
**Ensaaios Criativos:
reflexões acerca do processo criativo em música ¹**

Mikaela de SOUZA ²

Danielle RODRIGUES ³

Cristiano Max Pereira PINHEIRO ⁴

Universidade Feevale

Resumo: A música enquanto arte, envolve capacidades de percepção, memória, experiência e motivação, gerando um processo de transformação de significados que tensiona o conhecimento de composição e interpretação de quem a cria. Esse ensaio pretende compreender o processo criativo em música, discutindo como ocorre o processo de criação musical, a partir da análise de conteúdo de entrevistas com quatro profissionais da área. Através do entendimento do conceito de Processo Criativo (STERNBERG, 2006), Música (TSCHMUSCK, 2006) e Análise de Conteúdo (BARDIN, 1977), foi desenvolvido como resultado final, um documentário curta-metragem intitulado Ensaaios Criativos. A partir da análise das entrevistas, pode-se perceber que o processo criativo dos músicos é guiado por cinco categorias: compor, interpretar, improvisar, sentir e ouvir.

Palavras-chave: Ensaaios Criativos; Processo Criativo; Música; Curta-metragem.

Introdução

Os processos criativos e os ambientes de manifestações culturais no quais os músicos estão inseridos, inferem sobre suas criações musicais, na medida em que a interpretação de uma música sempre imprime novos significados. Sendo assim, uma música não é necessariamente criativa, mas o processo que passa a sua construção assimila diversos aspectos do pensamento criativo que é inerente ao ser humano. Os processos que podem ser desenvolvidos, determinam a capacidade de produzir ideias ou produtos novos, aceitos como tendo seu valor (SIMONTON, 2000). Por mais abstrato e individual que esse processo possa ser, há uma lógica estrutural que caracteriza o processo criativo em etapas para entendermos os períodos de criar algo novo.

Sendo assim, a criatividade é considerada na pós-modernidade como um atributo cognitivo essencial para a criação artística de um músico. Características como improvisação, complexidade na execução dos acordes, inspiração em músicos referência e

¹ Trabalho apresentado na DT 8 – Estudos Interdisciplinares do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 20 a 22 de junho de 2019.

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Processos e Manifestações Culturais (Feevale). Graduada em Design Gráfico (Universidade Feevale). Email: mikaela@feevale.br

³ Estudante de Graduação, 7º semestre do Curso de Publicidade e Propaganda (Universidade Feevale). Email: dasnielle@gmail.com

⁴ Orientador do Trabalho. Coordenador do Mestrado em Indústria Criativa (Universidade Feevale). Email: maxrs@feevale.br

motivação são alguns aspectos externalizados para descrever um resultado mais - ou menos - criativo em música, onde muitas vezes, o sucesso é a consequência final. A premissa desse projeto de pesquisa é discutir como ocorre a relação do processo criativo em música a partir da análise de conteúdo das entrevistas de quatro profissionais de determinados setores. Tem-se como resultado final desta análise, um documentário curta-metragem abordando a conversa com os entrevistados.

Processo Criativo

O principal aspecto a ser analisado nesse artigo é a criação musical, através das características apresentadas pelos músicos entrevistados. Dessa forma, se torna pertinente apresentar conceitos de criatividade e processo criativo, para que possam ser utilizados como arcabouço teórico.

A variedade de conceitos sobre o processo criativo é apresentada no artigo *Gênese ao Clímax* (BARTH; PINHEIRO; SILVA, 2015) onde é possível visualizar as etapas definidas por autores da criatividade, cada um seguindo suas abordagens e correntes acadêmicas específicas. Para o embasamento do processo criativo nesse trabalho, a proposta apresentada por Sternberg (2006) no artigo "The nature of creativity" parece ser melhor apropriada e utilizada como instrumento teórico.

Para Sternberg (2006), o entendimento de criatividade ocorre em quatro níveis: 1) recursos; 2) domínio da habilidade; 3) projeto; e 4) avaliação. A criatividade é considerada subjacente e está atrelada principalmente ao nível de recursos, onde apresenta-se seis recursos básicos, são eles: a) habilidade intelectual; b) conhecimentos; c) estilo de pensamento; d) personalidade; e) motivação; f) contexto ambiental. Essas dimensões "convergem de forma interativa para gerar habilidades relevantes ao domínio criativo" (STERNBERG, 2006) e na medida em que essas habilidades são aperfeiçoadas, elas podem gerar projetos criativos. Um exemplo de interação dessas habilidades se dá quando combinamos conhecimento básico em violão e motivação, resultando numa rotina de estudo para aperfeiçoar nossa habilidade no instrumento ou a composição de novas músicas. Ainda podemos combinar a personalidade e o ambiente, e ter como resultado peças publicitárias muito diferentes uma das outras, mesmo tendo diferentes designers inseridos numa mesma agência. O resultado desta junção de recursos é o que irá gerar os projetos criativos.

