Teorias e práticas do compor: a pesquisa em processos criativos musicais e(m) abordagens no Brasil

Guilherme Bertissolo

Universidade Federal da Bahia, Salvador - BA

Resumo: Esse trabalho enfoca a problemática da escassez de estudos sobre atos e pensamentos **nos** – ao invés de **sobre** – processos criativos em música, discutindo hipóteses para essa dificuldade de se abordar esse campo de estudo. Inicialmente, discuto seu contexto de pesquisa para então abordar a composicionalidade de Paulo Costa Lima, os sistemas composicionais de Liduíno Pitombeira e sua relação com a composicionalidade, bem como a semântica do entendimento de Marcos Nogueira. Finalmente, proponho uma perspectiva de síntese no contexto da minha pesquisa, pelo viés da noção de *affordances* culturais, apresentando diferentes possibilidades de desdobramento para o estudo do ato criativo, pelo viés cognição musical incorporada

Palavras-chave: Processos criativos. Composicionalidade. Enacionismo. Sistemas composicionais. *Affordance* cultural.

Theories and practices of composing: research in musical creative processes and approaches in Brasil

Abstract: *This paper focuses on the scarcity of studies regarding the acts and thoughts in – rather than about – creative processes in music, discussing hypotheses for the challenges in approaching this field of study. Initially, I discuss the research context and then address Paulo Costa Lima's compositionality, Liduíno Pitombeira's compositional systems in response to compositionality, and Marcos Nogueira's theories of musical meaning. Finally, I propose a synthesis within the context of my research, based on cultural affordances, presenting ways to develop future studies on the creative act from the standpoint of embodied music cognition.*

Key words: *Creative processes. Compositionality. Enactment. Compositional systems. Cultural affordance.*

O estudo sobre os atos e pensamentos **no** processo criativo, em direção a uma possível teoria do compor, representam uma flagrante escassez na literatura musical. Collins, por exemplo, 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”¹ (COLLINS, 2012: xix, tradução nossa).

No Brasil, essa abordagem criticada por Collins é comum nos textos da área de composição, como no caso das coleções de textos organizados por Ferraz (2007) e Tragtenberg (2012), por exemplo, bem como nos diversos trabalhos ligados aos programas de pós-graduação em Música com linhas ou áreas de concentração em composição. Em um texto anterior (BERTISSOLO, 2010), enderecei abordei essa questão, considerando a profusão de textos de análise musical na área de composição e a necessidade de reconhecimento da composição como campo de estudo². Em outro texto, Gras (2020) aprofundou esse debate no período de 2015 a 2019, salientando a mesma problemática apresentada à época do artigo original.

Paulo Costa Lima argumenta que “[o] conhecimento associado à criação artística não pode ser dela isolado, em busca de totalização e transparência” (LIMA, 2019: 38), uma vez que, “antes mesmo de qualquer envolvimento com instâncias interpretativas de recepção, a obra de arte se entrelaça com a ética, como testemunho do campo de escolhas possíveis, como evidência e medida de liberdade” (LIMA, 2013: 215). O autor considera que a “obra de arte informa sobre o processo de sua criação” (LIMA, 2019: 40), e questiona “quando alguém compõe, quem ‘fala’? Imagino aqui toda uma avenida de elaborações em torno daquilo que poderia ser tratado como ‘o sujeito do compor’ – da mesma forma, o sujeito da teoria e da análise” (LIMA, 2019: 38).

Marcos Nogueira, nesse mesmo sentido, ao considerar “o caráter de essencialidade dos processos criativos para o campo da investigação musical” (NOGUEIRA, 2016a: 18), destaca “a inconsistência da produção de conhecimento acerca dos atos criativos em música” (NOGUEIRA, 2016a: 29). Destarte, o autor assevera que, “[n]o passado moderno, os músicos se esforçaram para traduzir teorias de outras áreas de conhecimento, aplicando-as diretamente a análises de processos criativos musicais de compositores, de *performers* e, mais recentemente, de simples ouvintes”. Ele 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 interação com a música” (NOGUEIRA, 2016b: 92).

Sua abordagem, portanto, propõe uma teoria da experiência na música que enfoca os processos que envolvem as dimensões da criação, incluídas composição e performance, bem como da produção de sentido no âmbito da percepção (NOGUEIRA, 2019b). Dessa forma, ele endereça essa questão pelo viés da premência da pesquisa a partir da prática e da experiência em música:

No contexto musical, em geral, como na caracterização do conhecimento acadêmico de Música, **processo criativo** é um termo central. Com surpresa, no entanto, verificamos que talvez o principal desafio contemporâneo da

¹ Original: “Little attention has been paid to this particular form of musical creativity other than directly through biographical and autobiographical narrative and anecdote, or indirectly through analytical and theoretical approaches” (COLLINS, 2012: xix).

