na casa dos patrões com quem tinha ido a São Paulo foi, ao que parece, substituído por outro em uma fábrica, onde o serviço de meio período a dava abertura para investir tempo na vida de escritora. Há um período, inclusive, em torno de 1940, em que Carolina teria se mudado temporariamente para o Rio de Janeiro. Lá alcançou sua primeira publicação: dia 25 de fevereiro de 1940, seu poema *O colono e o fazendeiro* foi lançado no jornal *Folha da Manhã*. Ainda no Rio de Janeiro, uma entrevista concedida por ela é publicada no jornal *A Noite*, na qual expõe seu projeto literário e seu sonho de publicar um livro de poesia intitulado *Clíris*. Estaria lançada aí a imagem de Carolina como “poetisa preta”.

De volta a São Paulo, seguiu visitando redações de jornais. Por volta de 1950, ela apareceu nos jornais *Época*, *O Dia* e *O Defensor*, todos ligados ao político Adhemar de Barros, de quem era defensora e com quem começava a estabelecer uma relação também marcante para sua

carreira. Seus poemas publicados nestes jornais, não coincidentemente, tinham teor político. Nesta época se tornou colaboradora do *O Defensor*, onde publicou também outros poemas.

A vida laboral de Carolina continuava não sendo fácil, e ela continuava, por outro lado, não se contentando com as condições de trabalho às quais era submetida. Chegou a declarar que gostaria de trabalhar em uma casa editorial, mas teve, por muito tempo, de continuar se conformando com os serviços domésticos. Os trabalhos eram também sua garantia de moradia e, sozinha em São Paulo e sempre tão instável, teria acabado encontrando-se numa situação extremamente vulnerável neste sentido. Nos momentos em que não tinha a casa de patrões para dormir, segundo Tom Farias, Carolina chegou a se abrigar em ruínas de prédios abandonados, em cortiços, em marquises de edifícios e até debaixo de viadutos. Nessas condições, inclusive, é que teria engravidado de seu primeiro filho, João José.

Por volta de 1948, morou em um lugar apontado como próximo ao viaduto de Santa Efigênia, junto a outros grupos de pessoas, entre elas imigrantes estrangeiros e migrantes oriundos das regiões Norte e Nordeste. Foi dali, junto aos seus vizinhos, que foi despejada e, depois de muitas manifestações de revolta, todos eles foram remanejados para as margens do rio Tietê, onde ficava a então favela do Canindé (é a este lugar que chama de quarto de despejo, já que ali foram todos eles jogados, sem nenhum olhar de cuidado). Segundo a biografia, Carolina chega ao Canindé já grávida de seu segundo filho, José Carlos. Com José Carlos ainda recém-nascido e sem emprego, ela teria decidido ir à rua em busca de sustento, com um empreendimento em mente: catar e revender papel e outros materiais como papelão, vidro e ferros. Durante os anos em que se ocupou de catar papel, dali vieram os cadernos em que Carolina escrevia seus poemas, romances, provérbios e diários. Neste período, ainda, ela teria se aventurado como professora no Canindé, com a intenção de ensinar crianças a ler. No mesmo contexto nasceu sua terceira filha, Vera Eunice.

Foi nessas condições que Carolina teria sido “descoberta” (entre aspas pela complexidade da palavra) pelo jornalista Audálio Dantas. Em 1958, Audálio chega ao Canindé para fazer uma reportagem sobre um parque instalado pela administração municipal e encontra uma mulher revoltada com adultos que ocupavam os brinquedos; ela dizia que iria coloca-los em seu livro. A curiosidade do jornalista para saber de que livro se tratava o levou ao barraco de Carolina, situado à rua A da favela, onde teria encontrado pilhas de livros que ela assiduamente lia e de cadernos, onde escrevia, entre os mais variados formatos de textos, seus diários, nos quais relatava o cotidiano no lugar. Só neste momento, após décadas de energia investida na escrita, Carolina Maria de Jesus tem seu primeiro livro de fato publicado. Audálio Dantas tem, realmente, um importante papel na ascensão da escritora, já que confia nela fichas suficientes para ir até o fim e

cumprir o objetivo da publicação. O lançamento de *Quarto de despejo* acontece em 19 de agosto de 1960, editorado pela Livraria Francisco Alves, sob uma massiva comoção pública e um hipotético boicote de muitos dos escritores à época renomados.

A esta altura, tendo por base as informações biográficas coletadas por Tom Farias, fica explícito que não foi por acidente ou acaso que Carolina se tornou uma escritora. Sua carreira foi delineada por suas próprias e persistentes mãos; tudo o que ela precisava era de alguém que acreditasse em sua capacidade criativa. Ora pintada como fraude, ora encaixotada na imagem de favelada e semianalfabeta, Carolina foi, ao contrário e muito além das duas inferências, uma grande potência. Ser escritora foi seu grande projeto pessoal.

É tosco imaginar que Carolina nasceu a partir do livro “Quarto de despejo”, como se tem dito crua e secamente; tampouco que “Quarto de despejo” é a sua única maior obra (*sic*). Pode se dizer, para evitar outras controvérsias, que é a sua obra mais importante, a que lhe deu as projeções merecidas. (FARIAS, 2018, p. 184)

Talvez por apelo comercial publicou-se, entre seus tantos escritos, justamente aquele que tem por enfoque a narrativa da dura realidade em que a autora vivia, embora, segundo Tom Farias, Carolina tenha pedido pela publicação de outros textos. Audálio Dantas acreditou fortemente no potencial de uma narrativa da favela que viesse de dentro da favela – o que faz todo sentido e tem realmente muita força, faça-se notar. Mas tanto o próprio recorte editorial em que se configura *Quarto de despejo*, com repetições das entradas em que Carolina lamenta e denuncia a sua situação e a dos seus pares, quanto a leitura limitada e isolada do livro, acabaram por influenciar nesta cristalização, nesta redução de Carolina a uma imagem bidimensional. Tantos outros temas possíveis de serem lidos dentro de *Quarto de despejo*, que incluem a perspectiva de Carolina dos comportamentos ao redor, sua maneira de olhar para a infância, sua recusa a se fechar em relações amorosas que podassem sua independência, sua paixão pela leitura e pela escrita, seus sonhos, seu olhar político, parecem ter sido ignorados por anos – quem sabe até hoje. E, para além de *Quarto de despejo*, parece ter sido ignorado também tudo o que ela havia publicado anteriormente.

Carolina conseguiu extrair benefícios da sua projeção: ascendeu financeiramente, adquiriu uma casa própria e posteriormente um sítio onde viveria até o fim da vida, teve seu livro adaptado para o teatro e para o cinema (embora o filme nunca tenha sido lançado) e traduzido para diversas línguas, construiu relações com outros escritores que para ela eram importantes, viajou, realizou sonhos. Mas nunca conseguiu, de fato, se encaixar nos novos lugares em que gradualmente entrava. Estivesse onde estivesse, era sempre lida como favelada e semianalfabeta. Nunca foi aceita como escritora pela imensa maioria dos seus colegas, bem como a sua ascensão nunca foi



aceita por aqueles que detinham o poder nas “salas de visita” (expressão utilizada pela autora tanto em *Quarto de despejo* quanto em *Casa de alvenaria*). Acresce-se a isso o fato de que nunca mais teria sido bem recebida na favela do Canindé: lá, seria mal vista por ter exposto o espaço e as pessoas, por ter ascendido e até mesmo por reclamar para si o direito de ler e escrever.

É possível que o único momento feliz de Carolina como escritora tenha acontecido no momento imediato após o lançamento de seu primeiro livro, quando conseguiu desfrutar de consequências positivas do seu destaque. Mas, depois do frenesi em torno de *Quarto de despejo*, sua editora tentou emplacar a continuação, *Casa de alvenaria*, em que a autora relata sua vida após o lançamento do livro anterior, e não obteve sucesso. Carolina foi também compositora e, após compor a trilha sonora para a adaptação de *Quarto de despejo* para o teatro, lançou um disco homônimo, que também não vingou. Ela teve que lidar, então, com o fato de que a partir dali voltava a ser a única financiadora de sua carreira. Investiu no lançamento do romance *Pedaços da fome*: mais uma frustração. E não parou por aí; além de não ser aceita pelos moradores dos quartos de despejo nem por aqueles das salas de visita, também passaria a ter sua generosidade utilizada como arma de exploração, gastando boa parte do dinheiro recebido ajudando supostos doentes e necessitados.

Segundo Tom Farias, Carolina parece ter desenvolvido uma sofrida desconfiança por todos ao redor, que a levou a sérios episódios de confusão mental. As menções à possibilidade de causar a própria morte, que aparecem na sua adolescência e depois em *Quarto de despejo*, eventualmente retomam. Quando sua situação financeira ficou insustentável, Carolina teria voltado a catar papel, dessa vez em uma situação ainda mais difícil, já que agora ela era um rosto conhecido. Em uma entrevista muito importante para a construção deste trabalho, Vera Eunice relata que a mãe saía em busca de comida e ameaçava de fato cometer suicídio caso não fosse bem-sucedida. A Carolina que com *Quarto de despejo* havia chegado ao ápice, tendo desbancado do primeiro lugar de vendas *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, tem por fim sua vida encerrada nos confins da mais cruel vulnerabilidade (FARIAS, 2018).

Como saber o que de fato queria Carolina comunicar? Talvez seguiremos sem respostas muito precisas, mas com algumas pistas pelo caminho. Sua obra já deixou para nós um retrato seu, embora em muitos momentos talvez não tão fiel ao que ela queria tecer de si, já que passando pelo estratégico crivo de terceiros. Apontam para uma mudança nas narrativas em torno de Carolina não somente a gradual publicação póstuma e integral de sua obra, mas também as recuperações cuidadosas que têm sido feitas de sua vida, como é o caso da biografia de Tom Farias que serviu de apoio para a construção deste tópico.

Em que sentido atuaria, neste contexto, a construção de uma perspectiva sonora de Carolina? Vou à tentativa de pensar, se não em respostas, em caminhos para construí-las, através da criação.

## 2.2 Duas versões de um retrato sonoro de Carolina Maria de Jesus

Para narrar o processo de construção de retratos sonoros, inverto aqui sua ordem cronológica: este relato começa por um conjunto de duas peças integralizadas mais à frente no que tange à feitura da pesquisa. Elas foram compostas num momento mais avançado da maturação do conceito e constituem o âmago das reflexões sobre a construção de um universo análogo de sentidos em torno de Carolina. *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula*, obra em questão, ganhou duas versões: a primeira num formato acusmático, através da qual me lancei ao experimento de utilizar não somente a voz de Carolina, mas também a voz (e o discurso) de Vera Eunice, sua filha; e a segunda num formato instrumental, criado a partir das nuances e conceitos pensados durante o primeiro experimento. Nos tópicos seguintes exponho e exploro os processos de criação da obra, algumas das reflexões radicadas nele e os sentidos e signos que foram sendo incorporados aos retratos.

### 2.2.1 *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula I: versão acusmática*

A primeira versão desta obra começou como um experimento e, a princípio, eu nem sabia que Carolina seria a protagonista da minha pesquisa. Minha ideia, naquele momento, era fazer uso de gravações de áudio que contivessem a voz da personagem retratada, na tentativa de estabelecer um contato direto entre ela e a/o ouvinte da obra. Pelo meu interesse na vida e na obra de Carolina, busquei gravações de sua fala e, assim, dei início à criação de uma obra eletroacústica.

Parte imprescindível deste processo é pensar o tratamento da voz de Carolina. Como esta voz, objeto concreto do processo de elaboração de sentidos, é pensada no contexto de criação? Para refletir sobre isso, faço duas brevíssimas visitas a escritos teóricos que extrapolam um pouco o ambiente de fundamentação aqui já apresentado.

Primeiro, vou a Erik Porge, que parte de Jacques Lacan para trazer à tona o conceito de *pulsão invocante*, responsável por introduzir a voz à teoria psicanalítica. A pulsão invocante estaria situada entre dois orifícios: a boca, a partir da qual se fala, e a orelha, a partir da qual se ouve (e se escuta); ela estaria imbricada entre a oralidade e a “auricularidade” (PORGE, 2014, p. 86). Para a psicanálise lacaniana, é na pulsão invocante que o sujeito se faz ouvir, e parte dela uma noção de que a voz seria inapreensível. Não é possível encontrá-la senão nas vias que se tecem entre a boca e a orelha, entre eu e o outro. A partir desta perspectiva, é possível pensar

que é na relação com o outro que se tecem a materialidade e os sentidos da voz. A minha voz se constitui como tal ao passar pela escuta do outro. Na relação entre voz e escuta nascem o som e seu sentido, o afeto e a significação, o corpo e a linguagem (ibidem, p. 95).

Faço uma visita ainda mais breve a Pedro de Souza (2014, p. 206) que, por outra via, na análise do discurso, aponta para a voz como “marca singular da subjetivação”, como o lugar onde toma corpo o discurso. É na voz que o discurso ganha sentido. A voz produz sentido mesmo que não articule sons linguísticos. Ela é o lugar subjetivo do discurso, um gesto que significa em si, para além da linguagem.

A voz de Carolina Maria de Jesus se faz, aqui, geradora de significados simbólicos para seu próprio discurso, e é na voz de Carolina que se corporificam os sentidos sonoros aqui pensados, o meu discurso sonoro. Da escuta da voz de Carolina nascem, em meu processo composicional, os sentidos do compor. Sua voz, materializadora sonora de seu corpo, é ímpeto para toda a criação musical. Com a presença corpórea/sonora da sua voz permitida pelo formato eletrônico é que consegui pensar em uma significação consciente: é a partir da voz de Carolina que vem o ímpeto que orienta esta peça em todos os seus níveis, do micro ao macro e vice-versa. Sua voz está nos pequenos procedimentos e em toda a estrutura. Está nas decisões que alcanço e naquelas que me escapam.

A emissão falada desta voz, no que tange ao material disponível online, só foi encontrada por mim em uma entrevista disponível no *YouTube*<sup>41</sup>. A voz de Carolina está presente também no álbum *Quarto de despejo*, composto e cantado por ela mesma e, num âmbito mais subjetivo, nos textos de seus diários. Mas aqui me interessava seu discurso falado, e por isso veio daí a fala que origina esta peça. O trecho da fala escolhido é o seguinte: “por intermédio do livro consegui melhorar bem a minha vida (...) e assim deverá ser a vida de todas as mulheres”. Quando escolhi o trecho do discurso de Carolina que geraria a obra, escolhi tecer através dele um caminho para uma rede de significados sonoros e além.

É a partir da voz de Carolina e, na escuta crítica desta voz, a partir das lacunas no meu poder de alcance a ela, que surge a escolha de incutir na criação sonora também um recorte de discurso seu proferido pela voz de uma outra, que é a sua filha – uma narrativa que se constitui no caminho inverso daquele boca-orelha de Porge: a fala de Vera Eunice é orelha-boca, vem da escuta para a voz. Pela proximidade pessoal com Carolina, pela relação parental e pela amplidão de gravações de entrevistas encontradas, a fala de Vera Eunice se mostrou também uma possível

---

<sup>41</sup> Link para a entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=sNO0ZavevI&t=3s>. Acesso em 28/11/2022.

perspectiva para a criação do retrato da mãe. Já que a única entrevista de Carolina encontrada era tão curta, utilizar a voz da filha se tornou um atalho para a viabilização da obra.

Consciente de que o discurso de Vera Eunice, ainda que embebido do convívio com Carolina, compreende a criação de uma narrativa externa sobre ela, vislumbrei partir dele para criar uma espécie de metarretrato: aderindo às limitações e aberturas do processo fabulatório, me proponho criar um olhar sobre aquele outro olhar – que, vale lembrar, não é um olhar qualquer e livre de cuidado. O trecho escolhido corresponde à reprodução que Vera Eunice faz de uma fala da mãe: “ela falava assim: eu vou sair. Se eu conseguir comida, eu volto pra casa; se eu não conseguir comida, eu vou me jogar lá do Viaduto do Chá”. Trata-se de uma fala de Carolina, mas que passa pelo campo de escolhas da filha; é parte da narrativa de Vera Eunice sobre Carolina. Parte de um retrato, ou de um universo de sentidos, que Vera Eunice faz de sua mãe.

Pus lado a lado estes dois trechos sobretudo pelo impacto que eles me causaram durante a escuta das duas entrevistas, mas também porque observei, num superficial olhar de primeira, um aparente contraste entre as duas falas: Vera Eunice traz à tona a precariedade que marca a sua vida, dos seus irmãos e a da própria mãe, enquanto Carolina nos leva para a esperança, para aquilo que a narrativa da precariedade lhe proporcionou, principalmente em termos de ascensão social (ALMEIDA, 2023). Depois, ao olhar novamente para ambas as falas, para além da oposição maniqueísta que encontrei nesta primeira análise, pensei também na esperança contida na precariedade e na recusa em retornar para casa com as mãos vazias de comida, bem como na precariedade contida na esperança da incerteza da melhora de vida, que depende da recepção do livro pelo público. Optei por pensar nos discursos de Carolina e Vera Eunice por este viés, acrescido de camadas de análise, e lançar, a partir dele, atenção para as complexidades que deveriam ser consideradas na construção dos eventos sonoros presentes no retrato.

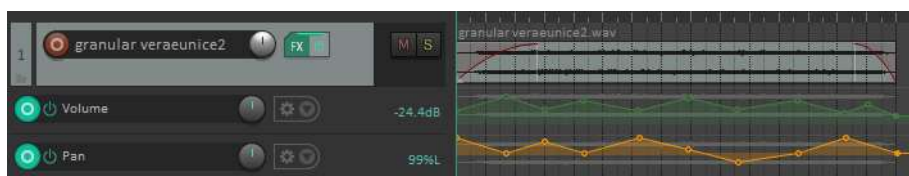
O retrato sonoro acusmático de Carolina foi criado com o auxílio de dois softwares, o *Csound* e o *Reaper*. Com o primeiro, consegui gerar cruzamentos entre os áudios através de procedimentos de síntese e, portanto, obter novos elementos sonoros oriundos deles. No segundo realizei todos os demais procedimentos da criação sonora, incorporando inclusive áudios com outros sons, advindos dos procedimentos de síntese realizados anteriormente. Tive como enfoque aqui a manipulação de expectativas e criação de dramaticidade (duas expressões que se tornaram posteriormente muito importantes para pensar este retrato), ambas imaginadas a partir de campos de reflexão acionados pelas ideias de representação de Carolina através do seu discurso e do de Vera Eunice.

*Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula I* foi criada tendo em sua constituição três elementos principais. Primeiro, a voz das duas personagens que constroem seus discursos em torno de Carolina: fiz o possível para que estas vozes fossem identificáveis mesmo através de manipulações sonoras. As vozes denotam a centralidade de Carolina enquanto personagem, com uma história contada ainda que de maneira fragmentada e fabulada. O segundo elemento é o que tenho chamado de coro de vozes femininas: uma sobreposição em camadas da fala de Vera Eunice, manipuladas individualmente de maneira a alterar sua sonoridade. Com este coro, eu exploro apresentar o discurso ora de maneira compreensível e ora incompreensível, criando um eco da voz de Carolina através da fala de sua filha, estabelecendo testemunhas de sua história e do seu discurso. O terceiro elemento é formado pelos outros sons que foram gerados pelos procedimentos de síntese e estabelece coesão entre os fragmentos de fala apresentados no âmbito total da peça. Estes sons representam a voz e o discurso ainda que em sua ausência, eles são aquilo que escapa do processo de representação. Uma lacuna que está.

A peça ganha corpo, então, através da união de eventos sonoros que são gerados pelas interações entre estes três elementos, e as relações que eles criam constroem os sentidos expressivos da narrativa sonora. A obra como um todo configura-se em uma tentativa de construir uma representação de Carolina que dê conta ao mesmo tempo da tragédia e do direito de sonhar (CORONEL, 2014), coexistentes, entrelaçados e perpassados por muitas outras camadas geradoras de significado na sua trajetória. Para além dos três elementos sonoros citados, utilizo aqui também a espacialidade como uma estratégia de estabelecer uma sensação de circularidade e vínculo entre eles. No processo composicional, incorporo os significados das vozes de Carolina e Vera Eunice e gero outros, possíveis apenas pelas vias da criação sonora e da dimensão de fabulação que ela possui. Essas vozes, no compor, são retingidas a partir dos procedimentos empreendidos.

Trago a faixa de áudio que abre a peça como exemplo destes processos da criação do retrato. Submeti o áudio com a fala de Vera Eunice a um procedimento de síntese granular no *CSound* e, ao importa-lo para o *Reaper*, inseri nele outros efeitos e procedimentos que me auxiliaram no delinear da narrativa sonora. Um *fade in* e um *fade out* que suavizaram a aparição e a saída do áudio, um equalizador utilizado intuitivamente, manipulação do volume e da espacialidade de maneira que este som estivesse sempre indo-e-voltando. Parti de um importante item de significação para a criação da obra, a lacuna, e dei a esta lacuna uma cor, um papel na construção dos sentidos sonoros.

Imagem 2:1 – Faixa de áudio que abre a versão acusmática do retrato.



Fonte: elaborada pela autora.

Um outro exemplo pode ser encontrado já para o fim da peça, quando fragmento um trecho da fala de Carolina, “por intermédio do livro consegui melhorar bem a minha vida”, em três faixas. As duas primeiras correspondem a “por intermédio do livro” e estão sobrepostas com um leve deslocamento temporal, uma como eco da outra, para dar destaque à função do livro na vida de Carolina. Nelas duas apliquei *reverb* para dar a sensação de que a fala preenche uma grande sala e amplificar este efeito de destaque, e uma delas é gradativamente deslocada da esquerda para a direita no campo espacial, com a ideia de ocupa-lo por inteiro. Na terceira faixa aparece finalmente o esperado “consegui melhorar bem minha vida”, que aqui tento destacar fazendo um movimento diferente do anterior: a fala aparece, agora, isolada. Os dois trechos da mesma frase aparecem quase como pergunta e resposta numa fuga discursiva e eletronicamente colorida.

Imagem 2:2 - Fala de Carolina fragmentada em três faixas de áudio.



Fonte: elaborada pela autora.

Assim como a voz de Carolina orientou a inserção da voz de Vera Eunice, ela me direcionou também para a inserção da minha própria voz, corporificadora de um discurso reflexivo em torno do movimento de criação do retrato sonoro. Ao fim da peça, digo: “Retrato sonoro? Seria muita pretensão criar um retrato sonoro de alguém? Como eu retrato alguém de maneira que se sobressaia a voz da pessoa retratada, e não a minha, que a retrato? Como retratar Carolina? Sobre qual aspecto da sua vida jogar um foco de luz? Descobrirei? Saberei? Tento”. Se antes a inserção da voz de Vera Eunice era geradora de um metarretrato, a minha, aqui, constitui uma espécie de movimento de metacomposição (ALMEIDA, 2023). Incluo minha voz como elemento crítico do meu próprio processo de narrativa sonora em torno de Carolina; um experimento de ampliação da teia boca-orelha (voz-escuta), onde os fios podem se confundir ou (e) juntos construir novos caminhos de significação.

Ainda do processo de composição cabe notar que observei um comportamento recorrente, a criação de uma atmosfera sonora específica, à qual passei a chamar de dramaticidade. O estabelecimento da dramaticidade enquanto estratégia composicional me levou a refletir sobre ela como conceito interno na criação do retrato sonoro de Carolina.

No processo de pensar como este conceito aqui se estabelece, elaborei o seguinte fluxograma:

Imagem 2:3 - Primeiro fluxograma da dramaticidade.



Fonte: elaborada pela autora.

Neste fluxograma, infiro partir da *voz* como o primeiro elemento constituinte na criação do experimento, sendo ele a raiz sonora do retrato de Carolina. A partir da *voz*, instituo o uso da *fala*, a partir da qual se propaga um recorte do discurso – tanto o de Carolina quanto o de Vera Eunice. Ainda tendo a *voz* como ponto de partida, utilizei os trechos de *fala* selecionados e os submeti a procedimentos de síntese sonora que geraram o que aqui chamo de *sons sintetizados*. Neles, a *voz* está presente, mas não está inteligível: assim, há *voz* constituindo sons ainda quando ela aparenta estar ausente. No mesmo sentido, o terceiro elemento oriundo da *voz* é o *coro*, um elemento criado a partir da sobreposição da *voz* de Vera Eunice em várias camadas verticais, em apoio à *voz* de Carolina, em seu suporte, calçando-lhe o espaço sonoro. É a estrutura da obra já apresentada anteriormente, agora pensada dentro deste novo esquema semântico.