A existência de um projeto criativo por sua vez, gera um produto como uma música ou uma peça publicitária. Na medida que uma música torna-se parte de um CD e vai para o

mercado, ela será consumida e assim avaliada por um público que pode gostar ou não. E esse é o último nível do entendimento da criatividade para Sternberg (2006), segundo ele, podemos medir a criatividade a partir destas avaliações, que irão variar conforme as pessoas e o contexto temporal no qual elas estão inseridas.

Para melhor entendermos de que forma os recursos podem ser variáveis que modelam a criação musical e o seu processo, falaremos de forma específica de cada um deles, para que em seguida possam favorecer o processo da análise de conteúdo.

O primeiro recurso - a habilidade intelectual - pode ser dividido em três capacidades: de síntese, analítica e persuasiva. A capacidade de síntese refere-se ao momento de visualização do problema e a fuga do pensamento convencional para propor um resultado diferente. Quando apenas essa capacidade é desenvolvida, não há filtros ou testes que põem à prova a ideia. A capacidade analítica é, basicamente, perceber se vale a pena ou não persistir em alguma ideia. Com essa capacidade desenvolvida, pode-se criar um poder de crítica altamente reflexivo para construir a ideia. A capacidade persuasiva diz respeito a forma de vender e convencer a outros sobre esta ideia. Quando é desenvolvida pode levar a aceitação social da ideia, não por ser boa, mas por ser bem vendida. O equilíbrio dessas capacidades é o que vai moldar a habilidade intelectual do indivíduo, onde pode-se estruturar uma ideia melhor, colocando a busca pelo sucesso como uma premissa básica do planejamento.

O segundo recurso - o conhecimento - pode trazer duas perspectivas interessantes acerca do processo criativo. Em primeiro lugar, pode funcionar como um propulsor para o momento da ideia, pois “a falta de conhecimento em um campo pode levar uma pessoa a uma reinvenção criativa” (STERNBERG, 2006). Nesse caso, podemos imaginar uma pessoa com o mínimo conhecimento em uma área e isso já se torna um impulso para a experimentação do novo nesta determinada área. Em segundo lugar, o conhecimento pode ser um limitador, pois algumas “pessoas com muito conhecimento ou experiência em uma determinada área, frequentemente não produzem os trabalhos mais criativos nelas” (STERNBERG, 2006), justamente por estarem profundamente ligadas e inseridas no campo. Seja em qualquer área, é preciso saber o que foi feito, o que precisa ser feito e como pode-se criar alternativas para que as ideias cheguem ao momento de avaliação e sucesso.

O estilo de pensamento se trata da forma como vamos decidir entregar nossas habilidades à outros. Esse estilo difere do pensamento criativo, pois é a forma como lidamos com nossas escolhas e as aplicamos no cotidiano. Um exemplo de estilo de pensamento, é

quando nos deparamos com uma determinada situação e podemos encará-la como uma maneira de fácil ou difícil resolução. O estilo de pensamento não se refere exclusivamente a uma habilidade, mas sim, a uma maneira preferida de utilizar as habilidades para abordar uma tarefa ou situação.

Alguns atributos como a disposição para superar obstáculos, disposição para crescer e estar aberto a novas experiências, disposição para correr riscos e a coragem em suas convicções podem ser parte do estilo de personalidade do indivíduo. Conforme Sternberg (2006), pessoas criativas tendem a procurar pela oposição e ao mesmo tempo, devem estar atentas ao momento de recuar ou estar pronto para crescer, movendo-se para além de onde está.

A motivação é o recurso que trata dos incentivos criacionais. É dividida em duas perspectivas: a intrínseca e a extrínseca. A motivação intrínseca se origina do desejo, portanto, é focada na atividade objeto da criação. Este tipo de motivação é o que leva as pessoas a realizarem algo por amor e pela realização do trabalho em si, sem o propósito de obter prêmios com o resultado, por exemplo. A motivação extrínseca se origina da necessidade, portanto é focada no resultado da criação. Nesta perspectiva motivacional, o que leva as pessoas a realizarem algo são fatores externos, como uma premiação, reconhecimento ou dinheiro. Sternberg e Lubart (1995) consideram que "ambos os tipos de motivação estão frequentemente em interação, combinando-se mutuamente para fortalecer a criatividade".

O último recurso - o contexto ambiental - refere-se ao ambiente em que o criativo está inserido. Trata sobre os tipos de ambientes favoráveis e às formas que afetam a produção criativa, que segundo Sternberg e Lubart (1995) são: o grau que favorece a geração de novas ideias, extensão em que encoraja e dá o suporte necessário ao desenvolvimento das ideias e a avaliação que é feita do produto criativo. Esses tipos de ambiente podem ser familiares, de trabalho e outros. Entretanto o nível de interferência depende também de outros fatores, como o nível do potencial criativo da pessoa e da área em que ocorre a expressão. Para entender de forma aprofundada como os aspectos do processo criativo são aplicados na discussão do fazer musical, apresenta-se no próximo capítulo a música através do olhar econômico e cultural.