² Rodolfo Caesar, por exemplo, reconhece o desafio ao discutir a composição musical, asseverando que não reconhece nem como processo, tampouco como criativo (CAESAR, 2009).

pesquisa musical seja a produção de conhecimento não apenas **sobre** música, mas **a partir** de sua prática e experiência. Por que isto implicaria um desafio? Porque a tradição metodológica da pesquisa científica moderna não obteve êxito na inclusão da experiência e do corpo que tem a experiência em seus protocolos de investigação. [...] Embora a área de música represente um dos campos de estudo em Humanidades mais caracterizados pela experiência prática, sensorial e cinestésica, não tem ainda, de modo geral, este seu caráter espelhado numa literatura científica que enfatize a produção criativa de músicos e usuários de música (NOGUEIRA, 2019a: 81, grifos originais do autor).

No presente estudo, problematizamos a pesquisa **em** composição, e não **sobre** composição, considerando as problemáticas que envolvem uma possível teoria do compor, pelo viés do entendimento da criação como “processo que constitui” (LIMA, 2019: 38, grifos originais)³. Trata-se de um artigo de revisão, cuja metodologia para estabelecimento do recorte baseou-se nas publicações da área no país, nos principais eventos da área, em publicações no âmbito dos processos criativos e das teorias do compor. Nesse sentido, cabe perguntar: como podemos abordar os processos criativos com ênfase nos processos, e não nas obras? Como podemos avançar para além das narrativas biográficas e autobiográficas e dos relatos/análises, buscando correlações e noções que conectam as experiências?

Propomos aqui uma problematização nesse campo de pesquisa e produção, com uma incursão na literatura em composição que aborda os atos criativos com enfoque na indissociabilidade entre teorias e práticas. Buscamos aqui tecer um discurso em torno das abordagens da composicionalidade de Paulo Costa Lima e seus reflexos, dos sistemas composicionais de Liduíno Pitombeira e sua relação com a composicionalidade, bem como da semântica do entendimento musical de Marcos Nogueira. Quero crer que essas formulações representam vertentes promissoras e que, cada uma à sua maneira, respondem às questões aqui apresentadas. Após abordar essas perspectivas, proponho uma síntese a partir da minha pesquisa e dos possíveis desdobramentos pelo viés da noção de *affordance* cultural⁴ e dos processos da cognição musical incorporada.

Gostaria de ressaltar que minhas propostas e o viés que pretendo apresentar consideram a pesquisa **em** processos criativos, na sua dimensão cognitiva incorporada na produção imaginativa. As incursões pelo entendimento musical derivadas das noções de metáfora conceitual e esquemas de imagem, formuladas a partir das teorias de Lakoff e Johnson (1980, 1999) e Johnson (1990), têm representado um dos mais importantes campos de estudo para o entendimento e construção de sentido em música. Esses estudos representam uma “literatura sobre semântica cognitiva e música que tem surgido em surpreendente velocidade” (SPITZER, 2004: 62, tradução nossa)⁵,

³ “Cabe-nos, portanto, o desafio de melhor entender a criação como processo que constitui — ou seja, a relação dialógica com os elementos da vida social e cultural que habita o próprio tecido da criação” (LIMA, 2019: 38).

⁴ Trata-se de um neologismo formulado por Gibson (1977, 1979) que, literalmente, poderia ser traduzido como “possibilitância”. As *affordances*, no contexto da tese ecológica, são aquilo que o meio ambiente oferece ao animal, o que ele “proporciona” — para o bem ou para o mal. O meio ambiente oferece oportunidades para comportamentos particulares para quem seja capaz de percebê-los e usá-los, ou seja, uma relação entre aspectos particulares dos animais e das situações. *Affordances* culturais, por sua vez, são possibilidades, expectativas e prescrições para ação em um contexto (KIRMAYER & RAMSTEAD, 2017: 402). Essas expectativas estão relacionadas à minimização de erros de previsão em relação às possibilidades, dependendo do contexto e do repertório de comportamentos disponíveis (KIRMAYER & RAMSTEAD, 2017: 403). A construção do imaginário em composição, proponho, ocorre através por meio das *affordances* culturais nos contextos de criação.

⁵ Original: “Literature on cognitive semantics and music has arisen with surprising speed” (SPITZER, 2004: 62).

especialmente nos últimos 20 anos. Essas ideias estão fundadas principalmente na corrente **enacionista** das ciências cognitivas contemporâneas⁶, e compõem um leque de alternativas a antigas dicotomias, tais como mente-corpo, já que pensamos com o corpo, e experiência-abstração, já que conceituamos pela experiência, configurando ao mesmo tempo uma oposição ao objetivismo e ao positivismo cientificista. Esses estudos incluem avanços sobre esquematismo e memória (BROWER, 2000, 2008. SNYDER, 2000), expectativa (ABDALLAH; PLUMBLEY, 2009. HURON, 2006) e metáfora, que inclui a noção de gesto em música (GRITTEN; KING, 2006, 2011. SPITZER, 2004. PHILLIPS-SILVER, 2009).