Das reflexões em torno dos efeitos e funções do *coro* no todo do retrato sonoro, surge a percepção de um movimento de criação de *dramaticidade*. O *coro* adiciona este aspecto dramático à narrativa sonora, e a *dramaticidade* irá perpassar não somente as expectativas de escuta geradas por ele, mas também pela *fala* pura e pelos *sons sintetizados*, bem como pela combinação dos três elementos e pela *voz*, que é o ponto de partida.

A partir deste primeiro esquema, criei ainda uma segunda versão do fluxograma, na qual insiro a palavra *expectativa* em conexão com a ideia de *dramaticidade*. Pensei, a princípio, no

controle de *expectativa* como uma das estratégias *dramáticas* da construção do retrato, através da qual é possível pensar, por exemplo, na criação de uma narrativa sonora em torno da identidade de Carolina, enquanto personagem retratada, e da minha, que a retrato.

Imagem 2:4 - Segundo fluxograma da dramaticidade.



Fonte: elaborada pela autora.

Neste segundo fluxograma, acrescento a *expectativa* como um elemento de composição e de análise da obra cuja percepção surge a partir da compreensão da *dramaticidade*, ambos elementos do jogo sonoro, que interferem nele e se relacionam mutuamente.

Penso na possibilidade de a *dramaticidade* criada a partir dos eventos musicais interferir nas *expectativas* de audição de maneira a ser a partir daí que se apreende a noção de ser este retrato sonoro um movimento de representação de um discurso. Concebo a palavra *expectativa* como um movimento de espera por algo ou da probabilidade de que algo aconteça em determinado contexto. A *expectativa* como elemento do campo de escolhas sonoras é o proceder através do qual eu crio um contexto/cenário próprio daquele compor. Lidar conscientemente no processo de composição com esta expectativa é, portanto, compreender caminhos possíveis para que a escuta – aquela inerente ao meu processo enquanto compositora, que é a escuta da voz de Carolina, da voz de Vera Eunice, a escuta dos eventos sonoros que se-me-apresentam no compor, e também a escuta do ouvinte que receberá esta obra – seja também um lugar de reflexão (e, quem sabe, de criação/invenção/fabulação). O jogo de *expectativas* não só me desafia na criação de uma perspectiva sonora que parte da escuta da voz de Carolina, mas também coloca a/o ouvinte como agente ativo na escuta da obra.

A dramaticidade é o meio pelo qual a voz de Carolina é expressa no retrato sonoro criado. Faz parte do esquema dramático aqui delineado pensar na voz como ponto de partida, na fala



como inerente e oriunda dela, no coro gerado a partir destes dois primeiros elementos, nos sons sintetizados como a presença da voz em um lugar de aparente ausência e no jogo de expectativas como o caminho que guia as relações sonoras criadas entre estes elementos para a criação do retrato sonoro. A dramaticidade me conduz, no nível das abstrações, a compreender a representação como um caminho de leitura para o processo empreendido pelo retrato sonoro. Se Elizabeth Travassos (2002, p. 18-19) aponta para a ausência de explicações em torno das idiossincrasias sociais da voz, encontro no retrato sonoro e no tratamento crítico da voz de Carolina acionado por ele caminhos para que esta voz ecoe além. Eu não preciso dar voz a Carolina: sua voz já é e já está, corporificada e corporificadora por e de seu discurso.

### 2.2.2 *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula II: versão acústica*

Depois de compor o experimento eletrônico de retrato sonoro de Carolina Maria de Jesus e passar um período refletindo sobre ele, parti para um novo estágio de experimentação composicional: criar uma versão instrumental deste mesmo retrato, uma espécie de universo análogo de sentido em releitura, agora sem a presença literal das vozes de Carolina e Vera Eunice. Iniciei compondo aquilo que chamei de “tematizações”, experimentos temáticos que partiam da transcrição das falas, às quais vinha nomeando, nos meus processos, transcrições de intenção – já que transparecem uma tentativa assumidamente falha de captar as nuances do som falado numa partitura tradicional. Estas tematizações levavam em consideração aspectos acessados anteriormente, nas reflexões oriundas do experimento eletrônico, como a dramaticidade, a criação de expectativas enquanto parte da construção da dramaticidade, e os outros sons, pelos quais eu tentava dar sentido às lacunas, partindo da fala.

A partir das tematizações, relembrei e reforcei os elementos principais do retrato sonoro anterior, que são as falas de Carolina e Vera Eunice, o coro e os sons sintetizados, e defini, na junção de todos estes elementos, afetos que guiariam a concepção da nova obra.

São eles:

- Expectativa: caminhar no sentido de
- Dramaticidade: um ponto de partida ou chegada com ramificações dramáticas
- Estaticidade: um ponto de partida ou chegada com ramificações estáticas

O segundo afeto, da *dramaticidade*, envolve outras noções que considerei inerentes a ele: *comoção*, *agitação*, *tragédia*, *experiência de sofrimento*, *encenação de caráter exagerado* e *arte de representar* (ambas alusões à tragédia como gênero teatral) e *conflito enquanto aspecto literário* (pensando em sentidos dramáticos dentro de narrativas literárias). Estas noções, após a definição dos afetos iniciais, orientaram a criação de estratégias composicionais, a partir das quais

propus a dramaticidade como elemento estrutural da obra – portanto, como afeto alvo na construção do todo. Se a dramaticidade é a via de expressão da voz, aqui ela se conecta diretamente com os elementos que constituem o retrato.

A dramaticidade enquanto elemento estrutural guiou, por exemplo, a escolha de combinações instrumentais para serem utilizadas no decorrer da obra. Quando eu quisesse expressar dramaticidade através da noção de *comoção*, determinei fazer uso de instrumentos solo que corresponderiam à fala e/ou ao coro. Quando quisesse expressá-la através da noção de *arte de representar*, utilizaria duos, que corresponderiam também à fala. Quando quisesse manifestar dramaticidade através das noções de *experiência de sofrimento* e *conflito enquanto aspecto literário*, faria uso de pequenos grupos, correspondendo ao coro, aos sons eletrônicos ou a combinações entre eles e a voz. Para expressar dramaticidade a partir das noções de *agitação*, *tragédia*, *encenação de caráter exagerado* e, em dimensões maiores, das já apresentadas *comoção*, *experiência de sofrimento* e *arte de representar*, utilizaria grandes grupos e/ou tutti, um caminho de correspondência para a combinação de todos os elementos do retrato. As abstrações que geraram estas estratégias de criação da obra podem parecer arbitrárias, mas fui seguindo vias de subjetivação e abstração que me permitissem pensar, na criação desta versão instrumental, naquilo que elaborei a partir da obra anterior.

Após estes exercícios de pensar em afetos e outros elementos a estarem presentes no jogo sonoro que partissem deles, me lancei a um planejamento mais concreto da obra – lembrando sempre de ter a dramaticidade como meta maior da estrutura. Os instrumentos escolhidos foram flauta, clarineta, oboé, fagote, trompa, violino, viola, violoncelo e piano. Estabeleci, para cada elemento do retrato, uma combinação de instrumentos que gerasse um timbre próprio deste elemento. Assim, a voz de Carolina seria simbolizada pela combinação de clarineta e trompa, a de Vera Eunice pela combinação de flauta e violoncelo, o coro pelo piano e os sons sintetizados pela combinação de violino, viola, oboé e fagote. Estas combinações foram fragmentadas e repostas para corresponder aos afetos, que orientavam a orquestração (a título de exemplo, no caso da necessidade de um instrumento solo, a voz de Carolina seria representada somente por um dos constituintes de seu timbre). Os afetos determinaram a estrutura:

Quadro 2:1 - Planejamento da estrutura da versão instrumental.

|                          |   |                           |                                       |                            |                            |                           |
|--------------------------|---|---------------------------|---------------------------------------|----------------------------|----------------------------|---------------------------|
| <b>Um afeto que guia</b> | <b>Seção 1</b><br>experiência de sofrimento | <b>Seção 2</b><br>comoção | <b>Seção 3</b><br>arte de representar | <b>Seção 4</b><br>tragédia | <b>Seção 5</b><br>agitação | <b>Seção 6</b><br>comoção |
| <b>correlato</b>         | desesperança                                | tristeza                  | euforia                               | horror                     | negação                    | esperança                 |
| <b>que movimenta</b>     | expectativa                                 | estaticidade              | expectativa                           | estaticidade               | estaticidade               | expectativa               |

|   |   |                                    |   |       |  |                                   |
|---|---|------------------------------------|---|-------|--|-----------------------------------|
| <b>Instrumentação (combinações por seção)</b> | violoncelo, trompa e piano; violino + viola | solo de flauta; solo de violoncelo | clarineta + trompa; violoncelo + flauta | tutti | flauta; clarineta + trompa; piano; oboé + fagote | solo de clarineta; solo de trompa |
|---|---|------------------------------------|---|-------|--|-----------------------------------|

|                |          |          |          |          |          |          |
|----------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|
| <b>Duração</b> | 1 minuto | 1 minuto | 1 minuto | 1 minuto | 1 minuto | 1 minuto |
|----------------|----------|----------|----------|----------|----------|----------|

### DRAMATICIDADE

Fonte: elaborado pela autora.

Cada seção foi composta a partir de uma descrição narrativa que eu estabelecia em meu diário de pesquisa e composição. Na primeira, por exemplo, descrevo que eu deveria começar com o material gerado pela transcrição da fala de Vera Eunice e terminar com uma citação da fala de Carolina, se possível, escondida, para auxiliar na geração de expectativas. O gesto deveria começar com todo o grupo tocando, um *tutti* homogêneo que depois seria dissolvido em um movimento mais disperso, com uma ou outra voz saindo. No percurso, estabeleci que deveria haver a sensação de que se ouvia um pequeno coro, simbolizado pelo piano. Deveriam ainda haver movimentos sonoros feitos pelo violino e pela viola e, no fim, somente o violoncelo deveria ser mantido, construindo uma transição para a seção seguinte. Fiz este tipo de descrição para cada uma das seções e, dentro do possível no processo de criação, tentei segui-las à risca, para dar conta de tudo o que imaginei para os elementos do retrato sonoro e os afetos que os guiavam. No caso desta versão instrumental eu não tinha como ferramenta a exposição das próprias vozes de Carolina e Vera Eunice: embora extremamente abstrato, o planejamento era para mim um ponto de segurança no processo de criação de sentidos.

Trago aqui um exemplo de como funcionou na prática: a peça começa com um *tutti* que logo desaparece e dá espaço aos elementos descritos no planejamento da seção.

Imagem 2:5 - Início da versão instrumental do retrato.

♩ = 90

Clarinete em Sib

Fagote

Piano

Violino

Viola

Violoncelo

Fonte: elaborada pela autora.

Imagem 2:6 - Violino e viola executam movimentos que simbolizam os sons sintetizados.

6

Pno.

Vla.

sem muita pressão no arco, som metálico sul ponticello

*pp* ————— *mf* ————— *pp*

14

col legno tasto

*pp* ————— *mf*

Vl.

Vla.

Fonte: elaborada pela autora.

Imagem 2:7 - Após os outros sons, entrada dos instrumentos que representam demais elementos do retrato.

23

Tpa.

Pno.

Vl.

Vla.

Vc.

*mf* ————— *ff* *p*

*mf* ————— *f* *p*

*mf* ————— *ff* *p* *pizz.*

*ord.* *p* ————— *mf* ————— *ff* *p* *pizz.*

*p* ————— *mf* ————— *ff* *p*

*mf* ————— *ff* *p vibrato*

Fonte: elaborada pela autora.

Imagem 2:8 - Fim da primeira seção da versão instrumental e início da segunda (compassos 27 e 28).

6  $\text{♩} = 80$

Fl.  $\text{mp}$   $\text{mp}$

Pno.

$\text{♩} = 80$

Vl.

Vla.

Vc.  $\text{mp}$   $f$   $pp$

Fonte: elaborada pela autora.

A segunda seção tem como instrumentação somente violoncelo e flauta; para ela, prospectei representar o discurso de Vera Eunice. O afeto que a movimentava era a *estaticidade*. Seu afeto principal era a *comoção* e havia um afeto correlato, a *tristeza*. Em meus diários, encontrei uma anotação que dizia que, embora eu sentisse que ela estava estática, não conseguia gostar dela e achar que ela simbolizava, de fato, comoção e tristeza. No fim das contas, a mantive assim. O afeto buscado era tão subjetivo que, no contexto das demais seções, acabei achando que ele se mostrava coerente. Este acabou sendo um *modus operandi* para a criação das demais seções: eu tinha em mãos não somente aquele planejamento subjetivo e abstrato, mas o próprio processo de criar analogias para as vozes através de sons instrumentais também o era. Me coube abraçar a subjetividade como elemento imprescindível do processo; ela já era, de certa forma, um elemento fortemente presente em meus processos composicionais, mas aqui ela passa a ser conscientemente constituinte da obra. Retomo a Saariaho e penso, então, que é o espaço interior que me interessa (SAARIAHO, 2016, p. 14): me interessa a maneira como eu consigo trazer à tona sonoramente os elementos que imagino constituírem o retrato sonoro de Carolina.

Ainda em conexão com Saariaho, que expressa o timbre como um dos cerne do seu pensamento musical (SAARIAHO, 2016, p. 12), aqui também penso no timbre como um dos principais constituintes da dramaticidade e da corporificação ou da “instrumentalização” da voz (da sua transposição para uma narrativa sonora instrumental). Mesmo guiada pelas transposições

de intenção e utilizando as notas oriundas dela, aqui é a combinação de instrumentos que mais me parece impactar na viabilização dos elementos do retrato. A harmonia está a serviço disto, e ainda a verticalidade sonora é a construção de um todo timbral, dramático, vocal.

Qual seria a justificativa, num cenário tão abstrato, para a criação desta versão instrumental do retrato sonoro de Carolina, já que ela não parece apresentar, num âmbito concreto, respostas para a representação? Ora, uma resposta possível seria a própria criação, a fabulação e, como parte delas, a possibilidade de criar universos de sentido – os universos que aqui tenho chamado de análogos e que dialogam com a ideia de Kramer de criação de uma metáfora, um comentário sonoro, uma interpretação.

Encontrar viabilidades para a construção de retratos sonoros não parece um caminho linear. Muito há que se experimentar, refletir, olhar criticamente para mim, para a pessoa retratada, para a obra construída. Se Carolina não deve ser encerrada em uma narrativa, mas em várias e multifacetadas camadas e nuances, por que fazer apenas uma tentativa de representá-la sonoramente, ignorando outros caminhos possíveis, outras sonoridades às quais posso arriscar associar sua voz e seu discurso? Por que ignorar as possibilidades que me são dadas pela via das abstrações, das fabulações?

Embora a versão eletrônica do retrato sonoro seja a que mais me deixou confortável nos sentidos da representação de Carolina, é a instrumental que mais me contemplou no âmbito artístico, justamente porque, nas abstrações que fui construindo, nos caminhos narrativos que fui fabulando e nas dimensões inventivas que fui criando, me senti livre para criar meus próprios universos de sentido e para convidar o ouvinte à escuta e a construir, na escuta, uma narrativa própria destes universos. Não posso afirmar nenhuma destas versões como um retrato sonoro ocluso, finalizado, objetivo. Elas são direcionamentos para outros retratos possíveis, que alcancem outros ângulos pelos quais Carolina possa ser sonoramente fotografada.

Muito me atrai a criação de uma terceira versão de *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula*, híbrida entre os dois retratos anteriores. Criar uma obra eletroacústica mista pode me dar a possibilidade de pensar numa amálgama maior de sonoridades e leituras, outros espaços para que a voz de Carolina seja corpo sonoro. Infelizmente esta não foi uma elaboração viável para o período do mestrado, mas a ideia de desenvolver retratos sonoros não se encerra aqui.

E, como parte de um processo infindo, abro espaço para recuperar um pouco do da construção das duas obras que citei como intermediárias, também parte da elaboração dos retratos sonoros e que foram construídas fora do espaço de pesquisa orientada, em componentes curriculares cursados ao longo do mestrado.

## 2.3 Remontando o caminho do retrato sonoro

### 2.3.1 A primeira peça: *Intermédios* para banda de música

Minha primeira tentativa de construir um retrato sonoro de Carolina seu se deu logo no início da pesquisa, quando eu ainda não sabia muito bem quais caminhos seguir. Já na concepção da proposta de pesquisa, mesmo antes de Carolina se tornar protagonista, inferi três instâncias que considerei basilares para a sua construção: a da *interação* com as mulheres, a que dava conta da *interpretação* das suas falas e, por fim, a da *composição* propriamente dita, que envolve as outras duas. Entre estas três instâncias, o maior desafio do início da trilha do compor para mim foi compreender como poderia se dar o processo de interpretação, já que eu entendia se dar a partir dele que eu escolheria a perspectiva a partir da qual se daria a narrativa sonora. Eu me perguntava, ao pensar na interpretação, como narrar as mulheres que estariam envolvidas no meu processo de criação musical e, só mais tarde, ao longo do compor e do entendimento de algumas das suas demandas, foi que comecei a me aprofundar neste âmbito, chegando à noção dos *universos análogos de sentido*.

Foi no movimento de inventar caminhos de interpretação que nasceu a obra musical *Intermédio*. Esta foi uma peça composta no contexto de um componente curricular, Seminários em Composição, que demandava suportes teóricos específicos na construção musical e também oferecia uma instrumentação específica. Comporíamos, neste contexto, para a banda de música do Grupamento de Fuzileiros Navais de Salvador, à época conduzida por nosso colega de turma, Sidnei Marques. Um dos desafios da elaboração dessa obra foi estabelecer uma relação entre as questões da minha pesquisa e o conteúdo que estudávamos no componente – naquele momento, particionamento rítmico, uma das teorias a partir das quais se olha para textura em música.

O particionamento rítmico consiste na análise da configuração da textura de uma obra musical a partir da divergência ou convergência de ataques e durações entre pontos (GENTIL-NUNES, 2013). Dois conceitos importantes para esta teoria são o de dispersão, que dá conta da diversidade de elementos sonoros convergentes ou simultâneos, e o de aglomeração, que aponta para a maior ou menor densidade dos elementos sonoros envolvidos. A partir destas noções é que se pode, dentro do conceito de particionamento rítmico, observar haver maior ou menor complexidade textural na obra ou excerto analisado.

É possível pensar no particionamento rítmico como uma teoria analítica aplicável também enquanto recurso composicional, e foi esta ideia que me levou a propor a construção da textura da obra como uma estratégia de pensar a narrativa da personagem, que naquele momento também foi Carolina. A escolha de Carolina veio da minha experiência inicial de construção do



experimento que posteriormente se tornou a versão acusmática do seu retrato, ao qual eu já havia dado início a ele àquele ponto, ainda não sabendo muito bem para onde ir. Mesmo não sendo a primeira tentativa de construção de uma obra em torno de Carolina no contexto da pesquisa, *Intermédio* foi a primeira finalizada.

Encontrei no *YouTube* aquela única entrevista gravada de Carolina, que também foi utilizada no retrato acusmático. Por se tratar de uma entrevista curta, Carolina não parece ter tido espaço para aprofundar suas reflexões, mas ali parece haver uma amostra de alguns dos seus posicionamentos diante de temáticas específicas e de expectativas suas em torno da sua própria vida. Ela fala sobre o que espera da sua atuação na sociedade enquanto mulher e das mulheres como um todo, sobre os momentos da sua vida que envolveram catar papel para sobreviver antes do lançamento de *Quarto de despejo*, sobre como sua vida melhorou financeiramente após o lançamento do livro, dos países onde ele foi publicado e sobre sua esperança de uma melhora de vida ainda maior após o lançamento do próximo livro. Dali veio o discurso de Carolina que ditaria o ponto de partida para a construção desta peça.

Antes de escolher qual recorte específico da fala de Carolina me guiaria no processo de composição, fiz o exercício de pensar a instância da interpretação a partir de estratégias mais genéricas. Nesses passos de experimentação iniciais, elenquei uma série de possibilidades a partir das quais eu poderia pensar a interpretação da fala de mulheres, a partir de um baralho de palavras e expressões. Daí saiu o seguinte quadro:

Quadro 2:2 - Baralho de palavras elaborado no processo de planejamento composicional de *Intermédio*.

|                |                  |                         |            |         |
|----------------|------------------|-------------------------|------------|---------|
| vozes          | discursos        | falas                   | contexto   | timbres |
|                | conteúdo da fala | corpos                  | histórias  |         |
| palavras-chave | volume da fala   | significados            | simbólicos |         |
| postura        | ritmo da fala    | densidade das histórias |            |         |
|                | ressonância      | alturas/espectro        |            |         |

Fonte: elaborado pela autora.

A partir das reflexões oriundas da disposição dessas palavras, comecei a pensar em procedimentos, no âmbito musical, com os quais poderia associá-las, e de que maneira, através destes procedimentos, eu poderia pensar o processo de interpretação. Sintetizei então as palavras em dois planos: a voz (e a fala enquanto manifestação dela) e o discurso proferido por ela - aqui, entretanto, ainda sem me debruçar em estudos e reflexões sobre a voz.

No plano da voz, uma das possibilidades que visualizei foi a de criar uma espécie de *leitmotiv*, concebendo-o não apenas como um motivo melódico, mas transposto para uma esfera mais ampla (por exemplo, a construção de trechos inteiros enquanto *leitmotiv*), na qual eu criaria uma ambiência que partisse do discurso. Para construir este *leitmotiv*, pensei que seria congruente escolher estrategicamente os timbres, através de combinações específicas de instrumentos; o âmbito de alturas, a partir de uma análise espectral da fala gravada; o ritmo, cuja distribuição partiria do ritmo da fala; e o contorno do trecho, baseado no movimento da fala das palavras-chave.

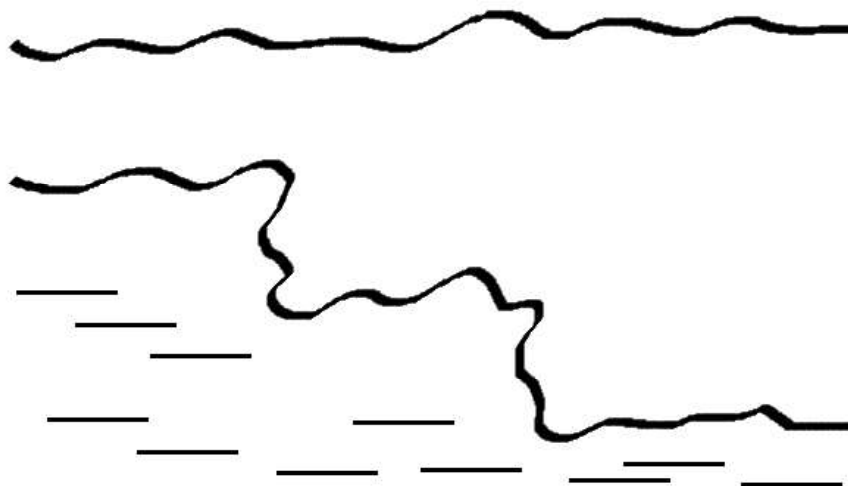
No plano do discurso, por sua vez, eu pensava em construir uma estrutura geral que fosse baseada nos significados subjetivos daquela fala. Isso seria materializado em uma textura cujos movimentos de dispersão e aglomeração caminhassem a serviço deste discurso enquanto constituinte da estrutura; em gestos que representassem diferentes aspectos do discurso e, ainda, num contorno mais geral, no qual eu ampliaria os contornos antes aplicados a trechos para um âmbito mais amplo da obra. Olhando em retrospecto, penso que talvez nem fosse cabível pensar em fala e discurso enquanto planos separados – a esta altura, eles me parecem indissociáveis – mas foi isto que elaborei naquele estágio.

