

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Darwin Pillar Corrêa

**AUTOCRÍTICA GENÉTICA E AUTOANÁLISE EM COMPOSIÇÃO  
MUSICAL: DOSSIÊ GENÉTICO, HIPERTEXTO, METODOLOGIA**

Tese de Doutorado

Porto Alegre

2023

Darwin Pillar Corrêa

**AUTOCRÍTICA GENÉTICA E AUTOANÁLISE EM COMPOSIÇÃO  
MUSICAL: DOSSIÊ GENÉTICO, HIPERTEXTO, METODOLOGIA**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Música. Área de concentração: Composição.

Orientador:

Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves

Porto Alegre

2023

### CIP - Catalogação na Publicação

Corrêa, Darwin Pillar  
AUTOCRÍTICA GENÉTICA E AUTOANÁLISE EM COMPOSIÇÃO  
MUSICAL: DOSSIÊ GENÉTICO, HIPERTEXTO, METODOLOGIA /  
Darwin Pillar Corrêa. -- 2023.  
92 f.  
Orientador: Celso Giannetti Loureiro Chaves.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Composição musical. 2. Crítica genética. 3.  
Autoanálise. 4. Hipertexto genético. 5. Ação  
composicional. I. Chaves, Celso Giannetti Loureiro,  
orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

À minha noiva, Lara, à minha Mãe, Dalva, ao meu Pai, Cláudio aos meus irmãos, Anna Luiza, Lênio, Maria Clara, Isabela, Lorenzo, à minha família, aos meus amigos, aos colegas estudantes; agradeço por todo o amor que recebo, pela paciência, pelo suporte, pela força, por serem meu porto seguro, fonte inesgotável de apoio, amor, carinho e atenção.

A todos os professores, técnicos administrativos em educação, funcionários e componentes do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial à Prof. Dra. Jusamara Souza e à Prof. Dra. Maria Elizabeth Lucas, pela excelente formação acadêmica que ofereceram nas disciplinas de doutorado, e ao Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, pelas contribuições especiais nos âmbitos artístico e acadêmico da composição musical. A todos os professores e colegas que me ensinaram generosamente seus conhecimentos sobre música ao longo dos 15 anos nos quais percorri esta jornada de formação acadêmica. Ao meu orientador e professor de composição, Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves. Este trabalho seria impossível só com o ímpeto que eu tinha lá no início do caminho. Foram seus ensinamentos, sugestões e críticas que permitiram que eu alcançasse os resultados de pesquisa que apresento nesta tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou a realização dos meus estudos de doutorado.

## RESUMO

Esta tese de doutorado apresenta como tema a autocrítica genética como metodologia de autoanálise em composição musical. São objetos dessa pesquisa todos os documentos de trabalho produzidos durante a prática composicional, em conjunção com as memórias deste compositor sobre suas atividades artísticas, desenvolvidas no ano de 2019 para a composição do *Duo para Tuba e Piano*. O fenômeno autoanalítico é problematizado a partir de seus aspectos metodológicos e epistemológicos. As abordagens metodológicas da crítica genética são discutidas com o intuito de estarem operacionalizadas na tarefa autoanalítica, com função heurística, para permitir a segmentação e desenvolvimento progressivo das etapas de investigação. Teorias empíricas recentes sobre a prática composicional são integradas com o objetivo de subsidiarem a discussão de diversos aspectos da ação composicional. Os documentos de trabalho são preparados digitalmente para montagem de um hipertexto genético em formato de website, acessível em sua completude aos leitores e se tornam o objeto central desta investigação autoanalítica. Diversas perspectivas de análise da prática artística são empreendidas e é constatado que as ações intuitivas são componente fundamental da atividade composicional. Alguns caminhos de investigação futuros em autoanálise composicional são apontados e conclusões sobre aspectos artísticos são alcançadas e discutidas.

Palavras-chave: Composição musical. Crítica genética. Autoanálise. Hipertexto genético.

Ação composicional.

## ABSTRACT

This doctoral research project has as its theme genetic self-criticism as a self-analysis methodology in musical composition. The object of the research are the working documents produced during a compositional practice, in conjunction with the composer's memories of his artistic activities undertaken during the year of 2019 for the composition of the *Duo para Tuba e Piano*. The self-analytic phenomenon is approached from methodological and epistemological standpoints. The methodological principles of genetic criticism are discussed so as to be incorporated into the self-analytical task with a heuristic function, allowing for the segmentation and progressive development of the research. Recent empirical theories about compositional practice are integrated into the text in order to support the discussion of various aspects of the compositional activities. Working documents are digitally prepared for the construction of a genetic hypertext in a website format accessible in its entirety to the reader. This endeavour becomes the central object of the investigation. The artistic practice is analyzed from various perspectives. Intuitive actions are found to be a fundamental component of the compositional activity. Some paths of inquiry for future self-analysis researches are foreseen. Artistic conclusions are reached and discussed.

Keywords: Music composition. Genetic criticism. Self-Analysis. Genetic Hypertexts.

Compositional actions.

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>2 CRÍTICA GENÉTICA</b> .....	11
<b>2.1 A ABORDAGEM GENÉTICA</b> .....	11
<b>2.2 O OBJETO: DOSSIÊ GENÉTICO</b> .....	14
<b>2.3 UMA VISÃO NÃO-LINEAR DO PROCESSO</b> .....	16
<b>2.4 UM FORMATO NÃO-LINEAR PARA O DOSSIÊ GENÉTICO</b> .....	21
<b>3 TEORIAS EMPÍRICAS SOBRE COMPOSIÇÃO MUSICAL</b> .....	24
<b>3.1. COMPONENTES DA COMPOSIÇÃO COMO ATIVIDADE</b> .....	24
3.1.1 ELEMENTOS .....	24
3.1.2 AÇÕES .....	25
3.1.3 CONHECIMENTOS .....	27
3.1.4 TEMPOS .....	30
3.1.5 UMA RELEITURA DE REYNOLDS (2002) .....	32
<b>3.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS</b> .....	37
<b>4 METODOLOGIA E OBJETO DA AUTOANÁLISE</b> .....	40
<b>4.1 AUTOCRÍTICA GENÉTICA</b> .....	40
<b>4.2 HIPERTEXTO GENÉTICO</b> .....	42
4.2.1 RENOMEAÇÃO DOS DOCUMENTOS E ORDEM CRONOLÓGICA ..	42
4.2.2 OS DOCUMENTOS DE TRABALHO COMPOSICIONAL .....	44
4.2.3 O WEBSITE DO HIPERTEXTO GENÉTICO .....	46
<b>5 AUTOCRÍTICA GENÉTICA DO <i>DUO PARA TUBA E PIANO</i> (2019)</b> .....	48
<b>5.1 DESCRIÇÃO TOPOGRÁFICA DO TRABALHO COMPOSICIONAL</b> ..	48
<b>5.2 DESCRIÇÃO LINEAR DO TEMPO COMPOSICIONAL</b> .....	51
5.2.1 TEMPO-ANTES .....	52
5.2.2 TEMPO-DURANTE .....	54
5.2.3 TEMPO-DEPOIS .....	60
<b>5.3 AÇÕES NA COMPOSIÇÃO DOS QUATRO MOVIMENTOS DO DTP</b> ..	61
5.3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO: <i>KIND OF SAMBA</i> .....	61
5.3.2 QUARTO MOVIMENTO: <i>UNEASY</i> .....	66
5.3.3 TERCEIRO MOVIMENTO: <i>KIND OF CHAMAMÉ</i> .....	67
5.3.4 SEGUNDO MOVIMENTO: <i>TRAIN</i> .....	71
<b>6 CONCLUSÃO</b> .....	75
<b>7 REFERÊNCIAS</b> .....	84

# 1 INTRODUÇÃO

Esta tese apresenta uma investigação de autoanálise em composição musical, que tem como objetivo o desenvolvimento de uma abordagem metodológica para estudos de autoanálise, com apoio na crítica genética. A tese contém um trabalho de autoanálise direcionado ao contexto acadêmico da composição musical. Nele, discuto atividades composicionais passadas, a partir de diversas perspectivas, direcionadas às ações composicionais, ao tempo da composição e aos conhecimentos acionados na prática artística.

Os escritos autoanalíticos de compositores apresentam ampla variedade de estilo e de narrativa, além de ampla recorrência histórica, conforme comprovado pela antologia de autoanálises editada por Donin (2019). A definição de autoanálise também foi apresentada por Donin (2015c, *passim*), e descreve essa prática de pesquisa como um fenômeno amplo, que abarca diversas abordagens de investigação, que vão desde a análise da partitura de uma composição até a produção e análise de documentos de trabalho composicional, resguardada a necessidade indispensável de uma atitude reflexiva que permanece “entre concepção e percepção, primeira escuta e escuta subsequente, ou entre várias grades de leituras autoanalíticas, tudo isso do ponto de vista de um mesmo compositor que veio a se tornar analista em retrospecto” (DONIN, 2019, p. 15)<sup>1, 2</sup>.

A autoanálise se define como atividade científica em primeira pessoa no campo da composição musical. Nela, a mesma pessoa que compõe é a que investiga a atividade criativa. Diversas metodologias são possíveis para o desenvolvimento de pesquisas de autoanálise, bem como é possível aplicar diversas lentes teóricas como auxílio na análise da prática composicional passada. O principal desafio para a realização de estudos de autoanálise composicional diz respeito ao desafio universal que as pesquisas em primeira pessoa representam não só para a música, mas para todas as áreas do conhecimento. É neste sentido que Donin (2015c) problematiza a autoanálise.

Diante da impossibilidade de identificar todas as lacunas, imprecisões, incoerências, manipulações deliberadas ou inconscientes, ângulos retrospectivos que pode comportar um texto como esse, diversas opções se esboçam, delimitadas por dois extremos: de um lado, a rejeição em bloco, sob a alegação de que a interpretação é travada por um grau demasiado alto de incerteza sobre o sentido e o crédito a serem dados ao texto; de outro lado, a contextualização sistemática e exaustiva acompanhada de um inventário de todas as hipóteses plausíveis sobre o que o texto disfarça, contorna ou não diz. Um posicionamento crítico nesse continuum é

---

<sup>1</sup> [...] entre conception et perception, première écoute et écoute ultérieure, ou entre plusieurs grilles de lectures analytiques, tout cela du point de vue d'un même compositeur devenant analyste dans l'après coup. (DONIN, 2019, p. 15).

<sup>2</sup> Ao longo de todo este trabalho, todos os textos de referência, publicados em línguas estrangeiras, estão aqui citados em português. Todas as traduções são minhas.



absolutamente necessário para a determinação daquilo que nos faz conhecer realmente um texto autoanalítico em relação a uma questão dada – garantindo, desse modo, a validade da interpretação que dele se faz. Essa responsabilidade hermenêutica, caso raro, os musicólogos compartilham amplamente com os compositores. De fato, neste começo de século XXI, quando os primeiros podem já retrair historicamente a emergência de um paradigma autoanalítico emancipado dos modelos pré-existent de teorização compositiva, são decerto os segundos que determinarão o devir (consolidação, transformação ou perempção) dos diferentes subgêneros categorizados aqui, em função da maneira como abordarão, em sua prática, a função heurística, o teor epistemológico e a forma literária da autoanálise. (DONIN, 2015c, 196).

Apesar da secularidade da produção de escritos de autoanálise por compositores, a prática da autoanálise através de metodologias científicas está na fronteira de seu estabelecimento como ferramenta regular da subárea de composição musical. No Brasil, a produção acadêmica dos últimos dez anos demonstra a aplicabilidade de diferentes metodologias para a autoanálise, que resultam em diversas intersecções com métodos já estabelecidos na prática científica da música e também de outras áreas. As relações entre crítica genética e composição musical têm sido pesquisadas com o intuito de fornecer recursos favoráveis ao estudo da atividade criativa em nosso campo de atuação. O capítulo recente publicado por Chaves (2022) apresenta e discute as bases indispensáveis para a crítica genética musical, destacando os estágios de aproximação e adaptação desta metodologia de pesquisa, do campo da literatura para o da música, além de mapear as diversas perspectivas de investigação propiciadas pela metodologia da crítica genética, inclusive, para trabalhos de autoanálise.

Metodologicamente, a autoanálise indica a possibilidade de uma crítica genética integrativa, inclusiva, não linear, não cronologicamente viesada, e que lance mão de todos os materiais circundantes de um determinado processo criativo, colocando em relevo a ampliação conceitual do dossiê genético. A crítica genética não linear, da qual a cronologia se ausenta, a crítica genética *in vivo*, com seu recurso à relembração do autor de sua “situação de criação”, quando em confronto com seu próprio dossiê genético, e a autoanálise, todas operando em conjunto, podem fechar o precipício do ato criativo, presentificando o espírito ausente mencionado por Nottebohm. (CHAVES, 2022, p. 132-133, grifos no original)

São, portanto e no mínimo, três situações de investigação que emergem da relação entre crítica genética e composição musical. A primeira delas, em terceira pessoa, na qual o pesquisador investiga documentos produzidos por outrem; a segunda, com caráter híbrido, na qual o pesquisador tem acesso e investiga documentos de trabalho composicional produzidos por outra pessoa, enquanto também pode entrevistar o autor da música sobre suas ações composicionais passadas, representadas nos documentos; e a terceira, na qual os papéis de compositor e pesquisador são desempenhados pela mesma pessoa; isto é, a situação própria da autoanálise no campo da composição musical. É nesta terceira situação de investigação que esta tese se encontra. Portanto, é necessário discutir alguns pressupostos para a realização justificada desta pesquisa empírica em primeira-pessoa.

Varela & Shear (1999) discutem aspectos epistemológicos e metodológicos de pesquisas em primeira pessoa. Os autores afirmam que os resultados destas pesquisas apresentam objetividade na medida em que se constituem como um corpo regulado de conhecimentos intersubjetivos. Tais corpos de conhecimento tem um caráter híbrido, no qual a subjetividade emerge da perspectiva e experiência individual enquanto a objetividade é regulada pela dimensão empírica, pelo fenômeno sob estudo. No contexto desta tese, o fenômeno é a atividade composicional, representada materialmente pelos documentos de trabalho dela preservados, sobre os quais o compositor é posto a refletir.

Varela & Shear (1999) argumentam que conhecimentos subjetivos podem ser validados intersubjetivamente na medida em que forem investigados por uma metodologia que permita a comunicação e validação de dados fenomênicos. Ao definir o conceito de fenômeno como “uma aparência e, portanto, algo relacional” produzida pelas condições perceptivas particulares de um indivíduo, os autores pontuam a distinção entre subjetividade consciente (reflexiva) e subjetividade subpessoal (pré-reflexiva), mas defendem que não há uma linha estrita de separação entre os dois tipos de subjetividade, e que isto determina a possibilidade de conscientização de subjetividades subpessoais, mas não desfaz a diferença entre subjetividades conscientes e dados fenomênicos; estes últimos, sim, são objetos justificados de comunicação científica, que devem proceder da análise fenomênica.

É destacado por Varela & Shear (1999) que a irreducibilidade das descrições em primeira pessoa não implica, necessariamente, em um status epistêmico justificado. Isto significa que uma subjetividade consciente tem o potencial de se tornar um dado fenomênico, mas, para que isso aconteça, ela deve ser refletida metodicamente. Os autores argumentam que isto é necessário para evitar uma confusão recorrente do “caráter imediato da doação<sup>3</sup> dos fenômenos subjetivos com seu modo de *constituição e avaliação*”<sup>4</sup> (Ibid., p. 2, grifos no original). Novamente, a metodologia se torna alvo de uma problemática que requisita um processo de análise informado pela diferença entre fenômeno (passado), subjetividade (memória) e dado fenomênico (memória analisada e, se possível, debatida por quaisquer registros que houver do fenômeno).

A aparente familiaridade que temos com a vida subjetiva deve dar lugar em favor do exame cuidadoso daquilo a que podemos e não podemos ter acesso, e como essa distinção não é rígida, mas variável. É aqui que a metodologia parece tão crucial: sem um exame sustentado, na verdade não produzimos descrições fenomênicas que sejam ricas e sutilmente interconectadas o suficiente em comparação com relatos de terceira pessoa. A questão principal é: como você

<sup>3</sup> “Em linguística, a doação é um fenômeno no qual um falante assume que as informações contextuais de um tópico do discurso já são conhecidas pelo ouvinte”. (Original em inglês disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Givenness>)

<sup>4</sup> “[...] the immediate character of the givenness of subjective phenomena with their mode of *constitution and evaluation*.” (VARELA & SHEAR, 1999, p. 2, grifos no original)

realmente *faz* isso? Existe evidência de que isso *pode* ser feito? Caso sim, com quais *resultados*? (VARELA & SHEAR, 1999, p. 2, grifos no original) <sup>5</sup>

Um dos caminhos metodológicos discutidos por Varela & Shear (1999) é “derivado da tradição filosófica da fenomenologia e da psicologia fenomenológica” <sup>6</sup> (p. 5). Em suma, os autores destacam que neste caminho de pesquisa o método é a fenomenologia, o procedimento envolve ciclos de redução e suspensão, e a validação depende da análise e comunicação de invariantes descritivas. Este modelo de pesquisa foi seguido para a realização do estudo de autoanálise apresentado nesta tese. Os autores apontam ainda que o tempo empregado para a pesquisa em primeira-pessoa também é fundamental.

Também podemos concluir que as metodologias de primeira pessoa não são rápidas e fáceis. Elas exigem uma dedicação sustentada e um enquadramento interativo antes que dados fenomênicos significativos possam se tornar acessíveis e validáveis. (VARELA & SHEAR, 1999, p. 11) <sup>7</sup>

Iniciei minhas pesquisas sobre autoanálise no ano de 2015, época na qual eu cursava o mestrado em composição musical, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No caso específico desta tese, o tempo dedicado ao trabalho prático de autoanálise foi de mais de três anos, incluindo a preparação dos documentos analisados e diversas campanhas de leitura, análise e comunicação de resultados. Varela & Shear (1999) ressaltam também a importância do enquadramento interativo, que penso dizer respeito tanto à estrutura técnica utilizada para leitura e análise dos documentos, quanto à delimitação do foco de pesquisa. Para suprir esta necessidade metodológica, todos os documentos de trabalho produzidos foram montados em um website, que foi utilizado para todo o trabalho de autoanálise, e também é acessível aos leitores desta tese.

Com referência a Varela & Shear (1999), é possível constatar a viabilidade epistemológica de estudos em primeira-pessoa também para a subárea de composição musical, pois é evidente a dimensão mental desta atividade prática. De acordo com os autores:

[...] aceitar a experiência como um domínio a ser explorado é aceitar a evidência de que a vida e a mente incluem aquela dimensão de primeira-pessoa que é uma marca registrada de nossa

---

<sup>5</sup> “The apparent familiarity we have with subjective life must give way in favor of the careful examination of what it is that we can and cannot have access to, and how this distinction is not rigid but variable. It is here that methodology appears as crucial: without a sustained examination we actually do not produce phenomenal descriptions that are rich and subtly interconnected enough in comparison to third-person accounts. The main question is: How do you actually *do* it? Is there evidence that it *can* be done? If so, with what *results*?” (VARELA & SHEAR, 1999, p. 2, grifos no original)

<sup>6</sup> “[...] derived from the philosophical tradition of Phenomenology and phenomenological psychology” (VARELA & SHEAR, 1999, p. 5).

<sup>7</sup> “We can also conclude that first-person methodologies are not quick-and-easy. They require a sustained dedication and interactive framing before significant phenomenal data can be made accessible and validatable. Finally, the role of mediation is a unique aspect of these methods, one that has received little attention so far.” (VARELA & SHEAR, 1999, p. 11)

existência contínua. Privar nosso exame científico desse domínio fenomênico equivale a amputar a vida humana de seus domínios mais íntimos ou então negar o acesso explicativo da ciência a ela. Em ambos os casos, o movimento é insatisfatório. (VARELA & SHEAR, 1999, p. 4)<sup>8</sup>

Portanto, a necessidade de desenvolver uma estrutura metodológica replicável para pesquisas de autoanálise em composição musical resta como uma das problemáticas centrais desta subárea. O teor de monólogo – possivelmente um fruto de fragilidades metodológicas – recorrente em trabalhos de autoanálise, é um dos principais pontos de crítica a estes trabalhos.

O ponto crítico é entender a composição como campo de conhecimento e reconhecer o que é possível descobrir e aprender sobre a atividade prática da composição musical, e quais metodologias são adequadas a realização de estudos em primeira pessoa – e. g. como os de autoanálise – no campo da composição musical. Neste sentido, são importantes o desenvolvimento e a pesquisa de abordagens específicas de autoanálise no âmbito acadêmico, dada a existência de um grande número de trabalhos recentes orientados para abordagens de autoanálise. Alguns destes trabalhos se posicionam em uma fronteira entre os *sketch studies* próprios da área de música e a crítica genética em sentido amplo, pois recorrem, naturalmente, ao exame de documentos de trabalho composicional, requisito indispensável para a análise de seus processos. Este é o caso, por exemplo, das teses de Oliveira (2018) e Bonafé (2016), e das dissertações de Corrêa (2017) e Pecktor (2014). Mas é a atitude reflexiva, conforme abordado acima, que determina os estudos de autoanálise, para além da apresentação de documentos representantes do trabalho composicional, conforme exemplificado pela autoanálise recente publicada por Chaves (2021). Além disso, um limite epistemológico para a autoanálise é discutido por Donin (2019). Este limite se estabelece na regulação entre hermenêutica e heurística para o trabalho analítico que se faz sobre as fontes documentais utilizadas na investigação, enquanto maneja recursos teóricos estabelecidos *a priori*.

[...] não se considerará verdadeiramente autoanalítica a catalogação dos componentes de uma obra como aplicação de uma teoria preexistente, ao mesmo tempo, à obra e à análise - catecismo descritivo, sem esforço de distanciamento ou de recolocação em ação - que encontramos nos prefácios e notas de obras de compositores preocupados em codificar sua linguagem musical à maneira de uma doutrina, da Schola Cantorum a Karlheinz Stockhausen. (DONIN, 2019, p. 15)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “[...] to accept experience as a domain to be explored is to accept the evidence that life and mind includes that first-person dimension which is a trademark of our ongoing existence. To deprive our scientific examination of this phenomenal realm amounts to either amputating human life of its most intimate domains, or else denying science explanatory access to it. In both cases the move is unsatisfactory.” (VARELA & SHEAR, 1999, p. 4)

<sup>9</sup> “[...] on ne considèrera pas comme véritablement auto-analytique le catalogage des composants d’une oeuvre en application d’une théorie préexistant à la fois à l’oeuvre et à l’analyse – catéchisme descriptif, sans effort de mise à distance ni de remise en jeu, que l’on rencontre dans les préfaces et notices d’oeuvres de compositeurs soucieux de codifier leur langage musical à la façon d’une doctrine, de la Schola Cantorum à Karlheinz Stockhausen.” (DONIN, 2019, p. 15)

Neste sentido, por exemplo, trabalhos de análise musical de composições próprias, que tomem como objeto versões finais de partituras e gravações publicadas, investigadas e explicadas sob óticas de teorias sobre os materiais, estruturas, abordagens técnicas e estéticas, e cujos próprios objetivos são, também, teorizantes – como é frequentemente esperado nas disciplinas de análise musical – permanecem com seu espaço de desenvolvimento e pesquisa preservado, apesar de não serem considerados autoanálises, mesmo quando realizados por um pesquisador que analisa uma de suas próprias composições. Novamente, a autoanálise requer um trabalho de reflexão sobre a prática criativa, que vai além da análise musical tradicional, comum ao campo da teoria musical.

Trabalhos de autoanálise composicional têm emergido com mais clareza e consciência desde a tradução e publicação do artigo basilar de Donin (2015c) sobre este tema, e povoam um novo campo de investigação no âmbito da pesquisa em composição musical. Esta condição de novidade determina que haja, sim, uma ampla problemática envolvendo a realização de estudos no espaço de investigação emergente. Donin (2015a) situa a abordagem autoanalítica e seu contexto de emergência na pesquisa acadêmica:

A autoanálise é um componente crucial da atual reconstrução do pensamento musical na linha da “pesquisa artística”. Inclui uma série de métodos, ainda em construção, para rastrear os desafios estéticos e psicológicos da composição, tanto como processo quanto como produto. Para os compositores, representa uma oportunidade de extrair conhecimento da intensa experiência de criação musical, e também de alimentar uma dinâmica de criatividade e transformação. Para os cientistas, é uma das perspectivas mais promissoras para documentar e analisar o processo composicional de formas inéditas, levando a uma melhor compreensão da criatividade e da cognição humana, tanto no que diz respeito à psicologia, quanto ao estilo musical e métodos de composição, no que diz respeito à musicologia. Mas ainda há muito o que inventar e experimentar, antes que possamos nos apoiar em métodos fidedignos e corrigir todas as falhas e desafios epistemológicos. Devemos reunir evidências do passado, conceber novos projetos relevantes para a pesquisa artística e científica simultaneamente e confrontar nossas descobertas com aquelas de uma miríade de esforços parcialmente compartilhados e parcialmente diferentes que abordam a pesquisa baseada na primeira pessoa e o processo criativo. No momento, nós, como comunidade de pesquisa, experimentamos os perigos da autoanálise com a mesma frequência que suas alegrias. (DONIN, 2015a, p. 356, grifo no original) <sup>10</sup>

Há, portanto, um horizonte promissor para a integração das pesquisas de autoanálise no campo investigativo sobre a composição musical. A soma de forças interdisciplinares, entre

---

<sup>10</sup> “Self-analysis is a crucial component of the current rebuilding of musical thinking along the lines of “artistic research”. It includes a series of methods, still in progress, for tracking the aesthetical and psychological stakes of composition, both as process and product. For composers, it represents an opportunity to extract knowledge from the intense experience of creating music, and also to feed a dynamic of creativity and transformation. For scientists, it is one of the most promising prospects for documenting and analysing the compositional process in unprecedented ways, leading to a better understanding of creativity and human cognition, with respect to psychology, as well as musical style and methods of composition, with respect to musicology. But there is still a lot to invent and to experiment with, before we can rely upon truthful methods and fix all epistemological flaws and challenges. We must gather evidence from the past, devise new projects relevant to artistic and scientific research at the same time, and confront our findings with those from a myriad of partly shared, partly different endeavors that address first-person-based research and the creative process. At the moment, we as a research community experience the perils of self-analysis no less frequently than its joys.” (DONIN, 2015a, p. 356, grifo no original)

composição e antropologia, pode encontrar um novo caminho de colaboração e coletividade, uma vez que conjuntos de pesquisas autoanalíticas podem se tornar objeto de investigação que, através da aplicação de seus próprios métodos de investigação pode, por sua vez, oferecer entendimentos que transversalizam múltiplas práticas composicionais, e se constituem como novos componentes do conhecimento teórico sobre a composição musical.

Exemplos recentes de uma aproximação de pesquisa colaborativa entre musicologia e composição incluem estudos de referência: as pesquisas realizadas por Nicolas Donin e associados sobre a prática composicional de diversos compositores profissionais e, especificamente, das práticas composicionais do compositor francês Philippe Leroux (DONIN, 2009), estas analisadas com base em uma combinação de “elementos metodológicos e epistemológicos da crítica genética, da análise musical, da psicologia da criatividade, da ergonomia e da antropologia cognitiva” (DONIN, 2018, p. 5)<sup>11</sup>; as pesquisas de Ulla Pohjannoro e associados sobre os componentes cognitivos envolvidos na prática composicional de um compositor finlandês, apoiados em múltiplas teorias, principalmente da psicologia cognitiva e teorias da informação musical (POHJANNORO & ROUSI, 2018; POHJANNORO, 2016, 2014); e a pesquisa realizada por Tasos Zembylas e Martin Niederauer, através da análise de entrevistas e documentos de trabalho produzidos pelos compositores Marko Ciciliani, Karlheinz Essl, Clemens Gadenstätter, Katharina Klement e Joanna Wozny, com apoio em teorias da sociologia e da psicologia cognitiva (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018). Zembylas & Niederauer (2018) também contribuem para a delimitação de um dos principais problemas envolvendo a realização de estudos de autoanálise: os limites da consciência sobre a ação composicional.

