

Haciendo camino al andar¹: Contribuciones para la investigación en procesos creativos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição

Germán Gras
Universidade Estadual do Ceará (UECE)
pajaro_gras@yahoo.com.ar

Resumo. Este trabalho es parte de una investigación que objetiva estudiar el proceso creativo dentro del marco de la composición musical. El objeto principal es el proceso creativo en primera persona: cuando el investigador/compositor estudia su propio proceso creativo. En la primera parte, una pequeña discusión sobre cuestiones relativas a esta pesquisa es construida, principalmente, a partir de los aportes de la crítica genética trabajados por Celso Loureiro Chaves, y estos en diálogo con la idea de composicionalidad de Paulo Costa Lima. En la segunda parte, algunas de las preocupaciones centrales al proceso creativo de *Da Ânsia à Ira e Complacência* son tratadas a partir de la idea de caminos recorridos y no recorridos. Con esto se pretende indagar sobre lo que se constituía como (parte del) proceso creativo en el caso aquí estudiado, como forma de levantar datos que contribuyan para la investigación en procesos creativos.

Palabras-chave. Procesos creativos, Opciones, *Da Ânsia à Ira e Complacência*

Fazendo caminho ao andar: contribuições para a pesquisa em processos criativos

Resumo. Este trabalho faz parte de uma pesquisa que visa estudar o processo criativo no âmbito da composição musical. O objeto principal é o processo criativo em primeira pessoa: quando o pesquisador/compositor estuda seu próprio processo criativo. Na primeira parte, constrói-se uma pequena discussão sobre questões relacionadas a esta pesquisa, principalmente, a partir das contribuições da crítica genética trabalhada por Celso Loureiro Chaves, e estas em diálogo com a ideia de composicionalidade de Paulo Costa Lima. Na segunda parte, algumas das preocupações centrais do processo criativo de *Da Ânsia à Ira e Complacência* são tratadas a partir da ideia de caminhos percorridos e não percorridos. Pretende-se com isso investigar o que se constituiu como (parte do) processo criativo no caso aqui estudado, como forma de coletar dados que contribuam para pesquisas sobre processos criativos.

Palavras-chave. Processos criativos, Escolhas, *Da Ânsia à Ira e Complacência*.

Este trabajo es parte de una investigación cuyo objeto de estudio es el proceso creativo. Los eventuales (y necesarios) procedimientos² que posibilitan el devenir-música, o que posibilitaron una u otra música particular – lo escrito y/o lo que suena –, no son

¹ Alusión al poema Cantares de Antonio Machado.

² La diferencia entre proceso y procedimiento fue colocada en *Problemáticas da pesquisa em composição na ANPPOM de 2015 a 2019: abordagens em processos criativos* (GRAS, 2020, s.p.).

necesariamente el foco de interés principal. El estudio de una u otra gramática así como la composición terminada (uno de tantos resultados en potencia) asumen el status de dato secundario, pues lo que interesa no es lo que se consiguió, sino lo que se buscaba y el camino recorrido para su realización. Al discursar sobre los estudios de la crítica genética en música, Celso Loureiro Chaves, en el manuscrito³ realizado para el libro *Critique Génétique a la Recherche D'autres Savoirs* (2021a) nos indica un camino, afirmando que:

La convergencia de las dos disciplinas [estudios de esbozo y crítica genética] comienza a dirigir el foco ya no hacia el producto final, sino hacia el proceso del emprendimiento creativo, para materiales preliminares que asumen vida propia y autonomía en relación a la obra fijada⁴ (CHAVES, 2021b, s.p.).

Adoptando esa perspectiva, esta investigación se direcciona para el memorial de composición, en el que el objeto de estudio es el proceso creativo del propio compositor-investigador. A partir de ahí, una serie de cuestiones emergen, tales como la problemática del estudio *in vivo* o en retrospectiva o la del autoanálisis o autoetnografía, entre otras ya apuntadas por Chaves (2021a), Harvey y Deliège (2006), Nicolas Donin (2006; 2019), Philippe Leroux (2010). De momento, importa discutir la posibilidad de observar el proceso creativo a partir de la intencionalidad del autor, a la cual se puede tener acceso a partir de las memorias del proceso creativo, las que pueden ser ayudadas con la observación y/o el estudio del material gráfico producido durante la composición, cuando tal material esté disponible. En cualquier caso, las preguntas que pueden ser formulada son: ¿para donde se direccionaban la preocupaciones del compositor, y como tensionaba realizarlas?, ¿qué es lo que el compositor iba descubriendo cuando trabajaba?, ¿qué nuevos caminos se abrían cuando recorría el planeado?, ¿eso promovía nuevas direcciones a ser contempladas?