Música

O interesse no estudo da música e o processo criativo nas transformações do mundo moderno tem se desenvolvido intensamente. Da mesma forma, a contribuição da indústria fonográfica para o crescimento do consumo de massa e do sustento do setor de música tradicional é reconhecido como uma inquietação nesse processo. A música é julgada sob certa perspectiva, pelo paradoxo da criatividade versus o comercialismo, a arte versus o mercado, a cultura versus a economia (THROSBY, 1994), no entanto, a discussão em música parte do entendimento de seu ecossistema, e embora existam tensões evidentes entre a dimensão cultural e econômica, pode-se analisar esta relação como um equilíbrio harmônico de uma necessidade de complementaridade.

No padrão industrial de produção, músicos, técnicos e produtores exercem posições operacionais para garantir - sob uma noção fordista - que o produto seja gravado, distribuído e comercializado. Basicamente, o setor da música tradicional é mantido pelas grandes indústrias fonográficas que operam esse sistema no país. Ademais a esses, artistas independentes que não segmentam a sua produção, tem ganhado seu sustento com as participações em shows nas cenas locais e circuitos de festivais independentes, que reúnem não apenas músicos, mas atores, dançarinos e artistas para resgatar de forma criativa e colaborativa a ideia da arte como produção de conteúdo cultural (KISCHINHEVSKY; HERSCHMANN, 2011). Sob esta perspectiva, é possível entender porque, em 2016, o mercado de trabalho das ocupações culturais, com 1.241.085 postos de trabalho ocupados, 59,4% foram de trabalhadores informais nos setores culturais (OBEC, 2016).

Discutir a música hoje é perceber que essa nova forma de consumo de massa e os valores que ela veicula têm acompanhado as mudanças sociais que o indivíduo tem passado. Desse modo, Tschmuck (2006) apresenta a estrutura da prática musical como um sistema de produção, distribuição e recepção. Essa estrutura, considerada paradigmática, se rompe na medida que as tecnologias se expandem, aumentam o número de atores e emergem novas práticas musicais. A complexidade se dá a partir da interação nesse sistema de ação, entre tecnologia, mercado, indivíduo e criação, formando padrões que são a base para novos caminhos criativos. A longo prazo, um novo paradigma se forma e cada ruptura é representada por três fase criativa diferentes.

A fase 1 de improvisação e criatividade experimental é a primeira ruptura estrutural, que gera ligações imprevisíveis constituintes da base das inovações radicais. A natureza desta fase da criatividade pode ser identificada com o surgimento do Rock 'n' Roll no final dos anos 40 e início dos 50, resultante da junção de dois estilos distintos - Rhythm & Blues

e Country & Western - ou das possibilidades imprevisíveis entre a tecnologia e às práticas musicais, quando surgiu a "eletrificação" do Blues no final da década de 1940 (TSCHMUCK, 2006).

A fase 2, de influência na criatividade tem duração a partir da rapidez com que os indivíduos diminuem as incertezas de ligações resultantes da primeira fase. Para o surgimento da novidade é preciso testar diversas ligações e repeti-las buscando o resultado positivo. Esse é o exemplo de determinadas sequências de acordes num momento de improviso, que podem se tornar uma melodia nova, ou ainda um exemplo citado pelo autor, a lógica de produção criada na década de 20 pelas redes de rádio, com sua lógica de produção, distribuição e recepção, criando a preferência do público por determinadas músicas do que outras.

A fase 3, consiste basicamente na dominação no mercado pelos grandes agentes ou gravadoras que dominam o mercado. Cria-se a rotina e a padronização dos artistas, onde todas as suas influências artísticas são controladas pela demanda do sistema de produção. “Esta fase de criatividade controlada, que é semelhante ao estabelecimento duradouro de paradigmas culturais, é baseada em um oligopólio estático” (TSCHMUCK, 2006). Um dos exemplos dessa fase é a revolução na era do rock ‘n’roll, no fim da década de 40, quando surge a indústria fonográfica, possibilitando o surgimento de novas gravadoras, produtores de música independentes, novas estações de rádios integrando novos gêneros musicais.

É possível perceber gradativamente que com o sucesso da digitalização da música pelo mundo e a diminuição das fronteiras criativas, um novo paradigma pode estar se formando em relação a essa nova forma de distribuição. Novos modelos de distribuição são testados, leis de patentes e direitos autorais se tornam cada vez mais rigorosas, novas práticas musicais começam a surgir como a música eletroacústica. Conforme Teschmuck (2006) como esses caminhos criativos serão vistos, é impossível prever no momento.