Na prática, percebi que eu estava querendo dar um passo maior do que a minha perna. Tratava-se da primeira tentativa de compreender os processos envolvidos na instância da interpretação, e contemplar tantos elementos me deixaria perdida. Eu precisava, neste ponto, adotar uma outra estratégia, que fosse principalmente mais concisa, de maneira que os elementos explorados até aqui ainda guiassem meus processos composicionais, sobretudo a partir da sensibilização que eles geraram na minha percepção da instância da interpretação.

Seguindo um novo caminho, me distanciei dos sistemas mais generalizados que estava tentando empreender e voltei meu foco para a fala de Carolina. Após reescutar repetidamente sua entrevista, escolhi desta vez dois trechos como ponto de partida para a criação. No primeiro deles, ela dizia “por intermédio do livro, consegui melhorar bem a minha vida” (familiar quando conhecemos o retrato sonoro acusmático antes de visitar o processo de construção desta peça) e, no segundo “agora, com esse novo livro que eu estou escrevendo, também espero melhorar um pouquinho a mais a minha vida”: duas falas que considero extremamente marcantes no que toca aos anseios de Carolina após o lançamento de *Quarto de despejo*. Em minha nova estratégia, estes dois trechos determinaram a construção da forma da obra e, como elemento principal na sua constituição, entra a textura.

Do primeiro trecho, que trata da melhora de vida de Carolina a partir do lançamento do livro, me veio a ideia de desenhar o seguinte gesto, que dá conta do planejamento da primeira metade da obra a ser composta:

Imagem 2:9 - Desenho-planejamento do gesto e das texturas da primeira metade da peça *Intermédio*.



Fonte: elaborada pela autora.

O princípio básico do desenho deste gesto é justamente a aplicação das ideias de dispersão e aglomeração, retiradas da teoria de particionamento rítmico. A primeira metade da obra teria início com um movimento de dispersão e, aos poucos, as vozes se acumulariam, criando um novo movimento, de aglomeração. Minha proposta era utilizar, assim, a aglomeração e a dispersão como meios de construir uma interpretação da fala de Carolina. Para a construção do gesto, pensei em um movimento sonoro que crescesse e se mantivesse constante, por meio de um conjunto de eventos sonoros dispersos que se acumularia e ficaria mais homogêneo, numa tentativa de aludir à citada melhora de vida. A este movimento, acrescentei intervenções de outros elementos, que consistiriam em aparições de eventos dispersos num momento de predominância de aglomeração, pensando na ideia de representação de uma vida que, mesmo em processo de melhora, recebe intercorrências dos acontecimentos mais variados.

A este planejamento, eu acrescentei algo que senti que me estimularia enquanto referência musical e que não exatamente fazia sentido objetivo: pensei na música *Dentro Ali*, de Luedji Luna, como ímpeto para o desenvolvimento do material rítmico e melódico da obra. Eu escuto muito a música de Luedji na minha rotina e no início do processo do mestrado sentia que referências como ela, tão presentes na minha vida, respingavam pouco (ao menos explicitamente) no meu trabalho como compositora. Trazer Luedji para o planejamento foi uma tentativa de fazer um movimento ativo de reflexão sobre o meu compor e sobre o que incidia nas minhas formas de fazer; bem próximo ao empreendido pela construção de retratos sonoros de Carolina.

Luedji e Carolina podem não ter uma relação tão explícita em primeira instância, mas me tocaram em lugares semelhantes. O acorde que dá abertura à obra *Intermédio* vem justamente da escuta de *Dentro Ali*, uma música que marcava muito meus dias naquele período, e foi dele que se originou a estrutura harmônica da obra. O padrão rítmico executado inicialmente pela percussão também é um padrão que caracteriza a música de Luedji.

Imagem 2:10 - Trecho inicial de *Intermédio*, com elementos oriundos da música *Dentro Ali*.

The musical score is for the beginning of the piece 'Intermédio'. It is written in 8/8 time with a tempo of quarter note = 60. The score includes four staves: Trompete em Sib 1, Trompete em Sib 2, Trombones 1 e 2, and Percussão 1: Congas. The brass instruments (Trumpets and Trombones) play a melodic line that starts with a piano (*pp*) dynamic and transitions to forte (*f*) by the second measure. The congas enter in the second measure with a steady eighth-note pattern at a piano (*p*) dynamic.

Fonte: elaborada pela autora.

Gradualmente fui trabalhando para que, de maneira que soasse razoavelmente linear e ao mesmo tempo fosse capaz de criar expectativas de escuta, esta primeira seção da peça crescesse, tendo vozes cada vez mais aglomeradas (portanto, cada vez mais instrumentos executando o mesmo elemento sonoro). Dentro da textura, com uma movimentação diferente daquela feita pelos instrumentos de sopro, a percussão simbolizou o elemento de intercorrência da melhora de vida de Carolina, uma sonoridade constante e insistente, mas concatenada com o todo. Esta seção é encerrada no primeiro ápice de aglomeração da peça, no compasso 26.

Eu estava construindo um caminho que, em minha percepção, intercambiava objetivo e subjetivo, em conexão com aquilo que tanto me marcava do processo composicional de Kaija Saariaho, que menciono no início do capítulo. Este tipo de abstração foi algo que não desapareceu da pesquisa.

Imagem 2:11 - Fim da primeira seção de *Intermédio* e início da segunda (compassos 26 e 27).

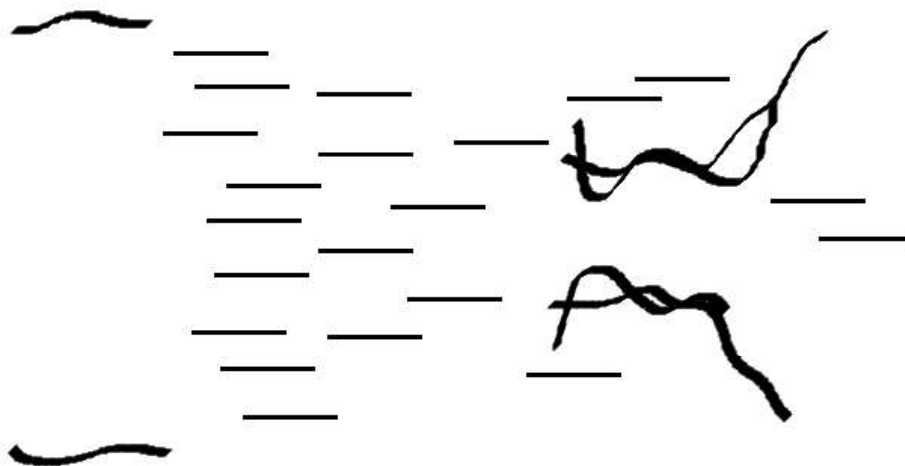
The musical score shows the transition from measure 26 to measure 27. In measure 26, the woodwinds and strings play a forte (f) passage. In measure 27, the dynamics shift to piano (p) for the woodwinds and strings, and pianissimo (pp) for the brass and percussion. The percussion part (Perc. 2) shows a dynamic change from piano (p) to forte (f) and then back to pianissimo (pp).

Fonte: elaborada pela autora.

Após a concretização deste primeiro gesto, delineei o planejamento de um segundo, correspondente à segunda metade da peça. Para o desenho do gesto em si, escolhi aquele segundo trecho da entrevista, em que Carolina fala que “agora, com esse novo livro que eu estou escrevendo, também espero melhorar um pouquinho a mais a minha vida”. Partindo da mesma estratégia utilizada na metade inicial da peça, faço uso de movimentos aglomeração e dispersão como via de *interpretação* da fala de Carolina. Neste sentido, a aglomeração atingida anteriormente se dissipa e o ciclo de busca pela melhora recomeça; há, mais uma vez, um momento sonoro marcado pela dispersão e, ao fim do gesto, as vozes se acumulam e chegam novamente à aglomeração – agora, correspondendo às expectativas de melhora de Carolina, uma

aglomeração com ainda mais vozes, mas, diante da possibilidade de que esta expectativa não seja atendida, com duas vozes dispersas.

Imagem 2:12 – Desenho-planejamento da segunda metade de *Intermédio*.



Fonte: elaborada pela autora.

Ainda neste gesto, incluí um motivo rítmico-melódico gerado através da transcrição do início da fala de Carolina que é utilizada lá na primeira seção (“por intermédio do livro” – e daí seu título, *Intermédio*). Segui aqui aquela ideia inicial de construir um *leitmotiv* que, neste caso, acabei não aprofundando enquanto estratégia, mas experimentando despreziosamente, de maneira a pensar em como a transcrição da fala poderia me auxiliar numa transposição mais “concreta” da identidade de Carolina para o plano musical. Neste processo já percebi que a transcrição não poderia ser literal, já que eu estava transportando-a da fala para uma notação musical que não alcançaria todas as suas nuances (ancorada no conceito de fabulação crítica, adoto a expressão *transcrição de intenção*, já citada anteriormente, que consiste na tentativa de notar intenções discursivas captadas na entonação da fala, elas próprias construídas de frases que podem ser pensadas num âmbito musical). O *leitmotiv* aqui acontece a partir de uma ritmada sucessão de repetições da mesma nota e, aplicado contrapontisticamente nesta segunda metade, auxiliou na constituição e manutenção do movimento de dispersão que por um bom tempo – em termos de fato de temporalidade sonora – lhe é característico.

Este movimento contrapontístico que se forma a partir da introdução da melodia transcrita se acumula até que, mais aglomeradas, as vozes atingem um novo ápice.

A aglomeração é desfeita gradativamente, em um movimento quase que de desintegração das certezas de Carolina, e as vozes vão se retirando até que, enfim, restem somente quatro instrumentos reverberando um construto sonoro que tem origem também na transcrição da fala

anteriormente apresentada. É o fim da aglomeração massiva, da criação de expectativa, abrindo espaço para as incertezas, tão marcantes na trajetória literária de Carolina e que também constituem a sua escrita e o seu discurso. A peça se encerra numa espécie de eco da fala de Carolina, um eco da expectativa e da incerteza.

Imagem 2:13 - Primeira aparição da transcrição da fala de Carolina em *Intermédio* (compasso 33).

Musical score for measures 28-33 of *Intermédio*. The score is arranged in three staves: Cl. 1 (top), Cl. 2 (middle), and Sax. 1 e 2 (bottom). Measure 28 is marked with a dynamic of *pp*. Measures 29-30 show a crescendo to *ppp*. Measure 31 is marked with a dynamic of *f*. Measure 32 is marked with a dynamic of *p*. Measure 33 features a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: elaborada pela autora.

Imagem 2:14 - Ápice da segunda metade de *Intermédio*.

Musical score for measures 55-60 of *Intermédio*. The score is arranged in ten staves: Cl. 1, Cl. 2, Sax. 1 e 2, Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn. 1 e 4, Euf., Tbn., Perc. 1, and Perc. 2. Measure 55 is marked with a dynamic of *pp*. Measures 56-57 show a crescendo to *ppp*. Measure 58 is marked with a dynamic of *f*. Measure 59 is marked with a dynamic of *p*. Measure 60 features a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: elaborada pela autora.

Imagem 2:15 - Fim de *Intermédio*, com vozes que ressoam a fala de Carolina.

The image shows a musical score for the end of the piece 'Intermédio'. It consists of four staves: Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), Sax. 1 e 2 (Saxophone 1 and 2), and Tpa. 1 (Trumpet 1). The score is in 4/4 time and starts at measure 96. The Cl. 1 staff has a long note with a slur and the instruction 'al niente'. The Cl. 2 staff has a long note with a slur and the instruction 'pp'. The Sax. 1 e 2 staff has a long note with a slur and the instruction 'pp'. The Tpa. 1 staff has a long note with a slur and the instruction 'pp'. There are also some dynamics like 'p' and '1.' in the Sax. 1 e 2 staff.

Fonte: elaborada pela autora.

Em *Intermédio*, experimentei construir uma narrativa em torno de Carolina num livre movimento de interpretação. Ao escolher dois recortes de um discurso já fragmentado, lidei desde o princípio do compor com aquelas frestas inescapáveis ao processo de representação, bem como com o navegar pelas contingências e com o retratar das entrelinhas (ou dos entresons). A composição desta obra me ajudou a abrir caminhos e direções possíveis para construir uma interação com Carolina, num formato ainda introdutório.

### 2.3.2 A segunda peça: *Utopia* para orquestra de violões

O segundo experimento de criação de retrato sonoro de Carolina se deu também em Seminários em Composição, no semestre seguinte, em um momento em que eu seguia experimentando possibilidades com o formato eletrônico. Assim como no caso da primeira peça, haviam para esta demandas específicas, sobretudo um conteúdo teórico que deveria ser aplicado à composição e uma instrumentação previamente dada. O desafio, desta vez, era criar uma obra na qual eu conseguisse relacionar reflexões da minha pesquisa com a teoria de contornos e, além disso, eu deveria compor uma obra para a Orquestra de Violões da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A teoria dos contornos define que contornos musicais são conjuntos de pontos – que ilustro como ocorrências sonoras – ordenados a partir de uma dimensão sequencial e, portanto, se ocupa de observar as relações entre estes pontos (SAMPAIO, 2017). A partir desta teoria, é possível pensar na relação entre pontos adjacentes ou distantes. Nesta segunda peça, *Utopia*, busquei utilizar a teoria dos contornos como mais uma via de interpretação que me ajudasse a compreender a representação de Carolina Maria de Jesus.

Para esta obra, eu mudei o enfoque da perspectiva do retrato. Eu já vinha escutando, no processo de construção do experimento acusmático, entrevistas da filha de Carolina, Vera Eunice



de Jesus, em especial uma em que ela relata memórias de criança em torno da carreira da mãe. Uma fala que me chamou atenção foi utilizada tanto aqui quanto no retrato eletrônico: “se eu conseguir comida, eu volto pra casa. Se eu não conseguir comida, eu vou me jogar lá do Viaduto do Chá”. Ao escutar essa fala, fui transportada para a minha primeira leitura de *Quarto de despejo*, quando a recorrência dos pensamentos de Carolina em torno da morte tanto me impactou. Depois de ler sua biografia, atinei para o fato de que esta fala remete a um outro momento de desamparo econômico, já após a ascensão econômica a que lhe levou o lançamento do primeiro livro. Talvez ela represente um movimento circular do pensamento de Carolina em torno da morte: primeiro, nas agruras da adolescência peregrina; depois, na vulnerabilidade da vida em São Paulo e, por fim, no abandono de uma velhice antecipada pelo sofrimento.

Eu queria muito trazer esta fala, de alguma forma, para a obra, mas, como foi recorrente em todo o meu processo de criação, fiquei pensando de que maneira poderia fazer uma abordagem respeitosa de um tema tão complexo. Resolvi, a princípio, recortar a fala e me concentrar na busca pela comida, que já era suficientemente forte enquanto temática, utilizando o trecho “se eu conseguir comida” como mote para compor. Dele, fiz, mais uma vez, uma transcrição de intenção:

Imagem 2:16 - Transcrição da fala de Vera Eunice de Jesus.



Fonte: elaborada pela autora.

Neste ponto, decidi que o material oriundo da transcrição da fala poderia ser utilizado de maneira mais sistemática no processo composicional. Para tanto, organizei as notas obtidas nesta transcrição e determinei que elas seriam as únicas utilizadas ao longo da peça, tanto no âmbito melódico quanto no harmônico. Para fins de organização do processo, excluí as notas que se repetiam consecutivamente e enarmonizei algumas delas de maneira que o contorno fosse de fácil compreensão visual.

Imagem 2:17 - Contorno gerado a partir da transcrição da fala.

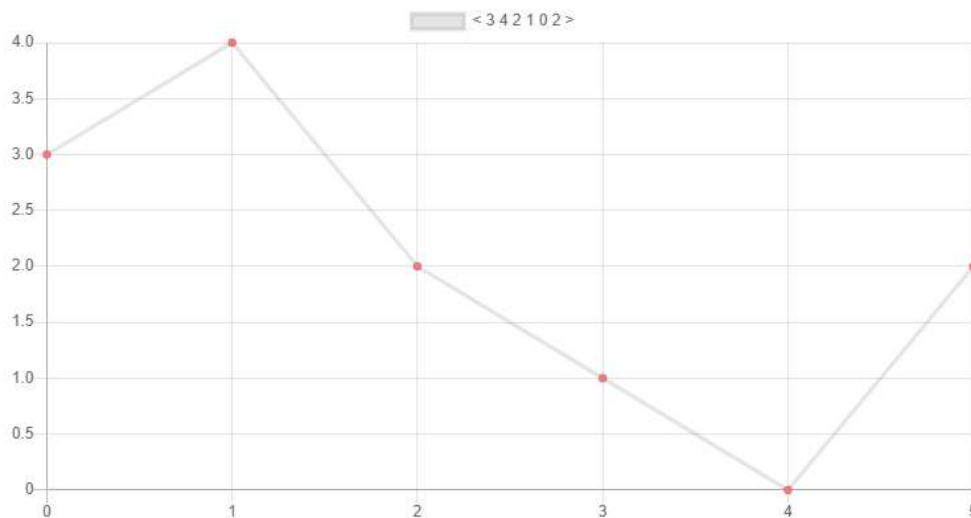


Fonte: elaborada pela autora.

Estas notas geraram o contorno <342102>, a partir do qual pensei a estrutura da obra. Para gerar esta estrutura, determinei a priori que os pontos mais altos do contorno indicariam as seções

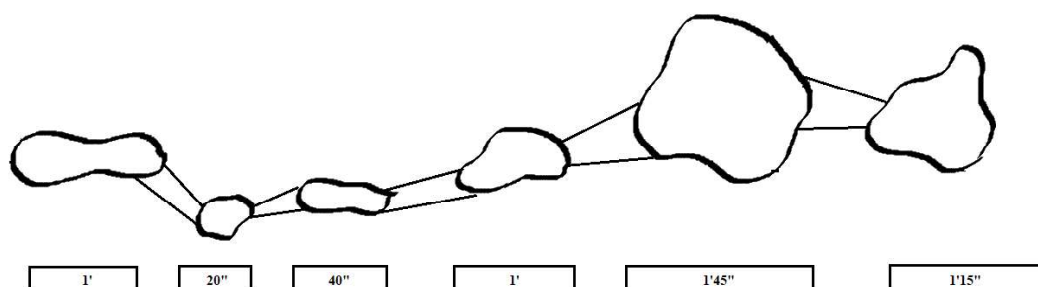
nas quais eu utilizaria uma instrumentação mais preenchida (no ponto 4, por exemplo, haveria um tutti), com maior abrangência de alturas (neste mesmo ponto também se encontrariam as notas mais agudas de toda a obra) e com maior duração (portanto, a seção mais longa da obra). Na prática, houve um problema ao tentar seguir este plano à risca: ele indicaria o ápice da peça já na sua segunda seção e, composicionalmente, eu preferia que este ápice estivesse mais para o fim. A solução que encontrei foi utilizar o contorno invertido no planejamento da estrutura; assim, o ápice da obra ficaria em sua penúltima seção.

Imagem 2:18 - Visualização do contorno originado na transcrição da fala de Vera Eunice.



Fonte: Site *Contour Metrics* (<https://contour.sampaio.me/calculator/>).

Imagem 2:19 - Planejamento da estrutura de *Utopia* a partir do contorno gerado e invertido.



Fonte: elaborada pela autora.

Desta maneira, assim ficou o planejamento da obra, que teve como ponto de partida a transcrição da fala de Vera Eunice: seriam construídas seis seções, com durações, orquestração e regiões de altura determinadas pelo contorno oriundo desta transcrição. A primeira seção, com cerca de um minuto de duração, ocuparia a região média e seria preenchida por uma instrumentação média (cerca de dois dos quatro naipes). A segunda, com vinte segundos, se situaria na região grave e teria uma instrumentação mais esvaziada, com momentos em que se

manteria apenas com um instrumento solo. A terceira seção teria quarenta segundos e transitaria entre as regiões média e grave, com uma instrumentação relativamente vazia. A quarta, com um minuto de duração, ficaria na região média e teria uma instrumentação média que cresceria gradativamente, chegando à quinta seção, com um minuto e quarenta e cinco segundos, que ocuparia as regiões média e aguda e uma instrumentação cheia que desembocaria por fim em um tutti. A sexta e última seção teria cerca de um minuto e quinze segundos, situando-se numa região média e, mais uma vez, com uma instrumentação média.

O contorno da obra se tornou uma correspondência, ainda que em um nível de abstração difícil de identificar num processo analítico externo, da fala de Vera Eunice sobre Carolina. O ápice dela – e do próprio discurso –, encontra-se no tutti que aparece na quinta seção. Este ápice pode ser pensado também em planos simbólicos: desde o desejado encontro com a comida até a trágica queda do Viaduto do Chá, não concretizada na realidade e não explicitamente trazida para o planejamento, mas que acaba respingando no compor por ter me impactado pessoalmente, enquanto indivíduo que compõe.

Imagem 2:20 - Aplicação do planejamento na primeira seção de *Utopia*.

♩ = 100

Violão 1: 3" rest, 35" solo (mp, f)

Violão 2: 3" rest, 50" section (f, p, f, p)

Violão 3: 3" rest, 35" section (mp, p, f, p), solo (p, f)

Violão 4: 3" rest, 35" section (p, f)

Fonte: elaborada pela autora.

Imagem 2:21 - Trecho do desenvolvimento da segunda seção de *Utopia*.

14

so

primeira estante

tutti

V.2

*p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

V.3

*p* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

primeira estante

tutti

V.4

*pp* *mp*

Fonte: elaborada pela autora.

Imagem 2:22 - Trecho da quinta seção de *Utopia*.

57

V.1

V.2

div.

V.3

div.

V.4

div.

Fonte: elaborada pela autora.

Entre os maiores desafios destes dois primeiros experimentos está a existência de uma instrumentação previamente estabelecida; era preciso fazer com que as obras funcionassem e ao mesmo tempo dar conta de associar estes grupos instrumentais com as demandas de reflexão da pesquisa. Nesta segunda obra, para além da falta de aprofundamento quanto à representação de Carolina a partir da sonoridade específica da orquestra de violões, também acabei, no fim das contas, não utilizando a teoria dos contornos na concepção de âmbitos menores da obra, como na criação de melodias, de gestos ou microssecções, mas apenas no plano macro da estrutura. Esta

foi uma estratégia me permitiu ter certa liberdade no desenvolvimento musical e na experimentação das possibilidades.

A *Utopia* reside na busca pela comida como uma busca por aquilo que não se tem certeza de ser palpável, a busca pela garantia de dignidade enquanto uma busca por um sonho. O título da obra me surge enquanto elaboração do processo, enquanto uma reflexão sobre a escolha do recorte discursivo que viabilizaria a narrativa que estava sendo criada. Nos significados pensados na construção de *Utopia*, a busca pela comida extrapola seu significado literal, ampliando-se para uma busca de Carolina pela incerta materialização dos seus desejos, pelo sonho de viver plenamente e de oferecer uma vida plena aos seus filhos – um sonho que respinga na construção da subjetividade destes filhos – e na renunciada morte implicada pela não realização desses sonhos, uma morte não somente (ou não exatamente) física, mas também simbólica.

#### 2.4 Um tópico intermediário entre o compor e além

Embora importantes para o processo de compreensão prática da minha proposta, *Intermédio* e *Utopia* não parecem se aproximar tanto daquilo que idealizei, enquanto elaboração composicional, para a criação de retratos sonoros. Faltava a elas estratégias mais objetivas, ainda que simbólicas, que me permitissem aprofundar o conceito. Ter um ponto de partida espontâneo parecia uma premissa importante para a abertura de caminhos deste compor, algo que constatei na construção das duas versões de *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula*, compostas em processos mais lentos, documentados e elaborados gradativamente. É pela estruturação e pelo aprofundamento que considero estas duas últimas peças, em conjunto, um retrato possível de Carolina.

O resultado estético da versão acusmática do retrato não me agrada tanto quanto no caso da versão instrumental, mas tanto o desfecho sonoro de ambas quanto a análise dos seus processos de feitura me fazem sentir contemplada quanto à assimilação do retrato como método composicional. A representação, premissa teórica do retrato sonoro, se dá pela sua própria natureza de construção. Dos processos forjados por cada retrato em particular nascem estratégias de criação de analogia – de *universos análogos de sentido* – que viabilizam esta representação.

