



Processos criativos em música: da teoria das etapas aos tipos de criatividade

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Célio Roberto Eyng
UNIOESTE – FBE – celioeyng@hotmail.com

Magda Floriana Damiani
PPGE/FaE/UFPel – flodamiani@gmail.com

Resumo: O texto inicia com uma análise sobre a natureza social da criatividade e faz uma breve revisão sobre estudos que questionam a teoria clássica dos processos criativos em quatro etapas. Na sequência, apresenta vias alternativas para o estudo sobre os processos criativos em música e discute procedimentos metodológicos e conceitos utilizados em pesquisas recentes. Ao concluir, aponta que uma via interessante para o estudo sobre os processos criativos em música é a análise que entrecruze os conhecimentos e técnicas interiorizados pelo músico com a sua exteriorização.

Palavras-chave: Música, Criatividade, Processos criativos, Psicologia Cognitiva.

Creative processes in music: from the theory of stages to the study of types of creativity

Abstract: The text begins with an analysis of the social nature of creativity and presents a brief review of studies that question the classical theory of the creative process in four steps. After that, the article discusses alternative ways for the study of creative processes in music and discusses methodological procedures and concepts used in recent research. Upon completion, the paper points out that an interesting way for the study of creative processes in music is to carry on a crisscross type of analysis focusing on both knowledge and skills internalized by the musician and their externalization.

Keywords: Music; Creativity; Creative processes; Cognitive Psychology

1. Introdução

Este trabalho visa a discutir os processos criativos em música e, para isso, inicia com uma análise da natureza social da criatividade. Segue uma breve revisão sobre estudos que questionam a teoria clássica dos processos criativos em quatro etapas, proposta por Wallas (1926). Na sequência, apresenta vias alternativas para o estudo sobre os processos criativos em música e discute procedimentos metodológicos e conceitos utilizados em pesquisas recentes. Ao concluir, sugere que uma via interessante para o estudo sobre os processos criativos em música é a análise que entrecruze os conhecimentos e técnicas interiorizados pelo músico com a sua exteriorização.

Para Csikszentmihalyi (1996), a criatividade é resultado da interação entre os processos mentais do indivíduo e o contexto sociocultural. Nesse sentido, a criatividade deve ser compreendida não como um fenômeno individual, mas como um processo sistêmico (CSIKSZENTMIHALYI, 1996). Tal processo seria resultante da intersecção de três sistemas: o indivíduo, que tira informações de uma área com a finalidade de produzir algo novo; o campo, que é constituído por várias pessoas que avaliam e selecionam as produções criativas;

e a área, que consiste no repertório cultural em determinado domínio, como a música, e que é transmitido de uma pessoa para outra (FELDMAN, CSIKSZENTMIHALYI & GARDNER, 1994). Na posição de Csikszentmihalyi (1996), a produção criativa engloba fatores como a personalidade, a motivação e os processos cognitivos do indivíduo, bem como a receptividade do campo e o domínio específico da área.

A criatividade também pode ser vista como uma capacidade inerente à ação humana, tendo valor social positivo. Ao apresentar essa ideia, Vigotski ressalta que “na vida cotidiana que nos cerca, a criação é condição necessária da existência, e tudo que ultrapassa os limites da rotina [...] deve sua origem ao processo de criação do homem” (VIGOTSKI, 2009, p. 16). Assim, é possível pensar que os processos criativos não são apenas obra de gênios, de talentos individuais, mas se manifestam desde a tenra infância, como uma “capacidade de combinar o velho de novas maneiras” (VIGOTSKI, 2009, p. 17), o que constitui a base da criação humana. Nesse sentido, os aspectos sociais não são tão somente fatores externos à pessoa, pois, pela apropriação da cultura, são reproduzidas no indivíduo “as aptidões e funções humanas historicamente formadas” (LEONTIEV, 1978, p. 169). Dessa forma, Vigotski (2001, p. 315) argumenta que “é muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e as suas emoções pessoais”.