Apesar de tamanha complexidade do mercado fonográfico e da movimentação de milhões de dólares para a manutenção desta cadeia produtiva, há algo na música que ultrapassa as dimensões físicas e por vezes carece de explicação. A música como um objeto de linguagem de comunicação se relaciona e possibilita a construção de sentidos ao sujeito, que é produto e produtor de um contexto social. Essa construção é a representação de um objeto carregado de significações culturais criado pelos indivíduos onde a dimensão da subjetividade modela como parte de um universo social, mas ao interiorizá-la, recria-se como universo pessoal. A ligação com o mundo exterior constitui a identidade do indivíduo,

sua relação com a realidade, bem como a sociedade que ele está inserido e suas práticas de cultura, comunicação, lazer e estilo de vida (RUIZ, 2003; MAFFESOLI; NEVES, 1998).

Para quem constrói música, há uma relação com as demandas culturais que independem de simples resolução, mas ocupam atributos cognitivos inconscientes e conscientes para a criação de afetividade entre suas expressões e os indivíduos que a consomem. Esta riqueza e sofisticação de sentimentos que a música proporciona para quem a escuta, passa por um processo cognitivo de objetivar algo que é subjetivo. Para quem a cria, ela é processada e desenvolvida para o mundo de uma forma onde contém a humanidade na interioridade do produto.

Levitin (2006) comenta que podemos identificar todas as músicas que já ouvimos - e todas que serão criadas - pois são construídas a partir de doze notas musicais (ignorando às oitavas). De forma estrutural, cada uma das notas pode ir para outra nota, para si mesma ou para um descanso, produzindo outras doze novas possibilidades. O número de combinações é tão grande que é improvável que possamos entender todas as conexões possíveis, ou o que elas significam (LEVITIN, 2006).

Podemos dizer que o pensamento criativo na interpretação de uma obra, está a todo momento, tensionando nossa capacidade de improvisação, acessando às músicas que consumimos e buscando semelhanças com nossos gostos, ligando momentos de vida a determinadas composições, experimentando as emoções e significados que interferem nesta reprodução musical. Esse processo cognitivo é uma experiência entre o conhecimento técnico (objetividade) que adquirimos ao longo da vida e a gama de emoções e afetividades (subjetividade) que sentimos naquele determinado contexto. De fato percebe-se que a composição demonstrada pela variação de detalhes entre conhecimento técnico e a subjetividade se apresenta como uma delicada camada que adiciona as impressões do indivíduo.

Metodologia

Como metodologia científica para esse estudo optou-se por uma revisão teórica dos conceitos sobre Processo Criativo, através do artigo “The Nature of Creativity” (STERNBERG, 2006; STERNBERG, LUBART, 1995) e de revisão sobre Música (TSCHMUCK, 2006; LEVITIN, 2006). Para a estruturação do conteúdo coletado, utilizou-se os conceitos da análise de conteúdo proposto por Laurence Bardin (1997), que define este método como "um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza

procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens." Sendo assim, trabalha com a *palavra* e a forma como os emissores relacionam-se com ela, principalmente nas temáticas de interesse desse artigo.

A análise qualitativa forneceu a base para um procedimento mais intuitivo, principalmente por se tratar de um corpus reduzido. Basicamente, "pode dizer-se que o que caracteriza a análise qualitativa é o fato de a inferência - sempre que é realizada - ser fundada na presença do índice (tema, palavra, personagem, etc.), e não sobre a frequência de sua aparição" (BARDIN, 1977, p.115).

A coleta de dados foi dividida em 4 entrevistas, com um roteiro de questões semi-estruturado, realizadas nos dias 26/10/2017 e 31/10/2017. Conforme Prodanov e Freitas (2013), tanto entrevista quanto questionário são técnicas de "levantamento de dados primários e dão grande importância à descrição verbal de informantes" (p. 105). A busca pelos convidados foi feita a partir de um recorte onde cada um representasse um setor específico da Música e apresenta-se na Tabela 1 uma breve descrição do recorte.

Tabela 1 - Entrevistados

Francisco Machado Pereira	Compositor, Músico instrumentista e Produtor Musical;
Gustavo Arthur Muller	Músico instrumentista integrante da Orquestra de Sopros de Novo Hamburgo, graduando de Bacharelado em Saxofone pela UFRGS;
Maria Raquel Dalmas	Cantora, Professora de Canto, Preparadora Vocal e Regente na Dalzan Produções Artísticas;
Fabício Beck	Compositor, Músico instrumentista e Vocalista da banda Vera Loca.

Fonte: Autores (2017)

Ao analisar o resultados das entrevistas, ocorreu o processo de seleção e decupagem. Segundo Bardin (1977), "a partir do momento em que a análise de conteúdo decide codificar o seu material, deve produzir um sistema de categorias." A categorização é um processo de constituir um conjunto de dados que representam uma simplificação dos dados brutos. Sendo assim, foram estabelecidas 5 categorias nas quais os processos criativos em música são explorados e desempenham um papel de posicionamento do músico em relação a sua obra e ao seu processo. São elas: Compor, Interpretar, Improvisar, Ouvir e Sentir.