Partimos de la creencia de que el compositor crece con su creación (aquí serán tratadas algunas problemáticas relativas solamente a la composición, pero sospechamos que esa afirmación sea válida también en el caso del intérprete y, muy probablemente, en el del oyente). Crece junto a ella haciéndola, en el momento que la crea, interpretándola e interpretando sus elementos, seleccionándolos, cambiando unos por otros, eliminándolos, modelándolos, encontrando o creándoles un ambiente artísticamente adecuado dentro de los marcos de (lo que será) una música (lo que incluye la presentación, por lo menos como

³ Original en portugues compartido conmigo en pdf. Este documento se trata de la preparación del texto para la publicación francesa de L'Harmattan.

⁴ A convergência das duas disciplinas passa a direcionar o foco não mais para o produto final, mas sim para o processo do empreendimento criativo, para materiais preliminares que assumem vida própria e autonomia em relação à obra fixada (traducción nuestra) (manuscrito del autor publicado en francés en (CHAVES, 2021).

sistema de protenciones) – esto también puede ser pensado a partir del concepto de reciprocidad elaborado por Costa Lima (2012). Y realizará todo eso de acuerdo con lo que entiende serle (a la pieza naciente) adecuado en el momento de la composición, lo que está, necesariamente, relacionado con la triada ‘puntual, estético, ideológico’ de Chaves (2010). Dicho en otras palabras, es posible criar las condiciones adecuadas para que el material sonoro sea interpretado como adecuado en esas condiciones. Pero ese material sonoro, esa sonoridad, no siempre está presente desde el comienzo, no siempre ha sido proyectada desde el comienzo, sino que algunas veces surge de manera insospechada y, en tal caso, el compositor puede elegir atender a esa nueva sonoridad, lo que puede abrir nuevos caminos, nuevas preocupaciones. Y esa elección es posible en el momento que el compositor de da cuenta de ello. Y así puede hacer camino al andar.

Entonces, no hay camino cierto o errado ya desde el comienzo, y en esto también parece atractiva la propuesta de la crítica genética musical aplicada al proceso creativo en primera persona. El estudio de los procesos creativos nos propone el análisis, por ejemplo, de la formación del objeto, ya sea a través de la rememoración/reconstrucción o de la investigación *in situ*, cuando es contemporánea al proceso, como comentado por Nicolas Donin (2012). En tal caso puede ser observado el juego que el autor elabora con las diversas potencialidades que va descubriendo, en contraposición al estudio de la ‘obra-objeto’, en el cual el objeto ya está terminado (cerrado, por así decirlo), lo cual nos invita a un estudio en marcha atrás, o a la descubierta gramatical, por ejemplo, en donde no se ve (o en cualquier caso parece difícil de ver) el papel que cumple la fantasía o la imaginación y como estas se relacionan con los procedimientos técnicos. En ese caso tampoco se ven los diferentes caminos que podrían haber sido recorridos, sino tan solo el que fue de hecho transitado. O sea, no se ven las elecciones. Y es por eso que la idea de obra-objeto/cierto-errado no es una preocupación primaria para esta investigación. Ese lugar está ocupado por ese “ir y venir entre idea y realización” (CHAVES, 2010), lo que propone cierta resonancia con la propuesta de Doreen Massey (2008) cuando piensa en historias-hasta-ahora, o historias-hasta-ese-momento y, evidentemente, resuenan también las colocaciones de Cecilia Salles cuando lanza la idea de un:

movimiento creativo como (...) convivencia de mundos posibles. El artista va levantando hipótesis y poniéndolas a prueba permanentemente. Como consecuencia, en muchos momentos, hay diferentes posibilidades de obra

habitando el mismo techo. Se convive con posibles obras: creaciones en permanente proceso.⁵ (SALLES, 1998, p. 26)