A dramaticidade, definição advinda deste jogo, é observada enquanto marca do discurso de Carolina e posteriormente pensada como geradora de procedimentos para a transposição deste discurso para o plano sonoro. Da dramaticidade vêm recursos como o uso literal da voz gravada (corporificadora do discurso e dos sentidos), a criação de um coro pela sobreposição de uma voz gravada (intensificação/reforço/testemunho do discurso), o uso de sons gerados por procedimentos de síntese da voz gravada (o corpo e o discurso presentes mesmo na lacuna), as

manipulações eletrônicas estratégicas, como *reverb* e uso da espacialidade (fragmentação e repetição do discurso), a concepção de afetos oriundos da dramaticidade (comoção, agitação, tragédia *etc.*), a criação de noções de movimentação sonora que trabalham a serviço da criação de dramaticidade (expectativa, estaticidade e a própria dramaticidade) e o estabelecimento da dramaticidade como elemento estrutural no planejamento composicional. A dramaticidade é a via pela qual o discurso de Carolina e o meu discurso sonoro se encontram no retrato sonoro. Pela dramaticidade, construo uma narrativa sonora que, em algum nível, representa Carolina. Assim como a dramaticidade, outras definições e estratégias poderiam ser pensadas, na construção do retrato sonoro, para a geração de processos de representação.

O compor aqui é o compor de uma perspectiva, impregnado de fabulação e de reflexão. Criar um retrato sonoro de Carolina é pensar em maneiras de interagir com sua voz, com seu corpo, com seu discurso, com aquilo que ela é no mundo que também habito. E não há viabilidade para esta criação sem que eu a escute. Escute, reescute, deixe sua voz preencher pela teia boca-orelha meu próprio corpo e pelo compor escoe, me convocando de novo e mais uma vez a escutar. Que Carolina me dê pela escuta novos fragmentos, e novas fábulas se farão.

*A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo de meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas - escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.*

Clarice Lispector

### 3 INCIDÊNCIAS DO COMPOR: REFLEXÕES CABÍVEIS

#### 3.1 Refletindo sobre representações de Carolina nos âmbitos sonoro e literário

Do processo de composição se abrem diversos caminhos de reflexão e, aqui, tendo a escuta como fio condutor, enquanto exercício de deslocamento e enquanto desafio de entrar no universo particular de Carolina (BONAFÉ e CAMPESATO, 2017), retomo alguns deles.

Há um ponto que considero muito importante de ser elaborado a partir desta escuta, que optei por não abordar nos relatos de criação das obras e que agora revisito. Ao encontrar aquela única entrevista de Carolina Maria de Jesus no *YouTube*, que viria a ser tão importante para a criação do retrato sonoro, escutei, ao fundo do vídeo, como trilha, um violão. A princípio não me aprofundei nele; apenas considerei que me afetava em alguma medida no âmbito da criação, já que não me permitia ter uma versão isolada da fala de Carolina. Depois, aceitei este violão como parte do contexto da entrevista. Mas ainda depois veio a surpresa: tocava-se, ali, a música *Gente humilde*, de Aníbal Augusto Sardinha (conhecido como Garoto), que no fim da década de 1960 ganhou letra de Vinícius de Moraes. Não me foi possível descobrir em que ano a entrevista foi concedida por Carolina e veiculada pela mídia – ou ainda por que canal ela foi distribuída – e, embora seja a versão instrumental utilizada no vídeo, é possível partir da interpretação da letra de Vinícius<sup>42</sup> como mais um campo para pensar na escuta de Carolina e na sua apresentação (ou representação) em espaços midiáticos.

O texto em questão faz parte do escopo daquela considerada a segunda fase da obra de Vinícius de Moraes, marcada pela observação de transformações sociais, sobretudo pela alteração do cenário urbano promovida nas capitais brasileiras pela modernização (BARROS, 2009). Tratava-se de uma escrita de reação, de crítica, de aproximação da realidade e, por este caminho, de registro do cotidiano. Vinícius teria transitado pelo Rio de Janeiro, observando e escrevendo a cidade não somente enquanto espaço físico, mas também pelo convívio e pelos conflitos entre os indivíduos e suas classes (ibidem, p. 45).

(...) alguns poemas caracterizam verdadeiras *paisagens humanas*, representações de lugares a partir dos sujeitos que o ocupam e, inversamente, dos sujeitos a partir dos lugares em que se encontram, em movimento ou estáticos, solares ou noturnos, livres ou confinados. (BARROS, 2009, p. 45-46)

---

<sup>42</sup> Versão cantada por Chico Buarque disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CqnaaJbSVRc>. Acesso em 08/05/2024.



Há, neste poema que constitui a letra da música, um interlocutor que se vale deste mesmo hábito de Vinícius: transitando pela cidade, faz um relato do que nela visualiza e das reflexões suscitadas pela viagem. Esta viagem, feita de trem, é aberta com “tem certos dias em que eu penso em minha gente e sinto assim todo o meu peito se apertar” e arrematada por “peço a Deus por minha gente, é gente humilde, que vontade de chorar”; entre estas duas estações, há uma ferrovia arquitetada por este olhar que se volta para todo um contexto social.

Não é fácil fazer uma leitura objetiva e unilateral da letra de *Gente humilde* e da viagem empreendida por ela. Por um lado, há a partir deste interlocutor a observação da dureza e da vulnerabilidade das pessoas que constituem aquela comunidade suburbana; de outro, há a notação da beleza da simplicidade, o apontamento para a construção subjetiva e comunitária da noção de lar: duas vias válidas e verossímeis, abarcadoras de uma beleza tão ambígua quanto a própria realidade. Mas outras tantas leituras desta mesma letra são possíveis, inclusive aquela que apontaria para a contraditoriedade do olhar distanciado e da construção poética que prescinde a vivência da vulnerabilidade. Este interlocutor-viajante parece experimentar da realidade da gente humilde tão somente pela perspectiva de espectador, perspectiva esta que lhe concede o direito da leitura crítica e, paralelamente, da constatação de uma beleza que talvez escape a um olhar desavisado, mas que pode ser perigosa. Existem no texto pontos que podem ser denotados como marca desta possível contradição, a exemplo de “aí me dá uma inveja dessa gente, que vai em frente sem nem ter com quem contar”: a escolha da palavra “inveja” constrói um viés narrativo ambíguo, uma corda bamba entre crítica e superficialidade. Se pode estar ancorada no desejo do interlocutor de ter a resiliência e a capacidade de manutenção da beleza que observou naquela comunidade, apesar do desamparo, também pode indicar alienação e desconhecimento da realidade – uma posição que só pode ser assumida pelo olhar burguês.

A música e sua letra abrem espaço para contemplação e para discussões várias. O discurso do texto, crítico e poético, contém nuances do contexto em que foi concebido, e talvez seja injusto e até anacrônico tentar enquadrá-lo a ferro e fogo em leituras sociais situadas seis décadas à sua frente, mesmo que seja inegável que ele carregue contraditoriedades e problemáticas. Mas é curioso notar que uma música como *Gente humilde* tenha sido escolhida para sutilmente perpassar a fala de Carolina, posta como trilha da sua entrevista. É inevitável para mim, no cenário de criação, não questionar o direcionamento que se é tomado com a escolha desta música para estar, de alguma forma, associada à fala. Não acredito que haja na entrevista um pacto consciente contra Carolina e sua obra, mas, considerando outros elementos desta situação, como o fato de que Carolina compunha e era capaz de construir narrativas sonoras em torno de si mesma, não é possível ignorar a mecânica reprodução de clichês em torno de sua imagem, do

olhar que se volta para ela a partir de uma cristalizada perspectiva masculina-branca-burguesa. Se reitera, num espaço de fala que deveria ser protagonizado pela própria Carolina, a imagem que se propagou e que em alguma medida ainda se propaga dela.

O problema não reside na letra de Vinícius de Moraes em si, mas na associação direta que é construída entre ela e o contexto da entrevista; constrói-se um retrato limitado de Carolina, um reforço para um estigma insistente. *Gente humilde*, enquanto trilha indissociável da fala, acaba se tornando também parte da minha representação de Carolina no retrato sonoro concebido a partir dela. Esta constatação se tornou mais um forte motivo, no meu processo de reflexões, para voltar mais profundamente a escuta para a sua voz e aquilo que ela comunica, para exercitar a alteridade do trajeto boca-orelha/orelha-boca do discurso – do discurso dela e do meu, que crio este discurso sonoro em torno dela. Assim é que, enquanto parte do pensar sobre a construção do retrato, traço ainda um recorte pelo delineamento desta imagem de Carolina enquanto escritora e reflito em que sentido entra aí meu compor, suas demandas e suas contradições.

### 3.1.1 Há lugar para Carolina Maria de Jesus na literatura brasileira?

No processo de ler obras de, sobre e para Carolina, entre livros e textos acadêmicos, de ver o que se divulga dela e de escutar o que se fala sobre ela em círculos próximos a mim, sobretudo em clubes de leitura e ambientes ocupados por leitores em geral, tenho pensado cada vez mais em que medida e em que caminhos se tem delineado retratos – para além dos sonoros – em torno dela e de sua carreira de escritora, sobretudo a partir do lançamento de *Quarto de despejo*, em 1960, que foi responsável por sua grande projeção nos cenários nacional e internacional. Na minha experiência individual, ao ler o livro pela primeira vez, contraditoriamente me deslumbrei pela imagem que primeiro acessei, de uma favelada que escreveu um livro, tão tocante aquilo foi para mim e tão próxima ela estava com esta imagem da realidade em que cresci. Com mais leituras não só deste livro, mas da sua obra em geral, comecei a me incomodar com esta narrativa, ainda não sabendo explicar o motivo. Conforme inseria Carolina em meu trabalho, fui refletindo e entendendo o que me incomodava: a imagem de uma favelada que escreve é fechada e não comporta o poder plural da escrita, muito menos comporta Carolina.

Uma grande virada de chave, no que toca a como vejo e escuto Carolina, foi a leitura do texto *A censura ao direito de sonhar em Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus*, de Luciana Coronel. Ali a autora reflete, entre outros temas cabíveis quando se trata do livro, sobre uma ideia cristalizada e estereotipada que se criou de Carolina Maria de Jesus no ambiente literário brasileiro. Este texto será aqui amparo para uma breve passagem por outros textos que falam de

*Quarto de despejo*, principalmente aqueles que estão reunidos na edição comemorativa do livro, lançada em 2020.

Uma das observações de Luciana Coronel aponta para o fato de Carolina ter sido anulada como uma voz autoral,

promovida ao longo das diferentes publicações de *Quarto de despejo* por caracteres do temperamento, como a coragem, por caracteres infantis, como a inocência, e por sua inusitada extração social, pois era a autora “da favela”. Quando seu texto mereceu atenção, na maior parte das vezes foi considerado de teor documental, e receberam destaque os erros gramaticais que continha, traços que confirmavam a originalidade do livro, marcado, para os que o divulgavam, pelo exotismo da voz popular em grito de protesto contra a fome. (CORONEL, 2014, p. 275-276)

A título de exemplo da construção deste olhar em torno de Carolina, podemos visitar um texto de Alberto Moravia, publicado em 1962 e reproduzido na edição comemorativa de *Quarto de despejo*: ele afirma que de uma “negra brasileira de baixíssima extração social”, “esperaríamos, no tocante ao substrato cultural, aquela mescla folclórica e pitoresca de catolicismo contrarreformista e de magia africana que é muito frequentemente a religião dos pobres no Brasil” (MORAVIA, 2020, p. 183). Ora, parece ter sido uma surpresa para Moravia que Carolina não fale, no livro, de orixás e outros elementos de religiões de matriz africanas ou daquilo que ele chama de “ritos frenéticos dos feiticeiros” (ibidem), mas sim faça uma obra metaliterária, um livro que fala de livros. Segundo ele, “ela tem fé naquilo que constitui a única verdadeira superioridade dos brancos sobre as raças de cor colonizadas e subjugadas: a cultura” (ibidem). Embora escrito em tons presumivelmente elogiosos, o comentário é carregado de elementos discriminatórios, de eurocentrismo e de uma provável sensação de superioridade advinda de uma crença de que ele, enquanto branco, possui algo que o põe “sobre as raças de cor colonizadas”. Este algo seria cultura – neste caso como atributo daquele que é culto, proveniente de um extrato social específico –, que na sua perspectiva, é desejada (mas não necessariamente conquistada) por Carolina.

Os elogios duvidosos e contraditórios que daí partem aí não se encerram: “essa esfarrapada, essa indigente, essa pária que usa sapatos e camisetas encontrados nas lixeiras e come as salsichas entre os dejetos do frigorífico, também pode escrever” (MORAVIA, 2020, p. 184). É como se Carolina precisasse da autorização intelectual de uma pessoa como Moravia para escrever, já que, do ponto de vista dele, ela não é, por si mesma e pela sua escrita, uma escritora. Ele confirma sua posição, em tom amargurado, ao enunciar que “não é fácil dizer por que justamente ela, a indigente repudiada, teve êxito lá onde fracassaram tantos literatos barbados” (ibidem, p. 185).

Luciana Coronel reflete sobre estes sujeitos sociais a quem era destinada a autoridade para definir a literalidade presente ou não em determinada escrita (jornalistas, editores, críticos acadêmicos), principais responsáveis por encerrar Carolina na referida imagem de uma favelada que escrevia. Sendo favelada, ela só estaria autorizada a escrever sobre a favela, simbolicamente proibida de fabular para além do seu espaço físico e da sua condição social.

Como se o bairro pobre de onde vinha empobrecesse-lhe a escrita, comprometendo sua ficcionalidade. Como se da mulher pobre não se pudesse esperar mais do que o testemunho real da pobreza. Como se seu chão fosse seu teto em termos de alcance literário. (CORONEL, 2014, p. 276)

Esta percepção em torno de Carolina não se limita a um momento histórico tão distante do nosso: no prefácio da edição de 1994 de *Quarto de despejo*, intitulado *A literatura e a fome*, a escritora é apresentada como uma porta-voz da favela (CORONEL, 2014, p. 277), ainda que ela tenha se distanciado dos seus vizinhos e buscado se diferenciar deles com tanta insistência ao longo deste mesmo livro. Assim, os estereótipos em torno de Carolina tomaram ainda outras gradações, e sua individualidade, mesmo que reclamada pela sua escrita, era arrancada dela para dar lugar a uma voz coletiva à qual ela supostamente representava – uma representação à qual ela jamais teria reconhecido.

Contraditoriamente, embora sob uma perspectiva estereotipada, a divulgação chamativa em torno de Carolina, tal como foi feita, talvez tenha sido uma chave de identificação não somente para mim, no século XXI, mas também para tantas outras pessoas que anteriormente foram alcançadas ao redor do Brasil e do mundo. Um concreto exemplo é o caso da escritora martinicana Françoise Ega que, radicada na França, leu num jornal, enquanto fazia o trajeto da sua casa para um dos seus inúmeros trabalhos como doméstica (assim como experienciou Carolina), uma notícia sobre uma mulher que, num distante país da América do Sul, tinha ousado publicar um livro apesar das condições em que vivia e que tanto se assemelhavam às suas enquanto imigrante. Inspirada por Carolina, Ega dá início à escrita de um romance epistolar endereçado à escritora brasileira, a quem não teria sequer oportunidade de ler.

Pois é, Carolina, as misérias do mundo inteiro se parecem como irmãs. Todos leem você por curiosidade, já eu jamais a lerei; tudo o que você escreveu, eu conheço, e tanto é assim que as outras pessoas, por mais indiferentes que sejam, ficam impressionadas com as suas palavras. (EGA, 2021, p. 5)

Ega escreve para Carolina como alguém que escreve para uma irmã domiciliada do outro lado do oceano, aparentando ter encontrado na escrita desta irmã a autorização que viabilizava sua escrita, a despeito de todas as reprovações com que se deparava. No livro, intitulado *Cartas a uma negra*, ela relata as condições em que o povo da Martinica chegava à França, chamando

atenção para a situação das mulheres martinicanas em Marselha, a quem restavam as funções domésticas às quais as mulheres brancas, mesmo imigrantes, não queriam se submeter. E narra, para além, um outro lado da história, povoado de cooperação, afeto e ludicidade, sobretudo na sua convivência doméstica. Ega demonstra, em muitos momentos, um comportamento semelhante ao de Carolina Maria de Jesus, ainda que nunca tenha de fato conhecido sua destinatária. Ela não aceitava os papéis de submissão aos quais tentavam subjugar-la e, assim como Carolina, em muitos momentos o problema de Ega parecia ser saber demais ou querer saber demais. Todo seu tempo livre era dedicado à escrita e ela negava, através da escrita, fechar-se na caixa em que lhe queria manter o estereótipo que circundava a mulher antilhana.

Foi assim que voltei aos gestos ancestrais, Carolina, somos do mesmo calibre, e o trabalho não me assusta. Para me animar, na ida para o serviço, me dou ao luxo de comprar um café. Custa somente quarenta centavos. Para ganhar quarenta centavos, preciso dar duto por doze minutos. Em doze minutos lavo um monte de louça! Como é gostoso o café batalhado! E como são infelizes aquelas cujas vidas são reduzidas a esse cálculo. Quem tem dinheiro em abundância não pensa nisso. As que, como eu e você, não conhecem nada além de um futuro incerto, mas que são livres, que têm a possibilidade de se rebelar, de recusar a condição de escrava, são abençoadas. (EGA, 2021, p. 10-11)

O encontro de Carolina com alguns de seus pares talvez só tenha sido possível pelo apelo que carregaram as manchetes sobre a favelada que escrevia, como ocorreu no caso de Ega. Não parece justo, entretanto, que sua vida e obra sejam reduzidas e reproduzidas insistentemente em torno desta única narrativa. Não parece justo que sua obra, tão potente em criatividade e multiplicidade, seja reduzida a uma mimetização da realidade (VOGT, 2020), a uma narrativa tragicamente poética (DANTAS, 2020), à obra de uma “bonequinha negra de uma sociedade que aprendera a ser flexível” (MEIHY, 2020, p. 225).

Aqueles que tinham poder para julgar a qualidade estética dos diários deixaram soar inapreciada a sede de beleza contida na voz autoral de Carolina. Seu olhar nunca foi domesticado pela feiura da favela, nem pela feiura do lixo que juntava como forma de sustento. Mesmo estando enraizada em um espaço imundo e fétido, sua vista se erguia e alcançava o céu salpicado de estrelas, porque precisava do consolo dessa imagem deslumbrante. A crítica que enquadrou a obra como “brado contra as favelas” (Meyhi e Levine, 1994, p. 25) não ouviu a voz delicada da autora em momentos como aquele em que, dizendo-se “exótica” ao se perceber vaidosa, ela declarava que “gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido” (p. 33). (CORONEL, 2014, p. 278)

É este olhar restrito sobre Carolina que lhe censura o direito de sonhar (CORONEL, 2014, p. 282), modelando e restringindo sua escrita, negando-lhe enquanto voz autoral, negando sua individualidade e sua identidade enquanto mulher.

Na edição comemorativa de *Quarto de despejo*, Marisa Lajolo afirma que Carolina antecipa, nas contradições que vive e às quais sua obra traz luz, uma etapa que talvez só tenha sido possível

ver com mais lucidez décadas depois, na qual a questão da leitura e da escrita feminina se funde em categorias como raça e classe (LAJOLO, 2020, p. 214): as reflexões em torno destas categorias são capazes de explicar as reiteradas tentativas de excluí-la do ambiente literário nacional, a sua manutenção à margem do cânone, o seu não reconhecimento como autora por uma parcela massiva de seus colegas escritores. Pelos vieses de raça, classe e gênero, Carolina foi mantida no *lócus* “da escritora favelada à favelada que escreve, sem muita variação além desse rígido contorno” (MIRANDA, 2020, p. 246).

Este cenário parece vagarosamente mudar, pelo empenho que autores como alguns dos aqui citados têm feito para construir uma nova imagem de Carolina – ou para recuperar aquela que poderia ter sido –, muito menos unívoca. Pela imortalidade de *Quarto de despejo* e pela contínua publicação de outras de suas obras, e, simultaneamente, pela insistência da manutenção de uma imagem endurecida em torno dela, a garantia de um lugar para Carolina na literatura brasileira ora parece concreta, ora inviabilizada pelas duras violências que ela sofreu e ainda sofre. Mas talvez ela mesma, com tinta de caneta sob as unhas, tenha construído para si um sólido lugar, apesar de. Embora aos poucos se acrescentem à obra de Carolina novas leituras, sua identidade ainda chega a nós “oculta por camadas variadas de mediação” e “coberta por muitos véus” (CORONEL, 2014, p. 283). E por estas camadas de mediação também passa sua voz: dela, “somente nos chegam ecos desencontrados” (ibidem). Assim, é difícil assumir o movimento de sair da lógica maniqueísta que orienta a narrativa em torno da escritora, de escutá-la verdadeiramente e de profundamente representá-la.

### 3.1.2 Onde entra o retrato sonoro?

No primeiro capítulo deste trabalho, proponho os retratos sonoros como um caminho para criar *universos análogos de sentido* a partir da interação com a outra e sugiro que, em algum nível, estes retratos atuam como uma espécie de representação do discurso da pessoa retratada. Pela impossibilidade do acesso à dimensão total da outra e do seu discurso, concebo a lacuna como parte indissociável da criação e a partir dela, pela natureza artística, abre-se uma trilha para a fabulação, para a confecção de uma dimensão própria do domínio imaginário sonoro. Considero duas esferas como principais para a elaboração do conceito enquanto orientação metodológica em composição: a primeira envolve entender caminhos pelos quais estes retratos podem ser compostos e a segunda pressupõe refletir sobre os lugares onde estes caminhos tocam e suas implicações. É sobre a especificidade destes caminhos de criação que trato no segundo capítulo, ao relatar os processos de composição do retrato, descrever e analisar as peças oriundas destes processos e compreender, como ponto chave, a voz e o discurso de Carolina como

geradores de corpo e sentido dentro do jogo sonoro. Neste retrato, a voz de Carolina é ímpeto para a criação e a escuta, meio através do qual se dá nossa interação, é a intermediadora entre ela e o meu processo de criação.

Uma dificuldade associada aos limites da minha escuta, entretanto, foi marcante neste processo, e ressoa tanto no relato da criação quanto no resultado composicional: foi e ainda é difícil compreender quais caminhos críticos deveriam e devem me orientar, já que, como apontei em momentos anteriores deste texto, a voz de Carolina chega até mim envolta por diversos filtros e intervenções. Partindo da dificuldade de encontrar material sonoro em que se pudesse notar a voz de Carolina falando de si, passando pelas narrativas que são criadas quando há outras pessoas falando dela, e chegando à edição que é feita de suas obras, coube, no movimento da minha escuta, me conformar, de certa forma, com aquilo que encontrei, e então me propus a atuar criticamente diante disso tudo – a lacuna, afinal, foi de fato incorporada à criação. Para fazer uma breve nota deste processo, resgato-o em uma ordem diferente da que fiz anteriormente, tratando da criação das obras em ordem cronológica.

Na composição de *Intermédios*, parti do discurso falado de Carolina, que apresenta uma perspectiva otimista em relação à publicação de *Quarto de despejo*. Pelas limitações do meu contexto de criação e pela peculiaridade do início do processo, a fala foi, neste caso, ainda muito pouco elaborada. Eu tentava entender possibilidades para a criação dos retratos, ainda um terreno pouco explorado, e tinha que dar sentidos sonoros à interação com Carolina a partir de demandas muito específicas, sobretudo fazendo uso de uma abordagem teórica com a qual eu não me identificava tanto. Apesar de me ressentir em relação à imaturidade da elaboração da noção de retrato sonoro na construção desta obra, vejo no planejamento da sua estrutura um elemento que seria muito importante para as peças seguintes, que é este ponto de partida estabelecido na voz de Carolina, extrapolado para outras dimensões.