Antes de nos debruçarmos sobre os contextos brasileiros, é importante mencionar que esforços recentes de teoria foram apresentados no âmbito internacional, sobretudo nas últimas décadas. Saliento aqui alguns deles, como o livro do compositor Roger Reynolds, que aborda o processo composicional a partir de três questões: “qual é o desenho geral da forma?”; “quais são os materiais mais apropriados?”; e finalmente, “que procedimentos melhor servirão para elaborar os materiais escolhidos em direção à larga escala?” (REYNOLDS, 2002: 4-5, tradução nossa)⁷. Desta forma, segundo o autor, em um processo de composição, o material, através do método, vira uma forma. Reynolds ressalta que a escolha de materiais é demasiadamente pessoal, enfocando, porquanto, nas questões mobilizadas no ato do fazer composicional, que podem ocorrer em contextos poéticos os mais diversos. Para tal intento, apresenta mais de setenta conceitos ligados ao compor, propostos no sentido de se estabelecer uma abordagem para o ato criativo.

Laske (1991), por sua vez, em sua epistemologia do compor, propõe um **Ciclo de Vida da Composição** (*Compositional Life Cycle*). O ciclo seria originado em um plano, baseado em uma ideia, que, através da geração de materiais, se direcionaria aos três modelos da obra: o modelo dos materiais, o modelo de *design* geral e o modelo de *design* detalhado. Assim, para o autor, o ciclo passaria por quatro níveis: análise (da ideia ao modelo de materiais), síntese (a mão dupla entre os modelos de material e *design* geral), especificação (um maior detalhamento no *design*) e implementação (em direção ao fim do ciclo: a obra de arte) (LASKE, 1991: 244)⁸.

Impett (2016) define a composição como “uma atividade de imaginação simultaneamente aural e estética, em um tipo de relação de *feedback*. Tanto os perceptos físicos quanto os artísticos são gerados como hipóteses” (IMPETT, 2016: 657, tradução nossa)⁹. Nesse sentido, ele avança, “a composição se torna um artefato autônomo na medida em que o compositor descobre sua natureza de múltiplas perspectivas” (IMPETT, 2016: 658, tradução nossa)¹⁰. O autor propõe, a partir de um arcabouço de autores, duas características do ato do compor: “um grau de identidade entre o sujeito e o objeto – compositor e o que é composto – e a estruturação da música sobre

⁶ No contexto da cognição contemporânea, o enacionismo (*enactment* ou *enacted cognition*) é um paradigma no qual as noções de mente, corpo, ambiente (e cultura) são indissociáveis. Em vez de conceber representações mentais do mundo, um mundo pré-dado em uma mente pré-dada, como nos paradigmas do cognitivismo clássico ou do conexionismo, o enacionismo considera que a produção de sentido depende de uma atuação do corpo no mundo, a partir das regularidades perceptivas a partir do nosso aparato sensorio-motor. Para maiores detalhes, conferir Durt, Fuchs e Tewes (2017). Como discutiremos a seguir, Marcos Nogueira tem desempenhado um papel de destaque no Brasil na concepção de um formalismo musical enacionista.

⁷ Original: “What kind of overall shape is likely to work?”, “what are the most appropriate materials?”, and “what procedures will best serve to elaborate the chosen materials toward the large-scale form?” (REYNOLDS, 2002: 4-5).

⁸ A noção de ciclo é uma poderosa ferramenta de articulação entre teorias e práticas no compor. Enderecei esta questão em um texto anterior (BERTISSOLO, 2018).

⁹ Original: “Composition is an activity simultaneously of aural and aesthetic imagining, in some kind of feedback relationship. Both physical and artistic perceptos are generated as hypotheses” (IMPETT, 2016: 657).

¹⁰ Original: “The composition becomes an autonomous artifact as the composer discovers its nature from multiple perspectives” (IMPETT, 2016: 658).

uma escala temporal para além de uma memória de curto prazo não estruturada” (IMPETT, 2016: 652, tradução nossa)¹¹. Sua abordagem para o ato criativo em um prisma incorporado discute motivação, a relação entre psicologia e composição, teorias da criatividade, metáforas e modelos, imaginação, improvisação, bem como a importância dos traços dos processos, como rascunhos e a tecnologia.

Nagy (2017) apresenta uma interessante incursão pelo domínio da criatividade composicional pelo viés da cognição incorporada. Sua abordagem apresenta uma interessante discussão sobre a criatividade e suas concepções contemporâneas, apresentando um modelo para o ato criativo, considerando a imbricação entre plasticidade da modalidade cognitiva e a fisicalidade da modalidade performativa.

Collins (2012) discute a questão da dificuldade de se abordar os processos criativos em música. O livro apresenta onze diferentes abordagens para o ato criativo, realizadas por criadores/autores convidados, cobrindo temáticas que vão desde os recortes empíricos e históricos, psicológicos (incluindo imaginação, engajamento e inspiração), colaboração, motivações extramusicais, improvisação e composição assistida por computador.