Essas categorias foram definidas conforme a *pertinência*, descrita por Bardin (1977), como uma adaptação do material escolhido ao tema teórico de recorte, nesse caso, o processo

criativo e música. A partir da análise *temática*, obteve-se o recorte transversal que possibilitou extrair a frequência do discurso para criação das categorias. Conforme Prodanov e Freitas (2013), "a categorização dos dados possibilita sua descrição. Contudo, mesmo que a pesquisa seja de cunho descritivo, é necessário que o pesquisador ultrapasse a mera descrição, buscando acrescentar algo ao questionamento existente sobre o assunto". Assim, na apresentação de cada categoria, os recortes temáticos criam os diálogos entre às falas dos entrevistados.

Resultados

Compor

Nesta primeira categoria, pode-se constatar que dos 4 entrevistados, apenas Pereira e Beck trabalham com processo de composição musical. Conforme Pereira comenta: “começar a compor foi uma espécie de tentar colocar em prática o que eu aprendia” (PEREIRA, 2017). Para ele, o início de uma composição deve se basear em referências, seja playlists ou um clima, de uma forma em que ele possa perceber o que precisa criar e que sentimento aquela música precisa passar para quem a escutar. Para Beck (2017), o processo inicia com a escrita de uma narrativa, uma letra que provoque o ouvinte a entrar na história e viajar com ela. Nem toda narrativa criada por ele se torna música, mas quando ele compõe a letra e a música, elas são criadas de forma conjunta. Em outros momentos, ele cria a letra e os colegas de banda criam a melodia. Para Pereira (2017), a sua criatividade para música geralmente surge da demanda de uma banda que necessita de um arranjo ou uma trilha para audiovisual. O seu processo inicia com o momento de entrar no clima, escutar às referências, criar a letra, criar a melodia e por fim, compor o arranjo.

Interpretar

Nesta segunda categoria, Beck (2017) comenta que iniciou o seu contato com a música através de festivais de música nativista, onde o que importava era a interpretação das músicas de outros artistas. Já para Pereira (2017) sua preocupação inicial era fazer com que as músicas ficassem o mais próximo possível das originais, até que chegou um momento em que ele percebeu que jamais ficaria igual, porque cada pessoa toca de uma maneira e não conseguiria reproduzir fielmente quem criou a música.

Beck (2017) comenta que no terceiro disco da sua banda Vera Loca, a banda criou uma versão de uma música argentina ao invés da simples tradução da música, que poderia

não fechar na rima ou na métrica. Como a Vera Loca tem fortes influências no rock argentino, a versão de “Borracho y Loco” lançada nesse disco, entrou no contexto e no histórico da banda. Para Dalmas (2017), o elemento surpresa é a mudança da ordem da música, se tornando uma dinâmica que diferencia o canto da forma como ele é conhecido. Também explora *piano* e *forte*, faz jogos de vozes, com o objetivo dos alunos criarem a sua independência vocal. Segundo ela, a sua característica musical é explorar os agudos, trabalhando-os em todas músicas.

Um dos exemplos citados por Pereira (2017) é o de uma banda cover de Pink Floyd na qual ele participou e a proposta desta banda era tocar da forma mais fiel aos discos. Nesse sentido, tentou aproximar-se ao máximo do timbre original da música, estudando a maneira como o músico tocava, estudando em vídeos as maneiras com que segurava a palheta e as técnicas utilizadas. Para Muller (2017), o processo de tocar com banda cover é diferente, porque os ouvintes esperam escutar a versão original. Como exemplo, Muller comenta que em um cover de Tim Maia, é preciso ouvir o que o grupo de sopros toca para não interpretar de forma diferente. Músicas consagradas, segundo ele, devem ser tocadas de forma fiel até porque o público espera pela versão original.

Para Pereira (2017), estudar um músico ou uma banda específica é um grande exercício para o momento de fazer versões e esse processo propôs o seu desenvolvimento técnico. Pereira ainda comenta que este processo obriga o músico a se tornar melhor, a tentar atingir um nível de excelência fazendo o mais próximo possível do que a banda original fez. Ele sempre teve essa preocupação, até o momento em que segundo ele: “tu termina com essa piração” (PEREIRA, 2017). Neste momento, ele percebeu que o processo de composição que ele desenvolvia, ajudou-o no trabalho de fazer versões, porque quando começou a compor, ele passou a ver que foi mais interessante criar detalhes seus dentro da versão de uma música do que tocar exatamente a música original. Segundo ele: “e ai tu percebe, eu toco de uma maneira diferente do original mas que é uma maneira minha, né? Dai então tu começa a ver as tuas assinaturas, começa a perceber as tuas assinaturas, não só na hora de tocar, mas na hora de compor também” (PEREIRA, 2017). Fabrício Beck (2017) corrobora: “quando estou no palco fazendo a música dos outros, eu tento fazer *eu* interpretando a música dos outros. Eu gosto de colocar minha personalidade na interpretação” (BECK, 2017). Muller (2017) também complementa nesse sentido:

“ainda é possível imprimir a sua personalidade em cima do som, acho que isso é humano na verdade, nunca vou conseguir fazer exatamente igual, porque uma coisinha ou outra vai caracterizar que é o Gustavo tocando,

porque quando eu toco eu tenho certeza que quem me escuta sabe que sou eu. Assim como eu quando escuto uma referência de um saxofonista que eu gosto, eu escuto dois caras e bah, esse aqui é o Marienthal e aquele ali é o Gordon Goodwin por exemplo, eu sei diferenciar no som” (MULLER, 2017).

