MUSICA THEORICA 2025, V. 10.2
SCIENTIFIC ARTICLE
10.52930/mt.v10i2.374
Data do recebimento: 10/10/2025
Data da aprovação final: 11/12/2025

Processo? Criativo? Problematizando a pesquisa em processos criativos a partir de uma base de dados

Creative? Process? Problematizing Research on Creative Processes Based on a Database

Guilherme Bertissolo
Universidade Federal da Bahia

Resumo: Este artigo apresenta os resultados de uma pesquisa que enfoca a composicionalidade, a criatividade cognitiva e distribuída e a imbricação entre composição e cultura nos processos criativos colaborativos, a partir de uma base de dados construída em uma etapa prévia. Nesta nova fase, realizamos um mergulho na literatura, com vistas a uma análise mais qualitativa dos textos encontrados, buscando compreender este campo de pesquisa a partir do delineamento de três desafios contemporâneos para se abordar os processos criativos em música: a insuficiência dos relatos subjetivos, os limites impostos pela consciência e a necessidade do estabelecimento de modelos residentes para o entendimento da nossa experiência com a música.

Palavras-chave: Processos criativos. Colaboração. Composição. Performatividade.

Abstract: This paper presents the results of a study that focuses on compositionality, cognitive and distributed creativity, and the intertwinement between composition and culture in collaborative creative processes, based on a database developed in a previous phase of the research. In this new stage, we conducted an in-depth examination of the literature, aiming for a more qualitative analysis of the selected texts in order to better understand this field of research. The study is concerned about three contemporary challenges for approaching creative processes in music: the insufficiency of subjective anecdotes, the limitations imposed by consciousness, and the need to establish resident models for understanding our experience with music.

Keywords: Creative processes. Collaboration. Composition. Performativity.

© TeMA 2025 – ISSN 2525-5541

1. Introdução: contextualizando a pesquisa e o campo

A pesquisa em processos criativos no Brasil tem se transformado ao longo da última década. Se por um lado o avanço dos estudos cognitivos tem permitido compreender melhor os mecanismos que suportam a experiência musical, por outro, o interesse pelo estudo da criatividade ou dos atos criativos tem ganhado força na pesquisa em música no país.

Este trabalho apresenta os resultados de uma pesquisa realizada na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, que enfoca a composicionalidade, a criatividade cognitiva e distribuída e a imbricação entre composição e cultura nos processos criativos colaborativos, a partir de uma base de dados construída em uma etapa prévia da pesquisa (Bertissolo *et al.* 2022). Essa base de dados foi composta a partir de um levantamento dos artigos publicados no Brasil entre 2015 e 2020 que abordaram processos criativos a partir das noções de colaboração, pesquisa artística/performativa/composicionalidade e performatividade.

A metodologia da etapa anterior consistiu na consulta às bases de dados de periódicos e eventos, levantamento dos artigos em cada tema e análise do material encontrado. As bases de dados foram os periódicos brasileiros de estratos A e B[1] e os principais eventos das associações da área[2]. Os termos de pesquisa em cada um dos temas foram flexíveis, buscando uma diversidade de temáticas afins.

O escopo dos trabalhos pesquisados foi de um total de 1905 trabalhos em periódicos e 1181 artigos/comunicações em eventos da área. A partir do escrutínio do material encontrado, propusemos três categorias de análise para os artigos: 1) relatos sobre os processos criativos; 2) esforços de teoria e articulação teoria/prática no processo colaborativo; 3) implicações pedagógicas.

---

[1] Foram pesquisadas: OPUS (ANPPOM), Per Musi (UFMG), Orfeu (UDESC), Música Hodie (UFG), Vórtex (EMBAP), Musica Theorica (TeMA), ABEM (ABEM), FUNDARTE (FUNDARTE), ART Research Journal, MusMat (Música e Matemática), Revista Brasileira de Música (UFRJ), Revista Música (USP), Percepta (ABCM) e Debates (Unirio).

[2] Foram pesquisados os eventos da ANPPOM, TeMA, ABRAPEM, SIMCAM, ENCAM e MUSMAT, e quando fosse o caso, concentrando nas subáreas de composição, teoria e análise musical, performance e simpósios temáticos relacionados a estas subáreas.

Nesta nova etapa da pesquisa, conforme propusemos no artigo (Bertissolo *et al.* 2022, p. 236), problematizamos a produção encontrada com vistas a um aprofundamento da análise, para uma visão mais qualitativa da produção, a partir de questões norteadoras. Buscamos aqui uma discussão teórica em torno das questões apontadas, que na época já despontavam como perspectivas para aprofundamento futuro.

A pesquisa sobre processos criativos no Brasil é vasta, incluindo áreas como composição, estudos da performance, improvisação e, mais recentemente, colaboração entre múltiplos agentes das práticas musicais. Entretanto, a tendência apontada por Sloboda (1985, p. 102) ainda é verificada: embora tenhamos este vasto corpo de literatura, "a maioria delas lida com o produto da composição e não o processo", comumente "preocupada mais com as relações musicais evidentes no produto acabado do que na história psicológica momento-a-momento da gênese de um tema ou passagem".

No contexto internacional, também é possível afirmar que não houve mudanças significativas por pelo menos 20 anos (Bogunovic 2019, p. 106). Nas últimas duas décadas, entretanto, o cenário tem oferecido novas perspectivas para o "ato criativo" (Deliège; Richelle 2006; Collins 2012).

Essas contribuições à literatura apresentam desafios contemporâneos que repousam na 1) insuficiência dos relatos subjetivos, 2) nos limites impostos pela consciência e 3) pela necessidade do estabelecimento de modelos residentes para o entendimento da nossa experiência com a música.