A partir do exposto, argumenta-se pela importância de levar em consideração a influência dos fatores sociais na criação musical individual. O estudo da criatividade, da capacidade do ser humano em produzir de maneira criativa, pressupõe uma abordagem dos fatores sociais que, tanto possibilitam quanto avaliam as produções criativas (CLARKE, 2012). A busca de pontos de encontro entre a interiorização e a exteriorização do modo como são utilizados os instrumentos técnicos (instrumentos musicais e computadores) e dos instrumentos semióticos (cifrado, partitura, linguagem oral e escrita), conforme assinala Johansson (2012), constitui uma linha investigativa pertinente na superação da falsa dicotomia entre individual *versus* social. Nessa perspectiva, uma das possibilidades para o estudo dos processos criativos em música envolve a análise do aprendizado, das técnicas e dos conhecimentos interiorizados pelo indivíduo, a partir de seu entrecruzamento com a exteriorização, a produção de melodias, arranjos, solos instrumentais, *performances*, dentre outros.

2. O modelo clássico dos processos criativos em quatro etapas

O modelo clássico entende que a atividade criativa ocorre em quatro etapas: preparação, incubação, iluminação e verificação (WALLAS, 1926). Resumidamente, a

preparação envolve a formulação do problema; a incubação pressupõe o trabalho inconsciente, ou seja, o distanciamento do problema; a iluminação, diz respeito ao aparecimento de uma ideia interessante na consciência – com relação a ela, geralmente, se usa o termo *insight* –; e, por último, a verificação, que engloba a avaliação, a redefinição e o desenvolvimento da ideia.

Ao focar os processos criativos envolvidos na composição musical, Gardner & Katz (2012, p. 109) argumentam que “o escasso material que tem sido escrito sobre os processos criativos (em oposição ao produto) no domínio da composição têm sido quase exclusivamente na forma de relatos pessoais [...]”. Por conseguinte, são raros os estudos que investigam os fatores que inspiram os compositores na produção de suas obras (GARDNER & KATZ, 2012).

Gardner & Katz (2012) empregaram a teoria clássica dos processos criativos em quatro etapas no estudo sobre o processo de criação de vinte e quatro compositores. A partir de seu estudo, afirmaram que a abordagem por fases pode ser demasiadamente simplificada, porque “não diz o que está acontecendo na mente dos compositores desde a uma perspectiva da psicologia cognitiva nem proporciona informação em profundidade sobre a natureza e origem de sua inspiração” (GARDNER & KATZ, 2012, p. 120). Dessa forma, os autores estabeleceram um paralelo entre as quatro etapas e as principais decisões que são tomadas pelos compositores no decorrer do processo criativo. O tema da imaginação, por exemplo, “está presente nos processos musicais internos dos compositores e se refere às possibilidades musicais que eles visualizam antes de escrever as notas. Imaginar é, com frequência, um dos primeiros passos das etapas de preparação/incubação” (GARDNER & KATZ, 2012, p. 111).

Collins (2005), em pesquisa sobre o processo criativo de um compositor profissional, durante três anos, observou que o trabalho criador se desenvolve de maneira recursiva, pois, a todo instante, o músico reformula a solução inicial experimentando soluções concorrentes que, momentaneamente, haviam sido descartadas. Nesse sentido, o autor sugere, assim como Webster (2002), que a iluminação seria um evento que ocorreria de forma recorrente em todas as etapas dos processos criativos.

3. Vias alternativas para o estudo dos processos criativos

Em livro intitulado *Imaginação e criação na infância* Vigotski (2009) afirma que o cérebro humano trabalha por meio de duas funções principais: a atividade reprodutora e a atividade criadora. A primeira assenta-se nas bases da memória e visa repetir condutas já criadas ou elaboradas pelo ser humano ou, ainda, busca impressões antigas, não criando nada de novo, mas limitando-se a reproduzir mentalmente algo já existente. A segunda, a atividade

criadora, permite ao ser humano interagir de forma criativa, no meio físico e cultural, tornando-o uma espécie única, que não se restringe apenas à reprodução de estereótipos comportamentais biologicamente adquiridos. Entretanto, Dietrich (2004) salienta que são os mesmos circuitos neurais que estruturam tanto as combinações não-criativas da informação quanto as combinações criativas. O autor considera que “a criatividade requer habilidades cognitivas como a memória de trabalho, a atenção prolongada, a flexibilidade cognitiva e o julgamento de conveniência, [...] tipicamente atribuídas ao córtex pré-frontal” (DIETRICH, (2004, p. 4). Com isso, não considera tal região cerebral o “local da criatividade”, mas afirma que o córtex pré-frontal é responsável pelo processamento da experiência consciente, avaliando novas combinações da informação e reconhecendo sua aplicabilidade tanto na área artística quanto na científica.