1 Composicionalidade e seus reflexos

Paulo Costa Lima reverbera nossos questionamentos ao formular sua composicionalidade (LIMA, 2012), ressaltando 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: 23). Uma possível teoria do compor não poderia assim ser dissociada da sua prática, daí a importância dada aos textos de Reynolds e Laske na composicionalidade. Lima avança: “mas qual a natureza desse circuito no compor? Quais os elementos que a noção de composicionalidade reúne?” (LIMA, 2012: 23).

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” (LIMA, 2012: 15). Nesse sentido, ele formula sua composicionalidade a partir de cinco vetores: indissociabilidade entre teoria e prática, criação de mundos, criticidade, reciprocidade e campo de escolhas¹².

Esses vetores tocam na questão do ato composicional como campo de escolhas, considerando o processo como um ato interpretativo (vetor da criticidade). Lima avança, enfocando construções discursivas da primeira geração pós-Widmer, na esteira do pensamento criativo de Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, Lindembergue Cardoso, Agnaldo Ribeiro e Wellington Gomes.

Em um texto recente, o autor propõe uma síntese dos vetores da criticidade:

¹¹ Original: “A degree of identity between subject and object — composer and composed — and the structuring of music over a temporal scale beyond that of unstructured short-term memory” (IMPETT, 2016: 652).

¹² A questão da discussão sobre o compor como campo de estudo, com vistas também à pesquisa sobre seu ensino, é uma questão abordada por Paulo Costa Lima há pelo menos duas décadas (ver, por exemplo, LIMA, 1999: 57-67). A série **Teoria e Prática do Compor** também possui mais três volumes (LIMA, 2014, 2016b, 2016c), todos dedicados a aprofundar essa discussão. Enfocarei, entretanto, nessa seção e na discussão sobre composicionalidade, os textos que a abordam diretamente (LIMA, 2012, 2016a, 2019).

i) quando o compor cria uma obra, um mundo em que essa obra existe, ou talvez, melhor, um mundo tornado possível justamente pela existência dessa obra é também criado (**invenção de mundos**); ii) relações são assim estabelecidas: entre a obra e o mundo em que existe, e também entre a obra e todos os outros mundos existentes; o ato compositivo é um ato crítico e interpretativo (**criticidade**); iii) ora, isso não pode ser entendido apropriadamente a partir de categorias autônomas, na verdade, os atos composicionais emergem de um *continuum* não dissociativo de práticas e teorias (**indissociabilidade de prática e teoria**) — um processo contínuo que conecta escolhas e princípios, decisões e razões para tomá-las, atos e valores; iv) essa fluidez de bordas que caracteriza a atividade e faculdade de invenção (e a imaginação em geral) conduz a uma interpenetração ativa de *designer* e *design*, uma espécie de **reciprocidade**; v) através dela, o **campo de escolhas** ativado pelo processo do compor, o jogo entre ideias e atos compositivos, torna-se parte de um contexto mais amplo, o jogo de identidades (LIMA, 2019: 37, grifos originais do autor).

Ao abordar as tensões entre os modos de pesquisa e compor, Lima (2016a) relata que: “em um mergulho memorialista, precisei esboçar categorias norteadoras dos meus processos de criação, chamei-as de valores”¹³. Essas categorias são **organicidade/profundidade, imantação pelo novo, ideal sonoro e entre lugares**. Ao se deparar com esses valores na análise de suas categorias dos seus processos de criação, Lima questiona o que aconteceria se elas fossem cruzadas com os vetores da composicionalidade. A partir desse cruzamento, ele propõe um modelo de uma tulipa, “fazendo alusão a um curioso dito de Régis Duprat, segundo o qual o compositor seria uma flor que vai largando pétalas pela vida a fora” (LIMA, 2016a: 36).

Em um esforço trabalho de indução, o autor realiza um esforço para apontar quais seriam os paradigmas (em termos de composição) para o encontro entre os vetores da composicionalidade e as categorias. Por exemplo, para encontro entre invenção de mundos e organicidade, o paradigma seria Brahms, “na medida em que toda a aparente liberdade de expressão, todo o clima emocional romântico, responde a rigorosas (porém flexíveis) transformações motivico-temáticas” (LIMA, 2016a: 37). Os demais paradigmas citados seriam John Cage (invenção de mundos e imantação pelo novo); *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky (invenção de mundos e paixão/ideal sonoro); *Santos Futebol Music* e *Obra Aberta*, de Gilberto Mendes (invenção de mundos e entre lugares); Schoenberg (criticidade e organicidade); Webern (criticidade e imantação pelo novo); *Lux Aeterna*, de Ligeti; e *Le Marteau sans Maître*, de Boulez (criticidade e paixão/ideal sonoro); Murail e Grisey e a corrente espectralista (criticidade e entre lugares); *The Unanswered Question*, de Charles Ives (reciprocidade e organicidade); Brian Ferneyhough e a nova complexidade (reciprocidade e imantação pelo novo); Villa-Lobos ou Arvo Pärt (reciprocidade e paixão/ideal sonoro) e Ernst Widmer (reciprocidade e entre lugares). Na tabela Tabela 1 apresento uma síntese desses cruzamentos.