Em primeiro lugar, considerando o desafio da insuficiência dos relatos subjetivos, Deliège e Richelle (2006, p. 2) nos alertaram que "nós sabemos os limites da introspecção, e que os relatos subjetivos não nos contam toda a história". Na etapa anterior da pesquisa (Bertissolo *et al.* 2022), foi possível notar uma grande concentração de artigos no campo dos relatos de experiência sobre obras específicas, corroborando a premissa de Collins (2012)[3]. O alerta de Sloboda sobre o foco no produto, em detrimento da atenção ao campo de escolhas no processo criativo, permanece uma questão a ser superada na área no Brasil. Ou

[3] Collins alertou que o estudo sobre os atos e pensamentos no processo criativo representam uma flagrante escassez na literatura musical. Ele assevera que "pouca atenção tem sido dada a essa forma particular de criatividade musical, de forma diversa do que diretamente através de narrativas e anedotas biográficas e autobiográficas, ou indiretamente através de abordagens analíticas e teóricas" (Collins 2012, p. xix).

seja, como discutido anteriormente, podemos afirmar que há nos trabalhos analisados uma maior preocupação com a descrição das escolhas e de como o produto final foi realizado, do que com a reflexão e/ou as razões (estéticas, técnicas, poéticas, pessoais, políticas) que levaram às escolhas, ou mesmo, sobre escolhas equivocadas ou trajetos do processo que não estão necessariamente refletidos no produto final.

É preciso articular as experiências individuais nos contextos sociais e culturais (Brown; Dillon 2012), em uma perspectiva distribuída da criatividade (Glăveanu 2014; Clarke; Doffman 2017). É necessário superarmos a visão que confina a criatividade composicional na "caixa preta" da individualidade, considerando possíveis sínteses em contextos dinâmicos entre os diversos agentes envolvidos na experiência musical (Schiavio; Benedek 2020).

Alguns trabalhos recentes no campo ilustram esta problemática. Brown e Dillon (2012), em sua abordagem sobre o engajamento significativo na composição musical, propõem cinco modos nos quais compositores/as se engajam nos atos criativos: apreciar, avaliar, dirigir, explorar e incorporar. Estes modos de engajamento ocorrem em três diferentes contextos (Tab. 1).

Nesse sentido, quem compõe ouve suas peças em um nível individual (pessoal), compartilha suas peças em um nível social e participa de eventos públicos de apresentação das obras. A apreciação ocorre de maneira completamente diferente em cada um dos contextos. O mesmo ocorre com os outros quatro modos de engajamento significativo.

	Apreciar	**Dirigir**	**Incorporar**	**Avaliar**	**Explorar**
Pessoal	Ouvir, assistir	Produzir, compor	Tocar, praticar	Analisar	Experimentar, improvisar
Social	Compartilhar peças	Reger	Ensaiar, gravar	Discutir	Improvisar em conjunto
Cultural	Comparecer a eventos	Promover	Apresentar	Publicar críticas	Publicar pesquisa

Tabela 1: Tradução proposta por Garcia (2021, p. 36)

O campo de escolhas é influenciado diretamente pelos cinco modos de engajamento e pelos três contextos relacionados ao ato criativo. Os autores ponderam:

> O/a compositor/a pode agir como um/a espectador/a de sua própria obra ou de outras, na presença de uma performance, gravação ou simplesmente imaginando a obra. Ao apreciar, o compositor se distancia do processo composicional de forma que o meio de composição, ferramenta, partitura ou performer se torna objetificado. Um compositor pode usar esse modo para avaliar a completude de uma obra ou para tentar avaliar desapaixonadamente o desenvolvimento de seu trabalho (Brown; Dillon 2012, p. 83).

Há um imaginário construído no campo dos processos criativos, ao qual quem compõe responde em uma perspectiva distribuída. Nesse sentido, o campo de escolhas é fortemente influenciado por um contexto social e cultural.

Schiavio e colegas (2020), por sua vez, propõem uma interessante abordagem sobre processos e experiências de criatividade cognitiva em sete compositores/as de música de tradição ocidental. O trabalho avança ao analisar os dados coletados em etapas processuais em três fases: imersão, categorização e explicação. A partir destas análises, os autores propõem categorias e códigos: definições, autorreflexões, técnicas e instrumentos. Estas categorias, por sua vez, proporcionaram o estabelecimento de relações entre os processos criativos dos/as sete compositores/as em sinergias, feedback loops e identidades. A Fig. 1 apresenta uma síntese da abordagem.