Muitos compositores contemporâneos descrevem, analisam e refletem sobre seus processos criativos para explicar sua obra musical ao público. Essa autorreflexão é, sem dúvida, iluminadora para os interessados em música e importante para a pesquisa musicológica. Essa deve ser, também, complementada - toda autodescrição permanece dentro dos limites do que pode ser expresso linguisticamente, é potencialmente sujeita a erros e não pode iluminar além do foco de autorreflexão. “Pontos cegos” não são necessariamente prova de falta de reflexividade; em vez disso, muitas vezes apontam para algo sobre o que não se pode refletir. Em outras palavras, eles demarcam algo que está *implícito* no fazer. O termo especializado para isso é *conhecimento tácito* [...]. (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 1, grifos no original)

<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “[...] nous avons été amenés à combiner des éléments méthodologiques et épistémologiques issus de la critique génétique, de l’analyse musicale, de la psychologie de la créativité, de l’ergonomie et de l’anthropologie cognitive.” (DONIN, 2018, p. 5)

<sup>12</sup> “Many contemporary composers describe, analyse and reflect on their creative processes to explain their musical work to the public. Such self-reflection is undoubtedly illuminating for those interested in music, and important for musicological research. It should also be supplemented – every self-description remains within the boundaries of what can be linguistically expressed, is potentially prone to errors, and cannot illuminate beyond the beam of self-reflection. “Blind spots” are not necessarily proof of a lack of reflexivity; rather, they often point to something that

O compositor Edson Zampronha descreve em detalhes sua prática particular de autoanálise. Neste relato é possível entrever o entendimento do compositor das relações e limites entre conhecimentos tácitos e explícitos na reflexão sobre a composição musical.

Eu anoto tudo, conto todas as minhas coisas, como se fosse um diário no qual eu procuro registrar o meu controle sobre a sensibilidade. [...] Certas coisas estão muito bem explicadas, enquanto outras ocorrem por salto. Salto de uma coisa e chego à outra, e esse salto não está anotado. A passagem que tem um salto muito grande e que não está explicada, tem potencial para ser um foco de atenção composicional em uma próxima obra porque ali existe alguma coisa não consciente que eu quero descobrir, quero entender o processo composicional a fundo. [...] Não busco um controle absoluto. [...] Analiso meu próprio trabalho, meu próprio processo criativo e procuro compreender melhor e refinar o processo. [...] Não acho que deva ser uma regra para todos, isso é pessoal, é uma maneira pessoal que, segundo minha experiência, me auxilia. Também me acrescenta porque descubro quais partes do processo não controlo bem ou quais partes não posso controlar. Busco ser mais consciente e descobrir áreas de atuação sugeridas nos trabalhos anteriores que me levam a especular outras obras. É uma espécie de auto-análise. (ZAMPRONHA, 2007, p. 77)

Muitas ações e conhecimentos, envolvidos na prática composicional, tem natureza tácita (ou intuitiva), de modo que sua expressão em linguagem verbal é difícil e, certas vezes, impossível. Entretanto, a interpretação dos conhecimentos e ações composicionais, dentro do *continuum* tácito-explícito, pode ser realizada com apoio nos estudos de referência citados acima.

Outra definição epistemológica diz respeito à abordagem metodológica da crítica genética frente aos documentos do trabalho criativo. Ela se baseia na crítica realizada, por Pino & Zular (2007), ao conceito geral de processo, tal como empregado na crítica genética, e determina um cuidado ao trabalhar com a cronologia dos documentos representantes da atividade artística.

[...] a crítica genética francesa considera que o objetivo da disciplina está ligado à reconstrução do processo de criação, ou seja, a uma ordenação cronológica das etapas de escritura. Porém a posição da crítica brasileira - e, portanto, a nossa - é reticente em relação à obrigatoriedade de reconstituir. Afinal [...] nos referimos aos perigos do termo 'processo' e à necessidade de desenvolver uma visão crítica do processo [...] a trabalhar mais do que com o processo: com espaços de relações. (PINO & ZULAR, 2007, p. 146)

Outra problemática, concernente à autoanálise, é a obtenção, como resultados de pesquisa, de um discurso que atesta a atividade artística como algo intrinsecamente valioso e, de certa forma, autojustificada. Isto não deve ser um problema no campo da arte como fenômeno humanístico, mas certamente o é no campo da pesquisa acadêmica em composição musical. Neste sentido, assinalo que é natural que trabalhos de autoanálise como o apresentado nesta tese sirvam para uma conscientização de aspectos da prática composicional, que podem se tornar conhecimento para o compositor autoanalista que, ao tomar nota daquilo que fez em suas composições, pode partir em

---

cannot be reflected on. In other words, they signpost something that is *implicit* in doing. The specialist term for this is *tacit knowing* [...]" (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 1, itálicos e aspas no original)

busca de novas realizações artísticas. Esta é uma situação que se encontra bem no domínio da atividade prática da composição, na realidade contínua da ação artística, como atividades comuns da aprendizagem e daquilo que normalmente se faz em composição musical. No entanto, esta mesma situação gera dois vieses, um de legitimação pela eficiência<sup>13</sup> e outro de legitimação pela utilidade<sup>14</sup>. A solução para contornar tais enviesamentos é projetar os resultados obtidos socialmente. Nesta tese, esta projeção social é alcançada principalmente de duas formas. A primeira forma se estabelece pela consideração dos resultados da autoanálise como uma exemplificação prática da composição musical. Isto importa a nível de pedagogia pois, como destaca Chaves (2010), o estudante de composição enfrenta diversos pontos de desafio ao desenvolver sua prática artística. A segunda forma é alcançada pela sistematização metodológica para a realização de autoanálises composicionais, isto com apoio na disciplina da crítica genética, utilizada aqui em primeira-pessoa.

Apresento nos capítulos seguintes o referencial teórico e metodológico que serviu de base para a realização das autoanálises, a metodologia empregada, uma descrição da montagem do hipertexto genético investigado, e uma autocrítica genética da composição do *Duo para Tuba e Piano* (2019). No capítulo 2 é discutida a abordagem de pesquisa da crítica genética, considerando seu método, sua função heurística e sua problemática em torno da noção geral de processo criativo. São abordadas algumas condições de operacionalização da metodologia da crítica genética para a autoanálise em composição musical. No capítulo 3 são discutidas as contribuições teóricas de Reynolds, (2002), Pohjannoro (2016 e 2014), Grando (2017), Pohjannoro & Rousi (2018) e Zembylas & Niederauer (2018), e suas possíveis relações no estabelecimento de recortes para a autocrítica genética. Em seguida, no capítulo 4, são apresentadas as etapas metodológicas da autocrítica genética, e é feito um relato sobre a construção do dossiê genético – neste trabalho, um hipertexto genético em forma de website. O capítulo 5 contém uma autocrítica genética do *Duo*

---

<sup>13</sup> De acordo com Lyotard (2019), esse tipo de legitimação (dentre as tratadas pelo autor, em específico, em relação às metanarrativas da sociedade moderna) é típica na sociedade de mercado capitalista. Neste sentido, a posição neste trabalho não é que os resultados da pesquisa devem retornar para a atividade artística na forma de acréscimo de eficiência - apesar de isto não ser aqui condenado, quando da prática artística - mas que se veja como contribuição primeira o potencial da pesquisa de propiciar ampliações de conhecimento no campo da composição musical.

<sup>14</sup> Ordine (2016) mantém claro que a aparente inutilidade dos saberes humanísticos (dentre estes, as artes) só se constata através de lentes específicas, frequentemente similares àquelas empregadas para avaliação de utilidades sob o viés do capitalismo. Assim, é adequado sair do campo artístico e adentrar o campo acadêmico para justificar este trabalho. A utilidade do fazer artístico não é, seguindo Ordine (2016), algo simplesmente justificável nos termos esperados dentro do campo acadêmico. Creio, inclusive, que tampouco a deva ser, para que o que fazer artístico não incorra ao risco de deturpação de suas propriedades particulares. Porém, a possibilidade de expansão do conhecimento sobre a atividade prática da composição musical e sobre as estratégias metodológicas de investigação de processos criativos, estas, sim, operam como justificativas, mas nem por isso o fazem em viés utilitário: “E, contra toda perspectiva utilitarista, Calvino lembra-nos que até os clássicos não são lidos porque devem servir para alguma coisa: são lidos somente pelo prazer de serem lidos, pela satisfação de se viajar com eles, porque somos animados somente pelo desejo de conhecer e de nos conhecermos” (ORDINE, 2016, p. 98)



*para Tuba e Piano* (2019). Na conclusão, são apresentadas reflexões sobre os resultados da autocrítica genética e alguns encaminhamentos para pesquisas futuras.

## 2 CRÍTICA GENÉTICA

### 2.1 A ABORDAGEM GENÉTICA

O desenvolvimento de estudos baseados em documentos de trabalho composicionais, no campo da música, tem início pelo menos na segunda metade do século XIX, com os trabalhos de Gustav Nottebohm sobre os manuscritos de Beethoven (KINDERMAN, 2009; DONIN, 2015b; SALLIS, 2015; ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018; CHAVES, 2022). Entretanto, a convergência metodológica dos estudos de manuscritos feitos na área da música, com aqueles desenvolvidos na área da literatura, veio a acontecer muito depois.

[...] foi a partir da década de 1970 que o estudo acadêmico dos manuscritos de músicos realmente experimentou uma institucionalização acadêmica (principalmente nos Estados Unidos), cuja cronologia é claramente paralela à da crítica genética nos estudos literários da França. Sem exagerar esse paralelismo, note-se que os *sketch studies*, como foi acordado chamá-los no mundo de língua inglesa, focaram-se nos *avant-textes*, às vezes para enriquecer o conhecimento histórico e biográfico, às vezes - e é aí que os juntamos à crítica genética - para renovar a análise musical das obras do repertório, ao interessar-se não mais pelo texto publicado, mas pelo sistema de sua infraestrutura composicional: materiais preparatórios, operações textuais, procedimentos gráficos ou numéricos e outras técnicas composicionais, estilo de gênese, etc. Mesmo que os autores dessa corrente nunca tenham ouvido falar em crítica genética (e vice-versa) antes da virada do século, suas respectivas epistemologias são semelhantes. [...] Nesse sentido, se a música dificilmente esteve presente nas publicações de crítica genética no sentido estrito, como mencionei acima, já foi objeto de abordagens genéticas sob um nome diferente e em um contexto diferente. (DONIN, 2015b, p. 106-108, grifos no original) <sup>15</sup>

É pela consideração dessa convergência metodológica apontada por Donin (2015b) que a discussão desenvolvida a seguir inclui textos sobre crítica genética originalmente direcionados à área de literatura, pois a problemática investigativa enfocada aqui - observar, refletir e escrever sobre a atividade de composição musical - é inevitavelmente similar àquela enfrentada pela crítica genética no seu campo de origem. Entretanto, há, de acordo com Chaves (2012), uma condição particular para a realização da crítica genética no campo da música, pois esta, “como arte do tempo coloca uma tarefa a mais na construção do conhecimento de crítica genética” (CHAVES, 2012, p. 238). De acordo com o autor:

---

<sup>15</sup> “[...] c’est à partir des années 1970 que l’étude savante des manuscrits de musiciens a véritablement connu une institutionnalisation académique (essentiellement aux États-Unis), dont la chronologie est nettement parallèle a celle de la critique génétique au sein des études littéraires en France. Sans retracer plus avant ce parallélisme, notons que les *sketch studies*, comme il est convenu de les appeler dans le monde anglophone, se sont focalisées sur les *avant-textes* tantôt afin d’enrichir des connaissances historiques et biographiques, tantôt - et c’est là que l’on rejoint la critique génétique - pour renouveler l’analyse musicale des œuvres du répertoire en s’intéressant non plus au texte publié mais au système de son infrastructure compositionnelle : matériaux préparatoires, opérations textuelles, procédures graphiques ou chiffrées et autres techniques compositionnelles, style de genèse, etc. Même si les auteurs de ce courant n’ont jamais eu vent de la critique génétique (et vice versa) avant la fin du siècle, leurs épistémologies respectives se ressemblent. [...] En ce sens, si la musique n’a guère été présente dans les publications de critique génétique au sens strict, comme je l’ai mentionné plus haut, elle a déjà fait l’objet d’approches génétiques sous un nom différent et dans un contexte différent.” (DONIN, 2015b, p. 106-108, grifos no original)

[...] um estudo da gênese do processo criativo em música não pode prescindir de dois aspectos interligados: a reconstrução do passar do tempo na música e a restituição da materialidade do som ao objeto composicional em investigação. (CHAVES, 2012, p. 237)

Isto implica que os documentos de trabalho composicional ultrapassem a condição física material das anotações e impressões em papel, e também a condição digital dos arquivos salvos em computador, para que se encontrem representados na sua condição sonora no tempo. Chaves (2012) determina que essa necessidade é central para o estudo da tomada de decisões composicionais.

Mesmo que o compositor, na verdade, nunca tenha *escutado* os seus esboços como matéria fática de som e no passar do tempo controlado cronometricamente há que considerar que toda a tomada de decisões composicionais é feita tendo em vista o desenrolar do tempo e o efeito expressivo que este desenrolar do tempo preenchido em música poderá imprimir no ouvinte. Portanto, um estudo da gênese do processo criativo em música não pode prescindir destes dois aspectos gêmeos – não pode prescindir da reconstrução do passar do tempo, como não pode prescindir da realidade sonora que a um só momento contém o tempo e é por ele contida. (CHAVES, 2012, p. 245)

Portanto, a crítica genética deve incluir, no âmbito da composição musical, a preparação ou conversão dos documentos de trabalho em som, para que sejam lidos também a partir de sua materialidade sonora no tempo. Como ressalta Chaves (2022):

Nas gêneses musicais, a recolocação em situação de composição tem que se aliar à recolocação do tempo na matéria musical. A avaliação das variáveis sonoras no seu próprio tempo e em seu próprio tempo, é essencial para que a ação crítica se complete e se justifique. Sem a restituição do tempo e da sonoridade, tal ação deixaria de confrontar o contínuo movimento implicado em toda a música e em todo o processo criativo musical. É esta materialidade que orienta a ação composicional, pois, como afirma Leroux, “o que conta é o que desejo ouvir e não aquilo que tenho vontade de escrever”. (CHAVES, 2022, p. 134)

Em sentido amplo, a crítica genética desloca o foco da investigação sobre a criação artística, do produto para o processo.

A crítica genética não cultua o texto nem o manuscrito, mas é esse último que é seu objeto, enquanto que a filologia tem por objeto o primeiro: o texto, sua história, seu estabelecimento, sua edição, sua 'verdade'. Ocupar-se do manuscrito no sentido da crítica genética significa, é verdade, analisar os manuscritos filologicamente para restituir sua ordem sucessiva; contudo, a partir desse ponto começa um trabalho de interpretação que não visa à edição do melhor texto, mas à elucidação do trabalho da escritura. Nesse âmbito, a crítica genética é simultaneamente ciência e hermenêutica. (GRÉSILLON, 2007, p. 48-49)

É com o objetivo de auxiliar a investigação da atividade composicional enfocada neste trabalho, que a crítica genética é operacionalizada e discutida aqui. Com isso, a investigação acontece através de uma hermenêutica que observa os documentos de trabalho composicional, e deles extrai sentidos para a reflexão e interpretação do trabalho criativo. Porém, já de início, esta mesma decisão epistemológica que soluciona problemas cria outros novos. São muitas as

precauções necessárias para o empreendimento da abordagem analítica aqui pretendida. Dentre elas, Biasi (2010) alerta que:

É também indispensável que o geneticista meça, a cada passo da análise, o que, no seu próprio olhar, nas suas ferramentas de análise, o leva a induzir julgamentos de valor, normas e efeitos de racionalização que, para melhor entender as escolhas definitivas do escritor, podem levá-lo a desconhecer o que fez a história real da gênese, isto é, uma aventura amplamente desorientada, uma série ininterrupta de imprevistos e incompatibilidades, um viés de fingimento ou de mentira (o ‘mentir verdadeiro’), uma deliberação entre diferentes mundos possíveis. Um dos interesses essenciais desse mergulho no passado do texto é de introduzir o crítico em um universo móvel onde nada nunca é definitivo, onde a escritura permanece muito tempo transpassada por inúmeras tentações muito afastadas das opções que, após redução das divergências e das contradições, levarão ao texto final da obra. (BIASI, 2010, p. 116)

Ler os documentos de trabalho pelo que eles de fato dizem é uma tarefa que se projeta à utopia, fruto de uma indefinição perpétua daquilo que o processo foi, ou teria sido, como pontua Biasi (2010). Isso se intensifica especificamente quando o trabalho de investigação é realizado pela mesma pessoa que desenvolveu o trabalho artístico. É inevitável que as visões, científica e hermenêutica, se encontrem em um campo complexo de sobreposição. Além disso, há o fato de que a atividade criativa, como um fenômeno – uma experiência real vivida pelo artista – não existe plenamente preservado em lugar algum. O processo não está nos documentos de trabalho, tampouco na memória do artista; ambos estes suportes já são, em si mesmos, representações daquilo que o processo pode ter sido. O que resta, então, como objetivo para a operacionalização da crítica genética na autoanálise composicional? Pino & Zular (2007) permitem entrever um caminho.

É importante perceber que o objeto da crítica genética não é um texto, um material, mas um processo, não aquele pelo qual o escritor passou, mas aquele que o pesquisador construiu a partir dos manuscritos que esse escritor deixou. Dessa forma, os geneticistas não fazem nada parecido com buscar a ‘senha’ da criação, nem têm o objetivo de recriar, passo a passo, o caminho que o escritor percorreu na elaboração de uma obra, como muitos pensam. (PINO & ZULAR, 2007, p. 31)

Neste trabalho, o foco é a atividade de criação, os aspectos da ação composicional, da qual a ação de concluir uma composição, é uma dentre muitas outras. Isto implica reconhecer, para a investigação, os rastros dessa atividade como objetos e os dados, a serem construídos a partir dos objetos, como seus objetivos. A indagação sobre as ações realizadas durante um processo composicional pode dizer respeito exclusivamente ao conhecimento sobre a atividade, de modo que não seja necessário referenciar todas as interpretações sobre o processo à música concluída como peça fechada. É dispensável a necessidade de encontrar a “senha da criação”, de acordo com Pino & Zular (2007), que também afirmam que não é necessária a tarefa de reconstrução do processo, do início ao fim. Cabe ressaltar, entretanto, que isto não torna prescindível a necessidade de organização cronológica do dossiê genético; apenas não considera uma possível reconstrução

do processo composicional como objetivo da investigação. A seguir, avanço na delimitação daquele que é o objeto próprio de investigação da crítica genética: o dossiê genético.

## 2.2 O OBJETO: DOSSIÊ GENÉTICO

Chama-se de dossiê de gênese o conjunto material de documentos e manuscritos ligados à gênese que está sendo estudada. Não é um dado, mas, ao contrário, o resultado de um trabalho preliminar: a extensão e a natureza do dossiê genético são relativas aos objetivos da pesquisa prevista. (BIASI, 2010, p. 40)

Um dossiê genético pode incluir documentos diversos, em mídia física e eletrônica, preservados como rastros de processos criativos. A constituição de um dossiê genético é parte do trabalho de crítica genética, e se apresenta como um índice do parentesco desta com a disciplina da filologia. Ao analisar a complexidade epistemológica do estabelecimento da crítica genética como disciplina, Grésillon (2007) ressalta que:

[...] a crítica genética é ao mesmo tempo filologia e crítica. Uma é um meio, a outra, um fim, poderíamos dizer para acabar com um debate que não cessa de excitar alguns. Se a crítica genética, nos seus primórdios, fez filologia *sem saber*, tanto melhor. É a garantia para o correto estabelecimento dos dossiês de gênese. Sem esse rigor filológico no trabalho de classificação e de análise material dos manuscritos, nenhuma interpretação séria dos processos [de escrita] seria possível. (GRÉSILLON, 2007, p. 48, grifos no original)

Assim, é necessário começar a constituição de um dossiê genético pela classificação dos tipos de documentos que o constituem. De acordo com D'Iorio (2010) “um dossiê genético reúne todos os documentos escritos, visuais e audiovisuais concernentes a um projeto de escritura ou de criação artística completo ou inacabado” (D’IORIO, 2010, p. 49)<sup>16</sup>. Após a classificação dos tipos de documentos constituintes do dossiê genético, é possível montar a ordem cronológica na qual foram produzidos (GRÉSILLON, 2007, p. 155). Só então é possível proceder a uma leitura dos documentos, na busca de indícios das “operações de escritura” e, também, de sequências e grupos de documentos (Ibid., p. 156). Mas esta etapa inicial da crítica genética não basta para dar conta total da tarefa interpretativa, em sentido de crítica efetiva. É sempre possível (entretanto, insuficiente) um percurso de descrição e explicação invariavelmente linear. Esta tentação de explicar o percurso que leva do início do processo ao produto finalizado é uma problemática frequentemente abordada pelos autores da crítica genética. Biasi (2010) escreve sobre o problema teleológico e os cuidados necessários na interpretação de dossiês genéticos.

A estruturação causal do campo dos estudos genéticos é necessária para a classificação cronológica e tipológica dos manuscritos: o encadeamento dos documentos no eixo da gênese

---

<sup>16</sup> “Un dossier génétique réunit tous les documents écrits, visuels ou audiovisuels concernant un projet d’écriture ou de création artistique abouti ou inachevé.” (D’IORIO, 2010, p. 49)

deve ser reconstituído o mais precisamente possível, e redesdobrado sob forma de uma evolução orientada, para que o conjunto possa passar do estatuto de maços indistintos ao estatuto de prototexto interpretável. A lógica do efeito e da causa e a reordenação diacrônica e hipotético-dedutiva são somente ferramentas de elucidação, com valor heurístico, que não pretendem descrever a verdade dos fenômenos (o escritor nunca trabalhou com um dossiê de gênese tão bem organizado quanto o que sai das mãos do geneticista). [...] Essa representação heurística é necessária, mas evidentemente não é adequada para descrever a realidade dos conflitos, dos desejos, das hesitações, das circunstâncias fortuitas, de todos esses ‘possíveis’, muitas vezes bem afastados do texto, que caracterizam a gênese. É portanto indispensável para o geneticista, sobretudo no estágio da interpretação, abster-se de toda redução teleológica e medir, o mais precisamente possível, o papel e o estatuto específico desses ‘restos’ da operação criativa, desse ‘excesso’ exorbitante (muitas vezes superior em dimensões ao texto ‘residual’) que representa, na gênese da obra, o rastro insistente das outras direções que poderia ter tomado, que efetivamente tomou ou tentou tomar, antes de concentrar-se na forma final que conhecemos através do manuscrito definitivo ou da versão impressa do texto. (BIASI, 2010, p. 115-116, grifos no original)

Portanto, a organização do dossiê genético obedece a uma necessidade metodológica de criar um objeto passível de análise, conferido por uma lógica temporal que aproxima os rastros da atividade criativa de um formato que pode se constituir como uma representação de um processo. Mas, uma vez organizado, o dossiê genético permanece sem conter inúmeros rastros importantes da atividade criativa, e suas descrições teleológicas continuam alcançando pouco. Um posicionamento similar ao de Biasi (2010) já havia sido estabelecido anteriormente, por Grésillon (2007), que afirma a necessidade de descobrir a possibilidade de “ler em todos os sentidos” os documentos de um dossiê genético.

O verdadeiro impasse teleológico consiste em interromper todo procedimento crítico, em negar a lógica própria das operações de escritura. Essas serão apreendidas em percursos diferentes e obedecem a ‘uma outra lógica’, para retomar a expressão de Jean Levaillant. Após termos ido do último ao primeiro elo prototextual, faremos o caminho inverso, seguiremos o movimento da escritura a partir de seus primeiros vestígios atestados, em seguida, leremos o dossiê em todos os sentidos e descobriremos então todos esses ‘caminhos que bifurcam’ de Borges. O olhar não visará mais aos segmentos que estabelecem uma ordem *necessária*, mas àqueles que ilustram a riqueza das possibilidades, a multiplicidade de todos esses caminhos que a produção poderia ter tomado, quase tomou, mas não tomou. E esse olhar descobrirá que a escritura, longe de seguir regularmente uma progressão linear, está igualmente atravessada por tensões e por contradições, por retornos e por desvios, por impasses, por erros, turbulências, falsas partidas e esgotamentos, de forma que no lugar de um modelo linear se pense mais na teoria das catástrofes. [...] A linearidade inicial, reconstruída e necessária, porém parcial e lacunária, transforma-se sob o olhar do leitor-intérprete em sinuosidades e em movimento sempre assintótico. A taxonomia da classificação é substituída pelos meandros da significação, que são processos sem fim. (GRÉSILLON, 2007, p. 186-187, grifos no original)

É indispensável, assim sendo, que além da lógica linear representada pela construção do dossiê genético, o crítico também esteja aberto a ler os documentos de maneira não-linear. Esta é a abordagem teórico-metodológica discutida por Pino & Zular, formulada como “uma nova proposta teórica para a disciplina, que não poderia mais ser chamada de crítica do processo, mas de crítica ao processo” (PINO & ZULAR, 2007, p. 7). Esta nova proposta, abordada a seguir, se baseia em conceitos como descontinuidade, espaço de relações, e na noção própria de recorte, tal

como aplicada em crítica genética, para constituir uma possibilidade de abordagem crítica não-linear do processo representado por documentos de trabalho.

### 2.3 UMA VISÃO NÃO-LINEAR DO PROCESSO

Pino & Zular (2007, *passim*) estabelecem sua “crítica ao processo” apoiados em diversos autores, como: Michel Foucault, que afirma “a impossibilidade de estabelecer cronologias contínuas, que reconstituam um caminho desde sua origem”; Édouard Glissant, para quem “a necessidade de criar ‘cronologias’ é própria de uma configuração europeia”, com seus mitos baseados na “busca da origem, do instante em que tudo começou”, visão incompatível com a história nos países americanos, que teriam “uma rasura inicial, não um ponto inicial”; Michel de Certeau, defensor da ideia de que “a prática da escrita estaria intimamente ligada ao sistema de produção capitalista”, sendo assim, portanto, “uma prisão”; e Paul Valéry:

[...] para Valéry, a escrita não pode se resumir a um processo. Ela envolve hesitações, tensões por vezes insolúveis que não tendem a lugar nenhum, não têm um ponto de partida fixo, mas muitos que se definem sempre pelo passo seguinte, e não por uma tendência anterior, preexistente. (PINO & ZULAR, 2007, p. 40)

A atitude de problematizar o conceito de processo intensifica a clareza de uma constatação importante. Mesmo em face de um rico dossiê genético, o pesquisador nunca está a observar o processo criativo.

[...] contra qualquer desejo de totalidade, contra toda investigação da origem, resta que a transmissão mais completa é apenas a parte visível de um processo cognitivo mil vezes mais complexo e que a origem enquanto tal, o nascimento de um projeto mental, é inatingível [...] O traço conservado é apenas um distante e fugidio testemunho de uma outra cena. (GRÉSILLON, 2007, p. 41)

Os eventos materializados nos mais diversos suportes não passam de pistas daquilo que a atividade pode ter sido. E, observados *a posteriori*, os eventos documentados pelo dossiê genético não deixam entrever com facilidade quaisquer rastros de ações criativas imateriais, isto é, ideias e decisões pensadas, por vezes realizadas, mas não registradas em nenhum suporte material<sup>17</sup>. Chaves (2021) reflete sobre a fronteira entre registros materiais e imateriais.

[...] há mistérios no processo composicional. Existem regiões do processo criativo que permanecem na sombra até para o próprio compositor e que nenhum discurso analítico ou filosófico parece penetrar ou iluminar. Estes vácuos na racionalização composicional, como os chamarei aqui, são uma das minhas obsessões e é um pouco o contexto destes vácuos que circunscrevem minha fala. Há regiões que me são inescrutáveis no meu próprio processo composicional. Durante a ação de composição, sempre estão à minha volta pensamentos

---

<sup>17</sup> Isto remete ao conceito de “salto”, mencionado mais acima na citação de Zampronha (2007), na página 8 deste trabalho.

obsessivos ou, pelo menos, pensamentos recorrentes de fora da música, e que mesmo assim pairam sobre o desenrolar do processo composicional e, quem sabe, às vezes o orientam. Esta ranhura no processo criativo, opaca para o próprio compositor (ou pelo menos a este compositor), se manifesta nesses pensamentos recorrentes que aparentemente nada tem a ver com música, mas que, de alguma forma, contribuem para sua materialização em som. Não sei capturar esta dimensão impalpável entre pensamentos e sons. Não consigo racionalizar o caminho entre eles, refazer o processo que faz com que pensamentos extra-música se materializem em sons. Desconheço estes caminhos, pois talvez sejam semelhantes ao conteúdo daquele estado de vigília que precede imediatamente o sono e que, como é da natureza das coisas impalpáveis, se desvanece e some da memória. (CHAVES, 2021, p. 132-133)

Estas regiões de vácuo nas quais, aparentemente, não há nada para observar, podem conter informações relevantes sobre a prática criativa e, portanto, integram os registros da atividade composicional. Há um consenso, entre autores da crítica genética, que as condições inerentes aos dossiês genéticos não impedem o empreendimento científico sobre estes objetos. O desafio se manifesta em um outro ponto, que parte da constatação da problemática do processo.