Retomando la potencia de la expresión de Antonio Machado, lo que interesa es investigar las formas de caminar y los caminos que eso va abriendo, surgiendo en el momento de la composición. Lo que interesa es ese ‘darse cuenta’ de que puede haber diversos caminos a ser transitados, ese aprender junto al objeto-del-pensamiento que es, al mismo tiempo, objeto de la percepción, de la escucha, del canto – es el (micro-)universo que se va abriendo en el momento en el que lo voy transitando, explorando, es esa creación de mundo que propone Paulo Costa Lima. Y esa creación de mundo, como definido por él, no es independiente de los otros conceptos reunidos dentro de la noción de composicionalidad, como cualidad, y como lazo o interpenetración entre teoría y práctica (COSTA LIMA, 2012; 2014; BERTISSOLO, 2021). Según Costa Lima:

Que especie de mundo es (...) el *Ponteio* op. 35 [de Costa Lima] para piano solo con sus cascadas de semicorcheas como se fuesen un volcán desbordante? La invención de ese mundo pianístico contrastaba bastante con la herencia de la década de 70. Entonces, una vez creado un mundo, crease también un *locus* de interpretación de todo lo que lo rodea, siendo eso algo del orden de la criticidad. Además: mundo y creador intercambian identidades por la vía de la reciprocidad. Todo depende de un campo de opciones, hechas a partir de enmarañados de teoría y práctica. He aquí el resumen de la ópera⁶ (COSTA LIMA, 2016, p. 143)

Hay potencialidades que no solo son encontradas y consideradas, sino también creadas al paso que el material sonoro es tratado, modelado, o simplemente cantado/imaginado. O sea, crear/modelar un sonido es también crearle potencialidades. Si no le encontramos o no le creamos esas potencialidades en el momento mismo del contacto con ese material, en esa imaginación, en esa experimentación, probablemente ni siquiera lo consideraríamos como material-en-potencia. Dicho de otra manera, parece que el material no es otra cosa que esa potencialidad que encontramos en el camino de crearlo, al cantar lo escrito y escribir lo cantado (GRAS, 2021).

⁵convivência ele mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades ele obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo.

⁶Que espécie de mundo é (...) o *Ponteio* op. 35 [de Costa Lima] para piano solo com suas cascatas de semicorcheias como se fosse um vulcão transbordando? A invenção desse mundo pianístico contrastava bastante com a herança da década de 70. Pois, uma vez criado um mundo, cria-se também um *locus* de interpretação de tudo que o rodeia, sendo isso algo da ordem da criticidade. E mais: mundo e criador intercambiam identidades pela via da reciprocidade. Tudo depende de um campo de escolhas, feitas a partir de emaranhados de teoria e de prática. Eis o resumo da ópera.

El caso de *Da Ânsia à Ira e Complacência*

Este texto toma como caso el proceso creativo de *Da Ânsia à Ira e Complacência* (de reciente composición), a partir de las elecciones que lo constituyeron, las que transitaban entre lo intuitivo, lo formalizado y el amplio territorio que se abría entre ellos. Toma, como dato primario, las memorias del proceso (relativamente recientes) ayudadas por borradores, dibujos, planeamientos y otros documentos utilizados durante la composición, algunos de los cuales serán presentados en lo sucesivo.

En el caso aquí estudiado existe la problemática de la duración. Observando la pieza terminada podría parecer que la duración (no solo de cada sonoridad particular, sino principalmente el aspecto formal-temporal⁷) no representaba un problema composicional, mientras que durante el proceso de composición esa permanecía como una de las preocupaciones centrales. Sobre esta cuestión se recurría a dos estrategias diferentes: una más intuitiva y otra más formalizada, en los diferentes niveles de organización. En primer lugar, la formalización funcionaba como una especie de ‘tierra firme’. La proyección de una especie de anclajes métricos (Figura 1) ayudaba a organizar la secuencia.