A respeito da originalidade das músicas, Dalmas (2017) comenta que como a sua tendência é explorar os agudos, ela costuma colocar notas agudas nas músicas para facilitar, até para que ela consiga cantar e o seu aluno consiga aprender, mas dentro do possível sempre mantém a originalidade por respeito ao compositor. Dalmas (2017) acrescenta que normalmente quando um compositor cria sua música, ele o faz para que consiga executar de uma maneira perfeita e quando uma segunda pessoa tenta interpretá-la já encontra dificuldades. Muller (2017) complementa dizendo que quando está tocando numa orquestra, quanto menos tiver interferências na música que está escrita (nas partituras), melhor. É preciso fazer exatamente o que o compositor queria com aquela ideia, visto que a ideia é dele e o músico apenas executa o que está colocado ali na partitura. Pereira (2017) corrobora dizendo que o criador e o executor de música não são visualizados de forma separada, mesmo porque a maioria das suas criações também são executadas por ele. Ele complementa que aos 19 anos, compôs sua primeira trilha sonora e ali descobriu que era diferente de compor para uma banda, principalmente porque sozinho, precisava cuidar de todos os detalhes da parte criativa.

Beck (2017) comenta que num projeto solo, é só uma pessoa achando bom ou ruim. Ele exemplifica com o seu primeiro disco solo, onde basicamente são arranjos dele e os músicos que gravaram o disco já tocam com ele a bastante tempo. Esses detalhes fazem com que esse projeto solo tenha surgido por afinidade e o deixa confiante em relação ao que o guitarrista ou o baixista irão tocar, por exemplo. Nas gravações desse disco, Beck (2017) comenta que fez questão de estar juntos dos músicos no estúdio, deu opiniões, sugeriu frases, mas sempre deixou os músicos, em primeiro lugar, dar a sua ideia em relação aos arranjos. Além da experiência com orquestras, Muller comenta sua experiência com a banda Dingo Bells de Porto Alegre. Segundo ele:

“eles tem um processo de composição que é muito próprio deles mesmo. O Fabrício, que é o cara que escreve os arranjos pros sopros, ele consegue tirar uma coisa dos sopros muito legal, mas ele, ao mesmo tempo, ele é muito livre, ele diz: cara, ta escrito isso na partitura mas se vocês acharem que aqui, bah, aqui tinha que ser mais *piano*, aqui tinha que ter um crescendo do naipe todo, porque a música pede esse crescendo, tipo, é um processo, querendo ou não, de composição junto do arranjador que arranjou uma música que foi composta pela banda, que daqui a pouco nem

sabia muito bem como é que o sopro ia estar funcionando com a banda junto” (MULLER, 2017).

Como Regente de grupo, Dalmas (2017) discute com seus alunos as divisões de vozes, um processo que ela iniciou recentemente e é uma novidade para ela. Já na banda Vera Loca, todos os músicos são compositores, então Beck (2017) comenta que para apresentar alguma composição própria para a banda sempre exige ter 3 ou 4 versões e eles sempre lidaram muito bem com a opiniões dos colegas. Muller (2017) acrescenta que já aconteceram shows num dia, e no outro dia onde se realizaria o mesmo show, acontecerem modificações nos sopros. Ele considera um processo de transformação.

Improvisar

Nesta categoria, Muller (2017) comenta que a partir do momento que um músico instrumental está improvisando, ele se encontra inserido num processo de composição. Conforme Beck (2017), é no improviso que surgem as ideias, pois quem compõe esta sempre com um violão na mão. Pereira (2017) corrobora: “se tu me der um violão aqui agora, vou tentar não pensar em nada [...] pegar o violão e tocar a primeira coisa que meu dedo me levar.” Muller (2017) comenta que dificilmente um improviso é igual a outro, cada improviso é uma coisa totalmente nova. Pereira (2017) complementa:

“parece meio contraditório tu estudar a improvisação. A improvisação é tu estudar o que que tu deve fazer numa sequência de acordes por exemplo, numa sequência ‘x’ de acordes eu devo fazer isso, pra eu improvisar em cima disso, tu tem às coisas certas que tu deve fazer, mas se tu ficar 100% nas coisas certas que tu deve fazer, a tua tendência é que tu não vai improvisar nunca. Pra mim, é uma das poucas áreas da música, que tu precisa ser 100% livre no que está fazendo” (PEREIRA, 2017).