Almuth Grésillon [...] deixa claro que a reconstituição da gênese deve ser considerada um objeto científico. Apesar de reconhecer que um manuscrito pode até encantar pela sua beleza, o processo no qual ele está inserido deve ser encarado não como uma obra de arte, mas como um objeto intelectual. Para Cecília Almeida Salles, o manuscrito em si não é portador de uma beleza particular, mas o próprio processo: ‘Há mais beleza na sequência de momentos hipotéticos e só aparentemente definitivos do que em cada um desses instantes paralisados’. Essa posição exime o geneticista de um grande problema e ao mesmo tempo cria outro. Por um lado, ela o protege de considerar a versão inicial de um romance ‘uma obra de arte’. Assim, a crítica genética aparentemente respeitaria as decisões ‘autorais’ de publicar esta ou aquela versão e não cairia no ‘erro’ apontado muitas vezes de atribuir um valor estético àquilo que o autor não assinaria. Por outro lado, essa posição gera um grande impasse: se o processo não é dado, é construído pelo geneticista, sua beleza então também será construída pelo pesquisador. A teoria elaborada para proteger o autor é, na verdade, um tiro certo em suas costas. O próprio pesquisador torna-se sujeito e o objeto da crítica genética. (PINO & ZULAR, 2007, p. 30-31)

Esta situação epistemológica apontada por Pino & Zular (2007), do pesquisador encontrado também como objeto de sua pesquisa, dada a incontornável incompletude das representações do processo - este, objeto primeiro da investigação - encontra uma diferença agravante no caso da autoanálise composicional. Nela, o pesquisador tem, além do olhar duplo como sujeito e objeto na investigação, um terceiro olhar, oriundo da experiência de ser, também, ele mesmo o compositor da música cujo processo de criação é investigado. É possível pontuar, a partir de Chaves (2021), que o local de fala de um compositor que investiga sua própria atividade artística encontra uma validade através da crítica genética.

Agora que vou mergulhar no percurso do percurso da composição do *Museu das coisas inúteis*, devo advertir que o faço desacreditando naquilo que tantas vezes ouvimos, e até dizemos, sobre não ser o compositor o seu melhor comentarista. A crítica genética tem me mostrado que o compositor sempre tem muito a dizer, também em palavras e, algumas vezes, do além-túmulo. Como compositor e pensador da música, filósofo da música à minha maneira, creio na validade da palavra do compositor sobre sua própria obra. O compositor não está impedido de pensar-se a si próprio e à sua obra – qualquer interdição neste sentido é um abuso. (CHAVES, 2021, p. 132, grifo no original)



Portanto, um compositor pode autoanalisar seus documentos guiado pela sua memória da atividade composicional e encontrar relações que só um participante em primeira pessoa da atividade poderia notar. Neste sentido, é necessária para a autoanálise, realizada com apoio na crítica genética, uma relação complementar entre as memórias do compositor e os registros contidos no dossiê genético. Os arquivos de software de notação musical (SNM)<sup>18</sup>, por exemplo, documentam em detalhe as ações composicionais, sua ordem e duração. Este mesmo nível de detalhe não é possível como memória da atividade que, por sua vez, preserva junto com as ações sua importância relativa na prática composicional, a partir da percepção particular do compositor sobre a atividade. São, portanto, funções diversas, mas de igual importância. Donin (2015b) considera que as informações registradas nos documentos do dossiê genético são os “traços diretos” da atividade composicional, enquanto que as memórias - das atividades práticas e cognitivas ocorridas durante a composição – são os “traços indiretos”; estes últimos, mesmo não registrados nos documentos de trabalho, “fizeram, de fato, parte da situação de criação” e constituem “um espaço essencial de observação da dinâmica permanente de idas e vindas entre preparação e realização, que atualiza, passo a passo, o projeto da obra” (DONIN, 2015b, p. 114)<sup>19</sup>.

Em qualquer caso, nada mais lógico do que a dificuldade de observar algo que não está preservado<sup>20</sup>. A ação do pesquisador, que compara documentos de processo, se depara com o espaço vazio entre um rastro e outro. Com isso, passa a intuir, na sua própria visão, relações e conexões mais ou menos aparentes. É uma atitude plausível, essa, de preencher as lacunas, de encontrar sentidos para preencher os espaços vazios. Mas estes sentidos são produção do pesquisador, dependem de sua ação e da pertinência dos rastros observados. Portanto, eles são do pesquisador, e não do processo. O que muda é a visão sobre o objeto investigado, o dossiê genético. Mas o dossiê conserva sua característica granular, com múltiplos documentos que contém registros das decisões tomadas durante a composição.

[...] as decisões pontuais são aquelas que impelem o trabalho para diante e que conformam a obra através de um processo cumulativo de informações. [...] São as decisões pontuais, por sua natureza de acúmulo de informações e pela quantidade de traços que deixam atrás de si, as que mais se abrem a uma

---

<sup>18</sup> O termo “software de notação musical” será empregado, daqui em diante, através da abreviatura SNM. Especificamente, o SNM que utilizo na prática composicional, e que foi utilizado para produção de todos os arquivos do dossiê genético analisado neste trabalho, é o *Finale*.

<sup>19</sup> “[...] faisait bel et bien partie de la situation de création - bref un lieu essentiel d’observation de la dynamique d’allers et retours permanents entre préparation et réalisation qui actualisent le projet d’œuvre pas à pas.” (DONIN, 2015b, p. 114)

<sup>20</sup> No que se refere aos registros nos documentos do dossiê genético, entendo por “preservadas” aquelas ações que estão contidas como traços em documentos de qualquer tipo, em meio físico ou eletrônico. A dificuldade se refere, neste caso, a todas as demais ações, de ordem cognitiva, que por sua natureza mais veloz ou por qualquer outra razão, não se tornam registro, em nenhum outro meio, exceto na memória do compositor e, por essa razão, quando esquecidas, não mais se podem observar.

abordagem metodológica que empreste à música os pressupostos da crítica genética. Nessas decisões pontuais estão os elementos basilares para que se empreenda a construção do estatuto genético de uma determinada composição, de um determinado processo criativo em música. (CHAVES, 2012, p. 239)

Cada decisão pontual deve ser tomada como registro de uma ação composicional, que pode ser lida em relação com as outras decisões pontuais e refletida em diversas perspectivas. Há, neste sentido, mais para se ler nos documentos de trabalho do que aquilo que neles está registrado, pois é na distância entre um registro e outro que ocorre o movimento da criação. É no espaço entre os registros contidos nos documentos que se encontra o potencial para uma visão crítica do processo. É nas descontinuidades que se encontram os índices de uma relação entre o processo sob estudo e o contexto amplo do qual este emerge. Tudo isto aponta, no contexto da crítica genética, para o conceito de recorte.

Pino & Zular (2007) recomendam pensar o recorte como um “espaço de relações” (Ibid., p. 121) que pode estar referido a uma lente teórica, desde que leve em conta os dados e relações observados diretamente nos documentos. Outro requisito é o isolamento de um grupo reduzido de traços escriturais, que irão delimitar o espaço de relações do recorte. Os autores explicam que “esses movimentos serão selecionados não pela importância que tiveram para o escritor dentro de sua busca, mas pela importância que têm para o pesquisador dentro de sua própria busca” (Ibid., p. 122).

No caso deste trabalho, uma autoanálise, não é possível esperar que haja muita separação - isto é, como artista, como pesquisador, ou como objeto da investigação – no olhar do autoanalista para o dossiê genético sob investigação. De qualquer forma, as estratégias metodológicas da crítica genética podem resguardar contra o lado perigoso do olhar privilegiado que o compositor tem sobre a sua própria atividade criativa, que se materializaria em narrativas excessivamente descritivas e autojustificantes desconectadas de uma visão reflexiva e crítica. E, já que são os rastros contidos nos documentos que devem informar os recortes de leitura a serem realizados, são múltiplas as possibilidades de aparatos críticos a serem mobilizados. São possíveis, por exemplo, múltiplos recortes temáticos. Outra possibilidade é nortear a análise considerando os espaços físicos e materiais nos quais a criação ocorreu. Independentemente do tipo de recorte constituído, é indispensável uma perspectiva de leitura que permita o seu estabelecimento. E é a perspectiva do compositor, em primeira pessoa, que deve nortear o estabelecimento dos recortes para uma autoanálise apoiada na crítica genética. Afinal, a voz da crítica genética é a da primeira-pessoa, conforme destacado por Grésillon (2007).

O geneticista que reconstrói as etapas de uma elaboração textual realiza escolhas e hipóteses, procede por aproximações e recortes, e, como todo pesquisador, é guiado pelo seu próprio sistema de visão, de observação e de avaliação. (GRÉSILLON, 2007, p. 267)

O dossiê genético sob investigação neste trabalho contém documentos de diversos tipos. Há esboços e rascunhos manuscritos, esboços em gravações de áudio, anotações textuais em aplicativos de smartphone, arquivos de diferentes softwares de computador. Em alguns desses documentos, como os arquivos de SNM, não é possível observar rasuras internas, pois operações de escritura como supressões e exclusões não deixam rastros nesses documentos. Mas as descontinuidades entre diferentes documentos permanecem e, assim, o movimento da atividade composicional se torna evidente na comparação entre documentos. Isso mantém a possibilidade do estabelecimento de recortes.

Sejam quais forem as séries de descontinuidades estabelecidas, não se pode perder de vista o perigo do estabelecimento de uma narrativa teleológico-tautológica, para que isto se evite tanto quanto possível, sob pena, do contrário, de corrupção da atitude crítica em sua base. Pino & Zular expandem metaforicamente essa problemática, expondo que:

Nas palavras de Ezra Pound: “é impossível aferir a ação de um produto químico simplesmente acrescentando-lhe um pouco mais do mesmo produto. **Para conhecê-lo é preciso conhecer os seus limites** [...] Impossível conhecer um produto por si mesmo, diluindo-o apenas com alguma substância neutra”. A ênfase excessiva no processo pode funcionar como um veto à ficcionalidade: nos preocuparíamos tanto em saber como uma obra é feita a ponto de não precisarmos mais acionar o imaginário, relacionar a obra ao que não é ela mesma, ou seja, operar criticamente.” (PINO & ZULAR, 2007, p. 185-186, grifo no original)

Com isto, Pino & Zular enfatizam a importância dos recortes e dos temas na crítica ao processo que o dossiê genético representa. A metáfora oriunda da área da química é preciosa para situar a problemática que envolve o desenvolvimento de narrativas teleológicas, que frequentemente resultam em tautologias pouco esclarecedoras a nível de conhecimento sobre a atividade artística. São, portanto, as leituras não-lineares que podem identificar temas específicos e diretamente relativos ao processo sob estudo corrente, emancipando a leitura da atividade de se tornar mais um estereótipo teleológico de processo, e permitindo uma visão crítica que parte daquilo que se lê nos documentos de trabalho, estes que são, de acordo com Kinderman, “a base mais rigorosa para o estudo da criatividade artística” (KINDERMAN, 2012, p. 1)<sup>21</sup>.

Com a apresentação destes pontos constitutivos da abordagem metodológica da crítica genética, tal como é aqui pretendido que sejam importados para o campo da autoanálise composicional, discuto a seguir o formato específico do dossiê genético que é o objeto de investigação deste trabalho.

---

<sup>21</sup> “The most rigorous basis for the study of artistic creativity comes not from anecdotal or autobiographical reports (although they have their role) but from original handwritten sketches and drafts and preliminary studies, as well as from revised manuscripts and similar primary sources.” (KINDERMAN, 2012, p. 1)

## 2.4 UM FORMATO NÃO-LINEAR PARA O DOSSIÊ GENÉTICO

Alguns autores, como Biasi (2010) e Pino & Zular (2007), fazem menção à possibilidade de que o dossiê genético assuma um formato de hipertexto. Na ocasião da defesa de minha dissertação de mestrado, recebi de um dos componentes da banca, Bruno Milheira Angelo, a sugestão de apresentar os documentos do dossiê genético em forma de hipertexto, através de um website que possibilitasse a navegação livre pelos documentos. A aplicação desta ideia me pareceu útil, sob dois aspectos. Em primeiro lugar, porque oferece uma solução para um problema epistemológico, que é o acesso, pelos leitores do trabalho, às fontes primárias que foram utilizadas para a realização do estudo, potencializando as vias de diálogo na crítica aos processos composicionais. Em segundo lugar, tal ideia cumpre também uma solução metodológica, pois cria uma separação (apenas heurística, é verdade, como bem aponta Biasi<sup>22</sup>) entre o trabalho de preparação do dossiê genético, como um hipertexto em formato de website<sup>23</sup>, e o trabalho de autoanálise propriamente dito, apoiado na crítica genética.

Considerando estes potenciais, o dossiê genético abordado neste trabalho é, na verdade, um hipertexto genético. Nele, é possível estabelecer links entre documentos cronologicamente descontínuos. Isto permite o estabelecimento de um corpo documental primário que avança até o estágio no qual já estejam demarcados os recortes de leitura. Esta divisão heurística separa a construção do hipertexto genético da tarefa de análise crítica. Assim, um hipertexto genético em forma de website permite, essencialmente, que a leitura feita pelo autoanalista seja criticada, efetivamente e com base em fontes, pelos leitores de seu trabalho. É meu entendimento que esta solução, metodológica e epistemológica, não pode faltar aos trabalhos de autocrítica genética em composição musical.

A ideia de construir dossiês genéticos em forma de hipertexto encontra respaldo em alguns autores da crítica genética. Após a explicação sobre a atividade de “ler em todos os sentidos”, sugerida por Grésillon (2007), Pino & Zular (2007) comentam que é “por essa razão, [que] os geneticistas insistem em afirmar que o formato ideal para a publicação de manuscritos seria o hipertexto, já que ele permitiria a conexão de vários eixos de leitura” (PINO & ZULAR, 2007, p. 145-146). O hipertexto se constitui, neste sentido, como um espaço ideal para leituras não-lineares dos documentos de trabalho. Biasi (2010), por sua vez, coloca a necessidade de lidar com um

---

<sup>22</sup> Ver páginas 14 e 15, deste trabalho.

<sup>23</sup> Uma ferramenta similar foi empregada, por exemplo, no estudo do processo composicional da obra *Voi(rex)*, de Philippe Leroux, de acordo com Donin (2009). Entretanto, o autor não especifica maiores detalhes sobre o acesso público aos documentos.

grande número de documentos, procedendo múltiplos tipos de leituras, no contexto do desenvolvimento dos computadores.

Tudo está ligado: os mesmos computadores que estão revolucionando nossa relação com a escrita e nos afastando irremediavelmente da prática autógrafo são também os instrumentos sem os quais a abordagem genética permaneceria impraticável. Impraticável ou quase, do ponto de vista técnico, uma vez que nenhuma edição em papel permitiria publicar milhares de rascunhos e documentos preparatórios existentes nos arquivos da literatura. Mas inconcebível sobretudo intelectualmente, pois, ao contrário dos livros cuja lógica sequencial segue com prudência a ordem de uma paginação e de um sumário, esses manuscritos de trabalho só encontram seu verdadeiro sentido em uma reabertura complexa e móvel onde cada página ocupa várias posições de sentido, conforme as transformações imprevisíveis da gênese, em um contexto que muito se parece com o que as novas ferramentas, as bases de dados, permitem pensar e que são os *hiperlinks* e editores multimídias. (BIASI, 2010, p. 10-11, grifo no original)

Portanto, para a crítica genética, o computador é, além de uma ferramenta para a prática da escrita, uma ferramenta técnica que auxilia o trabalho de leitura e análise de documentos de trabalho. Uma discussão avançada sobre a noção de hipertexto em crítica genética já havia sido desenvolvida por Lebrave (1994), que definiu hipertexto como “uma coleção de documentos associados entre si por links dinâmicos, que constitui uma rede dentro da qual é possível fazer percursos” (LEBRAVE, 1994, p. 9)<sup>24</sup>. Além disso,

Não sendo armazenado linearmente em seu suporte, o hipertexto é uma “escrita não sequencial”, o que faz com que a escrita escape da ordem linear exclusiva imposta pelos suportes anteriores. Como resultado, a própria leitura se torna “um processo descontínuo ou não linear que, como o pensamento, é de natureza associativa, em oposição ao processo sequencial implícito no texto convencional”. (LEBRAVE, 1994, p. 11, grifos no original)<sup>25</sup>

A possibilidade de ler os documentos em uma perspectiva associativa permite, em um dossiê com formato de hipertexto, o estabelecimento eficiente e efetivo de links entre documentos. Desta maneira, as discontinuidades e seu espaço de relações como recorte podem ser estabelecidos de fato através da leitura dos registros contidos nos documentos, evitando subordinações teóricas *a priori*. O hipertexto, como formato e ferramenta metodológica para a leitura do dossiê genético, se comporta com plasticidade, permitindo constantes modificações e atualizações, para inclusão de novos links:

[...] o hipertexto permite o esclarecimento, multiplicação e diversificação dos links. Como escreve Bolter, ele *engrossa a textura*. Em poucas palavras, podemos resumir todas as características listadas [...] definindo o hipertexto como uma *rede dinâmica* com as seguintes

<sup>24</sup> “Un hypertexte est [...] une collection de documents associés entre eux par des liens dynamiques, qui constitue un réseau à l’intérieur duquel on peut effectuer des parcours.” (LEBRAVE, 1994, p. 9)

<sup>25</sup> “N’étant pas stocké de manière linéaire sur son support, l’hypertexte est un ‘écrit non séquentiel’, qui fait échapper l’écrit à l’ordre linéaire unique que lui imposaient les supports antérieurs. De ce fait, la lecture elle-même devient ‘un processus discontinu ou non linéaire qui, comme là pensée, est de nature associative, par opposition au processus séquentiel impliqué par le texte conventionnel’.” (LEBRAVE, 1994, p. 11, grifos no original)

qualidades: não linearidade, não hierarquia, granularidade, conectividade, variabilidade. (LEBRAVE, 1994, p. 12, grifos no original) <sup>26</sup>

Além de garantir o acesso aos documentos de trabalho, o hipertexto genético se torna objeto e ferramenta para a autocrítica genética.

O hipertexto [...] impede que a escrita se congele para sempre em seus traços; ao reintroduzir o funcionamento da memória viva, ele permite uma renovação completa das práticas de escrita e leitura e fornece uma ferramenta apropriada para descrever, analisar e visualizar o todo que os manuscritos constituem e a obra que, geralmente, sai deles. (LEBRAVE, 1994, p. 24) <sup>27</sup>

Um exemplo das possibilidades de organização e publicação de documentos de trabalho composicional em website é apresentado por Reynolds (2006)<sup>28</sup>. O autor apresenta uma genealogia – uma “história ilustrada”, nas palavras do compositor – da série de composições chamada *Transfigured Wind*. Reynolds introduz e contextualiza o trabalho ilustrado pela genealogia e subdivide a história dessas composições em quatro seções que apresentam, respectivamente, as fontes, a forma e os processos, as entradas de computador e as combinações entre gravações instrumentais e os sons gerados por computador. São apresentadas diversas imagens de documentos manuscritos contendo anotações, gráficos, notação musical e diagramas de mixagem, além dos exemplos em áudio. Os documentos são organizados e apresentados em listas de links individuais nas páginas do respectivo website. Reynolds (2006) é um precedente importante para este trabalho de autoanálise, pois utiliza o formato do website, com sua capacidade não-linear, para armazenar, organizar e apresentar, simultaneamente, documentos de trabalho composicional em diversos formatos, incluindo arquivos de áudio. Isto pode aproximar a crítica genética da materialidade sonora relativa a alguns documentos, algo imprescindível no campo da música, conforme já pontuado neste trabalho, a partir de Chaves (2012).

---

<sup>26</sup> “[...] l’hypertexte permet l’explicitation, la multiplication et la diversification des liens. Comme l’écrit Bolter, il épaisit la texture. En un mot, on peut résumer l’ensemble des caractéristiques précédemment énumérées en définissant l’hypertexte comme un *réseau dynamique* doté des qualités suivantes : non-linéarité, non-hiérarchie, granularité, connectivité, variabilité.” (LEBRAVE, 1994, p. 12, grifos no original)

<sup>27</sup> “L’hypertexte [...] empêche l’écrit de se figer à jamais dans sa trace ; en réintroduisant le fonctionnement de la mémoire vivante, il permet un renouvellement complet des pratiques d’écriture et de lecture, et il apporte un outil approprié pour décrire, analyser et visualiser l’ensemble que constituent les manuscrits et l’œuvre qui en est généralement issue.” (LEBRAVE, 1994, p. 24)

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/roger-reynolds/articles-and-essays/the-genealogy-of-transfigured-wind/>

### 3 TEORIAS EMPÍRICAS SOBRE COMPOSIÇÃO MUSICAL

Como apoio para a discussão autoanalítica da prática composicional investigada neste trabalho, abordo a seguir algumas teorias empíricas sobre a composição musical. As teorias e modelos abordados a seguir se apresentam como conceitos fundamentais para o pensamento sobre a composição em uma perspectiva de pesquisa em primeira pessoa. São discutidos os elementos, as ações e os conhecimentos que descrevem a atividade composicional, bem como conceitos básicos sobre composição musical, a partir de Reynolds (2002), e descrições sobre o tempo dos processos criativos com base em Grandó (2017).

#### 3.1 COMPONENTES DA COMPOSIÇÃO COMO ATIVIDADE

##### 3.1.1 ELEMENTOS

A análise e comparação entre processos composicionais empreendidos por cinco compositores é a base do estudo empírico realizado por Zembylas & Niederauer (2018). Os autores investigam os dados referentes às atividades artísticas dos compositores através da consideração de sua ação artística. O conceito de ação artística se refere à capacidade prática de realizar determinada atividade (por exemplo, a composição musical), considerando sua situatividade, sua natureza social compartilhada e os conhecimentos operacionalizados para determinada ação. Apoiados em teorias da sociologia, Zembylas & Niederauer (2018) investigam os aspectos da ação artística de compositores profissionais no contexto da música ocidental contemporânea (Ibid., p. 3). Os autores constroem a sua investigação a partir de três eixos de análise. Um deles se refere ao eixo que os autores chamam de “topografia do trabalho composicional”:

[...] estaremos usando “topografia” metaforicamente para estabelecer a rede de práticas, constelações materiais e relações profissionais dentro das quais ocorrem os processos criativos de composição [...]. Todos aqueles que estão direta ou indiretamente envolvidos no processo de composição - desde a ideia original até a estreia - fazem parte desta rede. [...] Portanto, é lógico declarar tanto objetos materiais (instrumentos de escrita, instrumentos musicais, computadores, aparelhos técnicos) quanto objetos imateriais (sistemas de notação, objetos discursivos, algoritmos) como aspectos relevantes do processo de composição, juntamente com recursos, circunstâncias institucionais e outras condições. (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 13)

---

<sup>29</sup> “[...] we will be using “topography” metaphorically to set out the web of practices, material constellations and professional relations within which creative processes of composition take place (see Figure 1.1). All those who are directly or indirectly involved in the composition process – from the original idea to the premiere – are part of this web. [...] It is therefore logical to declare both material objects (writing implements, musical instruments, computers, technical apparatuses) and immaterial objects (systems of notation, discursive objects, algorithms) to be relevant aspects of the composition process, along with resources, institutional circumstances and other conditions. Topography thus consists of four clusters woven into a web of relations, which shapes the process of artistic creation as much as the composition, in ways that are both manifest and latent.” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 13)

Esta visão ampla e inclusiva dos componentes envolvidos na atividade composicional pode servir de base para múltiplos recortes de leitura em um dossiê genético, com vistas a elucidar a função de distintos componentes da prática composicional. A noção inteira de topografia se constrói com base em uma visão objetificante, que busca determinar quais elementos integram o processo composicional. Uma vez identificados, os componentes da topografia podem ser observados de acordo com sua função dentro da atividade criativa, pelas ações que se realizam através de sua constatação ou com sua participação. A amplitude desta noção topográfica é o que a torna crucial para uma visão teórica sobre a prática composicional, pois considera também componentes externos como elementos funcionais da atividade composicional, abrangendo, assim, de forma bastante inclusiva, diversos componentes - materiais, imateriais e sociais - da ação artística.

Alternativamente, em uma perspectiva cognitiva, relativa ao ponto de percepção do compositor, Pohjannoro & Rousi (2018) discutem “os modos de informação musical refletidos na descrição verbal de um processo composicional de um compositor de música clássica contemporânea” (POHJANNORO & ROUSI, 2018, p. 987)<sup>30</sup>. A partir da análise empírica dos dados relativos à atividade criativa, os autores chegaram a uma tipologia contendo sete modos de informação musical, e mapearam a presença de cada modo de informação nas diferentes etapas do processo composicional, identificando tendências interrelativas. Todos os modos de informação foram denominados como representações, o que denota uma visão centrada no compositor que atua ao construir leituras das informações.

### 3.1.2 AÇÕES

Além da identificação dos elementos envolvidos na prática composicional, é necessária uma estrutura teórico-conceitual que possibilite destacar ações composicionais nas suas diferentes funções dentro do processo criativo. O estudo de caso desenvolvido por Pohjannoro (2016) investiga o pensamento de um compositor durante seu processo composicional, com base na análise de documentos de trabalho do compositor e de registros extraídos de transcrições de entrevistas de recordação estimulada, com base na estrutura conceitual proposta em estudo anterior<sup>31</sup>. O ESQUEMA 1 abaixo apresenta o esquema de categorização das ações composicionais construído por Pohjannoro (2014; 2016).

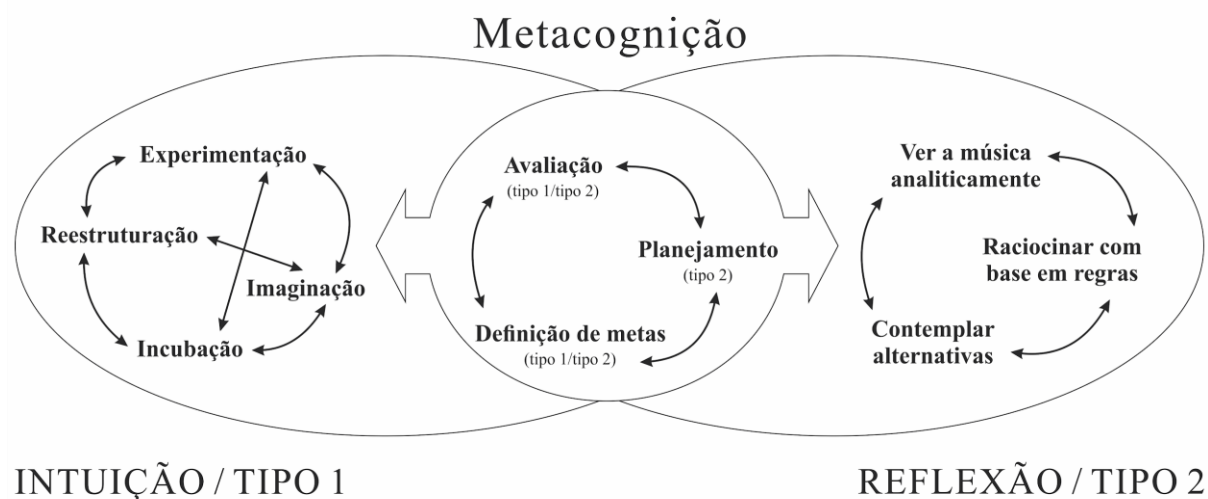
---

<sup>30</sup> “[...] modes of music information reflected in [...] contemporary classical music composer’s verbal description of a compositional process.” (POHJANNORO & ROUSI, 2018, p. 987)

<sup>31</sup> Pohjannoro (2014).



**ESQUEMA 1** - “Ações composicionais categorizadas nos modos de processamento intuitivo (tipo 1), reflexivo (tipo 2) e metacognitivo (tipo 1/tipo 2).”



Fonte: POHJANNORO (2016, p. 209, tradução minha).

Os conceitos descritivos das ações composicionais esquematizadas por Pohjannoro (2016) foram utilizados como recurso teórico para interpretação de diversos registros da atividade criativa, e também de diversas memórias subjetivas. Estes conceitos foram fundamentais para uma análise situativa da atividade composicional, pois permitem destacar recorrências de ações composicionais em momentos distintos da prática criativa.