Figura 1: planeamiento rítmico

The image shows a handwritten page of musical notation and rhythmic planning. At the top, there are two lines of notation: 'N 5' and 'R 2'. Below these, there are several rhythmic patterns: '1, 2 - (1, 3) - (1, 4) - 1, 5', '2, 3 - (2, 4) - 2, 5 -', and '3, 4 - 3, 5'. A diagonal line separates these from the rest of the page. To the right of the diagonal line, there is a note in Spanish: 'EXCLUIR LOS QUE TIENEN NÚMEROS CONSECUTIVOS Y LOS QUE TIENEN EL NÚMERO CINCO'. Below this, there is a table of permutations of the numbers 1, 2, 3, 4. The permutations are arranged in two columns. The first column contains: 1, 2, 3, 4; 1, 3, 4, 2; 1, 4, 2, 3; 1, 4, 3, 2; 1, 3, 2, 4; 3, 1, 2, 4; 3, 2, 4, 1; 3, 4, 1, 2; 3, 4, 2, 1; 3, 2, 1, 4. The second column contains: 2, 1, 3, 4; 2, 3, 4, 1; 2, 4, 1, 3; 2, 4, 3, 1; 2, 3, 1, 4; 4, 1, 2, 3; 4, 2, 3, 1; 4, 3, 1, 2; 4, 2, 1, 3; 4, 3, 2, 1. To the left of the permutations, there is a table with letters A, B, C and numbers 1 through 6. The table is:

A B C	1
A C B	3
B A C	5
B C A	2
C A B	4
C B A	6

 Below this table, there is a vertical label '2 W A D O' and the word 'ESTE' with an arrow pointing to the table. At the bottom of the page, there is a musical staff with notes and rests, and a note in Spanish: 'CUANDO SE SUMAN MÁS DE TRES ATAQUES REGULARES, UNO SE CONVIERTE EN SILENCIOS; POR EJEMPLO, CUANDO 'A' SIGUE DESPÉS DE 'C'.' Below the staff, there is a small diagram with letters A, B, C and notes.

Fuente: cuaderno de borradores del autor

⁷ Como estudiado en *A forma através do tempo nos primeiros compassos de Allegro Sostenuto de Helmut Lachenmann* (GRAS, 2013), a partir de Husserl, Merleau-Ponty y Clifton.

La repetición regular de una serie de segmentos regulares basados en números impares asegura la repetición no perceptible (en la dimensión de las alturas se optaba por una estrategia diferente que buscaba el mismo objetivo). Lo que se buscaba era, en cualquier caso, la no-percepción de regularidad. Para esto recurría a la técnica de permutaciones que utiliza Luca Belcastro, la cual nos transmitía durante la Residencia *Germina.Cciones...* Para Composición Musical, Chile, 2014, como una de las posibilidades de realización técnica, tercer etapa del Método Para Procesos Creativos Compartidos. En *Da Ânsia à Ira e Complacência*, de una serie de combinaciones de dos elementos entre cinco posibles, fueron excluidas las posibilidades en que los elementos se ordenaban de manera contigua y las combinaciones en las que un elemento estuviese ubicado en el orden cinco, para evitar la ocurrencia cinco-uno. Las tres posibilidades que obedecían a esta elección fueron ordenadas de acuerdo con una orden combinatoria y fueron modificados algunos segmentos que resultaban en la posible percepción de algún tipo de regularidad.

Por otro lado, la organización del aspecto (macro-)formal-temporal se daba más de una manera intuitiva, donde el cálculo no obedecía al número sino a la escucha, que se guiaba por las relaciones de permanencia/mutabilidad, permanencia/cambio, transición/yuxtaposición, etc. de un(os) carácter(es) específico(s), según lo que el compositor entendía como suficiente-necesario, y esto de acuerdo con la escucha-interpretación en la situación de creación (GRAS, 2014), donde todo parece permanecer en abierto. Es un terreno movedizo. A cada cantar lo que iba siendo escrito, diversas sensaciones surgían, algunas veces conflictivas entre sí, y esto promovía un permanente escrutinio. Más allá de las ‘anclas’ proyectadas, las cuales solo indicaban momentos-puntos particulares que, en sí, no definían el carácter por completo, en el nivel de la dimensión formal-temporal, la duración estaba constantemente siendo decidida, re-definida a partir de la vivencia, algunas veces desde lo imaginario, otras utilizando el programa de edición como secuenciador. El *sample* del programa tuvo, en este sentido, un gran protagonismo, como soporte que ayuda a ese privilegiar la escucha-interpretación por sobre la acción de escribir, en una acción similar a la del proceso creativo de la música electroacústica. Fue a través de ese conjunto de escuchas que trataba de entrar en lo que sería el flujo musical para intentar decidir cuánto tiempo un momento o un proceso podría/debería durar.