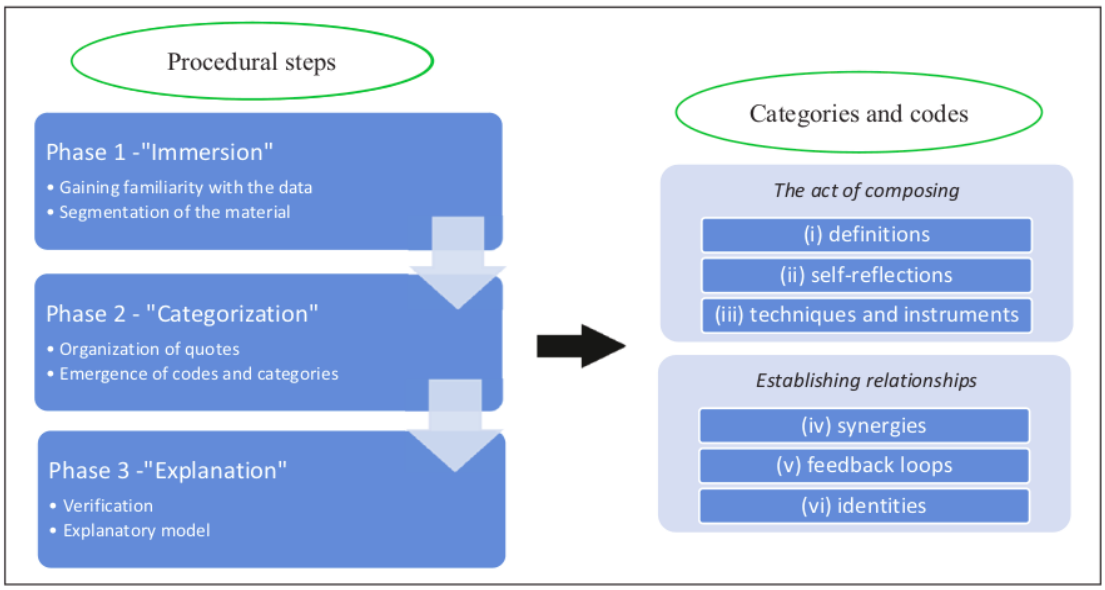

Figura 1: Síntese da análise de Schiavio e colegas (2020, p. 8)

Hans Roels (2016) propõe o acompanhamento, levantamento de dados e comparação das principais atividades composicionais de oito compositores/as. A

sua abordagem propõe quatro atividades principais: planejamento, exploração, escrita e reescrita. Estas atividades foram contextualizadas em três atributos principais: produtividade, nível de abstração musical e criatividade.

Como podemos notar nos trabalhos mencionados, há uma mudança de paradigma em relação à criatividade composicional, com uma alteração gradual de foco nos trabalhos recentes, numa perspectiva sobre os atos composicionais, focando nos processos ao invés dos produtos, de modo a conceber a criatividade composicional como um fenômeno distribuído, compartilhado, buscando soluções interdisciplinares para um entendimento mais aprofundado do fenômeno da criatividade cognitiva na composição musical (Bogunovic 2019). Esta visão é convergente com os trabalhos de Schyff *et al.* (2018), Clarke e Doffman (2017), Nagy (2017), Impett (2016), Collins (2012), Brown e Dillon (2012) e Nogueira e Bertissolo (2020).

O segundo desafio, relacionado aos limites impostos pela consciência, problematiza ainda mais a concentração em relatos, uma vez que a cognição contemporânea tem demonstrado que grande parte das escolhas nos processos criativos são baseadas conhecimentos implícitos e inconscientes (Bertissolo 2020; Nagy 2017; Nogueira 2016a; Wiggins 2012), portanto, não são tão facilmente discerníveis e afeitas ao discurso linguístico. Ou seja, a própria dimensão da consciência impõe limites ao discernimento das dimensões envolvidas nos processos criativos, de modo a dificultar o relato das dimensões que suportam a experiência musical da qual decorreram as obras descritas.

Como sabemos há algum tempo, grande parte dos nossos mecanismos de memória é implícita (Snyder 2000), e como o próprio Sloboda (1985) já alertou, os processos criativos possuem uma dimensão inconsciente. Neste sentido, a criatividade nos processos de composição envolve diversas dimensões que mobilizam conhecimentos implícitos, tácitos, e que são culturalmente compartilhados, levando-se em conta uma concepção estendida da mente e sua indissociabilidade com o corpo e o ambiente (Schyff *et al.* 2018). Portanto, é preciso considerar a superação do paradigma da criatividade como um fenômeno individual, dicotomizado entre aquela criatividade cotidiana e uma suposta genialidade em seres extraordinariamente criativos, e entre os universos individuais, sociais/culturais, culturalmente compartilhados.

Wiggins (2012) propõe um modelo para o processo criativo inconsciente em música ao buscar uma abordagem sobre inspiração, argumentando que "os

humanos geralmente acreditam que eles têm um controle muito mais consciente do que realmente é o caso", ressaltando que "existem evidências de que o discernimento consciente[4] da intenção de falar surge um pouco após o início da atividade associada com a geração de enunciações linguísticas no cérebro" (Wiggins 2012, p. 238). Seu modelo considera a hipótese da interação entre técnica explícita e imaginação implícita, ao discutir duas proposições opostas para o ato criativo (composição inteiramente como inspiração, oriunda de uma imagem na mente do compositor, ou como um rigoroso labor de atos de dedução conscientes e racionais).

Nesse sentido, considerando que o aprendizado musical é em grande parte implícito, ou seja, de que somos capazes de abstrair estilos, padrões e formas ao ouvirmos música, independentemente de treinamento musical formal, os processos criativos seriam relacionados a *affordances* de expectativa (Wiggins 2012, p. 240). Embora o desenvolvimento do seu argumento não seja necessariamente alinhado com a perspectiva enacionista que fundamenta a abordagem aqui proposta, entendo que é importante ressaltar que o campo de escolhas no compor não necessariamente obedece a um domínio consciente e que responde a uma reciprocidade entre compositor/a, obra, escuta, ouvintes e outros/as compositores/as.

A consciência e sua relação com a percepção e produção do sentido em música foi endereçada por autores como Clarke (2011, 2014) Clarke e Clarke (2011), Hubert *et al.* (2019), Zbikowski (2016) e Kozak (2020). Esses estudos, que ganharam consistência na pesquisa em música apenas nos últimos dez anos, chamam a atenção para as diferentes categorias de consciência, primária (*primary* ou *core*) e de alta ordem (*high-order*) relacionadas aos processos cognitivos (incorporados) em música.

Por outro lado, em relação ao terceiro desafio, ao invés de pensarmos modelos residentes para o entendimento da nossa experiência com a música[5],

---

[4] Proponho a tradução de discernimento consciente para *conscious awareness*, um conceito recorrente na literatura recente na pesquisa sobre consciência, de difícil tradução, mas que tem grande importância na compreensão dos fenômenos perceptivos. Sempre que "discernimento consciente" aparecer no texto, estará se referindo à *conscious awareness*.