O ESQUEMA 1 acima se divide em duas regiões correspondentes a dois modos de processamento de informação - intuição e reflexão - que se interseccionam formando uma terceira região, relativa a processos metacognitivos. Pohjannoro explica as características principais dos dois modos de processamento de informação:

O modelo dual de processamento de informações postula que existem dois modos de pensamento: intuitivo (tipo 1) e reflexivo (tipo 2 [...]). De acordo com o modelo dual, o pensamento intuitivo é rápido, autônomo e capaz de lidar com grandes quantidades de informações simultaneamente, apoiando-se na memória de longo prazo e percepções situacionalmente específicas. O pensamento reflexivo, ao contrário, é lento, serial e dependente da capacidade da memória ativa. (POHJANNORO, 2016, p. 209)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> “The dual model of information processing postulates that there are two modes of thinking: intuitive (type 1) and reflective (type 2 [...]). According to the dual model, intuitive thinking is fast, autonomous and capable of dealing with large amounts of information simultaneously, thus relying on long-term memory and situation-specific perceptions. Reflective thinking, by contrast, is slow, serial and dependent on the capacity of working memory.” (POHJANNORO, 2016, p. 209)

Pohjannoro (2016) define metacognição como a capacidade de selecionar o modo de processamento de informação, estabelecida como um “controle cognitivo” que o compositor tem sobre seu pensamento composicional (Ibid., p. 219). A autora ressalta, a partir dos resultados de seu estudo, que o controle cognitivo pode ocorrer de forma explícita ou implícita. Isto significa que a alternância entre intuição e reflexão no processo composicional pode incidir a partir de um amplo espectro de conhecimentos da prática criativa. Neste sentido, abordo a seguir as considerações de Zembylas & Niederauer (2018) sobre as formas de conhecimentos em composição musical.

### 3.1.3 CONHECIMENTOS

Zembylas & Niederauer (2018) estabelecem uma conceituação de formas de conhecimento do processo composicional, seguindo conceitos fundamentais sobre o conhecimento apontados por autores como John Dewey, Gilbert Ryle e Michael Polanyi. Neste sentido, são propostos dois tipos distintos de conhecimento. O conhecimento artístico-prático se subdivide em três formas, correspondentes ao conhecimento dos processos de trabalho, ao conhecimento situativo, e ao conhecimento corporal. O conhecimento formal-proposicional se subdivide em três outras formas, referentes ao conhecimento acadêmico, ao conhecimento local, e ao conhecimento técnico-formal.

O conhecimento dos processos de trabalho “designa a construção de uma competência desenvolvida baseada em experiências práticas passadas gradualmente acumuladas” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 98)<sup>33</sup>. Este é formado, portanto, através da prática do trabalho composicional, como um “resultado do processamento de experiências passadas”. Outra característica do conhecimento dos processos de trabalho é o estado “consciente de que o conhecimento deve permanecer móvel e sujeito a revisão” (Ibid., p. 99), o que estende uma relação entre o conhecimento dos processos de trabalho e uma segunda forma de conhecimento artístico-prático, o conhecimento situativo. Este, por sua vez, “emerge a partir de fora, mas não a partir do nada, como uma condição indispensável para lidar com ocorrências contingenciais e imprevisíveis” (Ibid, loc. cit.)<sup>34</sup>. Em consequência, enquanto o conhecimento dos processos de trabalho pode estar empregado em quaisquer ações composicionais, inclusive naquelas sucedidas recorrentemente, o conhecimento situativo está dedicado à solução de problemas que surgem durante o processo (Ibid, loc. cit.). É plausível entender, com isso, que a formação de repetidos conhecimentos situativos, isto é, solucionar um mesmo problema composicional repetidas vezes,

---

<sup>33</sup> “[...] designates the construction of an evolved competence based on gradually accumulated, past practical experiences.” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 99)

<sup>34</sup> “[...] emerges ad hoc, but not ex nihilo, and is an indispensable precondition for dealing with unpredictable and contingent occurrences [...]” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 99)

pode resultar na formação de conhecimentos dos processos de trabalho, além daqueles formados por experiências contínuas e fluidas de prática composicional.

A terceira forma de conhecimento artístico-prático é o conhecimento corporal. Zembylas & Niederauer (2018) abordam a participação do corpo na operacionalização e construção de conhecimentos sobre a composição musical a partir de uma perspectiva que entende o conhecimento corporal como “conhecimento *através* do corpo” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 100, grifo no original)<sup>35</sup>.

Como unidade de saber, o corpo é uma entidade inteligente que está sempre presente e ativa: num instante ele vai a um instrumento, testa algumas sequências e improvisa livremente em torno delas; em outro instante pega um lápis, esboça formas geométricas, risca algo, desenha novas figuras, conecta-as com setas, ocasionalmente fica imóvel para focar em certas atividades, se move na sala para estimular certos pensamentos, vai ao computador e procura algo no Youtube, para novamente e ouve com concentração, digita algo no computador, senta-se um pouco ao teclado etc. Uma pessoa ouve, vê, toca e sente, imagina, pesa, lembra, compara, procura, julga. E, ao fazer isso, ela frequentemente interage com uma grande variedade de objetos materiais. (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 100)<sup>36</sup>

Partindo da premissa de que o conhecimento experiencial também inclui as percepções sensoriais, são destacados, como parte dos conhecimentos corporais, aqueles provenientes da percepção auditiva que “geram uma forma de conhecimento situativo-experiencial”, um “saber-em-ação” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 85).

O significado da percepção está integrado na realização prática de uma ação e não se desenvolve por meio do pensamento reflexivo. A construção, a experiência sensorial e o conhecimento situativo (por exemplo, da sequência real de sons) formam um amálgama. De uma perspectiva praxeológica, devemos, portanto, enfatizar que os compositores criam principalmente por testagem. As seguintes citações referem-se a este fato:

Ouvir é importante porque faz com que as coisas que estou tentando não sejam abstratas. Eu as ouço, e minha audição é a função de controle que me diz se aquilo realmente funciona. É uma espécie de loop interativo. (Karlheinz Essl)

Estou escrevendo para três instrumentos de sopro. E também vou participar. Toco fagote, cítara e dois clarinetes. Então é claro que vou testar para ver se faz sentido ou não. (Christof Dienz) (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 85)<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> “This is why we speak of body knowledge, or rather knowledge *through* the body [...]” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 100, grifo no original)

<sup>36</sup> “As a knowing unity, the body is an intelligent entity that is always present and active: now it reaches for an instrument, tries out some sequences and improvises freely around them; now it reaches for a pencil, sketches geometrical shapes, crosses something out, draws new figures, connects them with arrows, occasionally holds still to focus on certain activities, moves in the room to stimulate certain thoughts, turns to the computer and looks for something on Youtube, stops again and listens concentratedly, types something on the computer, sits down at the keyboard for a moment, etc. A person hears, sees, touches and feels, imagines, weighs up, remembers, compares, searches, judges. And in so doing, he or she often interacts with a great variety of material objects.” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 100)

<sup>37</sup> “The meaning of the perception is integrated into the practical accomplishment of an action and does not develop through reflective thinking. Making, sensory experience and situative knowing (for instance, of the actual sequence of sounds) form an amalgam. From a praxeological perspective, we must therefore emphasise that composers create primarily through trying-out. The following quotations both refer to this fact: Hearing is important because it makes

De acordo com Zembylas & Niederauer, um dos aspectos do conhecimento corporal é dado pela possibilidade de o corpo poder ser treinado para executar sequências complexas de movimentos, seja em instrumentos musicais ou em equipamentos de áudio (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 88). Eles destacam que estes conhecimentos não são “apenas uma forma de ‘saber que’” mas também estão “ancorados na prática” (Ibid., p. 90)<sup>38</sup>, visto que alguns compositores tocam os instrumentos para os quais compõem, ou discutem aspectos idiomáticos com musicistas especializados (Ibid., loc. cit.). Outros aspectos se referem ao uso de instrumentos para experimentar trechos musicais, a partir do que é possível perceber e avaliar a composição através da testagem de sua fisicalidade em performance (Ibid. p. 89), e a existência de conhecimentos corporais compartilhados no nível social, uma espécie de “*corpo comum*” que “permite aos compositores prever a perspectiva corporal dos músicos enquanto compõem” (Ibid, p. 101, grifo no original)<sup>39</sup>.

Sobre os três tipos de conhecimento formal-proposicional, Zembylas & Niederauer destacam que estes não são “genuinamente práticos” pois não se constituem como “requisito direto para a ação composicional” e que “esta ação, também requer saberes artístico-práticos de domínio específico” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 101)<sup>40</sup>. É destacado também que “todas as formas de conhecimento formal-proposicional [...] são codificadas por linguagem ou símbolos” e, da maneira similar às teorizações referentes aos conhecimentos artístico-práticos, as três formas de conhecimento formal-proposicional são consideradas “simultâneas [...] não hierárquicas” (Ibid. p. 102). Os três tipos de conhecimentos formais-proposicionais incluem: 1) “conhecimentos acadêmicos”, envolvidos no domínio proposicional e explícito de disciplinas diversas relevantes para a atividade composicional; 2) “conhecimentos locais” sobre as relações sociais entre pessoas e instituições ligadas no entorno contextual e profissional das atividades de composição; 3) “conhecimentos técnico-formais” sobre o funcionamento de objetos e recursos utilizados na

---

the things I’m trying out somehow not abstract. I listen to them, and my hearing is the control function that tells me whether it actually works. It’s a sort of interactive loop. (Karlheinz Essl) [/] I’m writing it for three wind instruments. And I’m taking part myself as well. I play bassoon, zither and two clarinets. So of course I try it out to see whether it makes sense or not. (Christof Dienz)” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 85)

<sup>38</sup> “This knowledge is not only a form of “knowing that”, it is also anchored in practice [...]” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 90)

<sup>39</sup> “This *common body* enables composers to anticipate the body perspective of musicians whilst they are composing.” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 101, grifo no original)

<sup>40</sup> “Formal propositional knowledge, however, is not genuinely practical because it is not a direct prerequisite for agency in composing. That agency also requires domain-specific, artistic practical knowing.” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 101)

prática da composição, como, por exemplo, características específicas de instrumentos musicais ou de *softwares* e equipamentos eletrônicos (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 101-102)<sup>41</sup>.

### 3.1.4 TEMPOS

Grando (2017) apresenta os resultados de uma pesquisa sobre o tempo na criação poética, a partir de textos que vão desde a Retórica Clássica, passando por períodos históricos da criação poética literária, até chegar aos estudos realizados no séc. XX, especificamente os de crítica genética. Percorrendo este caminho investigativo, Grando identifica e compila, com base nos textos pesquisados, uma rica estrutura conceitual sobre o tempo, e suas funções, no processo criativo literário. Por serem conceitos que tratam de caracterizar as qualidades do tempo, dividindo o processo em etapas e, por estarem buscando descrever um processo artístico criativo, creio que a pesquisa de Grando oferece um inestimável recurso teórico que pode ser utilizado também para a reflexão e investigação sobre processos de composição musical. O autor explica que:

[...] o **tempo associado à criação poética** aparece, na tradição da Poética e da Retórica, em três grandes fases: a) o *tempo-antes*, que corresponde aos momentos de reflexão, elaboração e amadurecimento de ideias, anteriores à disposição do autor em dar por efetivamente iniciado o processo de escrita da obra [...]. b) o *tempo-durante*, que corresponde ao período associado à empreitada de escrita, de quando se inicia até o momento em que é dada por encerrada em sua extensão (o que não significa obra pronta). [...] c) o *tempo-depois*, que corresponde ao período compreendido entre a conclusão da obra em sua extensão e a publicação. (GRANDO, 2017, p. 45, grifos no original)

Além destas três grandes fases – *tempo-antes*, *tempo-durante* e *tempo-depois* – a investigação realizada por Grando (2017) tem como resultado uma grande variedade de subtempos distintos, que podem corresponder a diversas ações específicas do processo criativo<sup>42</sup>. Com isto, os subtempos apresentados no MAPA 1 abaixo serão utilizados para pontuar aspectos gerais da atividade composicional, em uma descrição cronológica inicial do processo composicional, anterior aos recortes de leitura.

---

<sup>41</sup> “[...] Scholarly knowledge [...] Local knowledge [...] Formal technical knowledge [...]” (ZEMBYLAS & NIEDERAUER, 2018, p. 101-102)

<sup>42</sup> Uma discussão completa dos tempos do processo criativo literário, bem como de suas funções, pode ser encontrada em Grando (2017).

**MAPA 1** – Tipos e funções dos tempos de um processo criativo, construído a partir da investigação de Grando (2017).



FONTE: GRANDO, Diego. *Spoilers e outras suspeitas sobre tempo e poesia: reflexão e criação*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

### 3.1.5 UMA RELEITURA DE REYNOLDS (2002)

Reynolds (2002), no seu ensaio sobre forma, aponta e discute conceitos essenciais para o trabalho de reflexão sobre a atividade composicional. Em termos gerais, o autor apresenta um grupo de três conceitos referentes aos resultados da ação composicional (forma, método e material), e uma série de pares de conceitos que operam em dualidade no contexto da atividade criativa. O ensaio inicia com a apresentação de uma primeira dualidade, que apresenta duas forças concomitantes na sustentação da totalidade de uma música, definidas pelos conceitos de integridade e coerência. Nas palavras do autor:

Integridade e coerência emergem da persuasão do senso de pertencimento que alguém tem na presença dos elementos, pequenos e grandes, de uma música. Integridade pode ser pensada como uma medida da completude que se acumula aos padrões de relações objetivas que subjaz uma música, enquanto a coerência se refere a completude na rede de implicações subjetivas provocadas. Uma composição bem sucedida consigna uma totalidade que é tanto objetiva e racional quanto o subjetiva e emocional. (REYNOLDS, 2002, p. 3)<sup>43</sup>

A seguir, Reynolds apresenta definições para os conceitos de forma, método e material. O autor explica que: 1) forma se refere aos elementos musicais que operam a nível macro, das partes e seções, suas características musicais e relações que assumem umas com as outras; 2) material se refere aos elementos de nível micro, aqueles utilizados para a composição das partes da música, suas funções e como as assumem; 3) método diz respeito às estratégias de composição do todo, do micro ao macro (e vice-versa), sempre com atenção à coerência e à integridade que podem garantir uma compatibilidade entre forma e material.

Penso que a tríade de conceitos apresenta por Reynolds – forma, método e material – deve ser expandida para permitir uma análise mais precisa das atividades de composição musical. Isto porque, a atividade de composição musical, como um fenômeno, tem sua temporalidade própria, da mesma maneira que música só é um fenômeno, de fato, quando ocorre como som, no tempo. Com isto, é crucial especificar se os conceitos utilizados (neste caso, forma, método e material) se referem a descrições que levam ou não em conta a ocorrência temporal daquilo que é descrito. Tendo esta importância em vista, apresento a seguir algumas conceituações que buscam clarear essa distinção.

Neste trabalho, serão consideradas informações sobre forma aquelas que descrevem características relativas aos componentes da música em qualquer nível de sua totalidade – e no

---

<sup>43</sup> “Integrity and coherence arise from the persuasiveness of the sense of belonging one has in the presence of the work’s elements, large and small. Integrity can be thought of as a measure of the completeness that accrues to the pattern of objective relationships that underlie a work, whereas coherence relates to completeness within the web of subjective implications aroused. A successful composition addresses both objective and rational as well as subjective and emotional wholeness.” (REYNOLDS, 2002, p. 3)

tempo – considerando a forma como são combinados, como se relacionam entre si, e quais são suas características funcionais para a integridade e a coerência da música. Por outro lado, serão consideradas informações sobre estrutura aquelas que descrevem quais são os componentes da música, visando uma decomposição do todo em partes íntegras e coerentes com a forma da música. Neste sentido, análises de forma dependerão, indispensavelmente, de uma percepção da música como som no tempo, e análises de estrutura deverão ser coerentes com as respectivas análises de forma. Ambas, forma e estrutura, permitem analisar os componentes musicais em diversos níveis, do micro ao macro, da construção de frases aos períodos, das seções isoladas às estruturas completas, conforme suas funções descritivas específicas. Portanto, o conceito de estrutura tem como objetivo a descrição das partes que compõem um todo, e o conceito de forma visa descrever como essas partes se relacionam no tempo da música.

As informações sobre materiais descrevem os elementos da música como, por exemplo, um acorde, uma figuração rítmica, o timbre de um som, um nível de dinâmica, um tipo de articulação. O que diferencia um material de um conteúdo é a expressão temporal multiparamétrica perceptível pelo desdobramento dos materiais na música. É esta expressão, também, que concederá uma identidade específica para o material que, com isto, se torna conteúdo. O conteúdo, de maneira similar ao que ocorre com a forma, também depende de sua expressão no tempo, e da totalidade de seus parâmetros para ser entendido e ter suas características musicais discutidas. Materiais se tornam conteúdo quando seus aspectos estruturais e as condições de integridade de sua combinação resultam em uma coerência que os contém em uma forma simples, cuja identidade não depende mais da característica estrutural de cada um dos materiais que a constituem, mas apenas de sua própria expressão no tempo. Isto não impede que um conteúdo seja decomposto e avaliado estruturalmente a partir de seus materiais constituintes.

O conceito de identidade também requer discussão adicional. A identidade, de conteúdos e formas, só pode ser analisada e definida *a posteriori*, pois depende da percepção de sua temporalidade. A mesma estrutura utilizada por compositores diferentes (ou até pelo mesmo compositor, mais de uma vez) pode resultar em músicas diferentes. A mesma causalidade ocorrerá também para os materiais. Portanto, a identidade dos conteúdos e formas não é causada pelos materiais e estruturas em si, mas pela identidade que estes obtêm ao serem realizados no tempo como som. Este é o argumento central para a afirmação de que é o tempo que garante identidade para conteúdos e formas.

O conceito de método se refere diretamente à atividade de composição musical, pois descreve “[...] os meios através dos quais o compositor transforma o micro em macro, garantindo



que os dois primeiros [forma e material] não se alienem no processo”<sup>44</sup> (REYNOLDS, 2002, p. 5). Porém, é importante reiterar que os discursos técnicos sobre método composicional correm o risco de informar pouco sobre a dimensão prática da composição musical<sup>45</sup>. Novamente, é o tempo, como uma determinante fenomenológica, que garantirá a relevância das descrições de métodos composicionais, mesmo daqueles com perspectiva algorítmica, enquanto valida uma perspectiva fundamental para a descrição da prática composicional: a das ações composicionais, aplicadas na autoanálise que compõe este trabalho a partir dos estudos de Pohjannoro (2016; 2014).

Na música e no processo composicional, as características identitárias do objeto sob análise são geradas pela maneira como os eventos se projetam no tempo. Uma estrutura pode compor diversas formas; um material pode integrar diversos conteúdos; a aplicação de um método não é baliza para as ações composicionais. O tempo é um fator de diferença e, por esta razão, deve estar no centro de atenção da análise e da crítica. Com isto, neste trabalho, os conceitos de forma, método e material, propostos por Reynolds, são substituídos pelos conceitos de forma, estrutura, conteúdo, material, método e ação, que serão utilizados considerando as definições apresentadas acima.

Adicionalmente, para o recorte de leitura que toma isoladamente cada um dos movimentos do *Duo para Tuba e Piano*, um dos tópicos de discussão será um conjunto de focos de leitura que inclui os conceitos de ímpeto, metas e método. Neste conjunto, as informações sobre ímpeto identificam os registros e as ações que motivam a atividade composicional; as metas se referem especificamente às ações que almejam algum componente expressivo; e as informações sobre método incluem as ações empregadas diretamente para alcançar as intenções expressivas sugeridas pelas metas.

Após discutir alguns aspectos específicos de suas próprias decisões estéticas, Reynolds (2002) apresenta uma segunda dualidade conceitual, elaborada pelos conceitos de estrutura e processo, relativos ao modelamento da forma. O autor explica que o conceito de estrutura se baseia em uma metáfora espacial, que pensa a forma através de seccionamentos, comum de uma perspectiva ocidental de “resistência à natureza”; já o conceito de processo aponta uma abordagem temporal da forma, que visa uma experiência de continuidade, em uma perspectiva oriental<sup>46</sup> de “aceitação da natureza” (REYNOLDS, 2002, p. 8)<sup>47</sup>. Penso que estes conceitos podem desenvolver

---

<sup>44</sup> “[...] the means by which the composer transforms the small into the large, ensuring that the first two do not become estranged in the process.” (REYNOLDS, 2002, p. 8)

<sup>45</sup> Conforme já abordado a partir de citação de Donin (2019), na página 5 deste trabalho.

<sup>46</sup> Reynolds escreve “Japan” (em português, Japão), e cita uma explicação do compositor japonês Toru Takemitsu. A expansão dessa dualidade territorial, para incluir outros países orientais que compartilhem de uma perspectiva diferente da ocidental sobre o tempo, é interpretação minha.

<sup>47</sup> “resistance to nature [...] acceptance of nature” (REYNOLDS, 2002, p.8).

uma função importante na análise de processos composicionais, pois permitem identificar aspectos do modelamento da forma<sup>48</sup> na perspectiva do compositor. Se a forma da música se desdobra a partir de relações e conexões entre partes seccionadas e autocontidas, é provável que o compositor tenha seguido como modelo uma metáfora estrutural. Por outro lado, se a forma da música se apresenta por continuidades que resistem a seccionamentos, é a metáfora processual que se projeta como referência para o modelamento da forma. Adicionalmente, conforme destacado por Reynolds (2002, p. 8), é comum a coexistência de aspectos designativos destes dois modelos formais.

Reynolds indica que a escolha entre modelos estruturais e formais deve ser baseada, idealmente, na ideia que serve como ímpeto<sup>49</sup> para a composição. O autor explica que a perspectiva de ação do ímpeto é bidirecional, isto é, “o ímpeto age, das alturas formais, para guiar a coerência do todo enquanto simultaneamente dirige a integridade dos detalhes que se acumulam.” (REYNOLDS, 2002, p. 8). Com isto, é possível constatar que um ímpeto pode ser tanto um componente de nível micro (como um pequeno fragmento de música, um motivo, uma melodia, ou uma pequena relação formal) quanto um componente de nível macro (de estrutura ou de forma). O ímpeto também pode ser baseado, através de metáforas ou modelos, em elementos não musicais. Em todos os casos, penso que a definição de um ímpeto, como componente de uma prática composicional, é uma ação de avaliação na qual o compositor reconhece e projeta, no componente reconhecido como ímpeto, uma intenção expressiva que norteia a atividade criativa. Seja o ímpeto de nível macro ou de nível micro, a busca por integridade e coerência faz com que não seja possível sustentar protótipos estruturais e movimentos formais que não sejam compatíveis com os componentes de nível micro. Dito de outra maneira, ímpetos de ordem formal requerem conteúdos que suportem sua expressão. Portanto, de maneira geral, é incontornável fazer concessões e adaptações mútuas entre componentes de diferentes níveis da totalidade composicional.

A terceira dualidade conceitual discutida por Reynolds é constituída pelos conceitos de dimensionalidade e profundidade. De acordo com o autor:

*Dimensionalidade* é uma medida que associa ao intelecto, enquanto a *profundidade* associa às emoções. São atributos distinguíveis e ambos são igualmente desejáveis. A dimensionalidade de uma experiência é uma função não de quão profundamente absortos podemos nos tornar na identidade de uma tendência evolutiva singular, mas sim do modo como nossa perspectiva de escuta se ressitua durante uma performance: ora completamente *absorta*, ora *reflexiva*. (o que isso me lembra? onde estou?), em outro momento, *comparativa* (este é o material que ouvi no

---

<sup>48</sup> O conceito de estrutura, considerado como modelo para a composição da forma, é coerente e compatível com a expansão conceitual apresentada acima (forma, estrutura, conteúdo e material), pois significa que o compositor recorre aos aspectos estruturais de sua música para modelar sua forma. Por outro lado, uma forma que siga um modelo processual se baseia nas características de desdobramento e relação entre os conteúdos no tempo da música.

<sup>49</sup> No original, em inglês, “impetus” (REYNOLDS, 2002, p. 8).

início?), em outro, antecipatória (por quanto tempo isso vai continuar? para onde a música vai virar a seguir?). *Profundidade*, por outro lado, parece admitir muito menos cálculo, consideração, comparação. Como em qualquer campo de experiência, uma ocasião musical emocionante por natureza prende a atenção. Quanto mais profundo o envolvimento emocional, menos a pessoa é capaz de avaliar sua experiência. Embora o teor de uma emoção possa evoluir, talvez até com espantosa rapidez, sua presença em qualquer grau substancial não é uma questão de perspectivas variadas e quase objetivas do intelecto, mas sim de submissão empática. É mais difícil, penso eu, administrar consistentemente uma profundidade digna de crédito do que, pelo menos momentaneamente, envolver o intelecto.<sup>50</sup> (REYNOLDS, 2002, p. 9-10, grifos no original)

A discussão de Reynolds sobre dimensionalidade e profundidade é direcionada para uma avaliação feita pelo autor da expressividade obtida em formas do tipo processo. No entanto, os conceitos de dimensionalidade e profundidade são preciosos para análises de processos composicionais, pois permitem situar focos de intenção expressiva, a partir da perspectiva do compositor. Além disso, é possível que, através de uma análise da narrativa realizada na dualidade dimensionalidade vs. profundidade, estejam indícios da atividade cognitiva passada na atividade composicional, na qual se correlacionam, em sentido paralelo, ações reflexivas com intenções expressivas de dimensionalidade e ações intuitivas com intenções expressivas de profundidade.

Penso que a escolha entre dimensionalidade e profundidade depende em grande medida do ímpeto composicional e suas características expressivas. Isto é certamente uma decisão estético-ideológica. Portanto, não é possível avaliar a dificuldade de se obter uma ou outra característica expressiva; a expressão será ou não alcançada com dependência a um âmbito coletivo, que não se pode premeditar em totalidade. Além disso, uma dimensionalidade que engaje o intelecto pode também despertar uma resposta emocional; eu certamente experiencio situações deste tipo ao atentar para os aspectos formais de algumas obras musicais como, por exemplo, o 2º movimento do *Quarteto de Cordas Nº 11* (1810) de Beethoven, e a *Sonata para Viola* (1991-94) de Ligeti. É igualmente possível que a profundidade de uma música desperte o interesse intelectual, tal como me ocorre com a fruição da *Música para 18 Músicos* (1974-76) de Reich, ou com a primeira parte dos *Kafka-Fragmente* (1985-87) de Kurtág. Além disso, estes dois conceitos são certamente aplicáveis a partir de uma perspectiva de autoanálise composicional, mas só podem ser aplicados

---

<sup>50</sup> “*Dimensionality* is a measure I associate with intellect, while *depth* I associate with the emotions. They are distinguishable attributes and both are equally desirable. The dimensionality of an experience is a function not of how deeply engrossed we may become in the identity of a singular evolutionary trend, but rather of the way in which our listening perspective resituates itself during a performance: at one moment thoroughly *engrossed*, at another *reflective* (what does this remind me of ? where am I?), at another *comparative* (is this the material I heard at the beginning?), at yet another *anticipatory* (how long will this continue ? where will the music turn next?). Depth, on the other hand, seems to admit far less of calculation, consideration, comparison. As with any realm of experience, and emotionally gripping musical occasion by nature rivets one’s attention. The deeper the emotional engagement, the less one is able to assess one’s experience. Though the tenor of an emotion can evolve, perhaps even with astonishing swiftness, its presence in any substantial degree is not a matter of the varied and quasi-objective perspectives of the intellect but of empathic submission. It is harder, I think, to consistently manage a creditable depth than to, at least momentarily, engage the intellect.” (REYNOLDS, 2002, p. 9-10, grifos no original)

nas análises em terceira pessoa se o analista experienciar algum engajamento, intelectual ou emocional, com a fruição da música analisada.

### 3.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS

É necessário apontar algumas contribuições essenciais das teorias empíricas aqui abordadas. Sobre os elementos, o destaque na topografia do trabalho composicional, de Zembylas & Niederauer (2018), é encontrado na amplitude e diversidade com que os elementos sociais e infraestruturais envolvidos na atividade criativa são considerados; da perspectiva internalizante dos modos de informação musical de Pohjannoro & Rousi (2018), sobressaem as considerações sobre o terceiro modo de informações musicais, modelar a música<sup>51</sup>, responsável por cerca de 50% dos registros analisados, correspondendo, assim, à maior parte das informações trabalhadas durante a atividade criativa. Estas duas contribuições firmam importâncias distintas, mas indispensáveis, para uma descrição inclusiva dos elementos do trabalho composicional. Zembylas & Niederauer (2018) apontam uma topografia que se expande à esfera social, ao mesmo tempo que incluem na topografia uma ampla gama de objetos materiais. Pohjannoro & Rousi (2018) identificam as informações referentes a atividade de modelar a música, informações produzidas pela ação do compositor, e atestam que é com estas mesmas informações que o compositor se ocupa em trabalhar por cerca de metade do processo composicional. Isto permite determinar que os elementos abordados no trabalho composicional são potencialmente numerosos, e incluem certamente elementos internos e externos ao sujeito-compositor. O apoio nestas teorias sobre a composição musical pode garantir maior clareza na discussão autoanalítica, bem como o estabelecimento mais preciso de recortes de leitura do dossiê genético.