Em *Utopia*, um novo e também muito importante elemento é acrescentado, que é a fala de Vera Eunice, filha de Carolina, reproduzindo um discurso da mãe. Esta fala demonstra um aspecto que me foi muito marcante na primeira experiência de leitura de *Quarto de despejo*, que é a abordagem da morte enquanto temática, num curioso misto de melancolia e obstinação. Sinto que a morte aparece no discurso de Carolina por uma ótica muito particular, quase como um esteio para a própria sobrevivência. E, no caso desta obra, de maneira um pouco mais elaborada que na anterior, é novamente e justamente a voz e o discurso que orientam o estabelecimento da estrutura, desta vez a partir daquilo que chamo de transcrição de intenção. É uma nova tentativa de explorar a voz enquanto corpo.

Após a composição de *Intermédio e Utopia*, chego à criação das duas versões de *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula*, oriundas do mesmo material.

Na primeira versão, acusmática, usei, pela primeira vez, ambas as falas de Carolina e Vera Eunice. Ao estabelecer a coexistência dos dois discursos, pensei na criação de uma perspectiva sonora que tinha, a princípio, duas camadas de sentido e, posteriormente, optei por explorar estes discursos como viabilizadores de narrativas múltiplas e complexas. Quando a escuto, no entanto, não tenho certeza de ter dado conta de transpor estas camadas de complexidade para o âmbito sonoro. Apesar de ter experimentado bastante com os três elementos que constituem o retrato – a fala, o coro e os outros sons –, creio que a reprodução feita por Vera Eunice da fala de Carolina acaba se sobressaindo, trazendo para a peça a mesma narrativa da miséria que parece imperar no que tange à construção da sua imagem como escritora. Numa avaliação geral, consigo captar meus esforços para a construção de uma dimensão sonora crítica, mas talvez falte equilíbrio entre estes elementos. Trata-se, claro, de um experimento, um espaço para explorar possibilidades, para sedimentar e elaborar o que eu vinha acessando nas experiências anteriores. As reflexões que circundaram sua criação são muito importantes para a consolidação da pesquisa; mas acredito que, no resultado sonoro, muito, de fato, escapou.

Na segunda versão desta obra, instrumental, acredito ter tido mais sucesso em burilar as nuances que surgiram na primeira. As camadas de análise já abordadas anteriormente ganham espaço agora através dos afetos que orientam a estrutura, destrinchados em outros afetos, todos girando em torno dos dois discursos. Explorei de todas as formas que alcancei os recursos disponíveis, combinando estes afetos, por exemplo, a timbres instrumentais específicos, para construir correspondências sonoras aos discursos de Carolina e de Vera Eunice e àqueles três elementos que geraram a versão anterior. Na estrutura, embora não da mesma forma que em *Utopia*, consigo retomar a ideia de trazer estes discursos e afetos também para o âmbito macro. Cada uma das instâncias da peça é orientada pela leitura multicamadas do discurso, pela corporificação da voz, pela elaboração dos afetos e pela complexidade da figura de Carolina. Acredito que, aqui, o exercício do retrato foi levado mais longe e explorado mais profundamente.

A formulação em torno da dramaticidade foi de suma importância para que esse resultado fosse finalmente alcançado. Pensar na dialogicidade entre os elementos que constituem o retrato de Carolina, em conjunto com a noção de expectativa e com a dramaticidade englobando tudo isso, me ajudou a entender que não era possível criar uma obra onde estes elementos estivessem postos hierarquicamente. Era necessário partir da escuta da voz de Carolina, criar uma conexão circular entre todos os componentes que advinham dela e me permitir imaginar um jogo de sonoridades possíveis. Ao lado da dramaticidade ganha novas marcas de importância a



reciprocidade, uma das dimensões da composicionalidade, enquanto via para pensar no reconhecimento das fronteiras entre eu, que crio o retrato sonoro, e Carolina, cujo retrato crio; naquilo que eu, com minha perspectiva, inscrevo em Carolina e naquilo que ela, com sua voz, inscreve em mim e no meu compor.

Estamos no âmbito da fabulação de identidades. Não apenas a identidade no nível do indivíduo, mas também a sua projeção em indexações imaginárias mais amplas, abarcando o coletivo da cultura. (LIMA, 2012, p. 26)

Uma das importantes inscrições de Carolina em mim foi a reflexão sobre a minha formação enquanto pessoa e enquanto compositora. Eu imaginava ter ingressado na graduação em composição por causa da influência que a *Sagração da primavera*, de Stravinsky, havia causado em mim, e do meu desejo de compor algo tão impactante sonoramente quanto aquela obra. Meu fascínio pela *Sagração* tem alguma parcela de culpa no fato de eu ter me tornado compositora, mas, ao observar a trilha que tenho percorrido pela criação musical, me pergunto o que de fato teria me levado a cursar composição. Afinal, eu sequer sabia da existência de Stravinsky quando cheguei, de intrusa, nas oficinas de composição do Projeto Santo Antônio<sup>43</sup>, do qual participava como violoncelista e no auxílio de atividades administrativas. Stravinsky, na verdade, se encontra com o ímpeto que sempre me animou na composição musical: o desejo de criar. E agora percebo que meu desejo por criar sempre esteve associado a um outro impulso, que nasce na latência de outras nuances da minha constituição como pessoa. O desejo pela transformação. O que me levou a cursar composição foi, enfim, meu desejo de criar enquanto ferramenta de reflexão, de transformação, de estar sempre tocando no perene.

Pelo criar que se concatena com a transformação é que fui encontrando novas pulsões pela estrada. Nesta estrada conheci Carolina e, finalmente, reconheci a possibilidade de criar com Carolina. Por Carolina, por sua voz, pelas reflexões às quais ela me convida, transformo a mim mesma. Pela reciprocidade, reconheço a mim enquanto tento compreender formas de retratar Carolina sonoramente, me inquietando, me forçando a acessar novas elaborações, a pensar em novas gradações a serem exploradas sonoramente. A dramaticidade, enquanto via de escoamento da voz no compor dos retratos, navega aí, pelas vias da escuta que são convocadas pelo exercício de reciprocidade. Aí navegam também as duas fabulações: na dramaticidade deste compor, reconheço aquilo que não alcanço, aquilo que jamais poderei representar, ainda que faça dez ou dez mil retratos de Carolina; e reconheço também que estas lacunas são a bússola que leva a imaginação, o caminho para criar, o lugar onde a voz de Carolina se convoca e me convoca.

---

<sup>43</sup> Projeto social de música sediado em Conceição do Coité, sertão baiano, onde tiveram início minhas atividades de formação musical. É possível conhecer um pouco mais do projeto acessando o site: <https://www.projetosantoantoniodemusica.org/>. Acesso em 04/07/2024.

*Gente humilde*, como trilha da entrevista de Carolina, constitui uma grande lacuna em sua representação, já que reproduz, mais uma vez, este olhar estigmatizado sobre ela. E talvez *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula* também tenha, naquilo que não dá conta, suas superficialidades. Mas aqui eu convoco a dramaticidade, o desejo pela transformação e a reciprocidade como possibilidades de escapar da criação de um retrato bidimensional – embora nele soe *Gente humilde* como trilha inescapável.

Se os já estabelecidos métodos e teorias composicionais, apesar de tão importantes para o desenvolvimento da área, não dão conta de abarcar as tantas demandas de criação que surgem no contexto de um mundo contemporâneo, cercado de urgências de negligenciadas ao longo dos séculos, é preciso que busquemos ampliar o escopo de possibilidades de pensar e fazer composição. O retrato sonoro, a partir das noções inerentes ao seu estabelecimento conceitual, se faz uma via possível para esta ampliação, já que é um processo de criação que convoca, pelo próprio ato, a reflexão. A criação de retratos sonoros se faz aqui uma tentativa de trazer para o compor o corpo, viabilizado pela voz e pelo discurso, e de, pelo corpo, pensar sobre a perspectiva de mundo que este compor engendra e dissemina.

### **3.2 Outros caminhos possíveis para os retratos sonoros**

Embora eu esteja longe de esgotar as reflexões em torno do conceito de representação em si – e acredito que o aprofundamento dele seja mais cabível para um trabalho realizado em maior espaço de tempo, que possa privilegiar tanto o âmbito conceitual quanto a criação artística –, ele foi um grande amparo para a criação dos retratos sonoros. O caminho da representação se mostrou coerente e me auxiliou na conexão entre os retratos sonoros e outros conceitos e reflexões importantes, como a abordagem teórica da composição que orienta esta pesquisa (a composicionalidade) e outras considerações em torno do compor e de temáticas correlatas.

É possível buscar respaldo na representação para encontrar ainda outros caminhos possíveis, que, entretanto, acabem se distanciando dela ou extrapolando-a. Exemplo disso é a reflexão de Lawrence Kramer sobre o conceito, que trago nas discussões teóricas do primeiro capítulo desta dissertação. Ao estabelecer que o processo de representação em arte requer um designador e, ao mesmo tempo, que este designador não é o suficiente para estabelecer significados, ele infere que há início um processo de comentário e interpretação, de criação de metáforas. Se eu escolhi a noção de metáfora para seguir explorando a representação enquanto possibilidade – já que ela é uma premissa do conceito de retrato sonoro –, é possível também explorar as ideias de comentário e interpretação para ir num outro caminho, podendo até abandonar, em algum momento, a representação.

Pela ciência de haverem vias que acabei não explorando, experienciei diversos questionamentos ao longo da pesquisa e, ao fim dela, questionando a noção de representação adotada, cheguei a uma outra concepção teórica, que me parece importante de ser aqui compartilhada e acolhida, ainda que eu não pretenda me aprofundar nela. Em *Against representation: a brief introduction to cultural affordances*, Tibor Solymosi se coloca, de fato, contra a teoria das representações, apontando nela contradições e apresentando um caminho alternativo. Ele diz:

A teoria representacional da mente tem suas origens na oposição de Descartes entre a mente imaterial e o mundo material. Essa separação criou um véu de ideias que mediava em vão o mundo mental e o mundo físico. A mente só poderia aprender sobre o mundo externo ao testemunhar passivamente a avalanche de ideias ou sensações (ou dados dos sentidos) que apareciam nesse véu. Supunha-se que tais dados de alguma forma correspondiam ao mundo externo e eram assim representados na mente graças à benevolência de um deus criador. (SOLYMOSI, 2013, p. 595)<sup>44</sup>

Solymosi diz que os cientistas cognitivos afirmam, com frequência, que o cérebro representa o mundo: há assim, ainda hoje, muito de cartesiano nas concepções teóricas de representação. A mente seria, por esta ótica, uma permutação do mundo; os pensamentos, imaginações, devaneios e crenças estariam no âmbito interno e imaterial da mente, separadas da natureza material. Ele se opõe a esta ideia no sentido de “desafiar a própria concepção de mente como primariamente individual, isolada (ou privada)” (SOLYMOSI, 2013, p. 596)<sup>45</sup>.

O autor propõe a reflexão sobre a problemática contida no dualismo de substâncias e na distinção cerrada entre o que é interno e o que é externo. Ele questiona: “se não há uma fronteira clara entre eu e o mundo, para que serve falar da minha 'mente' como representacional?”<sup>46</sup>. Na sua concepção, não seria o caso de rejeitar a mente como *intencional*, mas sim à ideia de que ela se relaciona com o mundo externo de maneira tão objetiva, maniqueísta e simplificada.

Estudar apenas representações – sejam elas quais forem, dados dos sentidos imateriais, impulsos nervosos, padrões dinâmicos, ideias supervenientes na atividade cerebral – sem considerar o que está acontecendo no resto da situação (ou seja, o resto do córtex, o cérebro inteiro, o cérebro no corpo, o corpo no ambiente) é estudar algo tão divorciado da experiência conforme é vivida que

---

<sup>44</sup> “The representational theory of mind has its origins in Descartes’ opposition between the immaterial mind and the material world. This separation created a veil of ideas which vainly mediated the mental world and the physical world. The mind could only learn about the external world by passively witnessing the barrage of ideas or sensations (or sense data) that appeared on this veil. It was supposed that such data somehow corresponded to the external world and was thereby represented in the mind thanks to the benevolence of a creator god.” (SOLYMOSI, 2013, p. 595)

<sup>45</sup> “I intend to challenge the very conception of mind as primarily individual, isolated (or private), and representational.” (SOLYMOSI, 2013, p. 596)

<sup>46</sup> “If there is no clear boundary between me and the world, what use is it to speak of my “mind” as representational?” (SOLYMOSI, 2013, p. 597)

seria melhor tentar entender as finanças globais observando um único átomo de hidrogênio. (SOLYMOSEI, 2013, p. 600)<sup>47</sup>

A nossa experiência seria *sobre* o mundo por estar *no* mundo. A partir desta perspectiva, Solymosi propõe a ideia de *affordance*, que em português talvez possa ser compreendida como “potencialidade de interação”: nela, “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” (SOLYMOSEI, 2013, p. 602)<sup>48</sup>. Através das possibilidades de interação biológicas, aquelas de natureza cultural encontrariam novas maneiras de se envolver com o mundo, agindo, no entanto, de maneira a não restringir o organismo àquilo que é meramente biológico.

Há mais na experiência vivida do que a percepção ativa do entorno – até para os humanos. Quando esse entorno é uma cultura, repleta de símbolos, palavras, imagens, etc., há uma multiplicação de informações disponíveis para fazer diferença na ação. (SOLYMOSEI, 2013, p. 602)<sup>49</sup>

O autor utiliza como exemplo os feitos da agricultura na vida urbana. Através da agricultura, no contexto urbano, diferentes grupos de pessoas puderam se concentrar em novas atividades e novos problemas, não mais preocupados com a necessidade imediatamente biológica de conseguir comida. Segundo a mesma lógica se movimentaria a revolução da informação pela qual passamos atualmente, que partiu dos primeiros computadores e hoje já atinge níveis tão elevados. A partir daí, ele faz um convite a negar as divisões reducionistas entre experiência e natureza ou mente e corpo.

O foco não deve estar nas mentes ou cérebros individuais, mas nos organismos sociais que surgem das atividades culturais e produzem novos artefatos culturais. Esses artefatos não são espelhos do passado, nem representações do presente: são possibilidades imaginadas para o futuro. Minha afirmação é que podemos evitar as confusões conceituais no cerne da ciência cognitiva ortodoxa hoje se trocarmos representações por potencialidades de interação culturais. (SOLYMOSEI, 2013, p. 603)<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> “To study representations alone—whatever they may be, immaterial sense data, nerve impulses, dynamic patterns, ideas supervening on brain activity—without considering what is happening in the rest of the situation (i.e., the rest of the cortex, the whole of the brain, the brain in the body, the body in the environment) is to study something so divorced from experience as it is lived that one may as well try to understand global finance by observing a single hydrogen atom.” (SOLYMOSEI, 2013, p. 600)

<sup>48</sup> “Any human artifact or by-product of human activity that becomes a means of affording humans new opportunities for action is a cultural affordance.” (SOLYMOSEI, 2013, p. 602)

<sup>49</sup> “There is more to lived experience than active perception of one’s surroundings—at least for humans. When that surrounding is a culture, filled with symbols, words, images, etc., there is a multiplication of information available for making a difference in action.” (SOLYMOSEI, 2013, p. 602)

<sup>50</sup> “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. These artifacts are not mirrors of the past, nor representations of the present: they are imagined possibilities for the future. My contention is that we can evade the conceptual muddles at the heart

Assim, já depois de ter caminhado pela representação, encontrei no conceito de potencialidade de interação cultural um outro caminho possível para a construção de retratos sonoros e que, situado num âmbito oposto, também dialoga muito bem com a perspectiva crítica do compor que aqui adoto - e talvez até consiga se afastar ainda mais de binarismos. Adotar ou não o caminho da representação pode ser apenas uma formalidade conceitual e, tendo em vista o cuidado do olhar crítico para o compor, não parece equivocado tê-lo seguido. Neste mesmo sentido do compor que se propõe crítico, o plano das ideias que orientam a prática pode ser tão relevante e determinante quanto a prática em si; assim, nada mais justo que pensa-lo e repensa-lo a partir daquilo que o próprio compor, inserido em seu contexto, convoca. Ainda que chegando ao fim do processo, sigo pensando-o.

Através da potencialidade de interação cultural, deixo as portas e janelas abertas para novos ares, e com eles aberta também a viabilidade de aprofundar a criação de retratos sonoros e as reflexões que seu compor convoca.

### 3.3 Comentários finais

Seria impossível para mim encerrar o ciclo desta pesquisa sem retomar o fio da literatura. Se começo esta dissertação tendo postos em minha mesa todos os livros de Conceição Evaristo, me vejo enfim com uma pilha muito mais heterogênea e menos intencional, que vai de Rachel de Queiroz a James Baldwin, passando por Lélia Gonzalez, Ana Martins Marques, Miguel de Cervantes e Elena Ferrante. E agora intencionalmente convoco de volta à mesa Carolina Maria de Jesus e adiciono, ao seu lado, Clarice Lispector. Carolina e Clarice aqui chegam pela minha necessidade de te levar - você que lê este trabalho (e olha, aqui não banco uma narradora machadiana) - a viajar comigo nestas rotas não muito lineares que literatura e música percorrem em minha cabeça.

Que me desculpem os defensores de *A hora da estrela*, mas de Clarice o que mais me toca é *Água viva*. Ambas obras concebidas pela autora no fim de sua vida, sinto que delas *Água viva* se destaca por uma tênue, quase inexistente distinção entre vida e ficção. Ali se confundem uma protagonista pintora e a própria Clarice, e tudo começa com um grito de “aleluia” através do qual uma destas duas - ou ambas - mergulha no próximo instante, desconhecido, em busca do plasma do raciocínio, de uma quarta dimensão, de um instante-já. Tudo isso parece possível de ser alcançado por uma escrita que, assim como a pintura, se faz com o corpo. *Água viva* é recheado

---

of orthodox cognitive science today if we trade in representations for cultural affordances.” (SOLYMOSSI, 2013, p. 603)

de música e de desejo. É quase como se Clarice criasse para a narrativa uma trilha sonora escrita e implícita: em um momento, ela diz improvisar na sua escrita como se improvisa no *jazz*, em outro, faz menção a estar escrevendo uma *ária melódica e cantabile*; em outro ainda diz que o que escreve é de câmara. O desejo, que se afirma na tênue linha entre ficção e o fio da vida de Clarice, pode ser visto nascer nesta mesma trilha sonora, na busca de uma identidade para o livro – e para si – pela voz ou, mais incisivamente, na afirmação desta identidade pelo convite à escuta que se apresenta e reitera ao longo da narrativa.

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio. (LISPECTOR, 2019, p. 31)

Se Clarice – ou sua protagonista – solicita a escuta para captar seu silêncio, Carolina parece, por outro lado, também nos convocar à escuta, mas pelo grito. Clarice e Carolina, tão distintas, quase sempre se encontram nas minhas reflexões. Um dia ainda terei perto às pilhas de livros que se formam em minha mesa aquela simbólica foto das duas escritoras juntas, que para mim é de fato um encontro de símbolos. As duas suscitam em mim, de maneira muito única, uma reflexão avassaladora sobre vida e morte. E agora penso sobre como ambas parecem reclamar a vida através do desejo e do convite à escuta.

Tanto em seus diários como em sua obra ficcional, há na escrita de Carolina este grito desejoso, esta imposição de si, esta reclamação à escuta. Neste sentido, *Casa de alvenaria* tem uma força muito particular. Sem medo, Carolina ali expõe a realização de desejos que expressava anteriormente, em *Quarto de despejo*, as dores que carrega ao bancar estes desejos, e nos apresenta tantos outros novos, afirmados e reafirmados não somente pela palavra, mas também pelo corpo – assim como Clarice e sua protagonista se entregam à pintura-escrita de *Água viva*. Parece acertado recorrer à frase de Elzira Pérpetua sobre ela: “a persistência da escrita de Carolina associa seu traço mais a um caráter de desejo que de despejo” (PERPÉTUA, 2020, p. 239). O despejo lhe foi imposto e o desejo foi por ela reivindicado e constantemente reiterado.

Que grande desafio se faz criar um retrato sonoro de Carolina. Se aquilo que Clarice me fala nunca é o que me fala e sim outra coisa, o que Carolina me fala, neste grito de desejo insistente, me parece ser o que ela me fala e muitas outras coisas. Talvez tivesse sido muito mais fácil criar um retrato de Clarice: tanto pelo esoterismo e a abertura que caracterizam sua obra e seu discurso quanto pela imagem complexa e aparentemente positiva que já a circunda no ambiente literário nacional. Diga-se o que quiser de Clarice no plano individual, siga qual caminho de interpretação dela se seguir, e dificilmente haverá uma implicação que culmine na decaída do seu posto na

literatura brasileira e até enquanto personalidade nacional. Mas e Carolina? Se ela tanto tem que gritar para que seja escutada, para assegurar e manter um lugar nesta mesma literatura, se não lhe respeitam as tantas faces, se paira sobre ela esta concepção estereotipada, como criar dela um retrato que respeite este grito?

O conceito de retrato sonoro me pareceu, junto às reflexões que sua criação suscita, um caminho viável para compor Carolina a partir da escuta deste grito, do respeito à sua multiplicidade, da compreensão de limites. O ato de compor um retrato sonoro não é um exercício inocente: a alteridade suscitada pela escuta de Carolina envolve também o reconhecimento de mim mesma, a afirmação da minha existência a partir da existência dela.

Se não é um exercício inocente, criar um retrato sonoro tampouco é um movimento simples. Entre Carolina e eu, entre o seu discurso e a minha criação, há muito a ser considerado, visitado, maturado, experimentado, abandonado, abraçado, escutado, gritado. Confesso ter sido um grande desafio saber por onde caminhar ao empreender um processo de criação que permeia um conceito ainda não explorado no ambiente da composição musical. Se um caminho fechado é inavergável, um campo extremamente aberto quase também o é. No âmbito teórico, há que se pegar uma enxada e capinar ao próprio punho as estradas que, pelos calos, vão aos poucos se abrindo. Mesmo de bússola em mãos, há um limite quando se trata de saber onde estas estradas vão dar.

Escolhas precisam ser feitas. Aqui, pelos caminhos que as reflexões me abriram, fui escolhendo pela direita e pela esquerda, indo ao norte e ao sul e, muitas vezes, às diagonais, para encontrar vias possíveis. Orientada pela abrangência crítica da composicionalidade, fui tateando teorias do compor e entendendo que outros campos teóricos me convidavam a pensar em torno da construção destes retratos. Assim passei pela representação, pelo gênero (este na verdade já estando latente em mim desde a proposição da pesquisa), pelas fabulações e até pela fotografia. Nas estradas adjacentes estava a literatura, que mesmo não sendo abordada por uma perspectiva teórica me permitiu e segue me permitindo estabelecer elos. Ao escolher um caminho, outro acaba inevitavelmente não sendo seguido: muitas outras abordagens eram possíveis, e a reflexão sobre os alcances da representação me fez entender que inclusive a via oposta era tão viável quanto esta.

Ainda com todo o aporte teórico, o retrato sonoro precisava da constituição de um caminho próprio, capaz de culminar todas as reflexões acessadas e dar conta desta representação crítica de Carolina no âmbito sonoro. A tarefa de abrir esta estrada foi dada ao compor; só experimentando caminhar se construiria o caminho. Cada peça criada nasceu em um contexto particular, e a minha concepção daquilo que deveria ser incorporado no retrato, partindo da

escuta da voz de Carolina, foi amadurecendo. O retrato foi se adensando e ganhando robustez, tanto no âmbito sonoro quanto no plano das ideias que o fizeram tomar corpo. O corpo, ora, que neste tópico é convocado pela escrita-pintada de *Água viva*, no compor é dado pela voz de Carolina. E é impossível elaborar agora este processo sem considerar também meu próprio corpo, aquele que inscreve o corpo-voz de Carolina no som, aquele que, dotado de orelha, acolhe o que da boca dela se faz brotar. O retrato sonoro vai se adensando a partir dos construtos teóricos e conceituais e virando um corpo terceiro, uma ponte entre o corpo de Carolina e o meu, e ao mesmo tempo um espelho que situa estes corpos na dança da reciprocidade.