Para este autor (2004), os pesquisadores devem estudar o modo como determinados tipos ou processos de criatividade ocorrem. Nesse sentido, propõe que o conteúdo da consciência apresenta dois modos de processamento: deliberado e espontâneo. O modo deliberado diz respeito à busca metódica pela resolução de um problema. Por sua vez, o modo espontâneo remete à irrupção de uma solução após um período de descanso ou afastamento do problema. Dietrich (2004) considera que os modos de processamento deliberado e espontâneo podem ocorrer em estruturas neurais emocionais e cognitivas. A primeira estrutura, a emocional, interpreta as informações do meio avaliando o significado biológico de um dado evento. A segunda estrutura, a cognitiva, envolve a análise da informação por meio da construção de sofisticadas representações mentais. Da combinação entre esses modos de processamento e essas estruturas neurais derivam quatro tipos de criatividade: modo deliberado/estruturas cognitivas, modo deliberado/estruturas emocionais, modo espontâneo/estruturas cognitivas e modo espontâneo/estruturas emocionais.

Assim, segundo Dietrich (2004), a criatividade pode ser provocada conscientemente, tanto por meio de memórias afetivas quanto pelo raciocínio lógico, que pressupõe comparações, deduções e induções. Por outro lado, pode surgir tanto de forma espontânea, quando a atenção não está voltada para o problema, quanto deliberada, quando a atenção está dirigida para a resolução do problema. A produção criativa, então, pode surgir de intensa experiência emocional, mas também por meio de metódica atividade intelectual.

As ideias de Dietrich (2004) visam superar uma interpretação monolítica da criatividade, ao considerar tanto o modo deliberado quanto o espontâneo – em combinação com estruturas neurais emocionais e cognitivas – como possibilidades de produzir algo novo. Assim, o autor critica concepções como a de que a criatividade resulta tão somente do

pensamento divergente, de que o pensamento criativo se processa no lado direito do cérebro e de que a criatividade ocorre em um estado de atenção desfocada (DIETRICH, 2007).

Uma das hipóteses para entender a composição improvisada de solos instrumentais em tempo real, por exemplo, é que não haveria tempo hábil para a fase de incubação, bem como a de verificação, no sentido tradicional, proposto por Wallas (1926). Essas aconteceriam, incessantemente, durante toda a prática musical, pois a avaliação e redefinição das ações seriam contínuas e não ocorreriam em etapas específicas. Dever-se-ia considerar, assim, que a teoria clássica não se aplica a domínios específicos da criação musical e que seria pertinente substituí-la pelo estudo dos tipos de criatividade, conforme proposição de Dietrich (2004)? A polêmica estabelecida pelo neurocientista, ao questionar a relevância dos achados dos estudos sobre criatividade nos últimos cinquenta anos (DIETRICH, 2007), remete à necessidade de evitar uma interpretação unilateral sobre o tema da criatividade, em que somente um tipo de ação é considerado válido (deliberada ou espontânea).

Recentemente, estudos nos campos da Musicologia e da Psicologia trouxeram novas perspectivas para o estudo dos processos criativos em música. Ockelford (2012), por exemplo, realizou estudo sobre a memória, com o músico Derek Pavacini, visando revelar a imaginação musical em ação. No decorrer de quatorze sessões, no período de quatro anos, o músico ouvia e tocava de memória a música *Chromatic Blues*. Ao analisar, a partir de uma perspectiva musicológica o material sonoro produzido pelo músico (melodia, partes intermediárias e linha de baixo), o autor propôs hipóteses sobre os processos psicológicos envolvidos nas ações de criação e recriação musical. Segundo Ockelford (2012, p. 32), “todas as vezes em que as limitações da memória de Derek eram alcançadas, sua imaginação assumia o controle”. Como hipótese, o pesquisador sugeriu que a capacidade de combinar frases musicais ocorre em um “*módulo de processamento musical (MPM)*, na memória de trabalho, que pode extrair dados, da percepção corrente ou da memória de longo prazo, e manipulá-los para formar combinações ou permutações mais ou menos originais [...]” (OCKELFORD, 2012, p. 59).