Em Zembylas & Niederauer (2018), a topografia do trabalho composicional descreve seus elementos a partir de uma perspectiva externalizante, que interpreta os elementos constituintes como objetos de fato, externos ao sujeito<sup>52</sup> que viria a trabalhar no entorno da topografia. A perspectiva adotada por Pohjannoro & Rousi (2018) é internalizante, isto é, coloca as informações musicais como objetos da prática composicional de um sujeito que é produtor dos objetos. A dualidade material vs. imaterial, proposta por Zembylas & Niederauer (2018) para os componentes

---

<sup>51</sup> Para um exemplo de estudo e autoanálise recente sobre modelagem em composição musical, ver a tese “Abstração e representação: a função de modelos em composição musical” de Meine (2018). Para um precedente teórico mais antigo, ver o livro “Learning to compose: modes, materials and models of musical invention” de Austin & Clark (1989).

<sup>52</sup> Zembylas & Niederauer (2018) analisam os dados empíricos dos diários e das entrevistas com os compositores de modo a exemplificar seus trabalhos em relação a cada um dos objetos de sua topografia. Além disso, a descrição teórica e esquemática da topografia é justificadamente focada nos objetos, visto que outros dois capítulos do livro de Zembylas & Niederauer (2018) abordam a ação dos compositores como sujeitos do trabalho composicional (ver *Ibid.*, p. 57-79 e p. 80-110)

da topografia composicional, trata de incluir informações de ordem cognitiva como componentes da atividade composicional. Esta inclusão pode contar para os modos de informação destacados por Pohjannoro & Rousi (2018) e para discursos e pressupostos estéticos, ideológicos e sociais seguidos por compositores, como os apontados por Chaves (2012; 2010).

As ações composicionais formuladas por Pohjannoro (2016)<sup>53</sup> podem ser identificadas tanto na leitura do dossiê genético (traços diretos) quanto nas memórias do compositor sobre a prática composicional (traços indiretos). Mesmo que as ações correspondam a atividades cognitivas, elas permanecem materializadas nos traços diretos contidos pelo dossiê genético, como é o caso para as ações intuitivas de incubação, reestruturação e experimentação. As ações reflexivas também podem ser lidas nos traços do dossiê genético e, algumas vezes, restam amplamente registradas em documentos exclusivos como, por exemplo, os da composição do segundo movimento do *Duo para Tuba e Piano* (2019). As ações metacognitivas também se encontram registradas em documentos de trabalho, como planejamentos, metas e tarefas. Destaco a imaginação (ação intuitiva) e a avaliação (ação metacognitiva) como as duas ações essenciais da prática composicional. A imaginação é traço indireto, imaterial, da atividade criativa, o que torna difícil sua observação. Mas é indispensável considerar a imaginação como parte fundamental da prática composicional, do ponto de vista reflexivo da autoanálise. A avaliação habita os impasses, os problemas aparentemente insolúveis do processo criativo, e também é componente ativo de tudo aquilo que é preservado, aceito como bom, mesmo que sem declaração registrada. A avaliação é a essência do sujeito-compositor; é a ação que gera movimento, no *continuum* “entre concepção e percepção”<sup>54</sup>. A avaliação opera, inclusive, sobre a imaginação. Mesmo que ocorra em um nível tácito, a avaliação precede as decisões que, por sua vez, permanecem como pontos demarcados no tempo da atividade criativa.

Os conhecimentos, tanto tácitos quanto explícitos, podem propiciar ações composicionais. Mas a sua ausência também permanece como registro da atividade composicional, que desacelera e, até mesmo, para, quando encontra o desconhecido, ou algo que não serve, ou quando não sabe o que encontrar. O conhecimento situativo emerge dessa conjuntura, da necessidade de conhecer a música que se compõe aos poucos, da dificuldade de agir frente a música desconhecida que é composta. Isto aponta para a relação interdependente que há entre as ações e os conhecimentos na prática composicional. Na falta de um conhecimento para subsidiar a ação, é possível outra ação

---

<sup>53</sup> Apresentadas no ESQUEMA 1 na página 27 deste trabalho.

<sup>54</sup> Ver citação de Donin (2019) na página 1 deste trabalho.

para subsidiar a formação de novos conhecimentos. A incubação<sup>55</sup> é uma destas ações. Em todo caso, é importante apontar que não há relação causal<sup>56</sup> entre ações e conhecimentos. Ambos são faces diversas da cognição composicional.

Cabe mencionar que muitos dos tempos que subdividem as três grandes fases principais (*antes, durante e depois*) catalogados por Grandó, são autoexplicativos como, por exemplo, o *tempo-do-planejamento*, o *tempo-de-escrita-em-si*, dentre outros. Além disso, muitos dos tempos discutidos pelo autor são similares às ações conceituadas por Pohjannoro (2016), por exemplo, a ação de incubação (POHJANNORO, 2016) é similar ao *tempo-de-molho* (GRANDO, 2017). Porém, há diferença entre estas duas pesquisas: Grandó (2017) realiza uma delimitação temporal da atividade criativa em termos qualitativos que emergem de uma pesquisa bibliográfica; Pohjannoro (2016) realiza uma análise de ações composicionais cognitivas e metacognitivas que são identificadas, *a posteriori*, conforme sua ocorrência em diferentes etapas de um processo composicional. Tendo em vista essa diferença, a pesquisa de Grandó (2017) é utilizada aqui como recurso teórico para situar fases sequenciais do tempo, enquanto a pesquisa de Pohjannoro (2016; 2014) é utilizada para identificar ações composicionais, no processo criativo do *Duo para Tuba e Piano*.

---

<sup>55</sup> Grandó (2017) realiza uma ampla análise dos tempos da criação literária; dentre estes, há o “tempo-de-molho”, que identifico como equivalente à ação de incubação formulada por Pohjannoro (2016).

<sup>56</sup> Ver Zembylas & Niederauer (2018, p. 82, 90 e 97).

## 4 METODOLOGIA E OBJETO DA AUTOANÁLISE

### 4.1 AUTOCRÍTICA GENÉTICA

Apresento a seguir os pressupostos metodológicos que compõem a autocrítica genética. São abordados o método e os componentes envolvidos no trabalho de investigação. São relatados em detalhes os aspectos técnicos e tecnológicos envolvidos nas diversas etapas de pesquisa e o processo de produção e viabilização de acesso ao hipertexto genético, produzido para suprir as condições necessárias ao trabalho investigativo em primeira pessoa.

A primeira etapa metodológica para a autocrítica genética é concretizada desde o início da atividade composicional, como uma etapa que parte da decisão de preservar todos e quaisquer documentos de trabalho produzidos. Esta decisão específica afeta inclusive a produção em si dos documentos de trabalho, especialmente dos documentos resultantes do trabalho com SNM. Isto porque é necessário desenvolver o hábito de salvar uma nova versão do arquivo de SNM antes de uma nova ação, isto é, antes da realização de alguma operação de escrita da qual o compositor esteja atento. Considero que esta ação metodológica permite recuperar a rasura entre as ações, pois preserva e destaca operações de escrita que ficariam perdidas caso houvesse apenas uma única versão de arquivo de SNM. É verdade que o número de documentos de trabalho a compor o dossiê genético aumenta muito com esta ação metodológica, e que algumas escrituras, destacadas por esta produção adicional de documentos, correspondem, na verdade, a uma única ação, segmentada em uma sequência de adições, por exemplo. Entretanto, etapas posteriores desta metodologia dão conta de clarificar estes aspectos composicionais, antes da tarefa crítica propriamente dita. Cabe afirmar que a ação de salvar uma nova versão de arquivo de SNM não interfere negativamente na prática composicional, pois é um processo simples que pode se tornar hábito automático de pouca demanda cognitiva no trabalho ao SNM.

Juntados todos os documentos de trabalho em seus múltiplos formatos, após a conclusão da atividade composicional, é possível dar início à segunda etapa metodológica, que consiste na preparação dos documentos de trabalho para a composição do hipertexto genético. Isto envolve, inicialmente, converter todos os documentos para o meio digital, através do escaneamento de todos os documentos manuscritos e impressos em papel, para que sejam salvos em arquivos digitais de imagem. Em seguida, todos os arquivos de digitais são convertidos para formatos compatíveis para o upload e montagem do website do hipertexto genético. Isto resulta, exclusivamente, em arquivos salvos em formatos de imagem e arquivos audiovisuais.

Concluída a etapa de preparação dos documentos para a composição do hipertexto genético, é iniciada a terceira etapa metodológica, na qual são montadas as páginas do hipertexto

genético, que contém galerias multimídia incluindo todos os documentos de trabalho da composição sob autoanálise, dispostos em ordem cronológica preliminar, conforme a tradicional etapa da crítica genética. A utilização de galerias multimídia permite a navegação não-linear entre documentos de diversos formatos, mesmo quando estes estão postos em ordem cronológica. Assim, é possível observar relações entre documentos não-sequenciais. Os critérios seguidos para montagem das páginas do hipertexto genético devem estar alinhados aos recortes de leitura empregados na autoanálise. As páginas utilizadas para a tarefa investigativa devem estar acessíveis também aos leitores dos resultados de pesquisa. A possibilidade de validação intersubjetiva dos resultados de pesquisa em primeira pessoa depende desta condição.

A quarta etapa metodológica da autocrítica genética envolve a leitura e descrição sequencial dos documentos componentes do hipertexto genético. Nela, o compositor autoanalista lê o hipertexto genético e adiciona, seguindo sua ordem cronológica, descrições pontuais aos documentos que o integram. Esta etapa assume duas funções. A primeira função é destacar as ações composicionais aparentes em cada documento, contextualizadas pela diferença em relação aos documentos seguintes e anteriores. A segunda função é aprofundar o conhecimento do autoanalista sobre as informações contidas no seu hipertexto genético, através de uma primeira campanha de leitura dos documentos de trabalho.

Concluída a adição de informações ao hipertexto genético, é iniciada a quinta etapa metodológica da autocrítica genética, na qual são realizadas descrições preliminares da composição, vista como um processo. Há, pelo menos, dois caminhos gerais para esta etapa de investigação e comunicação. No primeiro deles, são considerados os aspectos topográficos da prática composicional, isto é, os objetos materiais e imateriais que dela participam. O segundo caminho envolve a produção de uma descrição panorâmica linear da atividade composicional. É, portanto, desta etapa em diante que a tarefa de construção de dados fenomênicos relevantes se torna central, conforme o autoanalista toma ciência dos fenômenos representados pelo hipertexto genético, e sobre eles reflete. Além disso, esta etapa cumpre a função de descrever a temporalidade da atividade composicional e criar um contexto para discussões aprofundadas das ações composicionais.

A sexta etapa metodológica é definida pelo estabelecimento de recortes de leitura e análise para comunicação de dados fenomênicos sobre a atividade composicional. O estudo continuado do hipertexto genético deve resultar na percepção de temas que foram relevantes para a prática composicional. No caso desta autoanálise, o estudo continuado das ações composicionais representadas no hipertexto genético permitiu o recorte de diversos temas, abordados de maneira contextualizada, para cada um dos quatro movimentos do *Duo para Tuba e Piano*. Esta etapa



metodológica depende de conhecimentos aprofundados, do autoanalista, sobre o hipertexto genético investigado, e sobre as teorias utilizadas para a investigação. Além da delimitação heurística apresentada acima, é importante destacar que o estudo continuado do hipertexto genético propicia o encontro de dados fenomênicos relevantes a qualquer tempo. Isto permite que os recortes de leitura sejam progressivamente definidos e refinados.

## 4.2 HIPERTEXTO GENÉTICO

Este trabalho inclui um hipertexto genético, composto por esboços, rascunhos, esquemas, textos, partituras e arquivos de áudio em diversos suportes e formatos, produzidos durante o processo composicional do *Duo para Tuba e Piano* (2019). A realização da autocrítica genética posiciona o hipertexto genético como objeto da investigação e como fator de regulação da narrativa autoanalítica. Neste sentido, é indispensável estabelecer uma descrição dos documentos que o hipertexto genético contém e das estratégias de montagem empregadas para o estabelecimento do hipertexto em forma de website.

### 4.2.1 RENOMEAÇÃO DOS DOCUMENTOS E ORDEM CRONOLÓGICA

Conforme os pressupostos da crítica genética, a primeira etapa de montagem de um dossiê genético envolve a identificação e classificação dos documentos que compõem a gênese estudada. No caso deste trabalho, isso envolveu a juntada dos documentos na listagem de originais, apresentada acima, e o processo de preparação e conversão dos arquivos, já no ambiente informático do computador. Isto ocorreu concomitantemente com um processo de renomeação de todos os arquivos digitais, que foi determinante para a geração automática e permanente da ordem cronológica na qual os documentos de trabalho foram produzidos.

Apesar da problemática referente à construção de narrativas teleológicas e tautológicas, amplamente abordada pelos autores da crítica genética, o estabelecimento da ordem cronológica de produção dos documentos de trabalho criativo é etapa indispensável na construção do dossiê genético. Por isso, a preparação dos documentos de trabalho para o hipertexto genético incluiu o desenvolvimento de uma nomenclatura única para todos os arquivos. A nomenclatura resultante segue a sistemática demonstrada no ESQUEMA 2:

**ESQUEMA 2** – Nomenclatura para os arquivos do hipertexto genético, planejada para geração automática da ordem cronológica de todos os documentos e para preservação das informações essenciais relativas à fonte dos documentos.



A renomeação dos documentos de trabalho a partir desta nomenclatura permitiu a geração automática, no ambiente informático do computador, da ordem cronológica de todos documentos, bem como de ordenações cronológicas a partir de extensões de arquivo, e permitiu também buscas personalizadas através das abreviaturas específicas relativas a composições ou movimentos, ou busca por documentos produzidos em dias específicos. Isto permite observar, de forma estável e inequívoca, diversas relações, lineares e não-lineares, entre os documentos. As abreviaturas utilizadas para renomear os documentos estão apresentadas no QUADRO 1:

**QUADRO 1** – Lista de abreviaturas utilizadas na nomenclatura dos arquivos para o hipertexto genético.

DESCRIÇÃO	ABREVIATURA
Duo para Tuba e Piano	DTP
Software de notação musical ( <i>Finale</i> )	SNM
Digital Audio Workstation	DAW
Gravação de áudio ou anotação de texto digital com ideias para o trabalho composicional	LOG
Arquivo de áudio exportado da síntese gerada por SNM, ou gravação da música	MP3
Peça musical abandonada	NULL
Caderno pautado, para música, com 96 folhas	C96
Caderno pautado, para música, com 50 folhas	C50
Arquivo digital que foi impresso	IMP
Documento manuscrito	MAN

Arquivo PDF	PDF
Arquivo <i>Word</i>	DOC
Partes instrumentais individuais	PARTS

A nomenclatura desenvolvida para os arquivos do hipertexto genético cumpre duas funções distintas. A parte inicial da nomenclatura determina a ordem cronológica dos arquivos, independente do formato e do meio do documento original, enquanto a parte final da nomenclatura preserva informações essenciais para identificação do tipo de documento e de sua fonte.

#### 4.2.2 OS DOCUMENTOS DE TRABALHO COMPOSICIONAL

Nesta tese, o hipertexto genético contém documentos produzidos durante a composição do *Duo para Tuba e Piano*, registrados de 09/01/2019 a 29/08/2019, como parte do curso de doutorado em composição musical. A listagem apresentada a seguir se refere aos documentos em seus formatos e quantidades originais, isto é, antes de serem preparados para a construção do hipertexto genético. Esta listagem inclui, entre parênteses, algumas das abreviaturas<sup>57</sup> utilizadas para preservação de informações referentes às fontes originais dos documentos, empregados na renomeação dos documentos para geração da ordem cronológica, abordada logo a seguir. Os documentos são os seguintes:

##### 1) DUO PARA TUBA E PIANO (2019)

###### a) Inteiramente Manuscritos:

- i) anotações e esboços, em caderno espiral para música (C96), 3 páginas, datas de 09/01/2019 a 27/05/2019.
- ii) anotações e esboços, em caderno espiral para música (C50), 2 páginas, datas de 26/07/2019 a 19/08/2019.
- iii) esquema de planejamento de movimentos, em folha A4 avulsa, 1 página, data de 08/08/2019.

###### b) Impressos manuscritos:

---

<sup>57</sup> Ver QUADRO 1, na página 46 deste trabalho.

- i) ficha de conjuntos de alturas (0,1,5,6)<sup>58</sup>, impressa em folha A4 e recortada, 1 página, sem data.
  - ii) versão do segundo movimento com análises e anotações a lápis, impressa em folhas A4, 2 páginas, datas de 08/08/19 a 09/08/2019.
  - iii) versão do segundo movimento com anotações à caneta, impressão parcial em folhas A4, 2 páginas, data de 13/08/2019.
- c) Arquivos digitais:
- i) gravação de esboço em DAW<sup>59</sup>, 1 arquivo PTX, data de 15/05/2019.
  - ii) versões da composição em SNM, 99 arquivos MUSX<sup>60</sup>, datas de 17/05/2019 a 29/08/2019.
  - iii) gravações em áudio de ideias para a composição (LOG), 2 arquivos MP3, datas de 05/07/2019 a 19/08/2019.
  - iv) anotações em bloco de notas digital (LOG), 33 arquivos JPG, datas de 04/05/2019 a 26/08/2019
  - v) versões em áudio por síntese de SNM, 9 arquivos MP3, datas de 07/08/2019 a 29/08/2019.
  - vi) versão completa em partitura, 1 arquivo PDF, data de 30/08/2019.

Os documentos de trabalho apresentados na listagem acima se encontram distribuídos em meio físico e em meio digital. É indispensável, para a geração de um hipertexto genético em meio digital, que os documentos manuscritos e impressos manuscritos estejam digitalizados. Isto foi feito em duas etapas: (1) escaneamento das páginas inteiras dos documentos; (2) duplicação e recorte dos arquivos de imagem resultantes do escaneamento, para possibilitar separação e ordenação, por data e hora, dos diferentes registros dos documentos em meio físico.

A plataforma escolhida<sup>61</sup> para montagem do hipertexto genético oferece a possibilidade de criação de galerias multimídia, mas são poucos os formatos de arquivo suportados nestas galerias. É possível adicionar textos produzidos diretamente na plataforma, arquivos de imagem e arquivos audiovisuais (extensões comuns de arquivos de vídeo, como MP4 e MKV, dentre outras), mas não

---

<sup>58</sup> Neste trabalho, a utilização de conceitos relativos à Teoria dos Conjuntos tem como referência Straus (2013).

<sup>59</sup> DAW é a abreviatura de “*digital audio workstation*”, termo original em inglês, usado para identificar softwares de gravação, edição e processamento de áudio multipista. Neste trabalho foram utilizados os seguintes softwares DAW: *Nuendo*, *Cubase* e *Pro Tools*.

<sup>60</sup> MUSX é a extensão utilizada para os arquivos nativos produzidos no software *Finale*.

<sup>61</sup> A plataforma escolhida para montagem do website foi a *Wix*, pela familiaridade prévia que tenho com a montagem websites através desta plataforma. Maiores informações sobre esta plataforma de criação de websites estão em: <https://pt.wix.com/features/main>

são suportados arquivos do tipo MUSX (de SNM) e dos tipos CPR, NPR e PTX (de DAW). Por condições específicas da ferramenta oferecida pela plataforma, não são aceitos, para compor as galerias multimídia, arquivos do tipo PDF, e tampouco arquivos do tipo MP3. Isto dificulta, por exemplo, o upload de documentos representativos de arquivos de SNM - estes facilmente podem ser representados por arquivos exportados em PDF e MP3 - e dificulta também a representação sonora dos arquivos de DAW. Para contornar esta limitação, foram gerados arquivos audiovisuais que registram a reprodução de cada um dos documentos de SNM e de DAW nos seus softwares nativos. Isto permite que estes tipos de documentos estejam representados nas galerias multimídia junto aos demais tipos de documentos.

#### 4.2.3 O WEBSITE DO HIPERTEXTO GENÉTICO

No Hipertexto Genético, o leitor encontrará as páginas com os diversos recortes de leitura discutidos no texto da tese. É indispensável a utilização de algum dispositivo multimídia para acesso ao Hipertexto Genético; computador, smartphone ou tablet. Em casos de leitura a partir de uma cópia impressa do texto da tese, será possível escanear os códigos QR com a câmera do dispositivo móvel que será utilizado para a leitura dos documentos. A leitura da tese através de computadores dispensa a utilização de outros dispositivos móveis. Basta clicar nos códigos QR para acessar cada um dos documentos discutidos. Ao acessar o Hipertexto Genético, a partir de qualquer um de seus documentos, será possível, também, navegar livremente pelos documentos e páginas que compõem este objeto de pesquisa.

A montagem do hipertexto genético utilizado neste trabalho foi realizada em duas fases. A primeira delas foi realizada durante o ano de 2020, e envolveu a preparação e conversão dos documentos para o meio digital, geração da ordem cronológica, e upload dos arquivos e montagem das páginas e galerias multimídia no website (**LINK 1**). Esta primeira fase incluiu a montagem de uma página contendo uma galeria com a cronologia completa do *Duo para Tuba e Piano* (2019), que foi utilizada de base<sup>62</sup> para a montagem das páginas para cada um dos movimentos desta composição.



---

<sup>62</sup> A página que contém todos os documentos de trabalho foi utilizada como matriz para montagem de todas as demais páginas. Em termos de velocidade e praticidade, foi melhor duplicar a página matriz e excluir da cópia os documentos que não compõem o recorte específico, ao invés de criar uma nova página, uma nova galeria multimídia, e adicionar apenas os arquivos componentes do recorte a partir da ferramenta de busca presente na plataforma escolhida, que é pouco eficiente.

Para realizar a conexão entre o texto escrito deste trabalho e as páginas do hipertexto genético (**LINK 2**), estão adicionadas, ao longo do texto, links e imagens de Códigos QR que dão acesso às páginas e arquivos específicos que estiverem sob discussão. Nestas situações, é possível realizar a leitura deste trabalho de diversas maneiras<sup>63</sup>, por exemplo: a) com o texto em PDF através de computador, situação na qual será possível acessar os documentos através de clique simples nos links apresentados em negrito, entre parênteses; b) através do texto impresso com a utilização simultânea de um tablet para escaneamento dos Códigos QR e acesso às páginas do hipertexto; c) pela utilização simultânea do texto impresso (para leitura) e do texto em PDF em computador (para acesso aos links de conexão com o hipertexto).



O portfólio de composições, que contém partituras e gravações de demonstração das músicas compostas durante o doutorado, é acessível pelo **LINK 3**. Desta maneira, as partituras e gravações são apresentadas exclusivamente através do website, que é parte desta tese e hospeda também o hipertexto genético. A partitura completa e uma gravação de demonstração do *Duo para Tuba e Piano* também podem ser acessadas na página do **LINK 3**.

Esta decisão de não inserir as partituras no texto da tese busca contornar as diferenças midiáticas originais entre arquivos de texto, notação musical e gravações de áudio. Levo em consideração, também, os diferentes tamanhos de folha utilizados para as partituras das composições; a partitura de *Werden* é formatada para folhas tamanho A3, todas as demais partituras são formatadas para folhas tamanho A4. Em suma, a vantagem deste modo de apresentação do portfólio é a hospedagem de todas as partituras e gravações das composições em uma única página do website, que é linkada com o texto da tese através do **LINK 3**. A leitura das partituras e escuta das gravações pode ser realizada totalmente através de dispositivos informáticos digitais, mas também é possível imprimir as partituras diretamente através do website.

---

<sup>63</sup> Em todos os casos, é recomendada a leitura do hipertexto genético através de dispositivo com tela de alta resolução (no mínimo 1080p) e tamanho mínimo de 10 polegadas.

## 5 AUTOCRÍTICA GENÉTICA DO *DUO PARA TUBA E PIANO* (2019)

A autoanálise apresentada a seguir corresponde à quinta e a sexta etapas da autocrítica genética, conforme discutido acima<sup>64</sup>. Primeiramente, é feita uma descrição linear do processo composicional do *Duo para Tuba e Piano* (DTP)<sup>65</sup>, considerando a ordem cronológica na qual os documentos de trabalho foram produzidos. Nesta etapa, a segmentação da análise leva em conta a ordem temporal da atividade criativa. Em seguida, a sexta etapa consiste na análise da atividade composicional para cada um dos quatro movimentos do DTP. Na descrição linear, a discussão dos documentos no hipertexto genético é cronológica, dividindo o tempo da atividade composicional em fases sequenciais. Na análise isolada de cada um dos movimentos do DTP, são realizados recortes de leitura que possibilitam a discussão de aspectos específicos da prática composicional para cada um dos movimentos. Antes de expor os resultados das duas etapas finais da autocrítica genética, apresento uma descrição topográfica que destaca alguns aspectos materiais, imateriais e sociais de meu trabalho composicional.

### 5.1 DESCRIÇÃO TOPOGRÁFICA DO TRABALHO COMPOSICIONAL

Meu espaço de trabalho tem mantido suas características essenciais desde o período da graduação em composição musical. O espaço físico, em si, é sempre uma sala/quarto simples, na qual se encontram os objetos materiais que utilizo frequentemente para trabalhar. Raramente componho (materialmente) fora de casa, à exceção, por exemplo, de *Somnialis*, que foi composta inteiramente na Sala dos Sons do CME-UFRGS em função dos objetos materiais necessários para a composição eletroacústica; e da anotação de ideias para a composição, algo que pode ocorrer a qualquer momento, em qualquer lugar. O silêncio e o isolamento não são requisitos fundamentais para o trabalho.<sup>66</sup> Requisitos fundamentais são o planejamento, no sentido de antecipar o que será composto na próxima sessão de trabalho, e a prontidão do espaço para a realização das atividades.

Quase todas as composições do portfólio de doutorado foram encomendadas por colegas musicistas. Ou, pelo menos, foram acordos de colaboração firmados via comunicação direta. As *Quatro Peças para Marimba* foram encomendadas pelo Prof. Dr. Gilmar Goulart (Universidade Federal de Santa Maria - UFSM). Foram estreadas e apresentadas durante os anos de 2019, inclusive em turnê de Gilmar Goulart pelos Estados Unidos. Do processo composicional aos ensaios para a estreia, dialoguei com Goulart sobre aspectos idiomáticos da marimba, com o

---

<sup>64</sup> Nas páginas 40-42, deste trabalho.

<sup>65</sup> A partir daqui menções ao *Duo para Tuba e Piano* serão feitas através da abreviatura DTP.

<sup>66</sup> Durante anos morei ao lado de uma igreja (minha janela a cerca de 20 metros do “sino” de alto-falantes) – e de uma escola de ensino médio (entre os horários de badaladas eletroacústicas, os recreios da juventude).

objetivo de ajustar e corrigir passagens ineficientes do ponto de vista técnico-instrumental. O mesmo tipo de diálogo ocorreu durante o processo composicional do *Duo para Tuba e Piano*. Para *Werden*, não houve diálogo para retificar ou especificar nada além da duração máxima (8 minutos) e instrumentação geral que a peça devia apresentar. Os dois primeiros anos da pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2 cancelaram os trabalhos para a estreia de *Werden* (encomendada em 2020, pelo diretor artístico da OSPA, Evandro Matté) e do *Duo para Tuba e Piano* (encomendada em 2018, pelo tubista Mauro Millani). Estas duas composições ainda aguardam o trabalho de performance para estreia.

A utilização de instrumentos musicais é um fator importante da testagem durante o processo composicional, principalmente na criação de novos conteúdos e na aplicação de métodos específicos de composição. Os dois instrumentos musicais que utilizo frequentemente nestes casos são o teclado e o violão/guitarra. Para a composição de *Somnialis*, gravei diversos sons produzidos com um tambor de mola e com *baodings*. Entretanto, de forma geral, é mais frequente que eu componha sem instrumentos musicais tradicionais à mão; o computador é o principal instrumento que utilizo para compor.

O principal software que utilizo para a composição no computador é o *Finale*. Como um software avançado de edição de partituras, o *Finale* permite que, uma vez determinado o conteúdo a ser empregado na composição, o trabalho criativo ocorra diretamente através do software, que oferece uma visualização da música em partitura, e uma reprodução sonora daquilo que está sendo escrito. Isto viabiliza uma fruição da forma musical mesmo em estágios provisórios. Entretanto, o *Finale* não é um software de assistência para a composição no computador. Softwares de notação musical são um meio para a escrita composicional. São similares ao conjunto papel e lápis, mas têm maior latência, resultante da seleção de ferramentas independentes para a escrita de cada elemento da partitura. A possibilidade de reprodução sonora dos SNM é diferente do ato de testar a música em um instrumento musical. No software a reprodução segue o que estiver na partitura, com a precisão do computador que converte a notação musical em dados de protocolo *midi* e então sintetiza uma reprodução da música através de bancos de *samples* sonoros, enquanto o compositor se detém a perceber o que está sendo reproduzido. Compor utilizando um SNM é bastante similar com a atividade de produção musical em estúdio de gravação, na qual a tomada de decisões também é feita a partir da escuta, *a posteriori*, daquilo que foi produzido há pouco tempo atrás.