Algunas memorias sobre las preocupaciones con las cuales me interesaba construir el discurso eran: escucha/imaginación de erupciones sonoras, deformes, roncadas. Cierta carácter sombrío, pero enérgico. Como manchas sonoras irregulares en sucesión irregular. Lo irregular

sugiere una cierta profundidad, atenta a lo cambiante. La exploración del niño de Schaeffer con su hoja, tal vez. El cantar imaginado de un barullo profundo, áspero. Encontrar un orden rítmico que dé la impresión de caos, para que dé la sensación de elemento motivico/motriz. Encontrar un orden de alturas que dé la sensación de semejanza (no igualdad, sino movilidad). La previsión del estilo de lo que se aproxima sin prever claramente su concreción. La no previsión, la interrupción, interpolación, contraste, arrebató, lo contrario dentro de la semejanza. Lo que me toma de sorpresa, sin duda, debe tener un lugar privilegiado en momentos específicos. ¿Qué lugar tendría en este contexto una melodía de mi infancia? Esta tal vez sea una cosa tan inesperada como cualquier otra, dependiendo del contexto cultural del oyente, pero se propone como un elemento de contraste en relación a la mancha. ¿Transiciones? De la mancha a lo melódico por medio de la resonancia, del sonido reverberado, prolongado, convertido en continuante, continuación privilegiada de la mancha o de parte de ella. Sistemas armónicos creando una red de relaciones. Lo diatónico, los grados conjuntos. Lo melódico. El ataque incisivo. La deformidad/deformación de lo incisivo. ¿Hasta dónde se siente la armonía en la mancha? En qué condiciones la mancha pasa a ser un dato armónico.

Así como en relación a la dimensión de las duraciones, con respecto a las alturas hubo una estrategia de tratar algunas cuestiones preferentemente a partir de la formalización: el acorde místico de Scriabin, transposiciones, transformaciones, secuencias, filtros, rotaciones y procedimientos similares. En la figura 2 se puede ver una clara opción por trabajar una gran variedad armónica, en agregados divididos en alturas para bajos y alturas melódicas. La ordenación de los acontecimientos armónicos se daría por superposición de la secuencia de transposiciones sobre un bajo armónicamente estático y conforme el orden temporal resultante de los anclajes rítmicos ya mencionados. Pero también hay anotaciones que indican caminos no recorridos. ¿Es necesario agotar todas las posibilidades, ir hasta las últimas consecuencias? No hay anotaciones de esta pregunta pero acompañó, casi permanentemente, el proceso de composición en un primer momento. (Pero: ¿porqué esta pregunta todavía nos persigue?). En 28 de octubre, cuando las sonoridades que pueden ser extraídas del acorde místico de Scriabin eran estudiadas, la posibilidad del glissando, entendido como gesto, era vislumbrada. En las anotaciones del 05 de noviembre, nuevamente se insiste en esta posibilidad con signos de exclamación. De acuerdo con las memorias del momento en que el material comenzó a ser organizado en la partitura, a cada momento que el glissando era pensado, imaginado como parte de la textura, había una sensación de interrupción del flujo sonoro. No parecía encajar con el carácter percibido. En algún momento

entre el 28 de octubre y el 08 de noviembre la idea de glissando parecía alejarse cada vez más del camino que estaba siendo transitado (creo que por eso el signo de exclamación). Siguiendo el flujo de lo escrito-cantado, esa idea fue perdiéndose, gradualmente, pero reapareció allá, por lo que sería el compás 160, pero ya no necesariamente como gesto autónomo, sino como resonancia del ‘bajo-filtro’ (figura 2, cuarto sistema) que actuaría como una especie de pedal armónico permanente en varios momentos de la música.