[5] Marcos Nogueira ressalta que apenas "na virada dos anos 1980 para os 1990 que a musicologia passou a enfrentar, sistematicamente, o desafio de desenvolver modelos teóricos 'residentes'", aqueles que revelam e se apoiam "em experiências específicas e mesmo exclusivas da nossa

nossos esforços de teoria têm buscado importar abordagens analíticas e/ou teóricas de outras áreas. Bertissolo (2010) e Gras (2020) apontaram a tendência de trabalhos analíticos e de predominância das questões técnicas nos textos da área de composição. Coessens, Crispin e Douglas (2009, p. 70) alertaram para essa questão no âmbito da pesquisa artística.

Essa problemática manifesta uma certa tensão entre os modos criar e pesquisar (Lima 2016b), e em última análise entre criatividade e conhecimento. Weisberg (2004) discute esta questão e considera que esta tensão se manifesta na relação entre passado e futuro, entre literatura musical e novidade. Uma visão tradicional – negativa – desta tensão considera que a novidade ocorre quando o/a criador/a se desvencilha do passado. O autor propõe uma visão positiva para a relação entre criatividade e conhecimento: "não pode haver criatividade se o produto não é fortemente enraizado no passado" (Weisberg 2004, p. 244). Ele argumenta que "a relação entre criatividade e conhecimento é muito mais direta do que as teorias da criatividade tipicamente assumem", já que "alguém só poderá entender o pensamento criativo determinando o conhecimento que o/a criador/a traz para a situação que ele ou ela está enfrentando" (Weisberg 2004, p. 248). Brandt (2021) problematiza questões como novidade, julgamento e utilidade no contexto das artes, incluindo esta questão da relação entre conhecimento, criação e novidade.

Uma das abordagens residentes brasileiras que tem reverberado positivamente na literatura é a composicionalidade, proposta por Paulo Costa Lima em uma série de textos publicados ao longo de mais de década (Lima 2012, 2014, 2016a, 2016b, 2019, 2020, 2021, 2025), com contribuições de outros autores como Marcos Nogueira (2016a), Liduíno Pitombeira (2019; 2020), Paulo Rios Filho (2015; 2016), Pedro Amorim (2014, 2016), e minhas (Bertissolo 2016a; 2016b; 2020; 2021a; 2021b; Bertissolo; Lima 2013; Bertissolo *et al.*). Lima nos alerta para a necessidade de não reduzir o compor a uma prática, "evitando dessa forma um entendimento precário das próprias noções de teoria e de prática, muito melhor contextualizadas como partes de um mesmo circuito" (Lima 2012, p. 23). Uma possível teoria do compor não poderia assim ser dissociada da sua prática, daí a importância dada aos textos de Roger Reynolds e Otto Laske na

---

interação com a música" (Nogueira 2016b, p. 92). Entretanto, ainda avançamos pouco neste sentido, como problematizam Schiavio e Benedek (2020) e Brandt (2021).

composicionalidade[6]. Ele avança: "mas qual a natureza desse circuito no compor? Quais os elementos que a noção de composicionalidade reúne?" (*ibid.*).

Na busca por enfrentar esses problemas, o autor argumenta que "é dessa perspectiva de uma razão interna ao compor que podemos entender o papel da composicionalidade: criação de mundos estipulados de sentido a partir de interpenetração entre teoria e prática" (*ibid.*, p. 15). Nesse sentido, ele formula a composicionalidade a partir de cinco vetores: indissociabilidade entre teoria e prática, criação de mundos, criticidade, reciprocidade e campo de escolhas.

Na composicionalidade de Paulo Costa Lima (2012; 2014; 2016a; 2019; 2021; 2025) esta questão está reverberada na formulação dos circuitos entre teorias e práticas. Esta indissociabilidade manifesta uma possível ontologia das razões para as escolhas. O campo de escolhas engendra a invenção de mundos, orientado pela reciprocidade entre compositor/a e obra, pelo viés interpretativo da criticidade. Rios (2015, p. 17) avança na ideia de uma "reciprocidade radical", onde estão também envolvidos o ambiente/espaço do/a comporitor/a e ouvintes, incluindo possíveis feedbacks ao longo de linhas.

2. A nova etapa da pesquisa: questões norteadoras e metodologia

Uma vez contextualizada a etapa anterior da pesquisa e o campo de estudo, buscamos problematizar a produção encontrada, com vistas a um aprofundamento da análise. Nesta etapa, buscamos uma visão mais qualitativa da produção, a partir de questões norteadoras. Em que medida a produção leva em conta os esforços de teorização do campo e que trabalhos têm sido citados? Uma das questões levantadas no artigo anterior era a grande concentração nos relatos de experiência, em detrimento de uma contribuição que articulasse teorias e práticas dos processos criativos. Em que medida podemos discutir processos criativos sem um entendimento do processo?

Em que medida a produção pesquisada debate a noção de criatividade? Embora as contribuições nas discussões sobre a criatividade e no estudo da imaginação tenham avançado ao longo das últimas décadas (Bogunovic 2019), parece haver ainda pouco debate no Brasil sobre este campo. Como é possível

[6] Discuti estas abordagens para o compor em textos anteriores, inclusive problematizando a pesquisa na área (Bertissolo 2010, 2021b).

discutir processos criativos sem um aprofundamento da própria noção de criatividade?

Na esteira da noção de criatividade distribuída – que considera as dimensões individuais, sociais e culturais dos processos criativos e as possíveis tensões entre as perspectivas individuais/coletivas e de domínios gerais/específicos (Schiavio; Benedek 2020) –, caberia perguntar sobre a possível imbricação entre composição e cultura no campo dos estudos nesta área. Em que medida a produção reflete essa preocupação?