O hipertexto genético documenta que, apesar da extensa utilização do computador no processo composicional aqui autoanalisado, os manuscritos e esboços em papel não deixam de integrar a atividade composicional. Eles apenas desempenham funções distintas. A escrita em papel é reservada para ações de criação de conteúdos e para os planejamentos. A escrita em texto



verbal, em papel ou digital, também desempenha um papel fundamental no registro de decisões pontuais. O gravador de voz do smartphone foi utilizado para o registro de improvisos instrumentais e solfejos comentados. Portanto, os objetos materiais utilizados para a composição são diversos e desempenham funções distintas nas diferentes fases do trabalho criativo.

De acordo com Zembylas & Niederauer (2018), os discursos teóricos e estéticos fazem parte dos objetos imateriais de uma topografia composicional. Neste sentido, discuto a seguir algumas decisões estético-ideológicas tomadas no curso de doutorado, período no qual minhas atividades composicionais estiveram norteadas em direção a, pelo menos, três caminhos estéticos.

No primeiro destes caminhos, o pressuposto era dar primazia ao conteúdo das composições, que deveriam ter relevância em termos de profundidade, enquanto aspectos de dimensionalidade eram projetados na forma respeitando o contexto expresso pelo conteúdo. Em outras palavras, o pressuposto era dar prioridade para a exposição dos conteúdos com a dispensa de seções estruturais voltadas ao desenvolvimento dos conteúdos. Na composição das *Quatro Peças para Marimba* e do *Duo para Tuba e Piano*, isto resultou em formas cujas estruturas são similares às utilizadas em canções.

O segundo caminho estético é um tanto similar ao primeiro. A composição que exemplifica este caminho é *Werden* (2020), música que é uma compilação baseada em outras duas composições não concluídas, *Sinergia* (2014) e *Quinteto* (2015-16). A similaridade deste segundo caminho com o primeiro caminho estético é a prioridade dada à exposição dos conteúdos. A diferença está na forma; ao invés de múltiplos movimentos curtos com estrutura de canção, *Werden* não se divide em movimentos e apresenta um grande número de seções, um tipo de forma que explorei muito durante o curso de graduação em composição.

O terceiro caminho estético é o da composição de música eletroacústica acusmática, representada por *Somnialis* (2019). Neste caminho, a busca pela profundidade dos conteúdos dá lugar às construções de dimensionalidades formadas pelos objetos sonoros. Isto porque, em parte considerável dos casos, a composição de música acusmática coloca em segundo plano sistemas temperados de organização e escolha de alturas, para dar prioridade aos parâmetros acústicos dos objetos sonoros. Além disso, o trabalho de composição em DAW possibilita o posicionamento dos eventos sonoros em parcelas menores que 1 milissegundo, alterando radicalmente as possibilidades de pensamento rítmico voltado à composição. A expansão de possibilidades cria uma situação na qual o compositor se dispõe a trabalhar usando ferramentas para as quais suas principais habilidades de percepção musical – percepção de contextos diversos de organização de alturas e ritmos – não servem. Portanto, é necessário compor reflexivamente, a partir de parâmetros menos familiares. Mesmo assim, uma característica da prática composicional é similar em todos

os três caminhos estéticos encontrados no portfólio de doutorado: a avaliação composicional é sempre feita através da escuta. Seja compondo no SNM ou na DAW, a percepção é o fator de controle decisório na composição.



Dos três caminhos estéticos seguidos durante o curso de doutorado em composição, selecionei o primeiro – da composição do *Duo para Tuba e Piano* (2019) – para desenvolver a pesquisa de autoanálise apresentada a seguir, por ser o mais representativo de minha prática composicional regular. Apresento a seguir uma descrição da cronologia composicional do DTP (**LINK 4**), que visa contextualizar a temporalidade da atividade criativa para viabilizar uma discussão aprofundada das ações realizadas para a composição de cada um dos movimentos do DTP.

## 5.2 DESCRIÇÃO LINEAR DO TEMPO COMPOSICIONAL

O hipertexto garante ao leitor deste trabalho uma independência temporal estendida. Isto é, além de poder ler esta tese em seu formato tradicional, é prudente que os leitores deste trabalho leiam também o hipertexto no website, e naveguem pelos documentos ali contidos, com a liberdade e curiosidade que lhes forem possíveis. A necessidade de isto ser feito está fundamentada na decisão de não discutir aspectos lineares que possam ser observados facilmente através do hipertexto. Estes aspectos lineares incluem sequências completas de ações decisórias que, apesar de conterem muitas informações sobre a prática composicional, podem não oferecer muito para leituras críticas da atividade de composição, se tomadas fora de algum recorte temático de leitura. Logo, sem esta opção de dar primazia aos recortes de leitura, é quase incontornável recair em descrições lineares que pouco importam para a crítica do processo generativo.

No entanto, uma familiaridade generalista com as fases da composição analisada é indispensável para situar a exposição das análises dos demais recortes. Para isto, discuto a seguir a ordem cronológica dos documentos analisados, conforme disponível no hipertexto genético, para delimitar o processo composicional do DTP em etapas sequenciais. Para isto, utilizo as conceituações de Grandó (2017) sobre o tempo dos processos criativos literários, e os conceitos de ímpeto, metas e método para discutir os pontos de partida e as ideias iniciais para a composição de cada um dos movimentos do DTP.

Seguindo a conceituação apresentada por Grandó (2017), o processo composicional do *Duo para Tuba e Piano* será apresentado em três fases – *tempo-antes*, *tempo-durante*, e *tempo-depois* - com objetivo de delimitar uma moldura temporal geral que situa a discussão dos demais

recortes de leitura. Além disso, os subtempos apresentados no MAPA 1<sup>67</sup> acima serão utilizados para pontuar aspectos gerais da atividade composicional. Na descrição linear do processo composicional do DTP, o *tempo-durante* está dividido em cinco subfases, seccionadas com referência na ordem de composição de cada um dos movimentos e na variação dos tipos de registro documental, conseqüente da atividade e das pausas no processo criativo.

### 5.2.1 TEMPO-ANTES

O marco-zero na composição do DTP é a conversa presencial que tive com o tubista Mauro Millani, ocorrida na primeira quinzena de novembro de 2018, na qual ele me convidou a compor uma música para tuba. É, portanto, este evento que dá início ao *tempo-antes* (LINK 5) do processo composicional para o DTP, fase que levou cerca de 6 meses. Neste período, além dos arquivos que documentam as conversas com o tubista, há um documento de trabalho que contém um esboço de planejamento geral para o DTP (LINK 6 / FIGURA 1), escrito em folha com pauta musical. Este documento contém anotações de ideias para uma música em múltiplos



movimentos, alguns detalhes de caráter expressivo, e algumas possibilidades iniciais para escolha de alturas. As ideias específicas para cada um dos movimentos conotam um *tempo-de-pré-escrita*, com estimativas de duração relativa e algumas hipóteses para conexões de conteúdo entre movimentos. A maior parte das informações anotadas neste esboço de 09/01/2019 não foram utilizadas na composição do DTP.

Apesar do número reduzido de documentos de trabalho composicional, o *tempo-antes* do DTP assume também esta função generativa como um *tempo-de-planejamento*, que busca antecipar, em linhas gerais, vários aspectos para o trabalho na nova composição. Além disso, as anotações contidas no esboço de 09/01/2019 denotam também uma função de *tempo-de-definição-do-tema*, no qual eu buscava estabelecer, inicialmente, um diálogo com minhas composições anteriores (“VIII do Duo para Flauta e Piano”) referenciado também na expressividade melódica do décimo movimento de *Black Angels* (1971), de George Crumb – este diálogo serviu de base para a composição do primeiro movimento do DTP – e em uma escala-não-oitavada contida próxima aos últimos compassos de *Five Cadenzas* (1988; 2018), de Celso Loureiro Chaves. Este esboço geral delimita, portanto, o ímpeto para a composição do primeiro movimento do DTP, a

---

<sup>67</sup> Ver página 31, deste trabalho.

partir da referência ao meu *Duo para Flauta e Piano* (2016) e às músicas de outros compositores, e determina também o caráter que o movimento deveria ter, constituindo uma meta para a composição.

**FIGURA 1** – Primeiro esboço para a composição do *Duo para Tuba e Piano*, com algumas hipóteses estruturais, de caráter e expressividade.

09/01/19  
12:10

*Duo para Tuba e Piano*

vai ter um movimento lento, tipo solo de cello lá do Block Angels, tipo início do VIII do Duo para Flauta e piano.  $\text{♩} = 46$  lento/grave  
Piano com oarder no pulso. Movimento assimétrico  
Sem épicez, apenas mudanças. Dançando no pulso, mas o pulso não muda, está sempre ali.

12:49

*S. marciantior*

I	II	III	IV	V	[0, 1, 2, 6]
(longo)	(curto)	(longo)	(curto)	(longo)	♩ <sup>b+</sup> 4/3
simétrico	↓	assimétrico	↓	simétrico	♩ <sup>b-</sup> 4/7
reminde		reminde			reminde
do V?		do I?			reminde

reminde equal treator  
das Five Cadenzas



Há uma anotação (**LINK 7**), feita em smartphone, com ideias sobre como obter no piano uma sonoridade típica de bateria (simulando os sons do bumbo e da caixa). Esta anotação carrega uma função de *tempo-de-pesquisa* para o quarto movimento do DTP, *Uneasy*. Este movimento faz parte de um grupo de músicas que venho compondo há cerca de 10 anos, como, por exemplo: *Quarteto I* (2013), *Duo para Violino e Violão* (2014), *Duo para Flauta e Piano* (2016) e *Inbegriff* (2016), para as quais tenho como referência músicas de bandas de metal progressivo. A partir de 2017, as principais referências que sigo fazem parte de um subestilo do metal progressivo, o *Djent*, no qual são destaques as músicas do compositor e pianista Tigran Hamasyan e da banda *Animals as Leaders* <sup>68</sup>. O ímpeto para a composição do quarto movimento do DTP emerge do conhecimento musical sobre composições no estilo *Djent* de metal progressivo. Entretanto, além de afirmações que atestam a intenção de compor a partir dessas referências, não é possível encontrar a definição de nenhuma meta para a composição do quarto movimento do DTP.

### 5.2.2 TEMPO-DURANTE

Os registros das primeiras ações voltadas ao trabalho com materiais de alturas para o primeiro movimento do DTP marcam o início do *tempo-durante* do processo composicional. Esta fase se estendeu por cerca de 15 semanas até a conclusão dos quatro movimentos que integram a versão final do DTP. A FIGURA 2 abaixo apresenta um calendário que demarca o fluxo da atividade composicional, com destaque colorido que especifica qual movimento foi trabalhado em cada um dos dias sinalizados.

---

<sup>68</sup> Tigran Hamasyan é comumente classificado como musicista de jazz. No entanto, estilisticamente, sua produção musical evidencia a utilização de elementos oriundos de diversas músicas, incluindo o New Jazz, a música da Armênia, e o *Djent*. Busquei as músicas de Tigran Hamasyan após assistir, em algum momento do ano de 2017, a uma entrevista na qual Tosin Abasi (compositor e guitarrista da *Animals as Leaders*) disse que tinha as composições de Hamasyan como uma de suas referências. Em 2020, Tigran Hamasyan lançou a música *Vortex*, com participação especial de Tosin Abasi, na guitarra.

**FIGURA 2** – Calendário indicativo do fluxo de trabalho na composição do *Duo para Tuba e Piano* (2019)



Na FIGURA 2 é notável a diferença no fluxo de trabalho para cada um dos movimentos; primeiro e segundo movimentos foram compostos de maneira fluída, sem maiores interrupções, em contraste com o terceiro movimento, que levou praticamente cinco semanas para ser finalizado, e com o quarto movimento, que levou cerca de oito semanas para ser completado. Essas diferenças de fluxo composicional ajudam a delimitar as subfases do *tempo-durante* no processo composicional do DTP. A seguir, estas e outras condições do tempo composicional são discutidas para expandir a delimitação do contexto geral do processo criativo do DTP.

5.2.2.1 Subfase 1: Composição do 1º Movimento, *Kind of Samba*

## LINK 8

TEMPO-DURANTE  
SUBFASE 1

O *tempo-da-escrita-em-si* na composição do DTP inicia com o processo de composição do primeiro movimento (LINK 8), em 15/05/2019, dia no qual produzi um esboço gravado no sequenciador da DAW (LINK 9). Neste esboço, eu buscava utilizar, de improviso, as ideias e materiais escolhidos anteriormente no *tempo-de-pesquisa*: uma escala não-oitavada, inspirada pelas *Five Cadenzas* (Chaves), e um caráter de canção lenta, inspirado pelo décimo movimento do quarteto de cordas *Black Angels* (Crumb). Em 17/05/2019 produzi uma nova versão do esboço da DAW, desta vez anotado em caderno musical (LINK 10). Este novo esboço apresenta variações e notas adicionadas em relação ao esboço anterior. Apesar de ainda não apresentar ritmo definido, contém alturas dispostas em grupos de 2 a 5 notas.

## LINK 9

ESBOÇO DAW DTP.01  
TEMPO-DURANTE 1

Ainda em 17/05/2019, o trabalho composicional prosseguiu, no SNM, após a produção do novo esboço de alturas. A partir daquele momento, o *tempo-da-escrita-em-si* adquiriu também função como *tempo-de-criatividade*. A meta era evidente: encontrar e definir o ritmo para as alturas que eu já tinha. Nesta primeira seção de trabalho no SNM, consegui uma versão parcial (LINK 11) com cerca de um terço da duração final do primeiro movimento (comp. 1-24, aproximadamente).

## LINK 10

ESBOÇO C96 DTP.01  
TEMPO-DURANTE 1

## LINK 11

DTP.01 SNM  
VERSÃO PARCIAL

De 21 a 24/05/2019<sup>69</sup>, trabalhei para obter uma versão completa do primeiro movimento. Em 21/05/2019 avancei do trecho das tríades diminutas (comp. 16) até o início da parte B (comp. 38), em 22/05/2019 cheguei ao final do movimento. Os dias 23 e 24/05/2019 foram dedicados às revisões pontuais e à editoração da partitura. A única diferença entre a versão final do primeiro movimento e a versão obtida em 24/05/2019 é o último acorde; na versão final,

realizada em 09/08/2019, a nota E, da parte superior do piano, foi rearmonizada com a substituição da tríade aumentada de C por um acorde de G<sup>13(b9)</sup>.

<sup>69</sup> Neste parágrafo – e em outros pontos seguintes desta discussão autoanalítica – abordo múltiplos documentos sequenciais destacando tópicos relevantes para os objetivos de cada campanha de leitura. Com isto, é facultado ao leitor consultar as informações apresentadas diretamente no hipertexto genético, por navegação livre, através dos links já fornecidos. Esta restrição é necessária para não sobrecarregar o texto com links e suas respectivas imagens. Neste parágrafo específico, por exemplo, o leitor pode acessar todos os documentos mencionados, seguindo as datas especificadas, através do LINK 8 que dá acesso a galeria multimídia da subfase 1 do *tempo-durante* do DTP.

### 5.2.2.2 Subfase 2: Composição do 3º Movimento, *Kind of Chamamé*

A composição do terceiro movimento do DTP (**LINK 12**) iniciou logo após a conclusão do primeiro movimento pois, naquele momento, eu já tinha a ideia geral para o novo movimento, obtida em 22/05/2019. Um esboço acompanhado de anotações de planejamento (**LINK 13**), produzido em 27/05/2019, é o primeiro documento que registra esta subfase. O ímpeto para este movimento foi encontrado após a leitura de um trecho da partitura do meu *Quinteto* (2015-16), no qual uma linha melódica cromática ascendente nas cordas e sopros é perseguida e ornamentada por uma linha melódica sinuosa na parte do piano. A meta para o terceiro movimento também está anotada no esboço de 27/05/2019: movimentar as linhas melódicas, em uma música com “dinâmica *p*” e caráter “sorrateiro”. O método escolhido denota uma diferença em relação ao trecho do *Quinteto*; para o terceiro movimento do DTP, a linha sinuosa deveria produzir contraponto em relação as demais, ao invés de ter função ornamental.



De maneira similar ao processo para o primeiro movimento, a partir do esboço a composição do terceiro movimento do DTP foi realizada completamente no SNM, nos dias 29/05 e 12/06/2019. Nos dias 27 e 28/06/2019 foram realizados pequenos ajustes, como a transposição do gesto melódico inicial da tuba, além da editoração completa da partitura, que envolveu a escrita dos colchetes contínuos na pauta da tuba e a reescrita completa dos acidentes na parte do piano.

### 5.2.2.3 Subfase 3: Início da Composição do 4º Movimento, *Uneasy*

O *tempo-da-escrita-em-si* para o quarto movimento do DTP (**LINK 14**) inicia em 05/07/2019. Partindo de uma escuta comparativa dos movimentos que já haviam sido concluídos (primeiro e terceiro movimentos), realizei experimentações ao piano, através das quais obtive o conteúdo rítmico para a composição. Apesar da inexistência de registros documentais referentes a algum conteúdo de alturas, é possível que eu tenha iniciado imediatamente o



trabalho no SNM, pois obtive ainda em 05/07/2019 um trecho da primeira seção de *Uneasy*, que recordo ter obtido através de testagem ao Piano. O primeiro arquivo salvo no dia 06/07/2019 contém a primeira seção completa (comp. 1-12) e uma versão da segunda seção incompleta (comp. 13-17). A diferença entre o último arquivo de 05/07/2019 e o primeiro arquivo de 06/07/2019 destacam um grande salto composicional, que pode ser entendido como um *tempo-de-criatividade*. Porém, este momento do processo composicional do quarto movimento tem função, também,



como um *tempo-de-crise*, considerado o *tempo-de-abandono-momentâneo* que resultou da sessão de trabalho realizada em 06/07/2019. O trabalho no quarto movimento do DTP só foi retomado 44 dias depois, no dia 19/08/2019.

#### 5.2.2.4 Subfase 4: Composição do 2º Movimento, *Train*

Após o *tempo-de-crise* resultante dos impasses na composição do quarto movimento do DTP, o surgimento de ideias para a composição do segundo movimento recolocou o processo criativo em movimento. A pausa ocorrida na composição do DTP após o início do trabalho no quarto movimento (*Uneasy*), seja ela um *tempo-de-molho* ou um *tempo-de-abandono-momentâneo*, resultou em clareza interpretativa frente aos movimentos que já haviam sido concluídos. Um novo planejamento geral de movimentos (**LINK 15**), realizado em 08/08/2019, menciona o primeiro e o terceiro movimentos do DTP, e planeja a inclusão do segundo movimento como um quarto movimento (até o momento com nome de *Procissão*), além da inclusão de outros dois movimentos que não foram compostos. Não há menção ao quarto movimento do DTP, *Uneasy*, pois ele só foi retomado em 19/08/2019. Este novo planejamento geral de movimentos não representa a versão final do DTP, mas assinala um importante *ponto-de-descoberta*, a partir do qual foi possível renomear, respectivamente, o primeiro e o terceiro movimentos para *Kind of Samba* e *Kind of Chamamé*<sup>70</sup>, em referência direta aos seus conteúdos rítmicos. A partir disso veio a decisão de nomear todos os movimentos com títulos em inglês. Por isso o nome para o segundo movimento foi traduzido de *Procissão*, em português, para *Train*, em inglês; este nome também faz referência ao conteúdo rítmico do movimento, no qual o piano mantém uma pulsação regular em semínimas, com andamento lento. O nome para o quarto movimento, *Uneasy*, também é uma metáfora relativa ao conteúdo rítmico do movimento que, neste caso, representa uma inquietude gerada pela projeção de grupos de 3 e 5 semicolcheias sobre métrica regular em 4/4.



A Subfase 4 do *tempo-durante* do DTP (**LINK 16**) contém a documentação mais descritiva em termos de método para a atividade composicional. Ela contém, inclusive, um memorial preliminar (**LINK 17**), realizado em 09/08/2019, logo após a conclusão da composição da parte do

<sup>70</sup> Estes nomes de movimento fazem referência ao álbum *Kind of Blue* (1959), de Miles Davis (1926-1991). Durante os anos de 2018 e 2019 me dediquei ao estudo da harmonia do jazz para expandir meu vocabulário harmônico, e também por inspiração em alguns artistas que sigo, como, por exemplo, Tosin Abasi e Tigran Hamasyan.

piano para o segundo movimento. O memorial descreve o surgimento do ímpeto para o novo movimento, uma ideia inicial simples e, além daquilo que o memorial declara, recordo que tenho esta ideia há pelo menos 10 anos, desde quando comecei a estudar teorias pós-tonais. O memorial preliminar da composição do segundo movimento do DTP apresenta o método empregado para a composição, os procedimentos técnicos reflexivos aplicados para a escolha de alturas neste movimento, que se constituem pela utilização coordenada de teoria dos conjuntos, dodecafonismo, e de pressupostos comuns ao jazz para construção melódico-harmônica. A relação com a linguagem tonal própria do jazz também tem função de ímpeto e de meta para a composição, visto que era um tópico dos meus estudos musicais na época da composição do DTP.

Em seguida, entre 12 e 14/08/2019, compus a parte da tuba seguindo o conteúdo harmônico já empregado na parte do piano. Em termos de cronologia, a fluência do trabalho composicional realizado neste segundo movimento exemplifica um *tempo-de-criatividade* incomparável no âmbito do processo composicional do DTP, tanto pela clareza frente aos procedimentos técnicos aplicados na composição, quanto pela consciência imediata, e até premeditada, da expressividade esperada para o movimento.

#### 5.2.2.5 Subfase 5: Retomada da Composição do 4º Movimento, *Uneasy*

Após concluir o segundo movimento, tomei a decisão de retomar a composição do quarto movimento (**LINK 18**), abandonado em 06/07/2019. Ao fazê-lo, a primeira ação realizada foi excluir a seção B (a partir do comp. 13). Em seguida, compus uma nova seção B, e uma pequena seção final, e trabalhei para chegar a boas soluções de conexão entre as seções. Em 27/08/2019, avaliei que o movimento estava com duração muito curta, e resolvi repetir a seção A e a seção B antes de chegar à seção final. Isto foi efetivado em 29/08/2019, dia no qual se encerra o *tempo-durante* no processo composicional do DTP, marcado pela editoração geral da partitura dos movimentos 2, 3 e 4. A partitura do primeiro movimento já havia sido editorada, em versão definitiva, na ocasião em que este movimento foi nomeado *Kind of Chamamé*, em 08/08/2019.



### 5.2.3 TEMPO-DEPOIS

Ao concluir a composição do DTP, enviei a partitura, a parte da tuba, e um arquivo de áudio gerado no SNM para o tubista. Iniciamos um diálogo (**LINK 19**) sobre os desafios técnicos presentes na música. Realizamos um encontro presencial em 14/10/2019, em Santa Maria, onde observamos aspectos gerais da peça. Com o início da pandemia do novo coronavírus (SARS-CoV-2), determinamos que a estreia do Duo para Tuba e Piano seria realizada apenas após a pandemia, ainda com data a definir.



## 5.3 AÇÕES NA COMPOSIÇÃO DOS QUATRO MOVIMENTOS DO DTP

### 5.3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO: *KIND OF SAMBA*

O processo de escolha de alturas e ritmos para o primeiro movimento do DTP (**LINK 20**) tem como ponto de partida duas ações registradas em um primeiro esboço, escrito em 09/01/2019. São elas: 1) compor “um movimento lento [...] piano com acordes no pulso [...] movimento assimétrico, sem ápices, sem mudanças. Dançando na pulsação, mas o pulso não muda, está sempre ali.”; 2) “roubar aquelas escalas das *Five Cadenzas*”. A ação 1 se constitui como uma definição de meta intuitiva para o caráter do movimento, com referência a outras músicas que me interessavam por sua dimensionalidade. A ação 2 apresenta uma meta reflexiva que considerava a utilização da escala não-oitavada do último movimento das *Five Cadenzas*, de Celso Loureiro Chaves, como material para a escolha de alturas. Através de agências distintas, estas duas ações foram determinantes para a composição do primeiro movimento do DTP.



**FIGURA 3** – Escala não-oitavada, composta para contrabaixo, próxima ao final do último movimento das *Five Cadenzas* (1988; 2018), de Celso Loureiro Chaves.



Lembro de analisar novamente<sup>71</sup> o compasso apresentado na FIGURA 3 antes de escrever o esboço de 15/05/2019. Possivelmente notei que a escala pode ser subdividida em grupos de 4 alturas, e que cada um dos grupos inicia com um intervalo de 3<sup>a</sup> (maior ou menor) e prossegue com dois intervalos de 2<sup>a</sup>m em sequência. A última altura do primeiro grupo é a primeira do segundo grupo, de modo que os grupos de alturas se sobrepõem. Cada grupo gera, entre sua primeira e última alturas, intervalos de 4<sup>a</sup>J ou trítone, respectivamente, conforme o grupo inicia com 3<sup>a</sup>m ou 3<sup>a</sup>M. Quaisquer repetições de alturas à oitava se tornam praticamente imprevisíveis.

Contudo, não me apropriei da escala tal como apresentada na FIGURA 3 e, na época da composição, não houve reflexão sobre isto. Porém, hoje considero evidente que as alturas são apenas um dos componentes expressivos do trecho musical apresentado acima. Considero

<sup>71</sup> Meu primeiro contato com as *Five Cadenzas* ocorreu no ano de 2018, quando trabalhei como editor das partituras da versão original e de uma nova versão da composição, sob orientação e supervisão do compositor.

igualmente importantes o gesto de dinâmica, do forte ao máximo possível, e o fato de a escala utilizar totalmente o registro de alturas do contrabaixo. Hoje interpreto que a escala foi composta sob medida para o gesto expressivo no qual ela se encontra. Logo, a ação 2 (“roubar aquelas das Five Cadenzas”) é o ponto de partida para um ciclo completo de ações reflexivas, que incluem a análise do trecho selecionado, uma constatação tácita de que era necessário buscar uma alternativa, e um processo de raciocínio com base em regras que levou a composição da escala não-oitavada original que foi utilizada para a composição do primeiro movimento do DTP.

O segundo esboço (**FIGURA 4**), realizado em 15/05/2019, contém uma escala não-oitavada original. Na experimentação registrada em DAW, no mesmo dia, foram utilizadas para a melodia da tuba apenas seis classes de alturas [1,3,4,7,8,10]<sup>72</sup> das dez contidas na escala não-oitavada [0,1,3,4,5,7,8,9,10,11]. Esta seleção resulta da ação de experimentação na qual as decisões de escolha de alturas foram tomadas intuitivamente.

Em 17/05/2019, foi anotada em papel uma transcrição da experimentação gravada em DAW, na qual foram incluídas mais alturas da escala não-oitavada. Estas inclusões partiram de ornamentações da melodia formada pelas seis alturas iniciais. Isto é, copiando a função já assumida pelas classes de alturas 8 e 4 (respectivamente, em relação às classes de alturas 7 e 3), as classes de alturas adicionadas em 17/05/2019 – classes 2, 11 e 9 – também funcionam como ornamentações cromáticas por semitom. Destas classes de alturas, a única que não faz parte da escala não-oitavada é a classe 2. A escolha de alturas para o primeiro movimento do DTP é um índice do diálogo com a composição do oitavo movimento do meu *Duo para Flauta e Piano* (diálogo estabelecido como uma meta geral, no *tempo-antes*), na qual as repetidas correções das alturas da melodia da flauta também resultaram na replicação variada de bordaduras por semitom<sup>73</sup>. Além disso, a inclusão da classe de alturas 2 demonstra a prioridade dada à regra composicional vigente (ornamentações cromáticas), à qual o material de alturas (escala não-oitavada) é progressivamente subordinado.

Na seção A do primeiro movimento do DTP (comp. 1-37), a parte do piano é baseada inteiramente na escala não-oitavada original, da qual não foram utilizadas as classes de alturas 3 e 11. Esta restrição não foi uma ação reflexiva, mas ela evita, desde os primeiros compassos do movimento, alguns uníssonos e oitavas entre piano e tuba. Isto propicia o estabelecimento do contexto harmônico cromático que enfatiza intervalos de semitom, vigente em toda a seção A.

---

<sup>72</sup> Visto que a enarmonia da escala não-oitavada não foi considerada para a composição, as alturas são aqui nominadas a partir de seu respectivo número de classe de alturas, seguindo o sistema de dó-fixo, no qual Dó é igual a 0, conforme abordado em Straus (2013).

<sup>73</sup> Para uma autoanálise do *Duo para Flauta e Piano*, ver Corrêa (2017).