¹³ O mergulho em questão é o Memorial para Progressão para Professor Titular (defendido na UFBA em 2015), que foi posteriormente desenvolvido e publicado sob o título de *Memorial Costa Lima* — cf. Lima (2016b).

	organicidade	imantação pelo novo	paixão/ideal sonoro	entre lugares
invenção de mundos	J. Brahms	J. Cage	<i>A Sagração da Primavera</i> , de I. Stravinsky	<i>Santos Futebol Music</i> e <i>Obra Aberta</i> , de Gilberto Mendes
criticidade	A. Schoenberg	A. Webern	<i>Lux Aeterna</i> , de G. Ligeti <i>Le Marteau sans Maître</i> , de Boulez	T. Murail e G. Grisey
reciprocidade	<i>The Unanswered Question</i> , de Charles Ives	B. Ferneyhough e a nova complexidade	H. Villa-Lobos A. Pärt	Ernst Widmer

Tabela 1: cruzamento Cruzamento entre categorias e vetores, proposto por Lima (2016a)

A partir desses cruzamentos, Lima enfoca a pesquisa recente em composição como resposta ao cruzamento entre vetores e categorias, citando os compositores Guilherme Bertissolo, Ângelo Castro, Pedro Amorim (2014, 2016) e Paulo Rios Filho (2015, 2016), todos orientados por ele. Após apresentar seu modelo, há uma interessante reflexão que responde às questões que ponderamos nesse neste estudo:

Podemos perguntar pela eficácia desse modelo de categorias (composicionalidade e valores): até que ponto incide, ou pode incidir de forma mais direta sobre o compor? Portanto, eficácia no sentido de que, além de viabilizar interpretações mais amplas sobre o processo do compor, possa descer diretamente ao traçado musical das escolhas realizadas (LIMA, 2016a: 44).

No quarto volume da Série *Teoria e Prática do Compor* (LIMA, 2016c) são apresentados horizontes metodológicos para a pesquisa em composição que representam consideráveis desdobramentos da composicionalidade – além dos realizados por Liduíno Pitombeira e Marcos Nogueira, que serão discutidos a seguir –, com uma abordagem sobre a minha pesquisa de doutorado, assim como nos textos de Paulo Rios e Pedro Filho (LIMA, 2016c). Entendo que o trajeto dos trabalhos recentes no contexto do movimento de composição na Bahia tem construído tais interpretações mais amplas, demonstrando a constituição de um imaginário coletivo – desdobrado na ideia de *affordance* cultural, como discutirei mais adiante.

Para responder à questão da eficácia do seu modelo, Lima antes oferece uma contextualização do esforço recente na busca por temas para seus seminários que não fossem muito específicos, a ponto de dificultar a construção de diálogos e debates, ou amplos demais, pois seriam incapazes de fluir de forma eficaz para o ambiente de criação musical. Ele cita três temáticas escolhidas como resposta à essa questão: ciclo, intensificação e continuidade. Feita a contextualização, a resposta propõe a noção de conceitos para o compor, descritos por ele como “indicadores de processos”:

Ora, tendo em vista a perspectiva deste artigo [...], o que gostaria de pontuar é que o modelo da tulipa, jogando com categorias da composicionalidade e com os valores do compor, aponta para seu próprio enraizamento diante da “mão na massa” do compor, diante da experiência vivida de realização de escolhas e cruzamento de teorias e práticas, através do desdobramento em processos. [...]

[A]creditamos que a projeção das questões aqui discutidas – no caso, a confluência entre categorias e valores – num nível mais próximo das decisões composicionais, colocando assim em perspectiva a relação do modo pesquisa com entidades tais como procedimentos, estratégias e técnicas composicionais, através da identificação de processos, será um passo adiante no entendimento desse entrelaçamento de problematizações e metáforas (LIMA, 2016a: 44-45).

Esse interesse nos processos é fruto de uma reflexão de longa data na pesquisa de Paulo Costa Lima, com especial interesse na produção composicional da Bahia, tomando-a como um laboratório¹⁴. Ora, como essa formulação faz transparecer, há um entendimento do compor como trabalho cultural, como formulado por Philip Bohlman.

[...] composição e cultura não são universos desconectados. É preciso falar sobre a relevância da geração de perspectivas culturais associadas ao compor — o trabalho cultural realizado no âmbito do processo compositivo. As escolhas aí envolvidas remetem à construção de sentidos de pertencimento (LIMA, 2019: 39).