A metodologia dessa nova etapa consistiu na pesquisa de termos-chave flexíveis ligados 1) aos esforços de teorização da composição e dos processos criativos; 2) a uma discussão sobre a criatividade e suas interfaces com a cognição em uma perspectiva mais distribuída; 3) a imbricação entre composição e cultura. A Tab. 2 apresenta os termos-chave buscados em cada temática.

Temáticas	**Termos-chave Português**	**Termos-chave Inglês**
Esforços de teorização da composição e dos processos criativos	Composicionalidade Teoria do compor Teoria da composição Teorias do compor Teorias da composição	Compositionality Compositional theory Composition theory Theory of composition Theory of compositional
Criatividade e suas interfaces com a cognição em uma perspectiva mais distribuída	Criatividade Criativo(a) Criação Memória Cognição Cognitivo(a) Inventividade Inventivo(a) Imaginação Imaginativo(a) Sensibilidade Sentidos Estratégia	Creativity Creative Creation Memory Cognition Cognitive Imagination Mind Sensitivity Senses Strategy
Imbricação entre composição e cultura	Cultura Culturas Cultural Culturais Culturalmente	Culture Cultures Cultural Culturally

Tabela 2: Termos-chave buscados em cada temática

A partir da busca nas bases de dados, realizamos uma catalogação dos artigos com os termos-chave encontrados em cada uma das temáticas de interesse, listando a incidência de cada termo. Em seguida, selecionamos os artigos que apresentavam citações em dois e em três das categorias de termos-chave[7]. Esta metodologia nos permitiu selecionar treze artigos para aprofundamento do campo teórico que citaram os três termos-chave[8].

3. Discutindo a literatura encontrada

Nesta seção, apresentaremos uma breve discussão sobre a literatura encontrada a partir da metodologia descrita na seção 2. O artigo "Cultural perspectives in music composition: the case of the composition movement in Bahia-Brazil", de Paulo Costa Lima (2020), publicado na revista Orfeu, discute as perspectivas culturais em música contemporânea a partir do caso do Movimento de Composição na Bahia, na esteira da sua noção de composicionalidade. Este artigo apresenta uma interessante perspectiva para uma discussão sobre o ato compositivo. O investimento aqui é pela construção do conceito de distanciamento e travessia como estratégia definidora do processo de criação, uma distância ressignificadora dos procedimentos formais tradicionais. Segundo o autor, é dessa distância que vão surgir os efeitos narrativos, o humor e o sentido de pertencimento.

Essa formulação de distância ressignificadora permite discutir processos do compor em obras do Movimento de Composição da Bahia, desvelando estratégias que conectam diferentes compositores, contextos, materiais e poéticas. Os compositores e obras abordados no texto são E. Widmer, *De canto em canto II: possível resposta* (1988); L. Cardoso, *O Voo do colibri* (1984); P. Costa

---

[7] A catalogação dos artigos com 3 termos-chave encontrados está disponível em https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vSc3Mz9c19kA2e5gOIxWKpB5tGQnO4tXWFJaqfCaB-im-1sLcRbeKgqLpmW8Hx068scOPci5OAduYrB/pubhtml. Os artigos com 2 termos-chave encontrados estão disponíveis em https://docs.google.com/spreadsheets/d/e/2PACX-1vRP16z4HDNA5TL3p-R9OzUSYxUkiftMyMHdWBaswvXrQu1XIlklP_KDV46k7F8kftiXPjD7xr2Y-Vfb/pubhtml.

[8] Os artigos selecionados estão disponíveis na primeira aba da catalogação. Para a breve incursão sobre a produção encontrada, desconsideramos os artigos que foram propostos pelo autor deste trabalho, seja como autor principal ou como coautor.

Lima, *Atotô do L'Homme armé* (1993) e *Sete Flechas: Um batuque concertante* (2015); G. Bertissolo, *Fumebianas No. 1* (2011). Esses exemplos permitem iluminar três diferentes vetores da composicionalidade: invenção de mundos – a existência de pólos distintos que geram trânsito de significações afeta (e é afetada) pelo nível da ideia, que precisa acolher a diversidade como traço e como valor; criticidade – o compor envolve a construção e manipulação de interpretações, é isso que denominamos de criticidade. Vemos, através da criticidade, como o processo do compor vai tendo de lidar com um campo de escolhas ampliado –; e reciprocidade – a reciprocidade habita diretamente o espaço da decolonização, da ousadia associada à afirmação da autonomia, e à liberdade de pensar novos caminhos de historicidade.

Em "Compositionality as Creative Identity Building", o compositor e teórico Liduíno Pitombeira propõe um entrelaçamento entre a composicionalidade e a modelagem sistêmica. Pitombeira (2019) compara três dos seus vetores da composicionalidade (indissociabilidade, criação de mundos e processos do compor) com a teoria dos sistemas composicionais. Partindo da noção de criação de mundos, a obra instaura um universo (natural ou artificial) através do qual o compositor propõe sistemas (Pitombeira 2019, p. 116).

Como resposta ao vetor de processos do compor (campo de escolhas), o autor propõe então um exercício de criação de um mundo isomórfico com o "mundo natural", tomando treze forças, energias e leis físicas como metáforas para sistemas composicionais. Por conseguinte, ele propõe a economia de movimento e a conservação de energia como forças como base para processos de modelagem sistêmica.

A economia de movimento relaciona-se com o princípio do menor esforço e, em música, com a condução de vozes parcimoniosa – muito importante na teoria neoriemanniana. A conservação de energia, por sua vez, está relacionada à interação entre força e velocidade, e em música, ao equilíbrio e transferência de energia entre dinâmicas e figurações rítmicas. Ele propõe exemplos musicais para ilustrar o argumento, sendo o *Concerto for Violin, Cello and Orchestra, Op. 102*, de Brahms, para a primeira força, e *Le Merle Bleu*, do primeiro livro do *Catálogo de Pássaros,* de Messiaen, para a segunda força.