Por sua vez, referenciando-se na Teoria Histórico-cultural, Johansson (2012) analisou a prática de improvisação do órgão, no contexto da tradição europeia ocidental. Valendo-se de entrevistas semiestruturadas, a pesquisadora solicitou aos músicos que comentassem sobre as estratégias utilizadas na improvisação e demonstrassem, no instrumento musical, tais estratégias. Também, a autora observou apresentações em público dos músicos entrevistados e concluiu que a improvisação do órgão, nesse contexto cultural,

“envolve uma tensão entre aspectos de reprodução e inovação e eles podem ser estudados, como um ponto de encontro entre interiorização e exteriorização, entre aprendizado e processos criativos” (JOHANSSON, 2012, p. 221). Na compreensão de Johansson (2012, p. 221), “uma perspectiva sociocultural da improvisação significa que o desenvolvimento individual e coletivo são vistos como inseparáveis; e a visão de criatividade como um elemento pessoal, ou capacidade, é insuficiente para o estudo dos processos criativos”.

4. Discussão

Ao se valerem de entrevistas e da teoria clássica em quatro etapas, Gardner & Katz (2012) procuraram correlacionar as fases de preparação, incubação, iluminação e verificação com os processos criativos relatados pelos compositores. Tal posicionamento analítico, baseado na correlação entre a fala dos sujeitos e as etapas pré-determinadas do processo criativo, tende a enviesar os achados da pesquisa. A crítica dos autores de que a teoria clássica das quatro etapas, sistematizada por Wallas (1926), é demasiadamente simplificada, por não fornecer informações sobre os processos cognitivos dos compositores no decorrer do processo de criação, pode ser estendida a sua própria pesquisa, pois esta considerou tão somente a fala dos sujeitos de maneira descolada do trabalho criativo propriamente dito.

A teoria clássica em quatro etapas também foi questionada por Collins (2005) quando, ao utilizar gravações de áudio e protocolos verbais durante o processo criativo de um compositor profissional, identificou que a fase da iluminação seria recursiva e aconteceria em todas as etapas do trabalho criador. Tal autor, ao empregar a teoria da Gestalt na análise dos dados, interpreta como *insights* os momentos em que o músico, ao buscar a reestruturação do problema, cria uma nova solução para um trecho melódico ou uma figura de acompanhamento, por exemplo. Aqui, cabe questionar se as novas combinações que surgem durante o trabalho criativo seriam *insights* ou resultariam da capacidade mental de imaginar novas soluções valendo-se das experiências anteriores? O termo *insight* é utilizado na psicologia da percepção para designar uma descoberta repentina da solução de um problema ou da estrutura de uma figura. Nesse sentido, seria apropriado generalizar a aplicação de tal conceito, que surge no campo da psicologia da percepção, para todos os momentos em que o músico estabelece uma nova combinação dos sons?

Com o intuito de superar interpretações unilaterais, dentre elas a concepção de que a iluminação surge após um estado de atenção desfocada, Dietrich (2004) propôs a identificação de tipos de criatividade considerando as combinações entre os modos de processamento (deliberado/espontâneo) e as estruturas neurais (emocional/cognitiva).

Todavia, pelo fato de que as conclusões do autor se baseiam nos dados de diferentes pesquisas que abordam o processamento da informação de um ponto de vista da neuroanatomia funcional, principalmente em casos patológicos, torna-se importante a realização de estudos empíricos na área musical, no sentido de identificar possíveis tipos de criatividade em processos como a composição improvisada de solos instrumentais, por exemplo. A generalização apressada dos apontamentos do autor para diferentes áreas, como a música, pode trazer compreensões equivocadas sobre o assunto. Por sua vez, seria possível verificar quais estruturas neurais (emocional/cognitiva) estão operando durante os processos criativos parece estar bastante atrelado ao método e às técnicas de pesquisa. A afirmação de Vygotski (1995, p. 47) de que “o método [...] é ao mesmo tempo premissa e produto, instrumento e resultado da investigação”, parece plausível, nesse contexto.