Muller (2017) exemplifica que nas orquestras, existem músicas que acontecem improvisos bem como nas *big bands*. Já Beck (2017) comenta que no show da banda Vera Loca, o espaço para improviso é mais curto, mas em seu projeto solo com influências do blues, a liberdade para improviso é muito maior. Dalmas (2017) menciona que para cantar não tem como improvisar. Ela faz uma comparação com uma cena teatral, onde caso o ator esqueça a fala, é possível criar outra sem que ninguém perceba a mudança. Mas se ao interpretar uma música o cantor comete um erro na letra ou na melodia, não tem como adaptar. Dalmas (2017) complementa: "suba ao palco com a letra sabida e a melodia na tua cabeça. Se não souber bem o canto, não suba ao palco" (DALMAS, 2017). Pereira (2017) expõe sobre o momento de improvisação: "certamente vou tocar primeiro alguma coisa que vai sair naturalmente e no momento que eu ver que estou me repetindo, conscientemente

vou tentar tocar alguma coisa que eu não to acostumado" (PEREIRA, 2017). Muller (2017) comenta que para a improvisação é necessário ouvir, pois a criação musical sempre tem uma referência. Ele comenta:

"eu como saxofonista, tenho aqueles saxofonistas específicos que eu gosto de escutar, que improvisam, que são solistas, que eu busco aquele timbre específico, eu busco aquele fraseado que o cara normalmente costuma fazer, então essa parte é fundamental no processo de quando eu vou criar alguma coisa, de quando eu vou improvisar em alguma música" (MULLER, 2017).

Pereira finaliza dizendo que "o improviso consciente pra mim é um tipo de criação. Eu posso até não estar registrando, mas eu estou exercitando criar qualquer elemento e a criação desse elemento é pura e simplesmente um exercício de tentar não fazer as coisas que eu costumo fazer" (PEREIRA, 2017).

Ouvir

Nesta categoria, Pereira (2017) comenta que o início do aprendizado de um instrumento começa tocando músicas de outros artistas e treinando o ouvido. Muller (2017) enfatiza que tocar de ouvido para ele é algo sensacional, pois permite extrapolar alguns padrões e principalmente permite errar. No início do processo de Pereira (2017), ele comenta que a professora trabalhava com as cifras das músicas e não partituras. Então um das técnicas desenvolvidas por Pereira (2017) era tirar o volume dos agudos e deixar apenas os graves do som, porque na maioria das músicas que gostava, ele poderia descobrir os acordes da música através da linha do contrabaixo. Beck (2017) comenta que sempre teve facilidade em tirar músicas de ouvido. Inclusive o início de seus estudos foi com uma professora de flauta para desenvolver o aprendizado de leitura de partitura, visto que ele só gostava de tirar músicas de ouvido. Para Muller (2017) seu processo começa quando ele escuta a música, pega o saxofone, coloca o fone ou usa uma caixa de som, toca junto e volta para ouvir novamente, repetindo este processo.

Sentir

Nesta categoria, Muller comenta que existe um processo de sentimento de como o músico vai se expressar. "Pode pegar vários músicos diferentes, numa mesma partitura que está pronta e cada um tocar de uma maneira diferente colocando um sentimento diferente em cima daquilo" (MULLER, 2017). Para Pereira (2017), sua criação tem a ver com alguma emoção, por mais que ele tenha um método pra fazer, ele precisa traduzir alguma emoção.

Ele associa esta prática a experiência de desenvolvimento de trilhas sonoras de filmes, “porque uma trilha sonora precisa traduzir um clima, uma emoção, mesmo que ela queira dizer exatamente o contrário do que está sendo dito” (PEREIRA, 2017). Ele cita um exemplo de um filme de terror psicológico onde a trilha precisava conter elementos minimalistas porque a personagem principal tinha atuação minimalista e era muda, então ele, ao criar a trilha sonora, dava a voz à personagem.

Dalmas (2017) comenta que se não prestarmos atenção no sentimento e ficarmos só na matemática da música, ela perde o seu sentido que é emocionar quem está ouvindo. Ela comenta que a primeira coisa que faz é ensinar o canto, a melodia, o andamento, a afinação e depois pede para que seus alunos coloquem a expressão. Muller (2017) enfatiza que toda vez que sopra seu saxofone, querendo ou não, o instrumento irá aceitar o que ele está colocando pra dentro dele. Ele comenta que é um processo de sentimento quando se está fazendo um som no seu instrumento, porque se estiver triste o som também irá soar triste. Ele exemplifica que dentro das orquestras isto também acontece, que orquestras diferentes que tocam o mesmo repertório, soam de forma diferentes, porque por trás dos instrumentos são seres humanos. O Maestro também tem um papel importante, pois ele está passando a emoção que está sentindo na hora, do que aquela partitura representa para ele em sua formação como Maestro e do que ele quer transmitir para o público que está assistindo (MULLER, 2017).