Essas duas forças proporcionam a criação de dois sistemas, um "natural" e um modelado, que resultaram na composição de dois fragmentos musicais para flauta, clarinete e fagote. O *Sistema Ockam*, foi criado do princípio, a partir

de uma série de definições isomorficamente conectadas com nosso universo do dia a dia (*ibid.*, p. 125). A partir de um fragmento, o autor propõe um ciclo entre teoria e prática, pelas diversas possibilidades de aplicação do sistema e dos possíveis olhares interpretativos, assim como potenciais performances e seus impactos nos ouvintes.

O segundo sistema, por sua vez, derivou-se de uma modelagem sistêmica a partir do perfil intervalar da primeira página do *Ponteio Op. 35*, de Paulo Costa Lima (*Sistema Ponteio*). O autor identificou três comportamentos intervalares das mãos direita e esquerda a partir de um esforço de generalização: alternância, estabilidade e contaminação (*ibid.*, p. 125–126). Esses comportamentos foram organizados por classes de intervalos em uma tabela (*ibid.*, p. 127). Esse sistema possibilitou a composição de um novo fragmento a partir de cinco operações (ressonância, dobramentos de uníssono/oitavas, repetição literal, repetição com aumentação/diminuição irregular, eco), a partir da escolha de novas classes de intervalos, com escolhas livres de ritmos, dinâmicas e articulações.

Nicolas Donin e Laurent Feneyrou (2015), em "Introdução: Analisar a criação musical" problematizam pesquisa musicológica sobre os processos de criação musical, propondo alternativas para um programa de pesquisa na área. A partir de uma contextualização histórica, os autores consideram que "reduzir a distância cronológica e prática entre o compositor e o musicólogo é uma operação que se mostra cheia de surpresas" e perguntam: "como integrar o discurso de um artista à pesquisa científica, sem que esta última perca sua autonomia e sua capacidade crítica?" (*ibid.*, p. 9). Eles avançam e propõem novas questões que se relacionam diretamente com as problemáticas que apresento neste artigo. Em primeiro lugar, sob o ponto de vista metodológico, problematizando "como documentar a ação criativa sem perturbá-la ou influenciá-la?" E, complementarmente, ao considerar a necessidade de conectar processos composicionais, questionam "como relacionar o estudo da criação atual aos processos composicionais passados?".

Os autores avançam, apresentando as abordagens interdisciplinares da crítica genética e dos *sketch studies*, como reações ao estruturalismo nos discursos sobre a música. Os autores acabam por descrever uma abordagem para a análise da criação que permite "abarcar a multiplicidade e a complexidade dos procedimentos de composição contemporâneos" (*ibid.*, p. 11), no contexto da equipe de pesquisa Análise de Práticas Musicais (APM) do *Institut de Recherche*

et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM). Eles argumentam sobre a importância das dimensões verbais do processo de criação, em diversas temporalidades do processo, em diferentes estágios de criação. Eles alertam que "não se trata, portanto, de tomar como certo o discurso dos compositores", mas "de compreender a relação dialógica, senão dialética, que esses discursos mantêm com os atos". A seguir, eles comentam rapidamente quatro artigos oriundos da equipe de investigação, bem como publicações recentes e os três eixos de pesquisa que orientam os trabalhos do grupo.

Donin (2015), por sua vez, aborda uma crescente desconfiança em relação à teoria e questiona a teorização no campo da composição, propondo a auto-análise como alternativa. Esta, para ele, seria um "esboço de teoria", no sentido de que evitaria a autolegitimação e as tentativas abstratas de generalização. Ele argumenta por uma disjunção entre criação e elaboração teórica.

O artigo contextualiza os esforços de autoanálise de compositores do século XX que, segundo ele, invertem a relação clássica entre expressão teórica e expressão musical, considerando que "lá onde o discurso teórico cita uma passagem de uma obra como forma de ilustrar uma demonstração, o ensaio autoanalítico parte do mistério da obra (ou de seu processo de criação) para escrutar o potencial de pensamento teórico que ela (ou ele) contém" (*ibid.*, p. 192). As abordagens apresentadas são os escritos de Schoenberg, Schaeffer, Berio e Huber, bem como diversos diários de compositores (inclusive com a interessante abordagem da obra e do diário como projeto comum, em Gerald Bennett e Robert H. B. Platz), a tomada de posição de Jean-Luc Hervé, o processo de pesquisa e inspiração em Jonathan Harvey e os impactos da informática na pesquisa musical neste campo.

O artigo finaliza propondo três características da autoanálise: 1) "reivindicação de uma ligação estreita com as dimensões artesanais e aplicativas da prática compositiva", 2) "consideração da temporalidade própria da atividade de composição" e 3) "ausência, assumida ou mesmo reivindicada, de generalização além do caso estudado" (*ibid.*).

Donin argumenta pela "singularidade artística que emergiu da obra" que "prima sobre toda ambição universal ou coletiva" (*ibid.*). Enderecei esta questão em dois textos recentes (Bertissolo 2021a, Bertissolo *et al.* 2022), pelo viés da noção de *affordance* cultural, a partir da imbricação entre composição, cognição e cultura, considerando a dimensão inconsciente presente no campo de escolhas

da composição. Neste sentido, é importante mencionar a abordagem da composicionalidade, que discutimos anteriormente, que propõe uma indissociabilidade entre teoria e prática no compor. Não se trata de uma teoria abstrata, mas de um circuito constante entre teorias e práticas, que, através da criticidade, inventa mundos a partir de um campo de escolhas em um ambiente de reciprocidade entre compositor/a e obra.