Os estudos de Ockelford (2012) e Johansson (2012), embora se pautem em referenciais teóricos e metodologias distintos, trazem contribuições significativas para a análise dos processos criativos em música, pois consideram o próprio processo criativo como objeto de investigação e buscam explicar aspectos relacionados aos processos psicológicos envolvidos no trabalho criativo. O primeiro, valendo-se da análise musicológica, estabelece hipóteses para explicar os processos mentais envolvidos na reprodução e improvisação musical, no caso, a memória e a imaginação. Contudo, fica a seguinte questão: a produção de protocolos verbais durante as sessões de gravação contribuiria para a confirmação das hipóteses levantadas pelo pesquisador? Já, o segundo estudo, ao mesclar entrevista semiestruturada, prática musical comentada pelo próprio músico e observação de apresentações em público, fornece subsídios para a investigação sobre aspectos relacionados à influência dos fatores sociais na criação individual. A partir desses apontamentos, sugere-se que uma via interessante para o estudo sobre os processos criativos em música seria a análise dos conhecimentos e técnicas interiorizados pelo músico, entrecruzando-os com a exteriorização, ou seja, com os processos criativos propriamente ditos, como a composição de melodias, arranjos, solos instrumentais, performances, dentre outros.

5. Considerações finais

O presente artigo iniciou com uma análise sobre a natureza da criatividade, a partir da perspectiva social. Tal perspectiva considera que fatores, como o aprendizado e as técnicas e os conhecimentos interiorizados pelos músicos, bem como a exteriorização – o processo criativo propriamente dito – constituem dados relevantes no estudo sobre os processos criativos em música. Seguiu-se uma breve revisão sobre os estudos de Gardner & Katz (2012) e Collins (2005), que questionaram aspectos da teoria clássica dos processos

criativos em quatro etapas, proposta por Wallas (1926). Na sequência, foram apresentadas vias alternativas para o estudo sobre os processos criativos, destacando-se as pesquisas de Dietrich (2004), Ockelford (2012) e Johansson (2012). Por fim, discutiram-se aspectos relacionados aos procedimentos metodológicos e conceitos utilizados em pesquisas recentes. Ao concluir, aponta que uma via interessante para o estudo sobre os processos criativos em música seria combinar a análise de conhecimentos e técnicas interiorizados pelo músico com a exteriorização, os processos criativos propriamente ditos.

Referências

- CLARKE, E. F. Creativity in performance. In: HARGREAVES, D.; MIELL, D. & MACDONALD, R. *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. New York: Oxford University Press, 2012. p. 17-30.
- COLLINS, D. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music*, v. 33, n. 193, p. 193-216, 2005.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollins, 1996.
- DIETRICH, A. The cognitive neuroscience of creativity. *Psychonomic Bulletin & Review*, v. 11, n. 6, p. 1011-1026, 2004.
- DIETRICH, A. Who's afraid of a cognitive neuroscience of creativity? *Methods*, v. 42, p. 22-27, 2007.
- FELDMAN, D. H.; CSIKSZENTMIHALYI, M. & GARDNER, H. *Changing the world: A framework of the study of creativity*. Westport: Praeger, 1994.
- GARDNER, H. & KATZ, S. L. Musical materials or metaphorical models? A psychological investigation of what inspires composers. In: HARGREAVES, D.; MIELL, D. & MACDONALD, R. *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. New York: Oxford University Press, 2012. p. 107-123.
- JOHANSSON, K. Organ improvisation: Edition, extemporization, expansion, and instant composition. In: HARGREAVES, D.; MIELL, D. & MACDONALD, R. *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. New York: Oxford University Press, 2012. p. 220-232.
- LEONTIEV, A. N. *O desenvolvimento do psiquismo*. Lisboa: Editora Horizonte, 1978.
- OCKELFORD, A. Imagination feeds memory: Exploring evidence from a musical savant using zygonic theory. In: HARGREAVES, D.; MIELL, D. & MACDONALD, R. *Musical imaginations: multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*. New York: Oxford University Press, 2012. p. 31-61.
- VIGOTSKI, L. S. *Imaginação e criação na infância*. São Paulo: Ática, 2009.
- VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- VYGOTSKI, L. S. *Obras escogidas*. Tomo III. Madrid: Visor, 1995.
- VYGOTSKI, L. S. *Obras escogidas*. Tomo IV. Madrid: Visor, 1996.
- WALLAS, G. *The art of thought*. London: Watts, 1926.
- WEBSTER, P. R. Creative Thinking in Music: Advancing a Model. In: SULLIVAN, T. & WILLINGHAM, L. *Creativity and Music Education*. Edmonton: Canadian Music Educators Association, 2002. p. 16-33.