Pela experiência prática do compor e pelas reflexões a que ele me convoca, foi possível, no processo desta pesquisa, entender e maturar o conceito de retrato sonoro que tanto me chamou a atenção no início da trilha, explorando-o, desmanchando-o, esticando-o e modelando-o de maneira a propô-lo como um caminho viável não somente no âmbito documental, como é a proposta inicial dos autores australianos Baker, Sonn e Meyer, mas também naquele da criação sonora, onde a invenção se impõe como uma ponte entre real e imaginário, entre contexto e indivíduo, entre arte e tudo que nela pode ser incorporado. Para que tal proposição fosse possível, fui convocada a me aventurar por campos teóricos e práticos até então não inseridos na constituição deste conceito. Na prática, teria sido inviável explorar a construção destes retratos sem a escolha de uma personagem a ser retratada que me despertasse particularmente, enquanto compositora, o desejo de um mergulho crítico; Carolina, a quem sempre retorno nesta ponte que me insere entre música e literatura, me convidou novamente a escutá-la, agora sobre novos prismas e nuances.

Assim sendo, não faz sentido, concluir este trabalho sem reforçar uma ideia plural de Carolina, que passei dois anos tentando representar através da construção dos retratos sonoros:

Carolina Maria de Jesus é uma autora múltipla: é impróprio reduzi-la a um lugar ou a uma dicção delimitada. Além de ter praticado a escrita em domínios formais diversos, como a dramaturgia, o romance, o poema, o conto, o provérbio, a canção, o diário, o texto memorialístico –, ela também apresentava muitas facetas na composição: por vezes, irônica; muito poética; com doses de humor; em muitos momentos sarcástica; altamente debochada; sempre reflexiva; fortemente atenta aos políticos e ao povo; nunca enquadrada em um ritmo estanque. Essas características são presentes no *Quarto de despejo*, desde que o leitor esteja aberto a enxergá-las. (MIRANDA, 2020, p. 251)

Se ainda com o vislumbre que o Brasil e o mundo puderam ter da potência criativa de Carolina não foi possível assegurar seu assento no cânone literário nacional, por vias outras vamos batendo os pés nas mais variadas portas, para que ela siga, pelas margens, inundando tudo. Manifestações artísticas das mais diversas podem construir outros olhares, cada vez mais múltiplos, para a literatura em geral e para Carolina enquanto voz literária. Na criação de obras



sonoras geradas em processos cada vez mais críticos, participo desta viagem; os retratos sonoros podem ser uma porta de entrada – ou um pé que arromba uma porta.

E se muitos outros caminhos são possíveis para os retratos sonoros, ainda muitos outros são possíveis para além deles na construção de um compor crítico, calcado na interseção indissociável entre teoria prática, pensado para a criação de mundos dentro do universo contextual em que nos encontramos, dotado de reciprocidade e construído a partir de um campo de escolhas onde há espaço para a imaginação e aquilo de consciente que dela podemos extrair. O próprio retrato sonoro pede por ainda mais experimentações e explorações teóricas e práticas: se a lacuna é parte imprescindível da sua construção, que ela seja também o motor para buscar por mais.

Não retiro mais as pilhas de livros que vão se formando sobre minha mesa: as aceito, ora coesas e intencionais, ora heterogêneas e quase acidentais, como processo da minha construção enquanto mulher e enquanto criadora, e as permito ecoar no meu sistema, alimentando esta ponte que me leva da literatura à música e, para além, àquilo que me move na música. Pelos retratos de Carolina, compreendo um pouco mais de mim, dos meus processos de criação, dos caminhos e do tempo que preciso para maturar cada semente que brota do som, do som novo que brota da semente, daquilo que escapa da minha mão e só tem lugar agora no ouvido da outra pessoa, esta que comigo e com Carolina cria os sentidos sonoros do retrato. Me sistematizo aqui para logo em seguida, ou mesmo no caminho de sistematização, me desmanchar. As pilhas de livros ficam; os retratos sonoros saem para o mundo. Eu fico por aí, flutuando entre o mundo, a mesa e o som.

Quanto à música, depois de tocada para onde ela vai? (LISPECTOR, 2019, p. 56)

## REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. Coordenação: Djamila Ribeiro. – Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2018.
- ALMEIDA, Izabella Baldoíno. Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula: um experimento de composição de retratos sonoros de mulheres. *In: Anais do XXXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. São João del-Rei, 2023.
- AMORIM FILHO, Pedro. Compor no mundo. *In: LIMA, Paulo Costa (org.) Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos*, p. 91-179. Salvador: EDUFBA, 2016.
- 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.
- BARROS, Daniele Coelho. Entre a orla e o mangue: paisagens humanas na poesia de Vinicius de Moraes. **Diadorim**, v. 5, p. 43-56, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/7939>. Acesso em: 05 jul. 2024.
- BLUM, Stephen. COMPOSITION. *In: Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: The Macmillan Company, 2001.
- BOHLMAN, Philip V. Music as Representation. **Journal of Musicological Research**, v. 24, p. 205-226, 2005.
- BONAFÉ, Valéria Muelas. **A casa e a represa, a sorte e o corte.: Ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]**. 2016. 5 v.: il. + DVD, 3 partituras e 1 suplemento de imagens. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.
- BONAFÉ, Valéria; CAMPESATO, Lílian. A escuta em deslocamento: uma conversa sobre criação musical. *In: 13th Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & Women's Worlds Congress*. Florianópolis, 2017.
- BONDS, Mark Evan. **Absolute music: the history of an idea**. Oxford University Press, New York, 2014.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **Portal Geledés**. São Paulo, 06 mar. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em 05 jul. 2024.
- CORONEL, Luciana Paiva. A censura ao direito de sonhar em Quarto de Despejo, de Carolina Maria de Jesus. **Literatura e Estudos Culturais - Estud. Lit. Bras. Contemp.**, n. 11, Dez 2014. Dez 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/XBQZV7mPBWgsrxGtDz9QgLn/?lang=pt>. Acesso em 24 jul. 2023.
- DANTAS, Audálio. A atualidade do mundo de Carolina. *In: JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada ; ilustração de No Martins*. – 1. ed. – São Paulo: Ática, 2020. Edição comemorativa (1960-2020).

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.

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra** ; tradução Vinícius Carneiro, Mathilde Moaty ; posfácio Vinícius Carneiro, Maria-Clara Machado. – 1. ed. – São Paulo: Todavia, 2021.

EVARISTO, Conceição. *A Escrivivência e seus subtextos*. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrivivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017. ISBN 978-85-347-0520-2.

EVARISTO, Conceição. **Canção para ninar menino grande**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022. ISBN 978-65-5602-088-4.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 4. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020. ISBN: 978-85-92736-06-4.

FARIAS, Tom. **Carolina**: uma biografia. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

FELISBERTO, Fernanda. *Escrivivência como rota de escrita acadêmica*. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrivivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Particionamento rítmico e domínios harmônicos em *Le Marteau sans Maître - avant "l'artisanat furieux"*, de Pierre Boulez*. In: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013.

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; PEREIRRA, Allan K. FREITAS, Kênia, PATERNIANI, Stella Z.; SOUSA, Fernanda Silva e; RIBEIRO, Marcelo R. S. **Pensamento Negro Radical**. 1ª edição. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

HINDEMITH, Paul. **The craft of musical composition**. Book 1: Theoretical part. 4. ed. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1937.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria, volume 1**: Osasco. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Casa de alvenaria, volume 2**: Santana. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **O escravo**: Romance. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada ; ilustração de No Martins. – 1. ed. – São Paulo: Ática, 2020. Edição comemorativa (1960-2020).

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

LAJOLO, Marisa. A leitora no quarto dos fundos. *In*: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**; ilustração de No Martins. - 1. ed. - São Paulo: Ática, 2020. Edição comemorativa (1960-2020).

LASKE, Otto E. Toward an epistemology of composition. **Interface**, 20:3-4, p. 235-269, 1991.

LIMA, Paulo Costa. Composição e cultura: três importantes horizontes de pesquisa. *In*: LIMA, Paulo Costa (org.). **Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos**. Salvador: EDUFBA, 2016.

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. Composition, Cognition and Pedagogy: The interactive composition space. *In*: NOGUEIRA, Marcos; BERTISSOLO, Guilherme (ed.) **Composition, Cognition, and Pedagogy**. (Music and Cognition Series II) - Curitiba: Brazilian Association on Cognition and Musical Arts- ABCM, 2020.

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.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**; organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓVAL, Úrsula. **Investigación artística en música: problemas, métodos y modelos**. ESMUC, 2014.

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.

Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cumr/1990-v10-n2-cumr0503/1014882ar.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2023.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Carolina Maria de Jesus: emblema do silêncio. *In*: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**; ilustração de No Martins. - 1. ed. - São Paulo: Ática, 2020. Edição comemorativa (1960-2020).

MIRANDA, Fernanda. Dição e devir em Carolina Maria de Jesus. *In: JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada ; ilustração de No Martins. - 1. ed. - São Paulo: Ática, 2020. Edição comemorativa (1960-2020).*

MORAVIA, Alberto. O diário de Carolina. *In: JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada ; ilustração de No Martins. - 1. ed. - São Paulo: Ática, 2020. Edição comemorativa (1960-2020).*

NEIVA, Tania Mello. Música experimental, mulheres, feminismos e a força da arte progressista. **DEBATES** | UNIRIO, n. 22, p.1-27, dez., 2019.

NOGUEIRA, Ilza. Contemporary Knowledge and Musical Creation: Ethic and Paradigms. **Musica Theorica**, v. 1, n. 1, p. 1-21. Salvador TeMa, 2016. Disponível em: <https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/4>. Acesso em: 19 dez. 2023.

NOGUEIRA, Isabel. Entre o Espelho e o Mosaico: Reflexões sobre Performance e Musicologia na Construção da Identidade Feminina em Música. **Revista Tulha**, vol. 1, n. 2, p. 302-342. Ribeirão Preto, 2015.

NOGUEIRA, Isabel Porto. Lugar de fala, lugar de escuta: criação sonora e performance em diálogo com a pesquisa artística e com as epistemologias feministas. **Revista Vórtex**. Curitiba, v.5, n.2, p. 1-20, 2017. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index/php/vortex/article/view/2141>. Acesso em 16 abr. 2022.

NOGUEIRA, Isabel Porto. VELARDI, Marília. Redes de subjetividades, imagem e presença: estudos qualitativos sobre a multiplicidade de imagens e de leituras sonoro-poético-reflexivas de mulheres. *In: Música, Imagem e Documentação na Sociedade da Informação*. Mesa Redonda 3 - Acervos e Repertórios Iconográficos Musicais. 2017/c.

OLIVEROS, Pauline. **Deep Listening**: a composer's sound practice. Lincoln: iUniverse, 2005.

OYEWÚMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PERPÉTUA, Elzira Divina. A proposta estética em *Quarto de despejo*, de Carolina de Jesus. *In: JESUS, Carolina Maria de. Quarto de despejo: diário de uma favelada ; ilustração de No Martins. - 1. ed. - São Paulo: Ática, 2020. Edição comemorativa (1960-2020).*

PITKIN, Hanna F. O conceito de representação. Reproduzido de PITKIN, H. F. (org.) **Representation**. Atherton Press, New York, 1969, pp. 1-21.

PORGE, Erik. **A voz do eco**. Mercado de Letras, Coleção Terramar. Campinas, 2014.

REYNOLDS, Roger. *In: MCADAMS, Stephen (ed.) Form and method: Composing Music*. Paris: Ircam-CNRS, 2002.

ROSA, Laila; IYANAGA, Michael; HORA, Eric; SILVA, Laurisabel; MOREAES, Luciano Medeiros; ALCÂNTARA, Neila; ARAÚJO, Sheila. Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. *In: NOGUEIRA,*

Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (orgs.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. Goiânia / Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

ROSA, Laila; LAGO, Jorgete; SOBRAL, Rebeca; ARAÚJO, Ítalo; LIMA, Cristiane; CARVALHO, Ellen; CARDOSO, Laura; AMARAL, Maiara; ALCÂNTARA, Neila. Rompendo com os silenciamentos: cantando gênero, raça e sexualidade na produção de conhecimento sobre mulheres e música no Brasil. *In: Encontro de Estudos Disciplinares em Cultura - ENECULT*. Salvador: 2014.

ROSA, Laila; NOGUEIRA, Isabel. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.3, n.2, p. 25-56, 2015.

SAARIAHO, Kaija. Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service. *In: HOWELL, Tim; HARGREAVES, Jon; ROFE, Michael (editores). Kaija Saariaho: visions, narratives, dialogues*. Nova York: Routledge, 2016.

SAMPAIO, Marcos d. S. A Teoria de Relações de Contornos no Brasil. *In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme Sauerbronn (org.). Teoria e Análise Musical em perspectiva didática*. Salvador: EDUFBA, 2017. p. 123-138.

SÁNCHEZ, José A. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. **Questão de Crítica**, Vol. VIII, nº 65, agosto de 2015.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho. Acerca do conceito de representação. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, ano 3, n. 6, p. 27-53, dez/2011. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974/16144>. Acesso em: 19 dez. 2023.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora** / R. Murray Schaffer; tradução Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCRUTON, Roger. Representation in Music. **Philosophy**, Cambridge University Press Royal Institute of Philosophy Stable, vol. 51, n. 197, p. 273-287, Jul 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3749605>. Acesso em: 19 dez. 2023.

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

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Pedro de. Sobre o discurso e o sujeito na voz. **Línguas e Instrumentos Lingüísticos**, n. 34, jul-dez 2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. *In: Música em perspectiva*, V. 1, N. 1. Curitiba, 2008.

VAGGIONE, Horacio. Some Ontological Remarks about Music Composition Processes. **Computer Music Journal**, v. 25, n. 2, p. 54-61, Spring 2001.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. *In*: JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada ; ilustração de No Martins. - 1. ed. - São Paulo: Ática, 2020. Edição comemorativa (1960-2020).

ZERBINATTI, Camila Durães; NOGUEIRA, Isabel Porto e PEDRO, Joana Maria. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, 2(1), e034, 2018. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67580>. Acesso em 16 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. COMPOSITION. *In*: **Grove's Dictionary of Music and Musicians**. New York: The Macmillan Company, 1948.

\_\_\_\_\_. COMPOSITION. *In*: **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

## ANEXOS

ANEXO A – *QR Code* para acessar áudios das obras.





ANEXO B — Partitura: *Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula II*

Izabella Baldoíno, 2023

*Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula*

Flauta

Oboé

Clarinete em Bb

Fagote

Trompa em F

Piano

Violino

Viola

Violoncelo

# Carolina Maria de Jesus em Fragmento e Fábula

versão instrumental

Izabella Baldoíno  
2023

♩ = 90

Clarinete em Sib

Fagote

Piano

Violino

Viola

Violoncelo

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Clarinete em Sib (treble clef) and Fagote (bass clef). The middle two staves are for Piano (treble and bass clefs). The bottom two staves are for Violino (treble clef), Viola (alto clef), and Violoncelo (bass clef). The tempo is marked as ♩ = 90. The key signature has one flat (Bb). The dynamic is mezzo-forte (mf). The Piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The other instruments play sustained notes with accents.

6

Pno.

Vla.

sem muita pressão no arco, som metálico sul ponticello

*pp* *mf* *pp*

14

VI.

Vla.

col legno tasto

*pp* *mf*

16

VI.

Vla.

*pp* *mf*

17

VI.

Vla.

*mf*

4

18

VI.

Vla.

*pp*



19

VI.

Vla.

*pp*

*mf*



20

Pno.

*pp*

*p*

VI.

Vla.

*mf*

21 con sord.

Tpa. *pp* *mf*

Pno. *mf* *mp*

ord.

Vl. *mf* *pp*

Vla. *ppp* pizz.

Vc. *mf*

23

Tpa. *mf* *ff* *p*

Pno. *mf* *f* *p*

ord.

Vl. *mf* *ff* *p* pizz.

Vla. *p* *mf* *ff* *p* pizz.

Vc. *mf* *ff* *p vibrato*

6  $\text{♩} = 80$

27

Fl.  $mp$   $mp$

Pno.

$\text{♩} = 80$

VI.

Vla.

Vc.  $mp$   $f$   $pp$



31

Fl.  $pp$   $mp$   $pp$   $mp$   $pp$   $mf$  se

Vc.  $mp$   $pp$   $mp$   $pp$   $mp$



36

Fl.  $pp$   $mp$   $pp$

Vc.  $pp$   $mp$   $pp$   $mp$

40  $\text{♩} = 100$  7

Fl. *mp* *pp* *ppp*

Cl. *f* 3

Vc. *pp* *mp* *pp* *ppp*  $\text{♩} = 100$

≡

45

Fl. *f* *p* 3 *f* *f* *p*

Cl. 3 3 3 *p* *p*

Tpa. *f* *pp* *f* *f* *f*

Vc. *f* *p* *p* *p* 3 *f*

8

48

Fl. *f* *mp* *f*

Cl. *f* *pp* *f* *f*

Tpa. *p* *pp* *p*

Vc. *pp* *mf* *f* *pp* *f*



51

Fl. *mp* *f* *f*

Cl. *ff* *ff*

Tpa. *mp*

Vc. *3* *3* *3*



53 9

Fl. *ff* *p* *mp* *ff*

Cl. *p* *f* *pp*

Tpa. *f*

Vc. *pp* *mf* *p* *f*



56

Fl. *f* *mp*

Cl. *ff* *f*

Tpa. *f* *pp*

Vc. *p* *f* *ff* *pp* arco *mf*

10

Musical score for measures 59-61. The score is for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 59 starts with a *f* dynamic. A slur covers measures 59-61. Measure 60 has a *mp* dynamic with a triplet of eighth notes. Measure 61 ends with a *f* dynamic.
- Cl.:** Measures 59-61 feature a continuous eighth-note triplet pattern. Dynamics are *f* in measure 59 and *p* in measure 61.
- Tpa.:** Measures 59-61 feature a series of chords. Dynamics are *f* in measure 59 and *p* in measure 61.
- Vc.:** Measures 59-61 feature a series of chords. Dynamics are *f* in measure 59, *pp* in measure 60, and *f* in measure 61.



Musical score for measures 62-64. The score is for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 62 starts with a triplet of eighth notes. Dynamics are *mp* in measure 62 and *f* in measure 63. A slur covers measures 62-64.
- Cl.:** Measures 62-64 feature a continuous eighth-note triplet pattern. Dynamics are *f* in measure 62 and *f* in measure 64.
- Tpa.:** Measures 62-64 feature a series of chords. Dynamics are *f* in measure 62, *pp* in measure 63, and *f* in measure 64.
- Vc.:** Measures 62-64 feature a series of chords. Dynamics are *mf* in measure 62, *f* in measure 63, and *pp* in measure 64.

Musical score for measures 64-65, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 64: *mp* with a triplet of eighth notes. Measure 65: *f* followed by a triplet of eighth notes and a half note, then *p* with a triplet of eighth notes.
- Cl.:** Measure 64: Rest. Measure 65: Triplet of eighth notes, then a half note.
- Tpa.:** Measure 64: Rest. Measure 65: *p* with a half note.
- Vc.:** Measure 64: *pp* with a half note. Measure 65: *f* with a half note.



Musical score for measures 66-67, featuring Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 66: Triplet of eighth notes, *f*. Measure 67: *f* followed by a half note, then *p* with a half note.
- Cl.:** Measure 66: *ff* with a triplet of eighth notes. Measure 67: Triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, triplet of eighth notes, then *p* with a half note, and *f* with a half note.
- Tpa.:** Measure 66: *f* with a half note, then *p* with a half note. Measure 67: *mp* with a half note, then a half note.
- Vc.:** Measure 66: *p* with a half note, then *mp* with a triplet of eighth notes, and *f* with a half note. Measure 67: *ppp* with a half note.

12

Musical score for measures 69-71. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 69 starts with a forte (*f*) triplet of eighth notes. Measure 70 features a mezzo-piano (*mp*) triplet of eighth notes. Measure 71 begins with a forte (*f*) note.
- Cl.:** Measure 69 has a piano-piano (*pp*) triplet of eighth notes. Measure 70 continues with a piano-piano (*pp*) line. Measure 71 features a forte (*f*) line.
- Tpa.:** Measure 69 has a forte (*f*) note. Measure 70 has a forte (*f*) note. Measure 71 has a piano-piano (*pp*) note.
- Vc.:** Measure 69 has a forte (*f*) note. Measure 70 has a forte (*f*) triplet of eighth notes. Measure 71 has a piano (*p*) note, followed by an *arco* instruction and a forte (*f*) note.



Musical score for measures 72-74. The score is for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpa.), and Violoncello (Vc.).

- Fl.:** Measure 72 has a forte (*f*) triplet of eighth notes. Measure 73 has a forte (*f*) note. Measure 74 has a forte (*f*) note.
- Cl.:** Measure 72 is silent. Measure 73 has a forte (*f*) line. Measure 74 has a forte (*f*) line.
- Tpa.:** Measure 72 is silent. Measure 73 has a forte (*f*) line. Measure 74 has a forte (*f*) line.
- Vc.:** Measure 72 has a piano (*p*) note. Measure 73 has a forte (*f*) line. Measure 74 has a forte (*f*) line.

74

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Tpa.

Vc. *ff*



75 arco

VI. *p* *f*

Vla. *pp* atrás do cavalete arco

14

76

Fl. *f*

Ob. *mp* *f*

Cl. *f* 3

Fg. *f* *p* *f* *f* *p*

1pa. *p* *f* 3

Pno. *f*

VI. *p*

Vla. *f* sul ponticello

Vc. *f*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 76 through 79. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (1pa.), Piano (Pno.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Measure 76 begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The Flute part starts with a forte (*f*) dynamic and a series of eighth notes. The Oboe part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic. The Clarinet part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The Bassoon part has a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and then returns to forte (*f*). The Trumpet part starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) dynamic, and includes a triplet of eighth notes. The Piano part has a forte (*f*) dynamic and consists of sustained chords. The Violin part has a piano (*p*) dynamic and consists of a continuous sixteenth-note tremolo. The Viola part has a forte (*f*) dynamic and consists of a sustained note with a 'sul ponticello' instruction. The Cello part has a forte (*f*) dynamic and consists of eighth notes.

77 15

Fl. *f* *p* *f*

Ob.

Cl.

Fg. *f* *p* *f*

Tpa. 3

Pno.

VI. *f*

Vla. *p*

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 77 to 15. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Flute part features a melodic line with a slur over measures 77-79 and a dynamic marking of *f* at the start and *p* and *f* later. The Oboe part has a sustained note with a slur. The Clarinet part has a long, sustained note. The Bassoon part has a rhythmic pattern with slurs and dynamic markings of *f*, *p*, and *f*. The Trumpet part has a triplet of notes. The Piano part has a complex texture with multiple slurs. The Violin part has a continuous sixteenth-note pattern with a dynamic marking of *f*. The Viola part has a sustained note with a dynamic marking of *p*. The Cello part has a melodic line with a slur and dynamic markings of *f*.

16

78 *f*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg. *f* *p*

Tpa.

Pno.

Vl. *p*

Vla. *f*

Vc. *f*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 16 and 17. The score is for a full orchestra. Measure 16 begins with a key signature change to one flat (B-flat major or D minor) and a time signature change to 7/8. The Flute (Fl.) part has a dynamic marking of *f* and plays a series of eighth notes. The Bassoon (Fg.) part has a dynamic marking of *f* and plays a single eighth note, followed by a dynamic marking of *p* for a half note. The Trumpet (Tpa.) part has a long, sustained note. The Piano (Pno.) part has a long, sustained note. The Violin (Vl.) part has a long, sustained note with a dynamic marking of *p*. The Viola (Vla.) part has a long, sustained note with a dynamic marking of *f*. The Violoncello (Vc.) part has a long, sustained note with a dynamic marking of *f*. The score is written in a standard orchestral format with staves for each instrument.



79 177

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Vi.

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 79 to 177. It features nine staves for different instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin (Vi.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Flute part has a melodic line with a slur from measure 79 to 177. The Oboe part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic. The Clarinet and Bassoon parts are mostly silent, with some notes in the Bassoon part. The Trumpet part has a long, sustained note. The Piano part has a complex texture with many notes. The Violin part has a fast, repetitive rhythmic pattern, ending with a forte (*f*) dynamic. The Viola part has a long, sustained note, starting with a piano (*p*) dynamic. The Cello part has a rhythmic pattern similar to the Violin part, ending with a forte (*f*) dynamic.