Figura 2: mapa de alturas

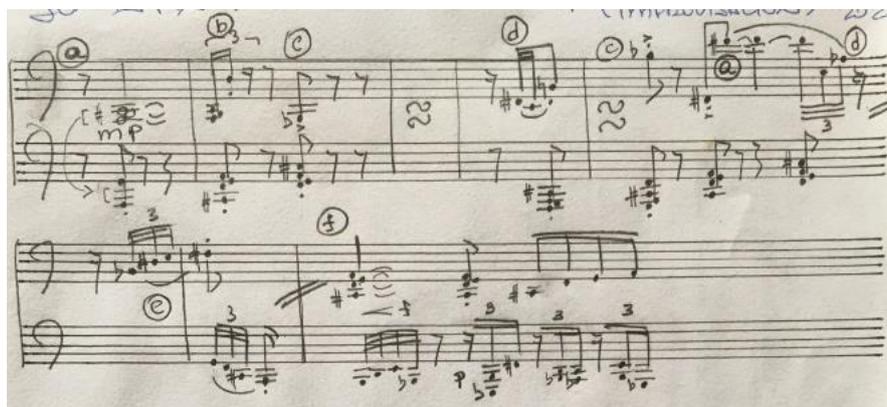
The image shows a handwritten musical score on aged paper, featuring several systems of music with various annotations and diagrams. The score is written in treble and bass clefs. Key annotations include: 'SERIA BIN GLISS. GESTO?' at the top left; '28-10-21 BAILO DE T1 SCR TRANSF.' at the top right; '01-11-21 MELÓDICAS' in the middle section; '05-11-21 HARMONIA' below the middle section; '08-11-21 FILTRO' and 'UR furioso (15-10-21) GRAVE/AGUDO' in the lower middle section; and '13-11-21' at the bottom left. There are also diagrams of guitar fretboards with notes marked, such as 'T0 T6 T8 T4' and 'T1 T2 T3 T4 T5 T6 T7 T8 T9 T10 T11'. Other notes include 'BAIXO ANTERLADO (QUALQUER INVERSÃO) OSCURO', 'VER EL OTRO BORRADOR', 'PENSAR LOS GLISS!', 'TCHAIKOVSKI', '21 mou CONCERTO', and 'BAIXO' and 'MELO' at the bottom. The handwriting is in black ink with some red and blue highlights.

Fuente: cuaderno de borradores del autor

Otros caminos no recorridos son los de generar momentos desprendidos del trabajo con los armónicos (día 05-11) producidos por un ataque *fortíssimo* en *staccato*, y el de entender ese mismo bajo-filtro armónico (en algún momento después del día 05-11), también como un acorde con séptima y novena (día 01-11), lo que traería la posibilidad de, en algún momento, tratar el material a la manera de la armonía funcional dilatada o extendida. De esto último solo quedaron algunas sonoridades alegóricas en un u otro momento.

Hubo, al mismo tiempo, la estrategia de cantar las sonoridades utilizando la misma metodología de transitar entre el imaginario y la escucha de la secuencia producida por el programa. Escuchar la secuencia invitaba a buscar resonancias, prolongaciones, melodías, contrapuntos (en sentido amplio), trabajar con la idea abierta de espectromorfologías en un instrumento de timbre (casi-)fijo (piano sin utilización de técnicas extendidas). El pedal y lo seco. La imitación del pedal atreves del tratamiento de la escritura. Atreves de la escucha surgía una necesidad de realizar una categorización primaria de materiales y una posible red de relaciones y grados de proximidad entre ellos (Figura 3).

Figura 3: categorías de materiales, de 14 de noviembre de 2021.



Fuente: cuaderno de borradores del autor

En la figura: a) es sonido largo; b) eco; c) notas melódicas d) grupeto, similares, eco reverso; e) escalas y arpeggios, elemento melódico; y f) texturas sonoras (asociando, a veces, con arpeggios y grupetos). Una vez caracterizados, listados y relacionados, surgía la idea de organización seriada, pero esto sugería un carácter diferente de lo cantado/imaginado y que, así, proponía otra música. Por lo tanto, la combinatoria/orden de aparición fue decidido de forma intuitiva que, todavía, buscaba la apariencia de no-repetición, el no-orden.