Estes dois últimos textos representam importantes abordagens residentes para experiência musical, representando contribuições significativas para a superação do terceiro desafio delineado na seção 1 deste artigo. Entretanto, acredito que seja preciso ainda aprofundar a discussão em relação à necessidade de superar a insuficiência dos relatos subjetivos e de se reconhecer as dimensões inconscientes dos processos criativos, desenvolvendo estratégias para capturar mecanismos cognitivos implícitos que moldam a experiência musical nos atos criativos.

Ricardo Bigio (2018) propõe uma interessante discussão sobre o "Performer – Compositor no século XXI e sua relação com a Música Experimental do século XX". O autor explora aspectos como novas notações, improvisação (liberdade do performer como fenômeno estrutural das peças) e indeterminação.

O autor propõe uma interessante discussão sobre o papel do compositor e do performer ao longo do século XX, argumentando por uma ressignificação dos papéis a partir do contexto musical experimental, sobretudo no século XXI. Após uma breve discussão conceitual, Bigio enfoca nas práticas performativas envolvendo eletrônica em tempo real, apresentando excertos de peças que ilustram a argumentação, envolvendo a relação entre experimentação e música desenvolvida com sistemas computacionais. O texto acaba por problematizar o papel do performer-compositor dentro deste contexto (*ibid.*, p. 219).

4. Considerações finais

Este artigo apresentou uma análise qualitativa da produção encontrada em um estudo de revisão sobre colaboração e processos criativos, discutindo a composicionalidade, a criatividade cognitiva e distribuída e a imbricação entre composição e cultura nos processos criativos colaborativos. Os textos foram selecionados em uma base de dados construída em uma etapa prévia da pesquisa

(Bertissolo *et al.* 2022), a partir de uma busca de termos-chave elencados com base em questões norteadoras do campo de estudo. Com essa metodologia, encontramos treze textos que compuseram um corpo de literatura que pode ser discutido de maneira mais aprofundada.

A discussão foi orientada por três desafios contemporâneos delineados a partir do campo de estudo: a insuficiência dos relatos subjetivos, os limites impostos pela consciência e a necessidade do estabelecimento de modelos residentes para o entendimento da nossa experiência com a música.

A superação dos desafios contemporâneos na pesquisa em processos criativos depende de uma confluência interdisciplinar, que considere as ferramentas de documentação do processo, com base no escrutínio dos mecanismos cognitivos que suportam a experiência musical. Os próximos passos da pesquisa envolverão, por um lado, a realização de experimentos criativos entre os pesquisadores/as envolvidos/as na investigação, propondo a imbricação entre os processos criativos, os diários e a documentação, buscando estratégias de colaboração que possibilitem potencializar a tomada de consciência sobre as escolhas nos atos criativos; e por outro, a realização de entrevistas e acompanhamento de diferentes processos em diferentes contextos, de modo a oferecer sínteses que permitam o desenvolvimento de modelos residentes para o entendimento da experiência musical envolvida nos atos criativos.

Referências

1. Bertissolo, Guilherme. 2010. Compondo o campo de estudo: perspectivas sobre o compor nos três últimos Congressos da ANPPOM. In: *Anais do XXIX Congresso ANPPOM*, Florianópolis-SC.
2. _____. 2013. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.
3. _____. 2020. Composition, culture and embodied cognition: consciousness and reciprocity in the field of choices. In: Nogueira, Marcos; Bertissolo, Guilherme. *Composition, cognition, and pedagogy*. Curitiba: ABCM. p. 231-265.
4. _____. 2021a. Teorias e práticas do compor: a pesquisa em processos criativos musicais e(m) abordagens no Brasil. *Revista OPUS*, v. 27, n. 2, p. 1–24.

5. _____. Forças musicais: composição, cognição e cultura compondo entendimentos. In: Germano; Nayana G.; Rinaldi, Arthur (Org.). *Música, Mente e Cognição: A Pesquisa em Cognição Musical no Brasil*. Curitiba: ABCM, 2021b. p. 73-110. Disponível em https://www.abcogmus.com/2021/12/05/topicos-em-cognicao-musical-musica-mente-e-cognicao/.

6. _____; Pitta, Paulo; Mascarenhas, Lisa; Marques, Alex. 2022. A pesquisa em processo de criação colaborativa e criatividade composicional no Brasil: cenários e desafios. *Musica Theorica*, v. 7, n. 1, p. 214–241.

7. Bigio, Ricardo. 2018. O Performer – Compositor no século XXI e sua relação com a Música Experimental do século XX. In *Anais do VI Congresso da ABRAPEM.* Natal: ABRAPEM.

8. Bogunović, Blanka. 2019. Creative cognition in composing music. *New Sound*, v. 53, n. 1, p. 89–117.

9. Brandt, Anthony. 2021. Defining Creativity: A View from the Arts. *Creativity Research Journal*, v. 33, n. 2, p. 81-95.

10. Brown, Andrew; Dillon, Steve. 2012. Meaningful engagement with music. In: Collins, Dave (Ed.). *The act of musical composition: studies in the creative process*. Hampshire/Burlington: Hashgate. p. 79-109.

11. Cardassi, Luciane; Bertissolo, Guilherme. 2020. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. *Revista Vórtex*, v. 8, n. 1, p. 1–19.

12. Clarke, Eric; Doffman, Mark. 2017. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. Oxford: Oxford University Press.

13. _____. 2011. Music perception and musical consciousness. In: Clarke, D.; Clarke, E. (eds). *Music and consciousness: Philosophical, psychological and cultural perspectives*. Oxford: Oxford University Press.