18

80 (b) Fl.

Ob. (b) p.

Cl. 3

Fg. f

Tpa. p

Pno. 3

Vl. p

Vla. f

Vc.

Detailed description: This page of a musical score contains measures 18, 19, and 20. The instruments and their parts are as follows:  
- **Flute (Fl.):** Measure 18 starts with a dynamic of 80 and a key signature change to B-flat. The part features a melodic line with eighth notes and a slur over the final two notes.  
- **Oboe (Ob.):** Similar to the flute, it has a melodic line with eighth notes and a slur at the end.  
- **Clarinet (Cl.):** Features a triplet of eighth notes in measure 18, followed by a melodic line with eighth notes and a slur.  
- **Bassoon (Fg.):** Plays a low, sustained note with a dynamic of *f* (forte).  
- **Trumpet (Tpa.):** Plays a single note in measure 20 with a dynamic of *p* (piano).  
- **Piano (Pno.):** Features a triplet of eighth notes in measure 18, followed by a long, sustained chord.  
- **Violin (Vl.):** Plays a continuous, rapid sixteenth-note accompaniment with a dynamic of *p*.  
- **Viola (Vla.):** Plays a long, sustained chord with a dynamic of *f*.  
- **Cello (Vc.):** Plays a melodic line with eighth notes and a slur.

81 19

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Vi.

Vla.

Vc.

*f*

*p*

3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 81 to 19. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin (Vi.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Flute part features a melodic line with a slur and a fermata over measures 81 and 19. The Oboe part has a few notes with a slur. The Clarinet part has a series of notes with slurs. The Bassoon part has a few notes with a slur. The Trumpet part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of notes. The Piano part has a long, sustained chord in the right hand and a few notes in the left hand. The Violin part has a long, sustained chord with a forte (*f*) dynamic. The Viola part has a long, sustained chord with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part has a series of notes with slurs.

20

82

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

VI.

Vla.

Vc.

*f*

*p*

3

83 21

Fl. *(b)*

Ob. *b*

Cl.

Fg. *(b)*

Tpa. *p* *f*

Pno.

Vi. *f*

Vla. *p*

Vc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 83 and 21, features nine staves. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *(b)*. The Oboe (Ob.) staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *b*. The Clarinet (Cl.) staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Bassoon (Fg.) staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *(b)*. The Trumpet (Tpa.) staff has a treble clef, a key signature of one flat, and dynamic markings of *p* and *f*. The Piano (Pno.) staff has a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *p*. The Violin (Vi.) staff has a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *f*. The Viola (Vla.) staff has an alto clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *p*. The Cello (Vc.) staff has a bass clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

22

84  $\flat$   $\text{C}$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Vl.

Vla.

Vc.

*f* *p* *f*

*f*

*p*

3

*f*

*p*

Detailed description of the musical score: This page contains measures 84 and 85 of a symphony. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time. The score is arranged in a standard orchestral format. The Flute part (Fl.) has a whole note chord at the start of measure 85. The Oboe part (Ob.) has a whole note chord at the start of measure 85. The Clarinet part (Cl.) has a melodic line with eighth notes and slurs. The Bassoon part (Fg.) has a melodic line with eighth notes and slurs, with dynamic markings *f*, *p*, and *f*. The Trumpet part (Tpa.) has a melodic line with a triplet of eighth notes. The Piano part (Pno.) has a whole note chord at the start of measure 85. The Violin part (Vl.) has a continuous sixteenth-note tremolo with a *p* dynamic marking. The Viola part (Vla.) has a whole note chord at the start of measure 85 with a *f* dynamic marking. The Cello part (Vc.) has a melodic line with eighth notes and slurs.

85 23

Fl. *f* *p* *f* *p*

Ob. *b*

Cl. 3

Fg. *f* *p* *f* *p*

Tpa. *p* *f* 3

Pno.

VI. *f*

Vla. *p*

Vc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 134, contains measures 85 through 107. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part begins with a series of eighth notes, followed by a half note with an accent and a final quarter note. The Oboe (Ob.) part has a whole note chord with a flat. The Clarinet (Cl.) part features a triplet of eighth notes. The Bassoon (Fg.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *f* and *p*. The Trumpet (Tpa.) part has a melodic line with dynamic markings of *p* and *f*, and a triplet of eighth notes. The Piano (Pno.) part is mostly silent. The Violin (VI.) part plays a continuous sixteenth-note pattern that ends with a *f* dynamic. The Viola (Vla.) part has a sustained *p* dynamic. The Cello (Vc.) part has a melodic line with dynamic markings of *f* and *p*.

24

86

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

VI.

Vla.

Vc.

*f*

*p* *f*

*p*

*f*

*f*

*p*

*f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 86 and 87. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). Measure 86 begins with a dynamic of *f* in the Bassoon and Trumpet parts. The Flute and Oboe play a melodic line with a slur and a fermata. The Clarinet has a rhythmic pattern. The Piano part features a complex texture with slurs and fermatas. The Violin plays a tremolo pattern with a dynamic of *p*. The Viola plays a sustained chord with a dynamic of *f*. The Cello plays a melodic line. Measure 87 continues the melodic lines for Flute, Oboe, and Cello, with dynamics of *p* and *f* in the Trumpet and Piano parts.



87 *f* *p* *f* 25

Fl.

Ob.

Cl. 3

Fg.

Tpa. 3

Pno.

col legno batuto  
na velocidade possivel

VI. *f*

Vla. *p*

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 87 to 25. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Flute part begins with a dynamic of *f*, followed by *p* and *f*. The Clarinet and Trumpet parts feature a triplet of eighth notes. The Bassoon part has a dynamic of *f*. The Piano part is mostly silent. The Violin part is marked *col legno batuto* and *na velocidade possivel*, with a dynamic of *f*. The Viola part is marked *p*. The Cello part has a dynamic of *f*.

26

88  $\flat$

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.  
Tpa.  
Pno.  
Vl.  
Vla.  
Vc.

*p* *f* *p* *f*

3 3

This musical score page, numbered 26, covers measures 88 through 137. It features eight staves for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Viola (Vla.), and Violin (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor), and the time signature is 3/4. Measure 88 is marked with a  $\flat$  symbol. The Flute part begins with a dynamic of *p* and includes a trill in measure 137. The Oboe part starts with a dynamic of *f* and has a long, sustained note. The Clarinet part has a dynamic of *f*. The Bassoon part starts with a dynamic of *p*. The Trumpet part begins with a dynamic of *p*, moves to *f* in measure 131, and includes a triplet in measure 137. The Piano part features a triplet in measure 88 and a long, sustained chord. The Viola part has a dynamic of *f* and a long, sustained note. The Violin part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *p*. Dynamics are indicated by *p* (piano) and *f* (forte).

89  $\flat$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Vl.

Vla.

Vc.

*f*

*p*

28

90

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Vi.

Vla.

Vc.

*f*

*p*

3

Detailed description: This page of a musical score contains measures 28 through 31. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). It features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 30. The Oboe (Ob.) part also has a treble clef and one flat, playing a melodic line with eighth notes and a long note in measure 31. The Clarinet (Cl.) part has a treble clef and one flat, featuring a triplet of eighth notes in measure 30. The Bassoon (Fg.) part has a bass clef and one flat, playing a low, sustained note. The Trumpet (Tpa.) part has a treble clef and two sharps (D major), playing a single note in measure 28. The Piano (Pno.) part has a grand staff with treble and bass clefs, playing a low, sustained chord. The Violin (Vi.) part has a treble clef and one flat, playing a continuous eighth-note accompaniment. The Viola (Vla.) part has an alto clef and one flat, playing a sustained, low note. The Cello (Vc.) part has a bass clef and one flat, playing a melodic line with eighth notes and a long note in measure 31. The page number '28' is at the top left, and the rehearsal mark '90' is at the top of the Flute staff. Dynamics include *f* (forte) for the Viola and *p* (piano) for the Violin.

91 29

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

VI.

Vla.

Vc.

*f* *p* *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*f* *p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

30

92 *b* *p*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Vi.

Vla.

Vc.

*f* *p* *f*

*f*

*p*

3

3

*f*

*p*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 30 and 31. The score is for a full orchestra. The Flute (Fl.) part begins with a dynamic of *p* and a key signature change to one flat (B-flat). The Oboe (Ob.) part has a dynamic of *b p*. The Clarinet (Cl.) part has a dynamic of *p* and features a triplet of eighth notes. The Bassoon (Fg.) part has dynamics of *f*, *p*, and *f*. The Trumpet (Tpa.) part has a dynamic of *f* and features a triplet of eighth notes. The Piano (Pno.) part consists of sustained chords. The Violin (Vi.) part plays a continuous sixteenth-note pattern with a dynamic of *p*. The Viola (Vla.) part has a dynamic of *f*. The Violoncello (Vc.) part has a dynamic of *f* and plays a melodic line with slurs. Measure numbers 92 and 30 are indicated at the top left.

93 31

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

VI.

Vla.

Vc.

*f* *p* *f*

*f*

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, page 142. The score is for measures 93 to 96. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Flute part has a melodic line with a slur over measures 94-95 and a fermata over measure 96. The Oboe part has a single note in measure 96. The Clarinet part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *f*. The Trumpet part is silent. The Piano part has a chord in measure 93 and a melodic line in measure 96. The Violin part has a tremolo pattern. The Viola part has a long note with a slur and dynamics *p* and *f*. The Cello part has a melodic line.

32

94  $\flat$   $\circ$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Vi.

Vla.

Vc.

*p*

*f*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 32 to 94. It features eight staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin (Vi.), and Viola (Vla.). The Cello (Vc.) staff is also present but mostly contains rests. The Flute part has a key signature change to one flat and a common time signature at measure 94. The Oboe part has several slurs and accents. The Clarinet part has a long slur. The Bassoon part has a long slur. The Trumpet part has a long slur. The Piano part has a complex texture with many notes. The Violin part has a long slur and a dynamic marking of *p*. The Viola part has a dynamic marking of *f*. The Cello part has several notes and slurs.



95

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

VI.

Vla.

ord.

*p*

*f*

*p*

*f*

3

3

3

This musical score page contains eight staves for measures 95 through 100. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin (VI.), and Viola (Vla.). The Flute, Clarinet, and Trumpet parts feature melodic lines with triplets and dynamic markings of *p* and *f*. The Oboe and Bassoon parts consist of sustained chords. The Piano part is a dense chordal texture. The Violin part is a rapid sixteenth-note tremolo, marked *ord.* and *f*. The Viola part is a sustained chord, marked *p*. Measure numbers 95, 96, 97, 98, 99, and 100 are indicated at the top of the staves.

34

96

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Vi.

Vla.

*mp*

*f*

*p*

3

7

7

*f*

*p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 96 to 100. The Flute (Fl.) part begins with a quarter rest, followed by eighth-note runs in measures 97 and 98, and a half-note chord in measure 99. The Oboe (Ob.) and Bassoon (Fg.) parts play sustained chords. The Clarinet (Cl.) part has a quarter rest in measure 97, a quarter rest in measure 98, and a quarter note in measure 99 marked *mp*. The Trumpet (Tpa.) part plays a quarter note in measure 96, a triplet of eighth notes in measure 97, and a half-note chord in measure 99. The Piano (Pno.) part consists of sustained chords in both hands. The Violin (Vi.) part plays a continuous sixteenth-note tremolo in the right hand, marked *p*. The Viola (Vla.) part plays a continuous sixteenth-note tremolo in the right hand, marked *f*. Measure numbers 96, 97, and 98 are indicated above the Flute staff.

97

Fl. *mp* *mf* *p*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mf* *p*

Fg. *mp* *mf* *p*

Tpa. *mp* *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

Vi. *al niente*

Vla. *p* *mf* *al niente*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 97, 98, and 99. The score is for a full orchestra. The Flute part (Fl.) starts in measure 97 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, moves to mezzo-forte (*mf*) in measure 98, and ends in piano (*p*) in measure 99. The Oboe (Ob.) and Bassoon (Fg.) parts follow a similar dynamic contour. The Clarinet (Cl.) plays a sixteenth-note pattern in measure 97, then a sustained note in measure 98, and a half-note in measure 99. The Trumpet (Tpa.) part has a dynamic contour of *mp*, *mf*, and *p*. The Piano (Pno.) part features chords in measure 97, sustained chords in measure 98, and a descending line in measure 99. The Violin (Vi.) part is marked *al niente* (fading) throughout. The Viola (Vla.) part has a dynamic contour of *p*, *mf*, and *al niente*. A triplet of eighth notes is indicated in the Flute part in measure 98.

36

100

Fl.

Ob. *p*

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 147, contains measures 36 through 41. The score is for a woodwind quintet and piano. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpa.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as 100. The Oboe part begins with a piano (*p*) dynamic. The woodwinds play a melodic line with various note values and slurs. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs in both the right and left hands.

104

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno.

*f*

3

*f*

3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 104 at the top left and 37 at the top right, features six staves. The Flute (Fl.) staff is in treble clef with a key signature of one flat, playing a melodic line with slurs and accents. The Oboe (Ob.) staff is in treble clef, playing a sustained chord with a slur. The Clarinet (Cl.) staff is in treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and playing a sixteenth-note triplet with an accent, followed by a slur. The Bassoon (Fg.) staff is in bass clef, playing a melodic line with a slur. The Trumpet (Tpa.) staff is in treble clef with a key signature of one flat, playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a triplet. The Piano (Pno.) staff consists of two staves (treble and bass clefs) with sustained chords in both hands, indicated by large horizontal ovals.

38

106

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *mp*

Cl.

Fg.

Tpa.

Pno. *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 149, contains measures 106 and 107. The score is for a woodwind and brass ensemble with piano accompaniment. The Flute (Fl.) part begins in measure 106 with a dynamic of *f* and continues into measure 107 with a dynamic of *p*. The Oboe (Ob.) part starts in measure 106 with a dynamic of *f* and changes to *mp* in measure 107. The Clarinet (Cl.) part features a triplet of eighth notes in measure 106. The Bassoon (Fg.) part has a dynamic of *f* in measure 106. The Trumpet (Tpa.) part has a dynamic of *f* in measure 106 and features a triplet of eighth notes in measure 107. The Piano (Pno.) part has a dynamic of *f* in measure 106. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

108

Fl. *f* *f* *p*

Ob. *f*

Cl. *p* *f* *pp*

Fg. *p* *f*

Tpa. *p*

Pno. 3

Detailed description: This page of a musical score, numbered 108, features six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a triplet of eighth notes marked *f*, followed by a melodic line with dynamics *f* and *p*. The Oboe (Ob.) staff has a single note marked *f*. The Clarinet (Cl.) staff starts with a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a melodic line with dynamics *f* and *pp*. The Bassoon (Fg.) staff has a triplet of eighth notes marked *p*, followed by a melodic line with dynamics *f*. The Trumpet (Tpa.) staff has a triplet of eighth notes marked *p*. The Piano (Pno.) staff has a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3'.

40

111

Fl. *f* 3 3 *mp* 3 *f*

Ob. *p* *mf*

Cl. *f* *f* 3

Fg. *mp*

Tpa. *ff* *f* 3 *pp*

Pno. 3 3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 40, 41, and 42. The Flute part (Fl.) begins with a dynamic of *f* and features two triplet eighth notes in measure 40, followed by a half note in measure 41, and a triplet eighth note in measure 42. The Oboe part (Ob.) starts with a dynamic of *p* and has a half note in measure 40, a half note in measure 41, and a half note in measure 42. The Clarinet part (Cl.) plays a continuous eighth-note pattern with a dynamic of *f*, including a triplet eighth note in measure 42. The Bassoon part (Fg.) has a half note in measure 40, a half note in measure 41, and a half note in measure 42. The Trumpet part (Tpa.) starts with a dynamic of *ff* and plays a quarter-note pattern with a dynamic of *f*, followed by a triplet eighth note in measure 42. The Piano part (Pno.) features a triplet eighth note in measure 40 and another triplet eighth note in measure 41, with sustained chords in the right hand.



113

Fl. *mp*<sup>3</sup> *f*

Ob. *p*

Cl. *ff* 3 3 3 *p*

Fg. *f* *p*

Tpa. *ff* *pp*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 113 at the start and 41 at the top right, features six staves. The Flute (Fl.) staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of *mp* with a triplet of eighth notes. The Oboe (Ob.) staff has a treble clef and a dynamic marking of *p*. The Clarinet (Cl.) staff uses a treble clef and includes a *ff* dynamic marking followed by three triplet markings. The Bassoon (Fg.) staff is in bass clef with a *f* dynamic marking. The Trumpet (Tpa.) staff is in treble clef with a *ff* dynamic marking. The Piano (Pno.) staff is in grand staff notation. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

42

115

Fl. *mp* *f*

Ob. *f*

Cl. *f* *pp*

Fg. *f* *mp* *f*

Tpa. *f*

Pno.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 42, contains measures 115 and 116. The score is for a woodwind quintet and piano. The Flute part (Fl.) begins with two triplet eighth notes, followed by a half note, and then a triplet quarter note. Dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to forte (*f*). The Oboe (Ob.) plays a sustained note with a dynamic of *f*. The Clarinet (Cl.) has a half note followed by a sixteenth-note triplet, with dynamics *f* and *pp*. The Bassoon (Fg.) starts with a half note, followed by a quarter note and a half note, with dynamics *f*, *mp*, and *f*. The Trumpet (Tpa.) plays a sixteenth-note triplet followed by a quarter note, with a dynamic of *f*. The Piano (Pno.) part features a complex texture with triplets and sustained chords in both hands.

117 Seção 6

Fl.  $> mp^3$   $f$

Ob.  $p$

Cl.  $ff$   $f$   $ff$

Fg.  $p$

Tpa.  $ff$   $p < mp$   $< f$

Pno.  $pp$   $p$



122 multifônicos ord.

Cl.  $pp$   $p$   $pp$   $< p < mf$

Tpa.  $pp$

44

130 multifônicos

Cl. *f* < *pp* < *mp* > *pp*

Tpa. con sord. *pp* < *mf* > *pp*



138

Cl. *pp* < *mp* > *pp*

Tpa. *mf* < *pp* > *f*



143 ord.

Cl. *mp* < *f*

Tpa. *mp* < *f*

ANEXO C — Partitura: *Intermédio* para banda de música

Izabella Baldoíno  
**Intermédio**  
para banda de música

2 Clarinetes em Sib  
2 Saxofones-alto  
1 Trompa em Fá  
2 Trompetes em Sib  
4 Trombones  
1 Eufônio  
1 Tuba

Percussão 1: 2 Congas  
Chocalho  
Percussão 2: Bateria  
Agogô

### Instruções de execução

- Bateria

Tocar:

- na primeira linha suplementar superior: prato de ataque (crash)



- no terceiro espaço (contando das linhas inferiores para as superiores): caixa



- no primeiro espaço (contando das linhas inferiores para as superiores): bumbo



- no quarto espaço (contando das linhas inferiores para as superiores): tom 1



- na quarta linha (contando das linhas inferiores para as superiores): tom 2



- Congas

Quando houver uma nota com cabeça em "x", tocar *slap*



# Intermédio

para banda de música

Izabella Baldoino - 2022

♩ = 60

Trompete em Sib 1  
*pp* *f*

Trompete em Sib 2  
*pp* *f*

Trombones 1 e 2  
*pp* *f*

Percussão 1:  
Congas  
*p*

Detailed description: This system contains the first four staves of the score. The top three staves are for Trompete em Sib 1, Trompete em Sib 2, and Trombones 1 e 2. They all play a melodic line starting with a half note on G4, followed by a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a half note on C5. The first two staves are marked *pp* and the last two *f*. The percussion staff (Percussão 1) plays a rhythmic pattern on Congas, marked *p*.



6

Tpt. 1  
*p*

Tpt. 2  
*p*

Tbn. 1 e 2  
*p*

Tbn. 3 e 4  
*p*

Euf.  
*p*

Tba.  
*p*

Perc. 1  
*f*

Perc. 2  
Bateria  
*pp* *mp*

Detailed description: This system contains the remaining staves of the score. The top six staves are for Tpt. 1, Tpt. 2, Tbn. 1 e 2, Tbn. 3 e 4, Euf., and Tba. They all play a melodic line starting with a half note on G4, followed by a quarter note on A4, a quarter note on B4, and a half note on C5. The first three staves are marked *p*. The Euf. and Tba. staves are marked *p*. The percussion staff (Perc. 1) plays a rhythmic pattern on Bateria, marked *f*. The Perc. 2 staff plays a rhythmic pattern on Bateria, marked *pp* and *mp*.

4 9 1.

Sax. 1 e 2  
Tpa. 1  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tbn. 1 e 2  
Tbn. 3 e 4  
Euf.  
Tba.  
Perc. 1  
Perc. 2



13 2. 1.

Sax. 1 e 2  
Tbn. 3 e 4  
Euf.  
Tba.  
Perc. 1  
Perc. 2



17 5

Sax. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Euf.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

*p*

*pp*



20

Cl. 2

Sax. 1 e 2

Tpa. 1

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Euf.

Tba.

Perc. 1

*p*

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

6

Musical score for measures 23-27. The score is for a full orchestra and includes parts for Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Saxophone 1 and 2 (Sax. 1 e 2), Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 2 (Tpt. 1), Trombone 1 and 2 (Tbn. 1 e 2), Trombone 3 and 4 (Tbn. 3 e 4), Euphonium (Euf.), Tuba (Tba.), and Percussion 2 (Perc. 2). The music is in 4/4 time. Measures 23-27 show a dynamic shift from *f* to *p* for most instruments. The percussion part has dynamics *p*, *f*, and *pp*. A double bar line is present at the end of measure 27.



Musical score for measures 28-32. The score continues from the previous page and includes parts for Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), and Saxophone 1 and 2 (Sax. 1 e 2). The music is in 4/4 time. Measures 28-32 show a dynamic shift from *f* to *p* for Cl. 1, and from *pp* to *ppp* for Cl. 2 and Sax. 1 e 2. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 31.

35

Cl. 1

Cl. 2

Sax. 1 e 2

Tpa. 1

Tpt. 1

Tbn. 1 e 2

*pp*

*pp*

1.

*pp*

*pp*

*pp*

con sord.

*pp*

1.

*pp*



40

Cl. 1

Cl. 2

Sax. 1 e 2

Tpa. 1

Tpt. 2

Tbn. 1 e 2

Tba.

Perc. 1

*p*

*p*

*p*

*mf*

*p*

*p*

*pp*

*mf*

8

43

Cl. 1

Cl. 2

Sax. 1 e 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1 e 2

Tba.

Perc. 1

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*mf* *p* *mf*

*p* *mf*

*mf* *p*

1.

2.

3

48

Cl. 1

Cl. 2

Sax. 1 e 2

*mf*

a 2.

3

Tpa. 1

*mf*

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

3.

*mf*

Perc. 1

3

*f*

Perc. 2

*p*

This musical score page contains measures 52, 53, and 54. The instruments are arranged as follows:

- Cl. 1 & 2:** Clarinets 1 and 2, both in treble clef. They play a melodic line with a fermata in measure 53 and a dynamic marking of *f* in measure 54.
- Sax. 1 e 2:** Saxophones 1 and 2, in treble clef. They play a similar melodic line with a fermata in measure 53 and a dynamic marking of *f* in measure 54.
- Tpa. 1:** Trumpet 1, in treble clef. It plays a melodic line with a fermata in measure 53 and a dynamic marking of *f* in measure 54.
- Tpt. 1 & 2:** Trumpets 1 and 2, both in treble clef. They play a melodic line with a fermata in measure 53 and a dynamic marking of *f* in measure 54.
- Tbn. 1 e 2:** Trombones 1 and 2, both in bass clef. They play a melodic line with a fermata in measure 53 and a dynamic marking of *f* in measure 54.
- Tbn. 3 e 4:** Trombones 3 and 4, both in bass clef. They play a melodic line with a fermata in measure 53 and a dynamic marking of *f* in measure 54.
- Euf. & Tba.:** Euphonium and Tuba, both in bass clef. They play a melodic line with a fermata in measure 53 and a dynamic marking of *f* in measure 54.
- Perc. 1 & 2:** Percussion 1 and 2. Perc. 1 has a complex rhythmic pattern with triplets and accents. Perc. 2 has a simpler rhythmic pattern with triplets and accents. Both have a dynamic marking of *f* in measure 54.