Dalmas (2017) comenta que não tem outro caminho para indicar se não aprender bem o canto, não desafinar e colocar o sentimento. Ainda comenta que o nervoso sempre irá acontecer e a melhor maneira de se soltar é fechar os olhos e deixar o coração cantar por si. Ela ainda enfatiza: “eu desrespeitei muito as regras do canto porque eu fechava meus olhos e eu cantava o que vinha de dentro de mim, então todo o trabalho que eu executo aqui com os alunos eu escuto meu coração” (DALMAS, 2017). Muller (2017) finaliza dizendo que todos esses detalhes “influenciam para a música repercutir no ouvinte de uma maneira cada vez diferente. Pode tocar 20 vezes a mesma música com a mesma orquestra em lugares diferentes, que eu acho que vai ser 20 vezes uma audição nova” (MULLER, 2017).

Considerações Finais

A premissa deste estudo foi discutir as relações do processo criativo em música a partir da análise de conteúdo das entrevistas de quatro profissionais inseridos em diferentes áreas da música. Pode-se perceber ao longo da discussão e criação das categorias narrativas

como cada músico entrevistado expressa diferentes características criativas e estabelece uma relação dialógica com os outros entrevistados, mesmo se tratando de áreas distintas.

Ao longo da leitura das categorias, percebe-se como determinados recursos expostos por Sternberg (2006), como conhecimento e contexto ambiental se tornam mais evidentes nas falas dos entrevistados. Esses recursos são facilmente percebidos nos exemplos e comentários acerca das experiências, pois se tratam de práticas que ocorreram de forma diferentes ao longo da vida. Já recursos como personalidade e estilo de pensamento se tornam de difícil definição, por se tratarem de movimentos intrínsecos à suas práticas musicais.

É importante ressaltar que esse estudo é preliminar e tem-se a intenção de dar continuidade ao desenvolver uma análise do processo criativo a partir do material coletado. O resultado final da análise de conteúdo foi um documentário curta-metragem, intitulado “Ensaio Criativo”, que rendeu 25 minutos e 08 segundos, tendo uma sequência de abertura, categorias de discussão e créditos finais o qual pode ser acessado na plataforma do Youtube.

Referências bibliográficas

BARTH, M.; PINHEIRO, C. M. P.; SILVA, A. C. Do gênesis ao clímax: um levantamento bibliográfico (não) definitivo sobre o processo criativo. **Pesq. Bras. em Ci. da Inf. e Bib.**, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2015, p. 121-133.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

BECK, Fabricio. Entrevista concedida em 31 de outubro de 2017 para os autores, gravada em Porto Alegre, RS.

DALMAS, Maria Raquel. Entrevista concedida em 26 de outubro de 2017 para os autores, gravada em Carlos Barbosa, RS.

HALL, S. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2002. 102 p.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. **A indústria cultural**: o iluminismo como mistificação de massas. P. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

KISCHINHEVSKY M.; HERSCHMANN, M. A reconfiguração da Indústria da Música. **E-compós**, Brasília, v. 14, n.1, jan/abr. 2011.

LEVITIN D. J. **This is your brain on Music**. Dutton, Nova York, 2006. 314p.

MAFFESOLI, M.; NEVES, L. F. B. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MULLER, Gustavo Arthur. Entrevista concedida em 26 de outubro de 2017 para os autores, gravada em Novo Hamburgo, RS.

OBSERVATÓRIO DE ECONOMIA CRIATIVA (OBEC). **Boletim Trabalho Criativo em Foco**. N.01 (Julho/2016). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/obec/#pagina-acervo+publicacoes>. Acessado em 16/04/2017.

PEREIRA, Francisco Machado. Entrevista concedida em 26 de outubro de 2017 para os autores, gravada em Novo Hamburgo, RS.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo, RS: Editora Feevale, 2013. Disponível em: <http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d04d5bb1ad1538f3aef538/Ebook%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

PRÓ-MÚSICA BRASIL. **Mercado Fonográfico Mundial e Brasileiro em 2016**. Disponível em: <http://www.abpd.org.br/2017/05/24/mercado-fonografico-mundial-e-brasileiro-em-2016/>. Acessado em 18/05/2017.

RUIZ, C. M. M. B. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2004. 267 p.

SIMONTON, D. K. Creativity: Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects. **American Psychologist**, v. 55, n. 1, 2000, p. 151-158.

STERNBERG, R.J.; LUBART, T.I. Defying the crowd. Cultivating creativity in a culture of conformity. New York: **The Free Press**, 1995.

STERNBERG, R. J. The nature of creativity. **Creativity Research Journal**, v. 18, n. 1, 2006, p. 87-98.

THORSBY, David. The production and consumption of the arts: a view of cultural economics. **Journal of Economic Literature**, Nashville (TN/USA). v.32, n.1, p.1-29, Mar. 1994.

TSCHMUCK, P. **Creativity and Innovation in the Music Industry**. Países Baixos, Springer, 2006. 281 p.