14. _____. 2014. Lost and found in music: Music, consciousness and subjectivity. *Musicae Scientiae*, Vol. 18, n. 3.

15. Clarke, D.; Clarke, E. (eds). 2011. *Music and consciousness: philosophical, psychological and cultural perspectives*. Oxford: Oxford University Press.

16. Coessens, Kathleen. 2014. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 1-20, 11.

17. _____; Crispin, Darla; Douglas, Anne. 2009. *The artistic turn: a manifesto*, Orpheus Research Centre in Music Series, 1. Leuven: Leuven University Press

18. Collins, Dave (ed.). 2012. *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process.* Hampshire/ Burlington: Hashgate.

19. Deliège, Irène; Richelle, Marc. 2006. p. 1-6. Prelude: The spectrum of Musical Creativity. In: Deliège, Irène; Wiggins, Geraint (Eds.). *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. New York, NY: Psychology Press.

20. _____; Wiggins, Geraint (Eds.). *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. New York, NY: Psychology Press.

21. Donin, Nicolas. 2015. A autoanálise, uma alternativa à teorização? *Revista OPUS*, v. 21, n. 2. Traduzido por Michelle Agnes Magalhães.

22. _____; Feneyrou, Laurent. 2015. Introdução: Analisar a criação musical. Trad. Michelle Agnes Magalhães. *Revista OPUS*, v. 21, n. 2, p. 9-16.

23. Glãveanu, Vlad Petre. 2014. Distributed Creativity: Thinking Outside the Box of the Creative individual. New York: Springer.

24. Gras, Germán. 2020. Problemáticas da pesquisa em composição na ANPPOM de 2015 a 2019: abordagens em processos criativos. In: *Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM*. Manaus-AM.

25. Hubert, R.; Clarke, D.; Clarke, E. (eds). 2019. *Music and consciousness 2: worlds, practices, modalities*. Oxford: Oxford University Press.

26. Impett, Jonathan. 2016. Making a mark: the psychology of composition. In: Hallam, Susan; Cross, Ian; Thaut, Michael (eds.). *The Oxford Handbook of Music Psychology* (2 ed). Oxford: Oxford University Press.

27. Kozak, M. 2020. *Enacting Musical Time: The Bodily Experience of New Music*. Oxford: Oxford University Press.

28. Lima, Paulo. 1999. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: COPENE Cultura e Arte Especial.

29. _____. 2012. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA.

30. _____. 2014. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA.

31. _____. 2016a. *Teoria e prática do compor III: lugar de fala e memória*. Salvador: EDUFBA.

32. _____. 2016b. Modo pesquisa e modo compor: aproximações e limites". In: Lima, Paulo (org.) *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade.* Salvador: EDUFBA.

33. _____; Bertissolo, Guilherme; Rios Filho, Paulo; Amorim Filho, Pedro. 2016. *Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos*. Salvador: EDUFBA.

34. _____. 2019. 'Composicionalidade' e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia, In: Nogueira, Ilza; Costa, Valério F. *A experiência musical: perspectivas teóricas.* Salvador: UFBA. p. 36-59

35. _____. 2020. Cultural perspectives in music composition: the case of the composition movement in Bahia-Brazil. *Revista Orfeu*, v. 5, n. 1, p. 366-406.

36. _____. 2021. *Teoria e prática do compor V: ensaios sobre composição e análise*. Salvador: EDUFBA.

37. _____. 2025. *Teoria e prática do compor VI: livro da composicionalidade*. Salvador: EDUFBA

38. Nagy, Zvonimir. 2017. *Embodiment of Musical Creativity: the Cognitive and Performative Causality of Musical Composition*. New York/London: Routledge.

39. Nogueira, Marcos. 2016a. A invenção de mundos musicais e a invenção musical de mundos. In: LIMA, Paulo (Org.). *Paralaxe: Pesquisa pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. Salvador: EDUFBA. p. 24-52.

40. _____. 2016b. Resposta de orientação musical: uma hipótese para o dispositivo de origem do sentido. *Revista Música Hodie*, Goiânia, vol. 6, n. 1, p. 54-70.

41. _____; Bertissolo, Guilherme. 2020. *Composition, cognition, and pedagogy*. Curitiba: ABCM.

42. Pitombeira, Liduíno. 2019. Compositionality as Creative Identity Building. *Musica Theorica*, vol. 4, n. 2, p. 113-133.

43. Roels, Hans. 2016. Comparing the main compositional activities in a study of eight composers. *Musicae Scientiae*, vol. 20, n. 3.

44. Schiavio, Andrea; Benedek, Mathias. 2020. Dimensions of Musical Creativity. *Frontiers in neuroscience*, v. 14.

45. _____; Moran, Nikki; Schyff, Dylan Van Der; Biasutti, Michele; Parncutt, Richard. 2020. Processes and Experiences of Creative Cognition in Seven Western Classical Composers. *Musicae Scientiae*.

46. Schyff, Dylan van der; Schiavio Andrea; Walton, Ashley; Velardo, Valerio; Chemero, Anthony. 2018. Musical creativity and the embodied mind: Exploring the possibilities of 4E cognition and dynamical systems theory. *Music & Science*, vol. 1.

47. Sloboda, John. A. 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford.

48. Weisberg, Robert W. 2004. Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories. In: Sternberg, Robert (Ed.). *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 226–250.

49. Wiggins, G. A. 2012. Defining Inspiration? Modelling the Non-conscious Creative Process. In: D. Collins, D. (ed.) *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process*. Hampshire/ Burlington: Hashgate.

50. Zbikowski, L. 2016. Musical time, embodied and reflected. In: Clark, S.; Rehding, A. (eds) *Music in time: phenomenology, perception, performance.* Cambridge/MA: Harvard University Press.