A memória que tenho sobre a composição da parte do piano na seção A é que, através de experimentação, eu havia encontrado as alturas para os acordes móveis (comp. 9-10 e trechos similares) através de experimentação. Entretanto, ao analisar os documentos de trabalho, notei que todos trechos com acordes móveis também utilizam alturas contidas na escala não-oitavada. Logo, seria correto inferir que a escolha de alturas para estes trechos ocorreu através de ações reflexivas.

Porém, os dados contidos nos documentos de trabalho requerem uma explicação mais complexa para este caso. A composição dos primeiros acordes móveis da seção A apresenta uma hesitação, aparente pela comparação dos comp. 9-10 em três arquivos sequenciais salvos em 17/05/2019, às 10h04, 10h11 e 10h22. O arquivo salvo às 10h11 contém uma versão parcial dos primeiros acordes móveis do piano, que se encontram completos no arquivo salvo às 10h22. A ação de salvar o arquivo com uma versão parcial dos acordes móveis significa que avalei ter encontrado um elemento importante (ainda que provisório) para a composição. A ausência de registros adicionais que atestem ações reflexivas específicas para a criação dos acordes móveis nos comp. 9-10 comprova a incidência de ações intuitivas neste momento da atividade composicional.

A composição dos últimos acordes móveis da seção A (comp. 33-34) envolveu uma sequência de experimentação e avaliação. Ela ocorreu em 21/05/2019, registrada entre três arquivos salvos às 09h40, 09h59 e 10h05. Às 09h40, uma primeira versão desses acordes móveis contém díades diferentes das utilizadas para todas as outras instâncias dos acordes móveis. No momento da composição, devo ter avaliado que estas novas díades soavam mal no contexto da seção A, pois elas não permaneceram. Em seu lugar, foram compostas, às 09h59, as mesmas díades utilizadas para todas as outras instâncias dos acordes móveis, com a diferença de que nesta última instância, as díades têm seus intervalos invertidos. Em ambas as versões experimentadas, as alturas utilizadas para a composição estão contidas na escala não-oitavada; isto faz com que este material seja a base reflexiva para a escolha de alturas na seção A do primeiro movimento do DTP<sup>74</sup>, independentemente de qualquer consciência mnemônica sobre a utilização deliberada dessa base, e apesar de os traços indiretos acessíveis neste caso terem mais relação com ações intuitivas.

Durante o *tempo-da-escrita-em-si*, para a composição do primeiro movimento no SNM, ao buscar ritmos para as alturas, cheguei a uma pulsação lenta irregular para o ritmo da parte do piano. Esta pulsação irregular não foi utilizada na experimentação registrada em DAW em 15/05/2019, mas é encontrada já no primeiro arquivo de SNM (comp. 1-4) para este movimento, salvo em 17/05/2019. O ritmo da pauta superior do piano, nos comp. 1-4, é equivalente ao da clave rítmica

---

<sup>74</sup> O arquivo de SNM salvo em 21/05/2019 às 09h59 apresenta uma alteração na melodia da tuba, na qual a classe alturas 9 foi substituída pela classe de alturas 10, no comp. 35, contrariando o esboço de alturas escrito em 17/05/2019. Esta alteração foi retificada às 10h05, ainda em 21/05/2019; com isto, toda a melodia da tuba na seção A do primeiro movimento foi composta conforme as alturas do esboço.

do samba<sup>75</sup>. Os documentos de trabalho atestam que esta compatibilidade não foi preparada reflexivamente, a ação composicional que levou a criação rítmica na composição foi primariamente intuitiva. Porém, é fato que a clave do samba é a base para toda a métrica do primeiro movimento do DTP.

É possível afirmar que o trabalho com a clave do samba não foi reflexivo até um ponto específico da atividade composicional, registrado na passagem entre os arquivos das 09h40 e 09h59 de 21/05/2019. Neste ponto, posso ter notado que a parte do piano composta nos últimos 4 dias tinha ritmo equivalente com a clave do samba, e com isto decidi reescrever as fórmulas de compasso de toda a seção A. Ainda em 21/05/2019, o último arquivo salvo contém uma versão praticamente completa da seção A, faltando apenas o compasso conectivo com a seção B.

Concluída a composição da seção A (comp. 1-37) do primeiro movimento do DTP, prossegui com o trabalho na seção B (comp. 38-62), para a qual eu tinha preparado uma progressão harmônica e uma hipótese de ritmo harmônico nos dias 15/05/2019, na experimentação em DAW, e 17/05/2019, na transcrição em caderno pautado na qual está escrito “segue 1 comp. por acorde”. Porém, no momento em que preparei o esboço, eu ainda não havia definido o que seria 1 unidade de compasso no primeiro movimento do DTP, informação que não foi documentada explicitamente (isto é, verbalmente, nem como regra nem como meta) em nenhum momento do processo. Foram, portanto, ações reflexivas realizadas em 21/05/2019 que permitiram ver a música analiticamente e chegar ao ponto de descoberta a partir do qual foi possível raciocinar com base em uma regra rítmica de ordem estrutural. Isto converteu a clave rítmica do samba em material de base para a estrutura fraseológica do primeiro movimento do DTP.

Neste sentido, para a composição da seção B eu já tinha a consciência de que a clave do samba era um elemento de unidade rítmica para a seção A. Logo, esta é uma das fontes que justificam a decisão de utilizar a clave como unidade estrutural que determina todo o rítmico harmônico da seção B, no qual cada acorde dura 1 unidade de clave rítmica do samba. Uma outra fonte é a própria experimentação gravada em DAW em 15/05/2019 (a partir de 2min18), na qual a duração média e o número médio de pulsos, empregados com os acordes que são o material da seção B, são compatíveis com a clave do samba no andamento em que ela veio a ser aplicada na composição do primeiro movimento do DTP.

Portanto, apesar de o esboço na DAW conter, essencialmente, uma versão válida da parte do piano na seção B, e uma compatibilidade formal e estrutural de base com todo o primeiro

---

<sup>75</sup> A clave rítmica do samba tem dois segmentos, um curto (♩ ♩ ♩ .) e um longo (♩ ♩ ♩ ♩.).

movimento, através da antecipação da duração média e do número médio de pulsos que compatibilizam com a clave do samba, foi necessário o tempo corrente da atividade composicional para que ações reflexivas identificassem quais aspectos da composição eram definidores dela mesma. Pois, apesar de todas as similaridades, e apesar do caráter expressivo claro já presente desde o esboço inicial, é evidente também o caráter provisório que é natural dos esboços, especialmente quando a criação ocorre intuitivamente. As ações reflexivas permitem que o compositor se dê conta daquilo que ele mesmo faz e, possivelmente, podem resultar em decisões que alcancem integridade e coerência para a forma da música enquanto sustentam as características de dimensionalidade e profundidade de sua expressão.

Há alguns aspectos adicionais da busca por integridade e coerência na composição do primeiro movimento do DTP, encontrados na análise simultânea do trabalho com múltiplos parâmetros musicais. Ritmicamente, os acordes móveis da seção A ocorrem no segmento curto da clave, ao contrário do que ocorre na seção B, na qual os acordes móveis ocorrem no segmento longo da clave. Esta variedade emerge principalmente das condições criativas vigentes durante a atividade composicional. Isto é, na composição da seção A, para a qual o ponto de partida foi o esboço da melodia da tuba (que continha apenas alturas organizadas em grupos), foi necessário compor o ritmo para a tuba e para o piano, e criar o conteúdo harmônico para o piano. Portanto, a ação composicional buscou combinar ritmo e harmonia com o conteúdo melódico pré-definido. Neste sentido, não era um objetivo gerar regularidade métrica, mas sim encontrar uma boa expressão rítmica para o conteúdo de alturas pré-definido. Isto explica porque os primeiros acordes móveis (que funcionam, efetivamente, como conectivos) acontecem sobre o primeiro segmento rítmico da clave, e não sobre o segundo; acontece que a duração da melodia da tuba veio a ocupar a duração de duas claves e meia, e isto se tornou o precedente de coerência para a composição do restante da seção A.

Por outro lado, na composição da seção B, o ponto de partida foi o esboço dos acordes para o piano e uma hipótese para seu ritmo harmônico. A partir disso, foi necessário compor uma melodia para a tuba. A segunda parte da seção B (a partir do comp. 50), contém uma retomada da retórica estrutural da seção A, alternando um acorde estático com acordes móveis, estes últimos agora projetados na regularidade métrica da clave, ocupando o segmento longo (final), compatível com sua função de conectivos, de forma diversa ao que ocorre na seção A.

É muito importante atestar que este processo, de construção progressiva de aspectos dimensionais e da coerência da forma, ocorreu através de ações intuitivas. Isto significa que não seria possível arguir este compositor no momento real da atividade criativa sobre decisões que foram tomadas e sobre o que seria feito a seguir. Portanto, é relevante a constatação de que as



características do ponto de partida para a composição, em termos de forma, estrutura, material e conteúdo, tem influência no método e na ação composicional e, potencialmente, na própria criação das características de dimensionalidade e profundidade da música composta; mas o ponto de partida não tem a capacidade de prescrever as ações que deverão ser tomadas na prática composicional; a decisão de quando, como ou porque agir é contingencial ao tempo da atividade composicional.

### 5.3.2 QUARTO MOVIMENTO: *UNEASY*



A composição do quarto movimento do DTP (**LINK 21**) atesta um fenômeno característico da ação composicional: depender exclusivamente de ações intuitivas pode resultar na interrupção da atividade criativa. Investigado através deste caso específico, este problema se manifestou principalmente pelo diálogo incoerente com a música do compositor Tigran Hamasyan, que serviu de inspiração para a composição intuitiva da primeira versão da seção B do quarto movimento do DTP. A incoerência resulta da falta de relação entre a seção A e a primeira versão da seção B no movimento em questão. Comparadas, estas seções ficaram com conteúdos rítmicos diferentes; na seção A, ritmo cruzado de 3 semicolcheias sobre 4/4, na seção B métrica binária regular, escrita em 20/16, com execução contínua das semicolcheias, e o intervalo de repetição de padrões é muito mais rápido na seção B. O conteúdo harmônico da primeira versão da seção B também soa incoerente em relação a seção A, e a escrita da parte do piano é ineficiente do ponto de vista instrumental.

O tempo das ações é outro fator importante para analisar a interrupção da atividade na composição do quarto movimento do DTP. Em 05/07/2019, compus os quatro primeiros compassos da parte do piano, conteúdo que foi a base para toda a parte do piano na seção A do quarto movimento. O primeiro arquivo de SNM salvo no dia seguinte contém a seção A completa e uma ideia para a primeira versão da seção B. Posso afirmar, pelo que me recordo, que o trabalho composicional nestes dias específicos ocorria de maneira quase automática, através de ações intuitivas. Não significa que este modo de criação foi equivocada, mas a interrupção pode ser evidência da minha impossibilidade de avaliar e decidir sobre a música naquele momento. Em avaliação retrospectiva penso que teria sido ideal parar de criar novos conteúdos logo após o fechamento da seção A, e tomado tempo para refletir e avaliar possíveis caminhos de continuação do quarto movimento a partir da seção A completa.

A retomada do trabalho no quarto movimento do DTP ocorreu em 19/08/2019. Após excluir a primeira versão da seção B, utilizei componentes da seção A para avançar em direção a uma nova seção B. É provável que a esta altura do processo eu já tivesse memorizado a seção A através do playback do SNM, o que me levou a reconhecer seus componentes. Por exemplo, o gesto escalar do piano no comp. 1, funciona tanto como anacruse para o início quanto como conectivo entre as seções da peça. A estrutura da melodia da tuba na seção A foi utilizada também para a nova melodia da seção B, apesar dos diferentes conteúdos rítmico-melódicos. O piano, com função de determinar o *groove* da peça – como uma bateria, no metal – tem na seção A ritmo cruzado em grupos de 3 semicolcheias na mão direita e nota longa no primeiro tempo do 4/4 na mão esquerda, e na seção B muda para som de caixa na mão direita contra um *riff* de bumbo na mão esquerda. Penso que estas relações de similaridade funcional garantem coerência para a forma do movimento, e são compatíveis também com as características formais dos demais movimentos do DTP, nos quais o trabalho composicional também é realizado a partir de um número limitado de conteúdos.

### 5.3.3 TERCEIRO MOVIMENTO: *KIND OF CHAMAMÉ*

O ponto de partida para a composição do terceiro movimento do DTP (**LINK 22**) foram algumas ideias anotadas em documentos de texto (LOG) nos dias 15 e 27/05/2019. Estes dois documentos contêm algumas hipóteses para a composição: trabalhar colocando a melodia como parâmetro central, com o uso de “linhas”, “cruzamento de linhas”, “motivos melódicos” e “contornos bem definidos”. O terceiro documento, de 27/05/2019, é o esboço em caderno pautado que dá início ao *tempo-durante* da composição do terceiro movimento do DTP. Este documento contém diversas informações que vieram a determinar a atividade de composição, mas uma delas se conecta com o passado ao referenciar outra de minhas composições, o *Quinteto* (2015-16). No esboço, escrevi um compasso em partitura (3º e 4º pentagramas, de cima para baixo) e uma instrução para mover “a linha como no quinteto”.



**FIGURA 4** – Trecho do *Quinteto* (2016), para flauta, clarinete, piano, violino e violoncelo, no qual o piano (dois pentagramas centrais) apresenta uma linha melódica ornamental para os clusters cromáticos ascendentes tocados pelos demais instrumentos.

The image displays a musical score for the piano part of the Quinteto (2016). It consists of two staves (treble and bass clef) and two central staves (treble and bass clef). The top staff (treble clef) features a melodic line with a dynamic marking of *p sub.* and a slur over the notes. The second staff (bass clef) also has a melodic line with a dynamic marking of *p sub.* and a slur. The third staff (treble clef) contains a series of triplets, marked with a dynamic of *pp* and the instruction *And. sempre*. The fourth staff (bass clef) also contains triplets. The bottom two staves (treble and bass clef) show a melodic line with a dynamic marking of *p sub.* and a slur, mirroring the top staff's structure.

Tenho memória de estar sentado ao piano experimentando possibilidades melódicas, no intuito de encontrar um conteúdo de base para a composição do terceiro movimento do DTP, inspirado pelo trecho apresentado na FIGURA 4. Encontrei, pela testagem ao piano, o compasso já mencionado, e o anotei no esboço. Há uma rasura logo acima (2º pentagrama, de cima para baixo) sob a qual está anotada uma escala octatônica politonal. Não tenho memória sobre essa rasura, ela possivelmente foi uma ideia transitória, abandonada tão rápido quanto surgiu. Mas percebo uma relação com a composição do primeiro movimento do DTP, para a qual eu tinha um material de base (uma escala não-oitavada). Posso ter criado uma memória na qual avalei que não seria produtivo ter materiais como escalas para a composição, visto que não percebi ter seguido a escala de base para o primeiro movimento. Não recordo a ordem de anotação das informações no esboço de 27/05/2019, mas é possível que a rasura tenha ocorrido após a anotação do compasso

de base, inspirado no *Quinteto*. Se isto foi o que aconteceu, é provável que eu tenha lembrado<sup>76</sup> que o procedimento composicional aplicado para o compor o trecho apresentado na FIGURA 4 dependeu majoritariamente de ações intuitivas, e que depender de materiais com os quais eu não tinha fluência poderia gerar resistência à atividade composicional, algo incompatível com a ideia de compor melodias com “contornos bem definidos”, registrada antes do esboço.

No esboço, a anotação e o destaque da palavra “contraponto” resumizam os registros anteriores em LOG, como uma ação de planejamento do procedimento técnico a ser empregado na composição. Também está planejada uma estrutura em três vozes para o contraponto, contendo 1) a linha em *loop* cromático (mão direita do piano), que faz referência ao *Quinteto*, 2) o baixo (mão esquerda do piano) em contraponto, e 3) a tuba, ainda sem definição, conforme a pergunta sem pontuação anotada ao centro do esboço.

O esboço de 27/05/2019 contém um registro que se refere ao caráter do terceiro movimento, com “dinâmica piano, sorrateiro”. Este registro pode ser caracterizado como uma definição de meta intuitiva para a composição. Isto porque é possível reconhecer, na versão final do terceiro movimento, aspectos expressivos compatíveis com um caráter melódico sorrateiro, especialmente na melodia da mão direita do piano, cujo movimento melódico se lança em desenhos sinuosos (referentes, também, ao chamamé como dança) que fogem de, e se recolhem para, pontos de *loop*, momentos estáticos nos quais a melodia espera até o seguinte gesto melódico. Porém, as referências metafóricas com o chamamé, feitas pela leitura do esboço de 27/05/2019, são conjecturas projetadas pela comparação do esboço com a versão final do movimento, pois nenhuma referência direta ao termo chamamé é encontrada antes de 08/08/2019, data na qual o terceiro movimento do DTP já havia sido completamente composto e estava nomeado como *Kind of Waltz*. Portanto, é possível afirmar que os registros textuais contidos no esboço de 27/05/2019 se combinam para formar a intenção expressiva para a composição do terceiro movimento do DTP, determinando metas para a escolha de alturas e de ritmos, e especificando a técnica do contraponto como método a ser empregado na composição.

Os documentos de trabalho não contêm registros de regras para a escolha de alturas, tampouco de trabalho sistemático para contemplar alternativas de construção melódica na composição do terceiro movimento do DTP. Entretanto, é possível determinar algumas ações reflexivas pontuais de contemplação de alternativas para a escolha de alturas.

---

<sup>76</sup> No momento da atividade composicional, a lembrança não ocorreu nos termos teóricos utilizados para esta autoanálise. A memória pode ter sido mais simples, algo como um momento rápido no qual estive ciente de que para trabalhar com este tipo de conteúdo, era indispensável trabalhar, o mais exclusivamente possível, através de minha percepção auditiva e visual.

Três alterações pontuais ocorreram em 29/05/2019, das 09h29 às 09h43. Uma delas ocorreu na tuba, das 09h29 às 09h33, nos comp. 10-13. O único motivo para esta alteração é uma avaliação intuitiva. Considerei como melhor a versão das 09h33, na qual a tuba utiliza graus conjuntos, de maneira similar ao que ocorre na pauta inferior do piano. É possível que a centricidade sobre a nota Dó, estabelecida nos primeiros compassos deste movimento, tenha sido um fator de coerência para a escolha de alturas. Assim, foi necessário acomodar os cromatismos no contexto harmônico cêntrico.

No piano, duas alterações ocorreram entre 09h33 e 09h43. A primeira alteração ocorreu na pauta superior, no comp. 9. Esta alteração demonstra a preocupação com o destaque indesejado para o cluster cromático Gb, G, Ab, entre tuba e piano, na primeira colcheia do compasso. A avaliação que baseou esta alteração deve ter levado em conta a sonoridade do playback nativo do SNM. Porém, é um ponto no qual a melodia da mão esquerda do piano e a melodia da tuba se cruzam, formando um intervalo de semitom. O cluster em si, como material, não era o problema, mas, contextualmente, adicionar mais informação harmônica, com alturas atacadas simultaneamente, onde a tensão harmônica do contraponto já estava alta, poderá ter sido o fator de avaliação contextual neste caso.

A segunda alteração de alturas no piano ocorreu no comp. 11. Inicialmente, a pauta superior deste compasso apresentava uma repetição do comp. 10. No entanto, a repetição de padrões melódicos de 6 notas já havia sido percebida como característica dos pontos de *loop* que cadenciam as frases. Logo, o comp. 11 foi alterado pela troca de lugar entre as alturas Gb e G, evitando a repetição literal. Esta alteração atesta uma consciência formal para a escolha de alturas desde a primeira sessão de composição do terceiro movimento do DTP.

Apesar destes casos, nos quais a avaliação da escolha de alturas ocorreu por ações reflexivas, é possível determinar que a escolha de alturas para a composição do terceiro movimento do DTP foi realizada majoritariamente através de ações intuitivas, aparentes pela fluência do trabalho composicional. Os arquivos de 12/06/2019, das 08h49 às 09h49, permitem observar o trabalho consecutivo no contraponto a três vozes, começando no piano, primeiro os baixos, depois melodia superior e, por último, a melodia da tuba. Isto demonstra a utilização de um conhecimento harmônico disponível intuitivamente, e uma prática de formalização da música através da harmonia. Considerando esta fluência para a escolha de alturas, a falta de uma regra para o ritmo pode ter sido uma das causas para as interrupções da atividade composicional entre os dias 29/05 e 12/06/2019.

O ponto de partida para a escolha de ritmos para a composição do terceiro movimento do DTP é o esboço de 27/05/2019. Nele, não há planejamentos para a estrutura rítmica entre tuba e

piano, apenas um fragmento musical para cada instrumento. Ambos os fragmentos são utilizados já no primeiro arquivo de SNM. Compus a primeira frase aparentemente sem dúvidas quanto ao ritmo. Portanto, havia um bom precedente de coerência para o terceiro movimento como um todo, obtível pela aplicação da polirritmia de 3:2 entre piano e tuba.

No entanto, a ação de contemplar alternativas, anotada em LOG no dia 06/06/2019 – variar os agrupamentos de colcheias no piano, de 6 para 5 – atesta que eu ainda não havia percebido que, neste movimento, o ritmo oferece suporte (carregando pouca variedade, gerando pouca informação musical) para possibilitar que as alturas possam expressar o conteúdo musical obtido pelas variações harmônicas e de contorno melódico. Isto demonstra que os momentos de inatividade composicional são tempo para ações reflexivas.

Foi em 12/06/2019, durante a atividade composicional, que eu me conscientizei da regra rítmica para o terceiro movimento do DTP: piano em 3 (3/4), tuba em 2 (6/8, mas escrito em 3/4). A primeira frase (comp. 1-13) foi composta antes de uma consciência da regra, e é a base para sua obtenção. Precisamente, em algum momento entre 08h20 e 08h49 do dia 12/06/2019, uma série de reestruturações rítmicas levaram a consciência sobre a regra. A soma de uma fluência para a escolha de alturas com uma regra para a escolha de ritmos propiciou a conclusão da composição do movimento ainda no mesmo dia.

De forma geral, avalio como boa a compatibilidade obtida entre ritmo e alturas na versão final do terceiro movimento do DTP. A polirritmia fundamental do chamamé (3:2) mantém o ritmo regular, enquanto as alturas permanecem compatíveis com a ideias de caráter e expressão intuídas no *tempo de pré-escrita* entre os dias 15 e 27/05/2019.

É imprescindível reafirmar que, no momento real da atividade de composição, eu não tinha consciência da possível causalidade entre essas sequências de ações composicionais. É apenas agora, no trabalho de autocrítica genética, olhando os registros de minha atividade composicional, *a posteriori*, que é possível ler e entender a atividade composicional nestes termos.

#### 5.3.4 SEGUNDO MOVIMENTO: *TRAIN*



O início do *tempo-de-escrita* do segundo movimento do DTP (**LINK 23**), em 07/08/2019, propiciou uma retomada analítica e avaliativa dos movimentos 1 e 3 (já concluídos) e, posteriormente, do movimento 4. A renomeação do terceiro movimento do DTP (de *Kind of Waltz* para *Kind of Chamamé*) inspirou também a nomeação do primeiro movimento (*Kind of Samba*), reforçou a necessidade de um nome para o segundo movimento (*Train*), e justificou a nomeação já realizada do quarto movimento (*Uneasy*). Neste sentido, os

nomes dos quatro movimentos do DTP fazem referência direta ao conteúdo rítmico apresentado em cada movimento.

O segundo movimento do DTP é o único no qual é possível identificar um grande número de ações reflexivas para a escolha de alturas. A maior parte da escolha de alturas na composição do DTP foi realizada de maneira intuitiva, isto é, pela utilização de materiais de alturas já aprendidos pelo compositor, alguns encontrados na testagem ao piano, outros extraídos ou referenciados a partir de músicas já compostas, minhas e de outros compositores. A diferença que possibilita constatar uma aprendizagem prévia é a dispensabilidade de consulta a recursos produzidos previamente para a escolha de alturas, o que caracteriza a possibilidade de uma ação intuitiva. Como uma alternativa a essa prática, há o caso particular do segundo movimento do DTP, *Train*. Neste movimento específico utilizei teoria dos conjuntos, dodecafonismo e harmonia do jazz, de maneira combinada, como técnica para viabilizar uma escolha de alturas compatível com as decisões composicionais que deram início à composição deste segundo movimento do DTP. Sobre a escolha de alturas com base em recursos teóricos preexistentes, Chaves explica que:

*A set-theory*, por exemplo, é por certo válida no seu sentido original de abstração, de extração, de formulação de uma ordem subjacente a determinadas composições de determinados idiomas. Mas, no sentido de preenchimento de estruturas sonoras ainda vazias, ela se mostra vazia de aplicabilidade, embora isso possa ser feito como exercício compositivo. Vazia de aplicabilidade porque desprovida da expressividade que a escolha de alturas deve guardar em si, sempre e necessariamente. (CHAVES, 2010, p. 88)

A cronologia das ações composicionais para o segundo movimento do DTP segue a compatibilidade de funções discutida por Chaves (2010), na citação acima. Apesar de os primeiros materiais anotados no esboço produzido em 07/08/2019 serem cálculos teóricos sobre o conjunto de alturas (0156), a composição do segundo movimento iniciou pela obtenção do conteúdo anotado nos últimos pentagramas do esboço, experimentado ao piano<sup>77</sup> e posteriormente registrado em papel. Assim, a operacionalização dos conhecimentos teóricos para a escolha de alturas procede do conteúdo de alturas formado exclusivamente<sup>78</sup> por conjuntos da classe (0,1,5,6); assim, a técnica é aplicada para desdobrar um conteúdo musical preexistente.

Algumas características do conteúdo inicial, anotado na parte inferior do esboço de 07/08/2019, indicam sua origem ao piano: 1) o sinal de repetição após os dois primeiros acordes, que aponta também para o conteúdo rítmico que já acompanhava as alturas desde a

---

<sup>77</sup> Tenho uma memória nítida de dar conta desta possibilidade de condução de vozes para o conjunto [0156] antes de 2014; recorro de testar a alternância entre as duas 4ªJ que formam o [0156] no piano da sala 1106 do Centro de Artes e Letras da UFSM.

<sup>78</sup> Este procedimento, de utilizar apenas uma classe de conjuntos para uma seção ou movimento, eu realizei pela primeira vez em 2011, no meu *Duo para Clarinete e Fagote*, no qual também apliquei uma técnica híbrida que misturava dodecafonismo com teoria dos conjuntos.

experimentação; 2) o último acorde, que apesar de ser diferente dos anteriores, é também um conjunto (0156). Outro ponto importante de reflexão, destacado pela análise do esboço de 07/08/2019, abre um questionamento sobre a razão de os procedimentos matemáticos sistematizados na teoria dos conjuntos, para desdobramento de materiais de alturas, não oferecerem recursos aplicáveis para a composição do segundo movimento do DTP. Penso que isto diz respeito à minha preferência por criar música de maneira intuitiva, como já assinalado. Percebo que o desdobramento extensivo de materiais a partir de recursos teóricos pode ser incompatível com minha prática composicional intuitiva, pois a obtenção de materiais de alturas por vias teóricas nem sempre resultará na criação de conteúdos percebidos como expressivos pelo compositor, o que por sua vez o priva de recorrer à sua própria expertise composicional.

A composição do segundo movimento do DTP foi a única a incluir a produção de um memorial preliminar, que relata alguns procedimentos técnicos aplicados durante a atividade. A escrita deste memorial foi possível pela condição da prática composicional neste caso, repleta de ações reflexivas. No entanto, a análise continuada dos documentos de trabalho permite destacar aspectos fundamentais de minha atividade composicional, que se assemelham ao trabalho essencialmente intuitivo desempenhado para os demais movimentos do DTP.

Em 2019, época da composição do DTP, eu já tinha mais de 10 anos de conhecimento sobre dodecafonismo e teoria dos conjuntos. Já havia, inclusive, utilizado os dois de maneira combinada em muitas de minhas composições. Considerados como técnica e teoria, é possível dizer que, em 2019, eu já tinha expertise tanto para a teoria dodecafônica quanto para a dos conjuntos. Ambas eram, portanto, conhecimentos plenamente aplicáveis na composição.

Por outro lado, durante 2019, eu havia retomado meus estudos de harmonia do jazz. E, ao que tudo indica, foram aspectos técnicos de organização de alturas no jazz que inspiraram o procedimento técnico aplicado no segundo movimento do DTP. Resumidamente, no jazz a tonalidade tradicional é expandida para uma tonalidade multimodal, na qual é possível alterar o modo utilizado a cada acorde. Além disso, alturas anteriormente consideradas como extensões (9<sup>as</sup>, 11<sup>as</sup>, 13<sup>as</sup>, etc.) se tornam, no jazz, componentes essenciais dos acordes, e determinam, tanto quanto outras partes do acorde, a coerência para a escolha das escalas utilizadas para a construção melódica sobre o acorde.