Esses sentidos de pertencimento, quero crer, estariam relacionados à construção de um imaginário coletivo, compartilhado, entre compositores, *performers* e ouvintes. Outrossim, o compor como campo de escolhas implica no reconhecimento, como afirmamos acima, de que cada escolha carrega consigo suas determinantes. Nesse sentido, Lima salienta as relações de poder (numa perspectiva pós-colonialista), ao considerar que “não existe uma redoma capaz de isolar os atos compositivos de todas essas implicações de natureza política, ética ou estética”, discutindo a implicação dessa questão no campo de escolhas: “[é] no calor desses empuxos que as escolhas compositivas são feitas, cabendo-nos o desafio de buscar entender de forma mais clara a dinâmica desse jogo” (LIMA, 2019: 39).

Essa perspectiva abre caminho 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, “[u]ma distância ressignificadora dos procedimentos formais tradicionais. É dessa distância que vão surgir os efeitos narrativos, o humor e o sentido de pertencimento” (LIMA, 2019: 41).

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*; L. Cardoso, *O Voo do colibri*; P. Costa Lima, *Atotô do L'Homme armé e Sete flechas: Um um batuque concertante*; G. Bertissolo, *Fumebianas No. 1*. Esses exemplos permitem iluminar três diferentes vetores da composicionalidade: **invenção de mundos** – “a existência de polos distintos que geram trânsito de significações afeta (e é afetada)

¹⁴ Essas formulações são reverberações de textos e contextos relacionados ao movimento de composição da Bahia, como delineado pela pesquisa de Paulo Lima. Ressalto os textos de Fernando Cerqueira (1991, 2007, 2015), que manifestam uma interessante incursão no campo dos processos criativos em composição. Sobre o laboratório, o próprio autor formula: “A nossa pesquisa mantém desde o seu início, na década de 1990, traços da tradicional estratégia de observação participante. Isso significa olhar para o contexto da produção composicional na Bahia das últimas décadas como se fosse uma espécie de laboratório — do qual o próprio autor participa —, formulando questões que se dirigem a processos que lá estão, mas, ao mesmo tempo, se dando conta do valor indutivo de tais questões, ou seja, de como também trazem em seu bojo amplitudes e latitudes diversas” (LIMA, 2019: 36).

pelo nível da ideia, que precisa acolher a diversidade como traço e como valor” (LIMA, 2019: 55) –, **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” (LIMA, 2019: 56-57) – 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” (LIMA, 2019: 57).

Ora, é possível afirmar que a ideia de distância ressignificadora atuou no campo de escolhas desses diversos compositores. Essas escolhas, claramente, não foram deliberadas. Como discutiremos a seguir, grande parte das nossas escolhas não é consciente, mas merece uma abordagem nesse contexto. Gostaria de chamar atenção aqui para a dimensão da construção de sentido, no âmbito da cognição incorporada, que discutiremos a seguir, mas que merecem uma abordagem nesse contexto:

O corpo que experimenta Música não é somente um corpo que ouve, mas o centro corporal que integra toda essa experiência. Quero admitir que os padrões de fluxo e refluxo, de tensão e distensão, são estruturas experienciais da Música aprendidas pelo corpo e reconhecidas em outras experiências incorporadas, similarmente estruturadas. [...] Se a experiência é a fonte daquelas estruturas e se a experiência humana é fundamentalmente social, nossas experiências compartilhadas são cruciais para o sentido musical e para a sua comunicação (NOGUEIRA, 2009b: 21).

O entendimento do que ocorre em uma cena auditiva, portanto, “resultará da intenção perceptiva e dos recursos cognitivos e **culturais** que o receptor envolve no processo” (NOGUEIRA, 2016b: 63, grifo meu). Portanto, como já propus em outros textos (BERTISSOLO, 2016b, 2020), creio que a imbricação entre a semântica cognitiva e a semântica cultural permite uma interessante abordagem para a dimensão do sentido em música. Pelo viés da intencionalidade e da imaginação, creio também que ela nos informa sobre os processos criativos nos atos compositivos, como discutiremos oportunamente neste texto.

Marcos Nogueira propõe uma interessante discussão sobre a invenção de mundos, considerando, no âmbito da composicionalidade, que, “ao criarmos um mundo, um mundo-obra, por meio da composição, que é interpretação de mundo, estabelecemos uma relação entre este mundo que é a obra e o mundo no qual ela se encontra” (NOGUEIRA, 2016a: 17). Ao destacar a importância da imaginação na experiência em música, considerando que a natureza da música mantém nossa experiência distante das coerções visuais e conceituais, o autor sugere a existência de um conteúdo não conceitual que condiciona os atos inventivos de quem experimenta o “texto” musical (NOGUEIRA, 2016a: 27), destacando que atribuímos estatuto de conteúdo às coisas da origem não conceitual. Essa proposição nos direciona à problemática central do seu texto: “[a]í está a origem do entendimento da música realizado por seus inventores e que a pesquisa acadêmica ainda não pôde apreender por falta de métodos já consolidados” (NOGUEIRA, 2016a: 27).