Algunas consideraciones finales

A partir de lo expuesto, puede ser afirmado que, en este caso particular, el proceso creativo se constituye tanto por los caminos recorridos como por los no recorridos. El resultado (música) es consecuencia de las opciones adoptadas y las descartadas, ya que ambas contribuyeron en la definición del estilo sonoro que fue siendo descubierto y modelado durante el proceso. En este sentido, el recurso a las memorias de la composición parece una herramienta necesaria para este tipo de estudios, ya sea en relación a lo intuitivo o a lo formalizado. Podría ser indagado, también y paralelamente, esos momentos, acciones o elementos incorporados, no necesariamente buscados, a los cuales Leroux se refiere como siendo de una “*conciencia pre-reflexiva*, un cierto número de constituyentes del trabajo de composición, que conocía sin haberlos nombrado” (2010:56) y que, según él, “son la base de muchas decisiones importantes”. Siendo así, estos podrían ser comparados con esos elementos que me interesó explorar, con ese material nuevo, que me proponía caminos todavía no recorridos. Esos que voy descubriendo porque estoy trabajando en ellos, dándome cuenta de cosas que antes no me daba cuenta, tal vez, porque no estaban en el horizonte de preocupaciones, o porque no había recorrido el camino que me hace pasar por aquí ahora, como propone Massey (2008), que, como mencionado anteriormente, sería un crecer junto con la creación.

Referências

BERTISSOLO, Guilherme. Teorias e Práticas do Compor: a pesquisa em processos criativos musicais e(m) abordagens no Brasil. *Opus*, v. 27, n. 2, p. 1-24, 2021. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021b2707> Acesso em: 26 de jun. de 2022.

CHAVES, Celso Loureiro. Para uma pedagogia da composição. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7letras, 2010, p. 82-95.

CHAVES, Celso Loureiro. *Genesis Musicales*. Manuscrito. Porto Alegre, 2021.

CHAVES, Celso Loureiro. Genèses Musicales. In: *La Critique Génétique a la Recherche D'autres Savoirs: de l'état quantique à l'écriture par la rature*. WILLEMART, Philippe (Dir.). Paris: L'Harmattan, 2021. p. 149-156

DONIN, Nicolas. Empirical and Historical Musicologies of Compositional Processes: Towards a cross-fertilisation. In: COLLINS, Dave (Ed.), Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2012, p. 1-26.

DONIN, Nicolas. Auto-analyse et composition musicale : une tradition méconnue, un enjeu actuel. In: DONIN, Nicolas (Ed.). *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale*:

Anthologie d'écrits autoanalytiques de Janáček à nos jours. Genève: Droz; Haute Ecole de Musique de Genève, 2019, p.13-21.

GRAS, Germán. A forma através do tempo nos primeiros compassos de Allegro Sostenuto de Helmut Lachenmann. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 2013, São Paulo. *Anais do III Encontro Internacional de teoria e análise musical*. São Paulo, 2013. p.172-180.

GRAS, Germán. Tese. *Aspectos dialógicos da composição musical: Pontos de Partida*. Porto Alegre, 2014. 109 f. Tese (Doutorado em Música: Composição). PPGMus, Instituto de Artes, UFRGS, 2014.

GRAS, Germán. Problemáticas da pesquisa em composição na ANPPOM de 2015 a 2019: abordagens em processos criativos. In: XXX Congresso da ANPPOM, 2020, Manaus. *Anais do XXX Congresso da ANPPOM*, Manaus, 2020.

GRAS, Germán. Terremotados, la poética de la sonoridad y la imagen de los hilos: memorial de composición. In: XXXI Congresso da ANPPOM, João Pessoa, 2021. *Anais do XXXI Congresso da ANPPOM*, João Pessoa, 2021. p. 1-10.

HARVEY, J.; DELIÈGE, I. Postlude: How can we understand creativity in a composer's work? A Conversation between Irene Deliege and Jonathan Harvey. In: DELIÈGE, I; WIGGINS, G. A. (Ed.) *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Sussex: Taylor & Francis, 2006, p. 397-404

LEROUX, Philippe. Questions de Faire: la génétique musicale in vivo vue du côté du créateur. *Genesis*, Paris, n. 31, p. 55-63, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/genesis/335> Acesso em: 26 de jun. de 2022.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e Prática do Compor I: diálogos de invenção e ensino*. Bahia: EDUFBA, 2012. 172 p.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e Prática do Compor II: diálogos de invenção e ensino*. Bahia: EDUFBA, 2014. 293 p.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e Prática do Compor III: lugar de fala e memória*. Bahia: EDUFBA, 2016. 242 p.

MASSEY, Doreen B. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. MACIEL, Hilda Pareto; Haesbaert, Rogério (Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998. 168 p.