Neste sentido, a técnica aplicada para a escolha de alturas no segundo movimento do DTP foi a seguinte: 1) todos os acordes utilizados no piano foram conjuntos da classe (0156); 2) para criar as progressões harmônicas, primeiro a nota superior de cada acorde do piano foi escolhida através da série dodecafônica; 3) em seguida, a melodia formada pela série foi harmonizada utilizando as doze transposições do conjunto (0156), contidas na ficha de conjuntos; 4) uma vez



concluída, a parte do piano foi analisada para especificar qual escala deveria ser usada sobre cada acorde; 5) com isto, a melodia da tuba foi composta intuitivamente utilizando as escalas diatônicas definidas para cada acorde. Ao invés de uma progressão harmônica formada por tipos diferentes de acordes e escalas, o segundo movimento do DTP é formado por apenas uma classe de conjuntos sobre a qual são utilizadas escalas diatônicas maiores para a construção melódica.

Apesar desta mobilização de diversos conhecimentos formais-proposicionais, que possibilitam ações reflexivas, todas as etapas listadas acima incluem também ações intuitivas. Isto é, para toda a escolha de ritmos, sobre a qual não há registros que atestem ações reflexivas, e para toda a avaliação da escolha de alturas que, apesar de íntegra a nível estrutural e teórico, apresentou diversos testes que foram revisados, conforme é possível observar nos arquivos de SNM de 12/08/2019 em comparação aos de 13/08/2019.

## 6 CONCLUSÃO

Esta tese de doutorado apresenta um estudo de autocrítica genética em composição musical. Foi realizada uma revisão teórica dos pressupostos metodológicos da crítica genética e uma discussão de tópicos relevantes de teorias empíricas sobre composição musical. Os pressupostos teóricos metodológicos levantados informaram a montagem do hipertexto genético em forma de website, bem como os recortes de leitura e a análise das ações composicionais documentadas. Diversos tópicos são abordados a seguir, com vistas a destacar conclusões relevantes para aspectos artísticos e científicos.

Este trabalho tem como objetivo central afirmar a importância de uma estrutura metodológica sólida e compatível com o estudo autoanalítico de processos composicionais. É importante ter em vista que a metodologia de autocrítica genética garante a apresentação e disposição de uma ampla variedade de documentos de trabalho em um formato de leitura que propicia investigações e narrativas sobre a prática composicional, a partir de registros que evidenciam esta mesma prática. O que se espera com isto é que a metodologia de autocrítica genética esteja demonstrada como uma ferramenta versátil, que permite a discussão de diversos aspectos da atividade criativa, com a vantagem importante de conectar a autoanálise com dados que documentem a prática composicional, ampliando o espaço de diálogo e crítica científica e, possivelmente, potencializando a relevância intersubjetiva dos resultados obtidos pelo trabalho de pesquisa.

A composição musical é uma atividade criativa que envolve a produção de novas perspectivas de expressão e organização de materiais musicais. Tomar ciência das características expressivas da música sob composição é, portanto, um dos principais trabalhos envolvidos na prática composicional. Neste sentido, Pohjannoro (2016) destaca um fenômeno importante: a “intuição racional”.

‘Intuição racional’ é especificada como um tipo distinto de intuição, que é veloz e sem esforço, mas mesmo assim racional, portanto, uma combinação das qualidades de intuição e reflexão. A habilidade do compositor de ‘intuir racionalmente’ foi adquirida através de atividades implícitas e criativas de aprendizagem, e se firmava em um conhecimento profundamente consolidado (automatizado) de novidades que eram criadas não mais que alguns dias antes. <sup>79</sup> (POHJANNORO, 2016, p. 225, grifos no original)

---

<sup>79</sup> “‘Rational intuition’ is specified as a distinct type of intuition that is quick and effortless but nevertheless rational, therefore combining qualities of intuition and reflection. The composer’s ability to ‘intuit rationally’ was acquired through creative, implicit learning activities and was based on deeply consolidated (automatised) knowledge of novelties that were created not more than a couple of days prior.” (POHJANNORO, 2016, p. 225, grifos no original)

Os exemplos de ações intuitivas discutidos na autoanálise são fundamentais para o entendimento da prática composicional. O caso da composição do primeiro movimento do DTP (*Kind of Samba*) é particularmente especial, pois nele é possível observar a função coordenada e independente das ações intuitivas em relação às ações reflexivas. Mesmo contando com um material de alturas que permitiria ações reflexivas, como raciocinar com base em regras importadas de teorias preexistentes, a ação composicional foi majoritariamente intuitiva, tanto para a escolha de alturas à nível local, quanto para a projeção estrutural de integridade para a coerência da forma do movimento.

Ao compor majoritariamente a partir de ações intuitivas, a ocorrência de impasses tende a interromper a atividade composicional. Emerge desta conjuntura o potencial para formação de conhecimentos situativos. Um caminho para ultrapassagem de um *tempo-de-abandono momentâneo* talvez possa ser encontrado a partir da ação de considerar a música analiticamente, na busca de ciência em relação a música que já está composta, para obtenção de soluções que resultem em ações intuitivas ou reflexivas, tal como ocorreu na composição do quarto movimento do DTP (*Uneasy*). Por outro lado, considero que deixar a música em um *tempo-de-molho* é de certa forma um conhecimento artístico-prático que frequentemente resulta em uma avaliação distanciada do impacto estético imediato da composição. Seja qual for a decisão – manter a música, ou apagá-la e tentar de novo – é inegável que a avaliação futura sobre a música não será exatamente a mesma de agora. Portanto, é possível considerar a existência de uma ação, de ordem metacognitiva, que envolve a decisão de tomar distância temporária da música sob composição. Esta ação previne sobrecargas cognitivas, e propicia espaços para perspectivas críticas, para a avaliação composicional e para a intuição racional.

É interessante notar que, na composição do DTP, os planejamentos gerais não foram prescritivos. Ao invés disso, estes planejamentos funcionaram muito mais como repositórios de ideias provisórias para o trabalho nos diversos movimentos compostos para o DTP. Com alguns pensamentos e ideias devidamente materializados em suporte escrito, é possível agir avaliativamente, e extrair daquilo que está materializado as ideias que sirvam melhor ao trabalho composicional. É provável que o que não for planejado se tornará causa dos impasses ao correr da atividade composicional. Esta narrativa não é tautológica. Ela apenas relata um aspecto fundamental de minhas atividades de composição musical: é raro que eu consiga, sempre, planejar todos os componentes formais da música *a priori*, tanto quanto é raro que um planejamento de todos os componentes formais resulte em uma música avaliada, por mim, como boa. Esta situação, como um acordo, é incontornável quando se decide compor buscando, quase que exclusivamente, coerência através da percepção musical. Portanto, resta experimentar e buscar algo que combine com o que já está avaliado como bom. Mesmo em casos nos quais tenha sido possível iniciar um

processo composicional tendo em mãos recursos e conhecimentos necessários para trabalhar a música sem maiores percalços, é a expertise particular do compositor que contextualiza a aplicação dos recursos disponíveis. Isto significa que as ações composicionais serão frequentemente subsidiadas por conhecimentos preestabelecidos e, quando isto não ocorrer, haverá o contexto para o desenvolvimento de conhecimentos situativos.

Sempre compus utilizando o SNM para ouvir e testar as ações composicionais. Raramente componho só por manuscritos, com recorrência exclusiva às minhas habilidades de solfejo e performance instrumental para ouvir e testar o que vai sendo criado. E pouco componho utilizando métodos reflexivos de composição, daqueles que permitem ampla criação e desdobramento de materiais. Portanto, considero imprescindível poder ouvir a música, em seus estados transitórios de composição, pois é através da percepção auditiva que posso avaliar o que componho. Com isto, é possível afirmar que a maneira como realizo e avalio minha prática artística é uma das determinantes de minha estética composicional; em suma, decido dar prioridade às avaliações intuitivas sobre toda música que componho. É esta decisão estético-ideológica que contextualiza minha emergência como compositor; uma decisão que também é social e me identifica junto aos pares que compartilham – e também aos que não compartilham – desta mesma decisão composicional.

O principal conhecimento que emprego em minha atividade composicional é a percepção auditiva. Isto é evidente nas diversas situações nas quais a imaginação de um novo elemento musical parece resistir às explicações, apesar de encontrar coerência situada no contexto musical do qual emerge. Nestes casos, a imaginação ocorre como uma reação informada pela percepção auditiva que o compositor tem ao ouvir a música que compõe. Portanto, é possível que algumas informações que permitam responder como e porque determinada imaginação foi realizada possam ser encontradas nas ações composicionais que precedem e prosseguem a imaginação sob análise.

A observação das ações de raciocínio com base em regras é, ao mesmo tempo, um terreno fértil para ricas descrições da atividade composicional e um espaço que requer cautela epistemológica e metodológica. É necessário considerar a maneira como é feita a comunicação das regras a partir das quais ocorreu o raciocínio. Se as regras para o raciocínio composicional forem “uma teoria preexistente, ao mesmo tempo, à obra e à análise”, limite epistemológico para a autoanálise, conforme apontado por Donin (2019), é necessário ter cuidado redobrado, pois neste caso a potência da lógica teórica pode ofuscar as ações intuitivas. Nestes casos, o que se produz como discurso tem pouco de autoanálise; ao contrário, se identifica como mais um exemplo de aplicação técnica de um pressuposto teórico. Assim, se perde a identidade de ação de cada compositor em troca de uma corroboração teórica. Em função disso, é importante comunicar todas

e quaisquer regras utilizadas para a ação composicional, mas o foco deve estar no uso que se fez das regras, isto é, na própria ação composicional, independentemente de sua origem poder ser verbalizada ou não. Desta maneira, as ações intuitivas alcançam o mesmo patamar epistemológico<sup>80</sup> das ações reflexivas.

Sejam quais forem as características das ações reflexivas, considero evidente que, por exemplo, uma representação teórica de uma coletânea de alturas não é o suficiente para explicar como um trecho musical foi composto. A representação pode, no máximo, corroborar a causalidade das alturas escolhidas. Mas a combinação das alturas, em simultaneidade e sequencialmente, pelo menos nos casos explorados nesta autoanálise, foi realizada majoritariamente a partir de ações intuitivas e metacognitivas, conforme exemplificado na autoanálise do segundo movimento do DTP (*Train*). Nas ocorrências de ações reflexivas, o foco decisório era a música que estava sendo composta, percebida e analisada em sua própria conjuntura formal. Em suma, minha atividade composicional é compatível com o método de investigação autoanalítica especialmente porque, nela, não é tudo que se pode explicar *a priori* por vias teóricas. Assim, é possível escapar do “catecismo descritivo”, destacado por Donin (2019), e adentrar o território da autocrítica genética.

Após realizar esta investigação de autoanálise, que não é apenas sobre a música e sobre a composição (também é sobre este compositor), é plausível chegar, também, a conclusões sobre minhas decisões estéticas e ideológicas a longo prazo, desde que comecei meus estudos acadêmicos de composição musical, as quais atesto a seguir. Minhas referências composicionais são diversas, e incluem repertórios majoritariamente ocidentais, tanto de música não-acadêmica (contexto no qual iniciei minhas práticas musicais) quanto de música de concerto. Uma avaliação retrospectiva de meu histórico composicional me leva à conclusão de que minha percepção da expressividade musical prioriza aspectos de profundidade sobre aspectos de dimensionalidade. Ou, ainda, que não consigo prescindir de perceber alguma expressividade nas músicas que escuto ou componho. Logo, é uma decisão estética compor músicas nas quais eu mesmo perceba alguma profundidade. Porém, isto não significa que alieno completamente aspectos de dimensionalidade, ou que os coloco em segundo plano. Apenas busco limitar a composição pela minha capacidade perceptiva, pela minha memória. Com isto, não me interesso por técnicas composicionais que permitam desdobramentos extensos de material, ou a produção de texturas com grau elevado de complexidade, pois assim não consigo (embora sempre tente) memorizar a música na mesma velocidade de composição viabilizada pela técnica. Portanto, minha técnica composicional deve

---

<sup>80</sup> A importância deste argumento se refere à transparência metodológica da autoanálise. Considero irrelevante qualquer possível juízo de valor ou primazia metodológica dada a qualquer um dos dois tipos de ação cognitiva. Basta o pressuposto que determina o limite epistemológico da autoanálise, proposto por Donin (2019).

me oferecer materiais com os quais eu consiga trabalhar intuitivamente, através de improvisação, em conjunto com minha memória musical. Assim, é inevitável que eu esteja condicionado pelo entorno cultural que experiencio desde que iniciei a praticar música. Chaves (2012) explica que há uma diferença de temporalidade entre cada um dos territórios de decisão composicional, sendo que as decisões ideológicas, aquelas fundadas em pressupostos identificados em repertórios musicais de referência, são as que ocorrem mais lentamente. A realização do estudo de autoanálise apresentado nesta tese permite reconhecer, *a posteriori*, esta decisão estético-ideológica que tomei da graduação até o final do doutorado em composição. Basta descobrir, daqui em diante, se a consciência sobre a decisão modifica a ação.

Penso que a única forma de avaliar precisamente a coerência de uma composição é através de seus componentes formais (locais e globais), de modo que um atestado de ordem reflexiva, sobre os materiais que integram a música, representados de forma genérica e teórica, faz pouco para comunicar sobre as ações que levaram aos resultados expressivos obtidos na composição. Portanto, é a coerência interna dos eventos musicais entre eles mesmos que informa as ações metacognitivas de avaliação. Isto serve como uma ampliação da decisão ideológica abordada acima: eu me importo menos com o que os materiais são (teoricamente) e podem vir a ser (musicalmente), do que com a forma que eles assumem no passar do tempo da composição.

No aspecto artístico pessoal, o que justifica a realização desta tese é ter uma boa ciência de como eu componho até hoje. Coletivamente, na ciência sobre a composição musical, a justificativa é integrada por múltiplos componentes, sejam eles: 1) a aplicação da metodologia da autocrítica genética, com suas etapas sequenciais de leitura e análise de documentos de trabalho composicional; 2) a utilização dos modelos teóricos propostos por Pohjannoro (2016) para a ação composicional; 3) uma perspectiva hermenêutica sobre minha prática composicional, descrita em termos que permitam análises transversais com outras práticas que venham a ser realizadas a partir de terminologias similares.

Dois pressupostos teóricos importantes, relativos ao campo estético-ideológico, podem ser extraídos desta autoanálise <sup>81</sup>: 1) encontrar, ter e reconhecer um ímpeto é algo fundamental para o trabalho composicional e, 2) uma vez posto em composição, é necessário que se reconheça as características formais, no âmbito da expressividade, que o ímpeto assume, cumulativamente.

---

<sup>81</sup> Estes pressupostos se referem a minha prática artística. Esta exclusividade visa clareza, no seguinte contexto: ao autoanalisar meu trabalho composicional, avalio as ações composicionais, e chego a conclusões comparativas, algumas delas referentes a questões estéticas e ideológicas. A partir dessas conclusões, projeto afirmações que me permitam identificar, nos processos composicionais futuros, situações similares nas quais eu possa operacionalizar os conhecimentos situativos que formo através da autoanálise. São, portanto, e neste momento, conclusões de ordem estético-ideológica aplicáveis ao trabalho deste compositor, obtidas através de autoanálise e, por isso, não são prospectos teóricos normativos coletivos.

Estes pressupostos são compatíveis com a lógica expressa por Reynolds (2002) sobre o trabalho com materiais altamente referenciais, com forte identidade, com os quais é difícil fazer com que sejam algo além daquilo que já o são, ou que já expressem em suas formas fragmentárias iniciais, como ímpeto, por exemplo. Estes pressupostos são aplicáveis, como conhecimento artístico-prático situativo, porque frequentemente trabalho, precisamente, com materiais que avalio como referenciais em termos de identidade. Entretanto, é importante reiterar o ponto de percepção de tal reconhecimento: se a ação ocorre durante o processo composicional, ela é do compositor. Logo, é plausível avançar um pouco mais. Afirmo ser impossível (ou, pelo menos, bastante difícil) que eu consiga compor algo que avalio como bom, tendo como ímpeto um material que eu não reconheça. É justo, portanto, concluir que eu não posso compor se não for possível agir pela minha percepção, por conseguinte, pela minha memória. Esta vem a ser a principal decisão estético-ideológica que este trabalho de autoanálise me permite tomar.

Sobretudo, analisando a minha prática composicional, afirmo que as principais ações composicionais, aquelas que determinam a existência e a essência de minhas músicas, são a experimentação e a imaginação. Isto se torna claro pela observação da importância que os esboços têm para o fluxo da atividade composicional, pois estes funcionam como capturas de algumas ideias (muitas escapam) produzidas, debatidas, ou referenciadas por memórias sonoras. São, portanto, conteúdos musicais que têm relevância expressiva, além de alguma relevância conceitual ou teórica que também possam ter. O caminho para avaliar se uma ideia musical tem ou não a expressividade necessária para a composição é a percepção musical. Considero bastante difícil compor sem recorrer a esta habilidade cognitiva; logo, é pouco provável que eu componha uma música que eu avalie como boa, em termos composicionais, se eu não puder ouvir e avaliar a peça através de minha percepção musical. Essa constatação é feita através da autoanálise, que me permitiu uma retrospectiva detalhada de minhas ações composicionais no âmbito da atividade composicional analisada. Entretanto, recordo claramente a importância de registrar os resultados de experimentações para gerar esboços de composição, também, em meus processos composicionais anteriores. Registrar as ideias produzidas no âmbito da mente, o jogo de criação que parte da captura de possibilidades musicais que são cogitadas e surgem subitamente; a imaginação e a experimentação ocorrem tanto na hora do trabalho quanto em qualquer outro momento e, independentemente de como e quando ocorram, são imprescindíveis para a prática da composição musical.

\* \* \*

A ciência sobre uma prática artística, obtida em primeira pessoa, busca compreender fenômenos que existem, que são contextualizados, replicados e ocorrem através de ações, meios,

e métodos definidos. Logo, a produção de conhecimento sobre práticas criativas é um caminho razoável a ser seguido para pesquisas no âmbito acadêmico da composição musical. Uma das críticas feitas à autoanálise em composição musical é sobre a possibilidade de a autoconsciência sobre a prática criativa criar alguma resistência que prejudique sua fluência. No futuro, terei como objetivo abordar essa crítica.

Sobre análise e autoanálise, uma nova pergunta é possível pela consideração da importância da consciência sobre os componentes expressivos da música sob composição. Além das questões de pesquisa tradicionais – o que, quando, como e por que fiz o que fiz – a pergunta que pode servir como baliza investigativa é: sobre o que é esta música, ou, o que esta música expressa? As respostas terão variedade conforme os componentes expressivos que atuam desde a composição, no sentido abordado neste texto. Considero que esta se torna a principal pergunta de pesquisa para abordagens autoanalíticas em composição musical, pois através dela é possível investigar a música e sua criação de forma contextualizada, para evitar narrativas preestabelecidas atreladas a quaisquer contextos culturais vigentes, e para reconhecer de fato a qual contexto cultural a música e seu processo criativo pertencem e querem pertencer.

É inegável a responsabilidade que compositores têm sobre a produção de conhecimento em sua própria subárea da música. Futuros trabalhos de autoanálise terão, cada vez mais, diversos modelos e metodologias como ponto de partida para suas investigações. É um caminho promissor. Com o surgimento de novos trabalhos de autoanálise, será possível desenvolver novas perspectivas teóricas sobre a composição musical, que destaquem aspectos práticos da atividade criativa. Com uma teoria da composição musical, o território para uma pedagogia da composição musical pode ser antevisto repleto de diversidade. Vejo, portanto, as pesquisas de autoanálise composicional, especialmente as apoiadas na autocrítica genética, carregadas de potencial para a produção de novos e importantes conhecimentos sobre a atividade de composição musical. O espaço de diálogo científico aberto pela autocrítica genética potencializa e cria, de fato, o espaço crítico necessário para a avaliação dos resultados das investigações. Acredito que a subárea de composição tem muito a ganhar nesta conjuntura, onde se fala de si, para os seus, sobre uma atividade que todos desempenhamos, geradora de um componente fundamental do conhecimento humano, a música. A utilização coletiva de recursos teóricos empíricos, aqui empregados para uma autocrítica genética, poderá, no futuro, resultar em uma linguagem de discussão comum e aceita pela área de composição musical, o que potencializaria o diálogo científico e a evolução da composição musical como campo de conhecimento teórico e prático, além de abrir novas perspectivas de ação no contexto da pedagogia da composição musical.



O estudo cuidadoso dos registros documentados no hipertexto genético, colocados em disposição cronológica e observados em sua linearidade resultante, é indispensável. A possível falta de conteúdo relevante, obtida através de discussões que busquem reconstruir o processo criativo, foi previamente apontada neste trabalho como uma problemática metodológica na realização da autoanálise. Mas isto não significa que os documentos não devam ser estudados em ordem cronológica. A comunicação de processos decisórios observados a partir de recortes de leitura depende essencialmente da existência de uma ordem cronológica para os documentos. Caso contrário, não é possível observar com clareza a sequência de pequenas decisões que se acumulam para uma realização musical específica. Nesta falta, a metodologia perde força e cede lugar às memórias não criticadas ou, pior, a alguma narrativa pré-fabricada que supervaloriza a conquista ou encontro de soluções composicionais, enquanto esquece de comunicar algo sobre o processo que pode ter levado às realizações. Sem a ordem cronológica, os documentos de trabalho são extraídos do seu tempo de origem. Assim, as observações, leituras e recortes, bem como toda autocrítica genética, se tornam impossíveis.

Em sentido geral, novos websites que contenham dossiês genéticos podem ser desenvolvidos na busca de intensificar as qualidades do website como hipertexto. A implementação de ferramentas de busca e apresentação de conteúdo do dossiê genético através de etiquetas (*tags*) pode ampliar as possibilidades de leitura e investigação para além das galerias que destacam os recortes de leitura. Assim, a autoanálise poderá oferecer múltiplos aprofundamentos, na medida das capacidades de construção e leitura próprias do hipertexto genético.

A constatação da dificuldade (ou complexidade) para realizar pesquisas de autoanálise já não basta para dispensar a necessidade que elas têm de serem realizadas. Quaisquer barreiras, sejam tecnológicas, informáticas, de conteúdo ou formato do trabalho, estão cada vez mais transpostas. Resguardados os pressupostos epistemológicos para a autoanálise – apontados por Donin há quase 10 anos e refinados, mais recentemente, em 2019 – não há razão alguma para suspeitar do rigor metodológico dos trabalhos autoanalíticos. O argumento que julga pelo outro lado, alegando facilidade e fluidez questionável para a narrativa de autoanálise, também não é sustentável: é extremamente difícil comunicar algo de si; a pessoa que compõe, ao falar sobre a composição, fala também de sua história, e isto requer muito cuidado e seriedade.

Apresento agora, como encerramento desta tese, os seguintes encaminhamentos de pesquisa, com o intuito de destacar objetivos replicáveis para novos estudos de autocrítica genética, para todos da subárea de composição musical. Neste sentido: quais são as características das práticas composicionais, em termos de ações composicionais? Quais conhecimentos permitem aos compositores desenvolver suas atividades composicionais com êxito? Quais conclusões

teóricas feitas a partir de estudos de autocrítica genética podem ser investigadas, cientificamente, em estudos qualitativos com amostras maiores, estudos comparativos empreendidos coletivamente por diversos autoanalistas, que dialogam buscando diferenças e correlações entre diversos processos composicionais? Responder a estas questões certamente requer um trabalho que se localiza ainda no futuro.

## 7 REFERÊNCIAS

AUSTIN, Larry; CLARK, Thomas. **Learning to Compose: Modes, Materials and Models of Musical Invention**. Dubuque: Wm. C. Brown Publishers, 1989.

BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

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]**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2016.

CHAVES, Celso G. Loureiro. Gêneses Musicais. In: WILLEMART, Philippe (org.). **A Escrita Pela Rasura: A Crítica Genética em busca de outros saberes**. São Paulo: Perspectiva, 2022, p. 127-134.

CHAVES, Celso G. Loureiro. Museu das coisas inúteis – percurso de um percurso composicional. In: RAJOBAC, Raimundo; BOMBASSARO, Luiz Carlos (Orgs.). **Música, Linguagens e Sensibilidades: Ensaios**. Porto Alegre, RS: Editora Fundação Fênix, 2021.

CHAVES, Celso G. Loureiro. Processo criativo e composição musical: proposta para uma crítica genética em música. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 10., 2012, Porto Alegre. **Anais...** Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Celso.Chaves.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2023.

CHAVES, Celso G. Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 82-95

CORRÊA, Darwin Pillar. **Composição em retrospectiva: autoanálise de um processo de tomada de decisões**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

D'IORIO, Paolo. Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique ?. **Genesis** (Online), 30, p. 49-53, 2010.

DONIN, Nicolas. Introduction: 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'auto-analyses, de Janáček à nos jours**. Genebra: Droz, 2019, p. 13-21.

DONIN, Nicolas. La musicologie des processus de composition: Entre histoire et cognition. **Transposition**. Hors-série 1, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/transposition.1689>. Acesso em: 22 fev. 2023.

DONIN, Nicolas. A autoanálise, uma alternativa à teorização? Trad. Michelle Agnes Magalhães. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 149-200, 2015c. Edição Especial.

DONIN, Nicolas. La musique, objet génétique non identifié ?. **Littérature**, v. 178, n. 2, p. 105-116, 2015b.

DONIN, Nicolas. Artistic Research and the Creative Process: The Joys and Perils of Self-analysis. In: NIERHAUS, Gerhard (Ed.). **Patterns of Intuition: Musical Creativity in the Light of Algorithmic Composition**. Dordrecht: Springer Netherlands, 2015a, p. 349-357.

DONIN, Nicolas. Genetic Criticism and Cognitive Anthropology: A Reconstruction of Philippe Leroux's Compositional Process for *Voi(rex)*. In: KINDERMAN, W.; JONES, J. E. (Org.). **Genetic criticism and the creative process: essays from music, literature, and theater**. Rochester: University of Rochester Press, 2009, p. 192-215.

GRANDO, Diego. **Spoilers e outras suspeitas sobre tempo e poesia**: reflexão e criação. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de crítica genética**: ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

KINDERMAN, William. **The creative process in music from Mozart to Kurtág**. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2012.

KINDERMAN, William. Introduction. In: KINDERMAN, W.; JONES, J. E. (Org.). **Genetic criticism and the creative process: essays from music, literature, and theater**. Rochester: University of Rochester Press, 2009, p. 1-16

LEBRAVE, Jean-Louis. Hypertextes - Mémoires - Écriture. **Genesis**, 5, p. 9-24, 1994.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

MEINE, Rodrigo. **Abstração e representação**: a função de modelos em composição musical. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

OLIVEIRA, Heitor Martins. **Música-como-teatro**: uma prática composicional e sua autoanálise. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil**: um manifesto. Tradução Luiz Carlos Bombassaro. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

PECKTOR, Lauro César [...] de Oliveira. **Doppelgänger**: da ideia à obra. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre Escrever**: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

POHJANNORO, Ulla. Capitalising on intuition and reflection: Making sense of a composer's creative process. **Musicae Scientiae**, v. 20, n. 2, p. 207-234, 2016.

POHJANNORO, Ulla. Inspirations and decision-making: A case study of a composer's intuitive and reflective thought. **Musicae Scientiae**, v. 18, n. 2, p. 166-188, 2014.

POHJANNORO, Ulla; ROUSI, Antti Mikael. The modes of music information in a compositional process: a case study. **Journal of Documentation**, v. 74, n. 5, p. 987-1007, 2018.

REYNOLDS, Roger. **The genealogy of Transfigured Wind**. Library of Congress, 2006. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/roger-reynolds/articles-and-essays/the-genealogy-of-transfigured-wind/>. Acesso em: 22 fev. 2023.

REYNOLDS, Roger. **Form and Method**: Composing Music. New York: Routledge, 2002.

SALLIS, Friedemann. **Music Sketches**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à Teoria Pós-Tonal**. Trad. Ricardo Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.

VARELA, Francisco J.; SHEAR, Jonathan. First-person Methodologies: What, Why, How? **Journal of Consciousness Studies**. 6, n. 2-3, p. 1-14, 1999.

ZAMPRONHA, Edson. Uma conversa com o compositor: Sala de Debates - Centro Cultural São Paulo - 21/09/2004. In: **Música contemporânea brasileira**: Flo Menezes e Edson Zampronha [recurso eletrônico] / organizadora Vera Lúcia Donadio - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

ZEMBYLAS, Tasos; NIEDERAUER, Martin. **Composing processes and artistic agency**: tacit knowledge in composing. New York: Routledge, 2018.