Nogueira problematiza uma questão que consideramos central nas abordagens para os atos criativos: “as ‘escolhas’ realizadas tanto por quem inventa mundos musicais quanto por quem inventa mundos musicalmente não são, necessariamente, deliberadas” (NOGUEIRA, 2016a: 58). Na verdade, apenas uma pequena fração de nossas escolhas é consciente¹⁵.

¹⁵ “[A] maior parte da atividade cognitiva é comprovadamente inconsciente, bem como emocionalmente comprometida” (NOGUEIRA, 2016b: 90).

Creio que a principal contribuição do texto de Marcos Nogueira para a composicionalidade está na discussão sobre a invenção de mundos enquanto como universo de sentido, problematizando a necessidade da “produção de métodos que podem dar acesso ao processo de produção de sentido musical” (NOGUEIRA, 2016a: 31). A sua proposta de uma perspectiva incorporada para a investigação dos processos criativos, que discutiremos a seguir, é fundamental para a produção de sentido na invenção de mundos – que o autor considera função dos compositores, dos *performers* e dos ouvintes. Concordo com ele que o paradigma **enacionista**, na perspectiva da cognição incorporada, relega-nos uma possibilidade de discussão sobre os atos criativos que se mostra pertinente, porque busca o **como** ao invés do **que** na nossa experiência musical.

Além disso, como discutimos em um texto recente (BERTISSOLO, 2020), cumpre salientar que o campo de escolhas no ato criativo não necessariamente é composto por atos deliberados e conscientes. Em primeiro lugar, considerando ser “a experiência musical uma prática cultural ubíqua de ‘invenção de mundos’” (NOGUEIRA, 2016a: 29), é preciso reconhecer a construção do imaginário a partir de uma perspectiva do compor como trabalho cultural, como já alertara Paulo Costa Lima (2019). Ao discutir o processo de distância ressignificadora, o autor demonstra como esse processo interferiu diretamente nos atos criativos de cinco obras de quatro compositores diferentes.

Em segundo lugar, creio que os nossos mecanismos de construção de sentido, descritos pela cognição incorporada no âmbito da categorização, dos esquemas de imagem pré-conceituais, que permitem nossa percepção/atuação no mundo e, por conseguinte, na música, influenciam nos atos e processos criativos em música. Voltaremos a essa discussão adiante, mas quero salientar aqui que esses mecanismos de construção de sentido ocorrem de maneira não consciente e que, por vezes, é no domínio das memórias, expectativas e respostas de orientação na experiência musical que o compositor, em diversos contextos e âmbitos do processo criativo, infere, intui, busca integridade e coerência.

2 A modelagem sistêmica e a resposta à composicionalidade

O compositor Liduíno Pitombeira (2015) propõe um estudo sobre o campo de produção de teoria composicional no Brasil, problemática apontada por este artigo. Além de tecer um esforço de definição, este trabalho discute a sua produção recente na área, com enfoque nas abordagens influenciadas pela matemática, com especial atenção a quatro importantes braços/contextos de pesquisa e produção criativa: teoria dos contornos, análise particional, teoria da variação progressiva e a teoria dos sistemas composicionais.

A abordagem proposta por Liduíno tem se concentrado na modelagem sistêmica e na teoria dos sistemas composicionais, uma abordagem desenvolvida nos últimos anos em textos de sua autoria e em coautoria com outros compositores/pesquisadores. Em um texto recente (PITOMBEIRA, 2020), o autor realiza uma incursão pelo estado da arte da pesquisa nessa abordagem, apresentando um breve panorama da teoria dos sistemas, a definição dos sistemas composicionais e sua aplicação. Os exemplos apresentados e a consistência da fundamentação demonstram o rico potencial de aplicação dessa perspectiva para os processos criativos em música.

Gostaria de focar nessa seção a interessante incursão de Liduíno Pitombeira que cruza a modelagem sistêmica à composicionalidade de Paulo Costa Lima. Em *Compositionality as Creative Identity Building*, Pitombeira (2019) abordou a composicionalidade, comparando três dos seus vetores (indissociabilidade, criação de mundos e processos do compor) com a teoria dos sistemas

composicionais¹⁶. Partindo da noção de criação de mundos, a obra instaura um universo (natural ou artificial) através do qual o compositor propõe sistemas (PITOMBEIRA, 2019: 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 composicionais¹⁷. Por conseguinte, ele propõe a economia de movimento e a conservação de energia como forças-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 (BERTISSOLO, 2018). 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 (PITOMBEIRA, 2019: 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 (PITOMBEIRA, 2019: 125-126). Esses comportamentos foram organizados por classes de intervalos em uma tabela (PITOMBEIRA, 2019: 127). Esse sistema possibilitou a composição de um novo fragmento a partir de cinco operações (ressonância, dobramentos de uníssono/oitavas, repetição literal, repetição com aumento/diminuição irregular, eco), a partir da escolha de novas classes de intervalos, com escolhas livres de ritmos, dinâmicas e articulações.

As formulações teóricas e as obras decorrentes dos processos criativos de Liduíno Pitombeira, bem como os desdobramentos recentes relacionados à sua atuação no contexto da Pós-Graduação em Música no Brasil demonstram o potencial de aprofundamento e desenvolvimento desse contexto para o campo da composição.