The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as fermatas, accents, and dynamic markings.

55

Cl. 1

Cl. 2

Sax. 1 e 2

Tpa. 1

Tpt. 2

Tbn. 3 e 4

Euf.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This page of a musical score covers measures 55 through 58. The score is arranged in a system with ten staves. The top three staves are for woodwinds: Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), and Saxophone 1 and 2 (Sax. 1 e 2). The middle five staves are for brass: Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trombone 3 and 4 (Tbn. 3 e 4), Euphonium (Euf.), and Tuba (Tba.). The bottom two staves are for percussion: Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2). The woodwind parts feature melodic lines with triplets and slurs. The brass parts play rhythmic patterns, often with triplets and slurs. The percussion parts include complex rhythmic patterns with accents and slurs, and some parts feature mallet patterns. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulation marks.

12 59

Cl. 1

Cl. 2

Sax. 1 e 2

Tpa. 1

Tpt. 2

Tbn. 3 e 4

Euf.

Tba.

Chocalho

Perc. 2

*mf*

*pp*

65

Tpa. 1

Tpt. 2

Euf.

Tba.

Agogô

Perc. 2

*p*

*ppp*

*p*

*p*

*p*

*suave*

(bouché)



71 13

Cl. 1 *f* *p*

Cl. 2 *mf*

Sax. 1 e 2 *mf*

Tpt. 2

Perc. 2 3

Detailed description: This system contains measures 71, 72, and 73. Cl. 1 plays a melodic line starting in measure 72 with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*) in measure 73. Cl. 2 and Sax. 1 e 2 have rests until measure 73, where they play a chord with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Tpt. 2 has a long note in measure 71. Perc. 2 plays a triplet of eighth notes in measure 71.

74

Cl. 1 *f* *p*

Cl. 2

Sax. 1 e 2

Tpa. 1 *p*

Tpt. 1 *mf*

Tpt. 2 *p*

Tbn. 1 e 2 *p*

Tba. *p*

Perc. 2 3

Detailed description: This system contains measures 74, 75, and 76. Cl. 1 plays a melodic line starting in measure 75 with a forte (*f*) dynamic, moving to piano (*p*) in measure 76. Cl. 2 has a long note in measure 75. Sax. 1 e 2 has a chord in measure 75. Tpa. 1 has a long note in measure 74 with a piano (*p*) dynamic. Tpt. 1 has a chord in measure 75 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Tpt. 2 has a long note in measure 76 with a piano (*p*) dynamic. Tbn. 1 e 2 has a long note in measure 74 with a piano (*p*) dynamic. Tba. has a long note in measure 75 with a piano (*p*) dynamic. Perc. 2 plays a triplet of eighth notes in measure 74.

77

Cl. 1

Cl. 2

Sax. 1 e 2

Tpa. 1

Tpt. 1

Tpt. 2

Tba.

Perc. 2

Perc. 2

Congas

*p* *mf* *f* *p* *p* *p* *p* *p*

2.

3

3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 77 through 80. The score is arranged in a system with multiple staves. The woodwind section includes Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), and Saxophones 1 and 2 (Sax. 1 e 2). The brass section includes Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), and Trombone (Tba.). The percussion section includes Percussion 2 (Perc. 2) and Congas. Measure 77 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The woodwinds play various rhythmic patterns, with dynamics ranging from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). The brass section provides harmonic support with sustained chords and melodic lines. The percussion section features a steady bass line and a conga part with a rhythmic pattern starting in measure 79. The score concludes in measure 80 with a final chord and a fermata over the conga part.

Cl. 1 *mf* *f*

Cl. 2 *f*

Sax. 1 e 2 *f*

Tpa. 1 *f*

Tpt. 1 *f*

Tpt. 2 *p* *f*

Tbn. 1 e 2 1. *p* 2. *f*

Tbn. 3 e 4 *f*

Euf. *f*

Tba. *f*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Bateria

16

84

Cl. 1

Cl. 2

Sax. 1 e 2

ord.

Tpa 1

Tpt. 1

Tpt. 2

1.

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 e 4

Euf.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This page of a musical score covers measures 84 through 87. The woodwind section includes Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), and Saxophones 1 and 2 (Sax. 1 e 2). The brass section consists of Trumpet 1 (Tpa 1), Trumpets 1 and 2 (Tpt. 1, Tpt. 2), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1 e 2), Trombones 3 and 4 (Tbn. 3 e 4), Euphonium (Euf.), and Tuba (Tba.). The percussion section has two parts: Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2). The score is written in a common time signature. Measures 84 and 85 feature woodwinds and saxophones playing sustained notes with dynamic markings of *pp* and *ppp*. The brass section provides harmonic support with sustained notes, some marked *ord.* (order). Percussion 1 plays a rhythmic pattern with triplets, while Percussion 2 plays sustained chords. Measure 86 continues the woodwind and saxophone parts, with dynamic markings of *pp* and *ppp*. The brass section remains sustained, with a first ending bracket (1.) above the Trombone 1 and 2 part. Percussion 1 continues its rhythmic pattern. Measure 87 concludes the section with similar woodwind and saxophone parts, dynamic markings of *pp* and *ppp*, and sustained brass parts. Percussion 1 plays a final rhythmic figure, and Percussion 2 plays sustained chords.

This musical score page, numbered 172 at the top right and 17 in the upper right corner, contains the following parts:

- Cl. 1**: Clarinet 1, starting at measure 88. It features a melodic line with a long slur across the first three measures.
- Cl. 2**: Clarinet 2, playing a similar melodic line to Cl. 1.
- Sax. 1 e 2**: Saxophone 1 and 2, playing a melodic line with a long slur across the first three measures.
- Tpa. 1**: Trumpet 1, playing a melodic line with a long slur across the first three measures.
- Tpt. 1**: Trumpet 1 (second staff), playing a melodic line with a long slur across the first three measures.
- Tpt. 2**: Trumpet 2, playing a melodic line with a long slur across the first three measures.
- Tbn. 1 e 2**: Trombone 1 and 2, playing a melodic line with a long slur across the first three measures. A second ending bracket labeled "2." is shown in the second measure.
- Tbn. 3 e 4**: Trombone 3 and 4, playing a melodic line with a long slur across the first three measures.
- Euf.**: Euphonium, playing a melodic line with a long slur across the first three measures.
- Tba.**: Tuba, playing a melodic line with a long slur across the first three measures.
- Perc. 1**: Percussion 1, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Perc. 2**: Percussion 2, playing a melodic line with a long slur across the first three measures.

18

Musical score for measures 92-95. The score is for three instruments: Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), and Tpa. 1 (Trumpet 1). Measure 92 starts with Cl. 1 and Tpa. 1 playing a whole note chord. Cl. 2 has a whole rest. In measure 93, Cl. 1 has a whole rest, Cl. 2 has a whole note chord, and Tpa. 1 has a whole note chord with a triplet of eighth notes. In measure 94, Cl. 1 has a whole rest, Cl. 2 has a whole note chord, and Tpa. 1 has a whole note chord. In measure 95, Cl. 1 has a whole rest, Cl. 2 has a whole note chord, and Tpa. 1 has a whole note chord. Dynamics include *p* (piano) for Cl. 1 and Cl. 2, and *p* for Tpa. 1.



Musical score for measures 96-99. The score is for four instruments: Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2 (Clarinet 2), Sax. 1 e 2 (Saxophone 1 and 2), and Tpa. 1 (Trumpet 1). Measure 96 starts with Cl. 1 and Cl. 2 playing a whole note chord. Cl. 1 has a slur over the notes. In measure 97, Cl. 1 has a whole rest, Cl. 2 has a whole note chord, Sax. 1 e 2 has a whole note chord with a first ending bracket, and Tpa. 1 has a whole note chord. In measure 98, Cl. 1 has a whole rest, Cl. 2 has a whole note chord, Sax. 1 e 2 has a whole note chord, and Tpa. 1 has a whole note chord. In measure 99, Cl. 1 has a whole rest, Cl. 2 has a whole note chord, Sax. 1 e 2 has a whole note chord, and Tpa. 1 has a whole note chord. Dynamics include *p* (piano) for Cl. 2, Sax. 1 e 2, and Tpa. 1, and *pp* (pianissimo) for Cl. 1. The instruction *al niente* (fading to nothing) is written above Cl. 1 in measure 97.

ANEXO D – Partitura: *Utopia* para orquestra de violões

*Utopia*

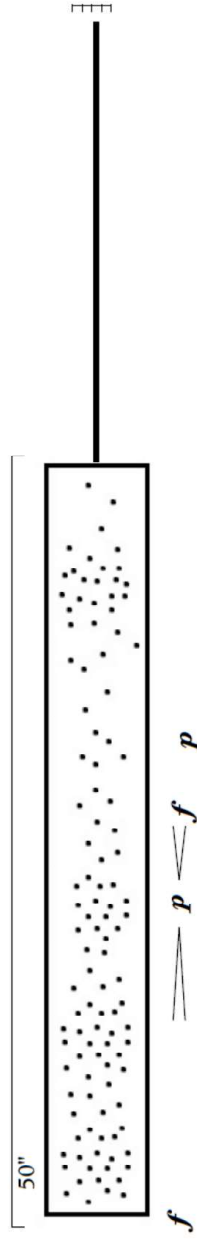
para orquestra de violões

dedicada à Orquestra de Violões da UFBA

Izabella Baldoíno, 2023

### Instruções de execução

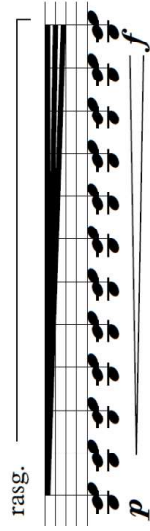
- Nos trechos onde houvera seguinte notação, trata-se de um módulo em que se deve percutir o tampo do violão durante a duração indicada. Quanto mais pontos estiverem concentrados verticalmente, mais movimentação do naípe deve haver naquele momento. A linha contínua desenhada após o módulo indica até onde, nos compassos da obra, aquele trecho deve ser executado.



- Quando a cabeça da nota estiver notada como um losango vazado, deve-se executar harmônicos – em específico aqueles que forem mais fáceis para a execução do trecho.

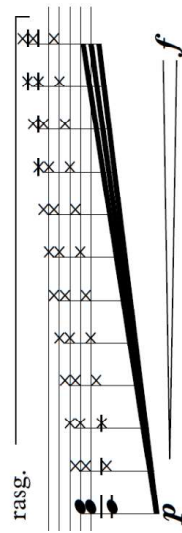


- A seguinte notação irídica que deve-se acelerar gradualmente a execução do acorde:

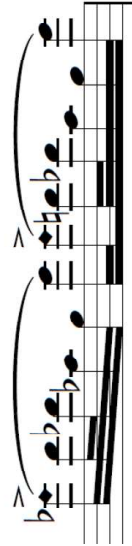




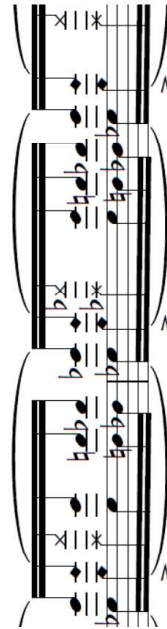
- Nos casos onde a aceleração estiver notada com as cabeças das notas substituídas por x e subindo gradualmente, significa que deve-se manter a posição do acorde inicial e ir deslizando no braço do instrumento sem pressionar muito as cordas:



- Nos casos em que a cabeça da nota for substituída por um losango preenchido, deve-se tocar pressionando a nota de maneira que o som emitido seja relativamente "sujo":



- Quando a cabeça da nota estiver notada como um x, deve-se percutir a corda sem a intenção de que ela soe completamente:



# Utopia

para orquestra de violões

Izabella Balduino  
2023

$\text{♩} = 100$

The score is written for four violas, each on a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The music is in G major. The first staff (Violão 1) starts with a 3-measure rest, followed by a 35-measure rest, then a solo section marked *mp* and *f*. The second staff (Violão 2) has a 3-measure rest, followed by a 50-measure rest, then a section marked *f* and *p*. The third staff (Violão 3) has a 3-measure rest, followed by a 35-measure rest, then a solo section marked *mp*, *p*, *f*, and *p*. The fourth staff (Violão 4) has a 3-measure rest, followed by a 35-measure rest, then a solo section marked *p* and *f*. Braille notation is provided for the rests and dynamic markings.

2

10

V.3

rasg.

*p*

*f*

V.4

rasg.

*p*

*f*

14

V.2

solo

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

primeira estante

tutti

V.3

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

primeira estante

tutti

V.4

*pp*

*mp*

3

19

V.1

tutti *mf*

rasg. *p*

*f*

35"

*mp* *f* *mp* *f*

V.3

rasg. *p*

*mf* *f* *p*

*p* *mp* *p* *mp*

V.4

tutti *mf* *f*

rasg. *p*

24  
4 V.1 V.3 V.4

mf  
p  
f  
ragg.  
p  
f  
ragg.  
p  
f  
ragg.  
p  
f

---

26  
4 V.1 V.3 V.4

ragg.  
p  
f  
ragg.  
p  
f  
ragg.  
p  
f

Detailed description: This page contains musical notation for three violin parts (V.1, V.3, and V.4) across measures 24 and 26. The notation includes melodic lines with accents and dynamic markings (mf, p, f), as well as guitar-style chord diagrams with 'x' and '\*' symbols. Performance markings such as 'ragg.' (rassano) are present. The score is divided into two systems by a double bar line. Measure numbers 24 and 26 are indicated at the beginning of each system. Part numbers V.1, V.3, and V.4 are labeled under each respective staff. Dynamics range from piano (p) to forte (f), with a mezzo-forte (mf) marking in measure 24. The 'ragg.' marking appears in measures 24.5, 25.5, and 26.5.

28

5

V.1

V.2

V.3

solo

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

32

V.1

V.2

V.3

primeira estante

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

*p*

*mp*

tutti

6

35

V.1 *p* *mp* *tutti* *p* *mp*

V.2 *tutti* *p* *mp* *mp* *mf*

V.3 *p* *mp* *mf*

V.4 *pp* *p* *mp* *mf*

Detailed description: This page contains the musical notation for four violin parts, labeled V.1 through V.4, starting at measure 35. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). V.1 begins with a dynamic of *p*, followed by *mp*, and includes the instruction *tutti*. V.2 starts with *tutti* and *p*, then moves to *mp* and *mf*. V.3 starts with *p* and *mp*, then *mf*. V.4 starts with *pp*, then *p*, *mp*, and *mf*. The score features various articulations, including accents and slurs, and dynamic markings that change throughout the passage.

7

37

ragg.

*p*

*f*

V.1

V.2

V.3

V.4

Detailed description: This page contains the musical notation for four violin parts, labeled V.1 through V.4. The score begins at measure 37. V.1 starts with a melodic line, followed by a section marked 'ragg.' (ragged) with a 'p' (piano) dynamic. V.2, V.3, and V.4 enter with a 'f' (forte) dynamic. The parts are characterized by rhythmic patterns, slurs, and accents. V.1 has a 'p' dynamic, while V.2-V.4 have 'f' dynamics. The notation includes various articulations such as accents (^) and slurs.



8

39

V.1

V.2

V.3

V.4

The image shows a musical score for four violas, labeled V.1, V.2, V.3, and V.4. The score begins at measure 39. V.1 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first measure contains a whole note chord with notes G2, B1, and D2. A bracket groups the first two measures of V.1, which are then repeated for V.2, V.3, and V.4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (^) and hairpins (>). V.2, V.3, and V.4 have their first notes marked with a flat (b). The score is written on four staves, each with a five-line structure.

The image displays a musical score for four violins, labeled V.1, V.2, V.3, and V.4. The score is written on five-line staves. V.1 includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. Above the staff, there is a section of music with a *rasg.* marking and a series of 'x' symbols. The music features various dynamics, including *p* and *f*, and includes slurs and accents. V.2 features a 20-inch section, indicated by a bracket and the text "20\"", which contains a dense pattern of dots. V.3 and V.4 continue the melodic lines with slurs and accents. The overall layout is professional and detailed.

10

42

V.1

V.3

V.4

rasg.

*p*

*f*

Detailed description: This system contains measures 42, 43, and 44. Part V.1 has a whole rest in measure 42. Parts V.3 and V.4 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. In measure 43, V.3 has a dynamic of *p* and V.4 has a dynamic of *f*. In measure 44, V.3 has a dynamic of *f* and V.4 has a dynamic of *p*. A 'rasg.' marking is present above V.3 in measure 43. A double bar line is at the end of the system.

44

V.1

V.2

V.4

*f*

*f*

*p*

Detailed description: This system contains measures 44, 45, and 46. Part V.1 has a whole rest in measure 44. Parts V.1 and V.2 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic of *f*. Part V.4 has a long note with a dynamic of *p*. A double bar line is at the end of the system.

45

11

rasg.

*mp* *p* *mf* *f*

V.1

V.2

V.3

20"

*mf* *mp* *f*

solo

tutti

*f* *p*

V.4

Detailed description: This page contains the musical score for four violin parts (V.1, V.2, V.3, V.4) from measure 45 to 56. The score is written in treble clef with a key signature of one flat.   
 - V.1: Starts at measure 45 with a dynamic of *mp*. It features a melodic line with various dynamics: *p* (measures 45-46), *mf* (measures 47-48), and *f* (measures 49-50). A *rasg.* instruction is placed above the staff at measure 51. The part ends at measure 56 with a dynamic of *f*.   
 - V.2: Enters at measure 51 with a dynamic of *f*. It plays a rhythmic accompaniment with accents.   
 - V.3: Features a 20-measure section (measures 51-70) enclosed in a box with a bracket labeled "20". This section contains a dense texture of notes. Dynamics are *mf* before the section, *mp* during it, and *f* after.   
 - V.4: Starts at measure 51 with a *solo* instruction and a dynamic of *f*. It has a melodic line with dynamics *f* and *p*. At measure 56, it joins the other parts with a *tutti* instruction and a dynamic of *p*.

12

The musical score consists of four staves, V.1 through V.4, for violas. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- V.1:** Starts at measure 49 with a *p* (piano) dynamic. A *rasg.* (rasgueado) instruction is placed above the staff. The music transitions to a *f* (forte) dynamic and ends with a *ff* (fortissimo) dynamic.
- V.2:** Features a *ff* dynamic marking and includes *rasg.* instructions.
- V.3:** Features a *f* dynamic marking and includes *rasg.* instructions.
- V.4:** Features a *f* dynamic marking and includes *rasg.* instructions.

The score is characterized by complex rhythmic patterns, often involving sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and accents. The *rasg.* instruction indicates a rasgueado technique, which is a rapid strumming of the strings.

13

The musical score for four violas (V.1, V.2, V.3, V.4) is presented on page 13. The score begins at measure 52. V.1, V.2, and V.3 play a rhythmic pattern of eighth notes with a descending melodic line, marked with accents (^) and slurs. V.2 has a unique part in measure 53, featuring a whole note chord with a sharp sign (#) and a fermata. V.4 has a rest in measure 53. In measure 54, all violas continue the eighth-note pattern. In measure 55, V.1, V.2, and V.3 continue, while V.4 plays a whole note chord marked with a forte dynamic (*ff*) and an accent (^). The score concludes with a double bar line.

14

54

div.

V.1

V.2

V.3

V.4

This musical score consists of four staves, labeled V.1 through V.4, representing the first four violins. The music is written in treble clef and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A 'div.' (divisi) marking is present above the first staff, indicating that the players should divide into two groups. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A bracket on the left side of the staves indicates a measure starting at measure 54.

15

57

V.1

div.

V.2

div.

V.3

div.

V.4



16

The image displays a musical score for four violin parts, labeled V.1, V.2, V.3, and V.4. The score is written in 3/8 time and begins at measure 60. Each part consists of a single staff with a treble clef. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The notation includes various accidentals (flats and naturals) and dynamic markings such as accents (^) and slurs. The parts are arranged in a vertical stack, with V.1 at the top and V.4 at the bottom. The score is presented in a vertical orientation on the page.

17

62

V.1

V.2

V.3

V.4

18

The image displays a musical score for four violas, labeled V.1, V.2, V.3, and V.4. The score is written in treble clef and begins at measure 63. Each part is contained within a large oval. V.1 and V.2 play a rhythmic pattern of eighth notes with stems pointing up and down. V.3 and V.4 play a similar pattern but with stems pointing down and up. The notation includes various accidentals (flats and naturals) and dynamic markings (accents). The score concludes at measure 64 with a final chord and a fermata.

19

64

V.1

V.2

V.3

V.4

The musical score consists of four staves, V.1 through V.4, for violins. It begins at measure 64. V.1 starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The first measure contains a whole note chord of B-flat and E-flat. V.2 through V.4 follow with similar chords and melodic lines. V.3 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, and includes dynamic markings such as  $\lambda$  and  $\ast$ . V.4 concludes with a melodic line and a final chord. The score is written in a standard musical notation style with various articulation and dynamic symbols.

20

65 *trsg.* *f* *ff*

V.1 V.2 V.3 V.4

Detailed description: This page contains the musical score for four violins, labeled V.1 through V.4. The score begins at measure 65. Violin 1 (V.1) starts with a tremolo section marked 'trsg.' and 'f', indicated by a thick black line and a hairpin that leads to a fortissimo 'ff' dynamic. The other three violins (V.2, V.3, and V.4) play melodic lines with accents. V.2 and V.3 have some notes marked with 'x' and 'b' (flat). V.3 has a section with notes marked with 'x' and 'b' (flat) that is circled. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

66 *div.* *ff* 21

V.1 V.2 V.3 V.4

Detailed description of the musical score: The score is for four violins, labeled V.1, V.2, V.3, and V.4. It begins at measure 66. V.1 has a 'div.' (divisi) marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. A '21' is written above the first measure of V.1. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The rhythm is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Slurs and accents (>) are used throughout. V.2, V.3, and V.4 have similar rhythmic patterns but with different articulation and dynamics. V.3 includes some 'x' marks above notes, possibly indicating natural harmonics or specific bowing techniques. The score is arranged in four systems, with V.1 on the top staff of each system and V.4 on the bottom.

22

The musical score consists of four staves, V.1 through V.4, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Staff V.1 starts at measure 67. Staff V.2 includes dynamic markings *mp* and *ff*, and features a large, thick black wedge-shaped graphic that tapers from left to right, indicating a crescendo. Staff V.3 and V.4 continue the melodic and harmonic lines. Various performance markings are present, including accents ( $\text{^}$ ), slurs, and dynamic changes.

23

The image shows a musical score for four violins, labeled V.1, V.2, V.3, and V.4. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The music begins at measure 68. V.1 starts with a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic. V.2 has a *p* dynamic, then a *f* dynamic. V.3 has a *p* dynamic, then a *f* dynamic. V.4 starts with a *mp* dynamic, then a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also performance instructions: "rasg." (rassognando) is written above the staves for V.2 and V.3, and "p" (piano) is written below the staves for V.3 and V.4. The score is divided into four systems, each corresponding to one of the violins.



24

72

V.1 *mp* *f*

V.2

V.3

V.4 *mp* *p* *f*

ragg.

78

V.2 *mp*

V.3 *mp*

V.4 *mp* *p* *f*

ragg.

25

84

rasg.

V.1 *f*

V.2 *mp* *f*

V.3 *f* *mp* *f*

V.4 *f* *p* *f*

solo

rasg.

Detailed description: This musical score is for four violins, labeled V.1 through V.4. It begins at measure 84. V.1 has a 'rasg.' instruction and a dynamic marking of *f*. V.2 has dynamics of *mp* and *f*. V.3 has dynamics of *f*, *mp*, and *f*. V.4 has dynamics of *f*, *p*, and *f*, and includes a 'solo' instruction. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, and includes various performance markings such as accents and slurs.