3 Marcos Nogueira e a semântica do entendimento musical e processos criativos

Como discutimos previamente, Marcos Nogueira tem salientado a flagrante escassez de textos que enfoquem processos criativos que enderecem **como** produzimos sentido na

¹⁶ É importante ressaltar a diferença de nomenclatura entre os termos apresentados por Pitombeira (2019) e a composicionalidade, como formulada por Lima (2012). Pitombeira fraseia como **criação de mundos**, ao invés de **invenção de mundos** (a criação inventa um mundo, no sentido do mundo da vida heideggeriano). Creio, entretanto, que seja errônea a formulação **processos do compor**, em detrimento de **campo de escolhas** da concepção original, uma vez que a ideia, na composicionalidade, é que sobre os processos do compor incidem os cinco vetores, entre eles o campo de escolhas.

¹⁷ Embora cite a obra de Larson (2012), sobre a dimensão cognitiva das forças musicais, não há uma discussão sobre a relação entre as forças musicais e a proposição da criação de mundos como universo de forças e energias.

experiência musical. Sua proposta para responder a esse desafio enfoca uma semântica do entendimento musical (NOGUEIRA, 2009a) pelo viés da experiência – não-proposicional e não-representacional (NOGUEIRA, 2010: 112) –, da “produção de sentidos tanto impostos ao fluxo musical pela **mente situada** que o experienta quanto moderados e restringidos pelas ‘pistas sonoras’ que constituem o fluxo musical experimentado” (NOGUEIRA, 2019a: 20 –, grifo original do autor). A premência desse desafio é formulada com clareza e no seguinte trecho:

Cumpra então desenvolver um modelo de investigação do sentido musical que tenha origem no exame das descrições linguísticas do entendimento musical, considerando a hipótese **enacionista** de que ao processo criativo musical – seja o de compositores ou *performers*, como o do mero ato da escuta de qualquer ouvinte – subjaz um entendimento pré-conceitual dos efeitos do fluxo musical intencionado ou experimentado. E os sentidos – em grande parte ainda não conceituados – que suportam tal entendimento ora determinam ora dialogam com a intencionalidade que orienta as decisões poéticas do ouvinte-experimentador. Ao descrever seu entendimento de certo trecho musical este ouvinte não está consciente dos processos cognitivos que originaram seu entendimento, nem tampouco das escolhas conceituais que faz para construir atualmente suas representações mentais deste entendimento (NOGUEIRA, 2019a: 27).

O autor entende como uma “lacuna histórica da produção teórica da área [...] a ausência de modelos consolidados de investigação dos processos criativos musicais” (NOGUEIRA, 2016b: 82). Seu entendimento é de que uma resposta a esse desafio “depende da inserção definitiva do aporte teórico-metodológico das ciências da mente no campo musicológico”, ressaltando a necessidade de “ações que viabilizem a comunicabilidade entre os variados ‘dialetos epistêmicos’ desenvolvidos pela tradição moderna em teoria da música – interdisciplinaridade esta que nossa tradição teórica não foi capaz de efetivar” (NOGUEIRA, 2016b).

O entendimento, pois, “diz do modo de termos um mundo, um modo de ser no mundo” (NOGUEIRA, 2015b: 157). Essa concepção está alinhada com a discussão empreendida por Paulo Costa Lima na sua composicionalidade, considerando o vetor de invenção de mundos, como já discutimos previamente.

Cumpra salientar a importância dos mapeamentos metafóricos na construção de conceitos incorporados na experiência musical¹⁸:

Então, dizemos que a melodia sobe e desce, que determinados sons vão e vêm, que a música é mais clara e mais escura, que um som é mais ou menos áspero, que a instrumentação é mais ampla ou mais estreita, que um determinado som está ocultando outro, que uma parte da música equilibra a outra etc. Enfim, a música só pode ser traduzida, conceitualizada e comunicada discursivamente por meio de metáforas visuais procedentes de nossos **conceitos incorporados** (NOGUEIRA, 2014: 110, grifo original do autor).

¹⁸ Enderecei a abordagem de Marcos Nogueira para o sentido em música, pelo viés da relação entre música e movimento em Bertissolo (2017b). Sua abordagem de pesquisa remonta sua tese de doutorado, defendida em 2004, e diversos textos publicados desde então.

É preciso salientar a ideia da necessidade de construção de um arcabouço que nos permita comunicar a experiência criativa em música. “Não dispomos ainda de uma teoria mais consistente da forma e do sentido musicais que torne possível a nomeação precisa do que ocorre quando os sons musicais nos parecem inteligíveis” (NOGUEIRA, 2010: 123).

Na esteira da abordagem **enacionista** da cognição musical, o autor argumenta que o sentido emerge da nossa interação corporal com o mundo. Cabe então a questão: “o que é o sentido? Sentido é uma experiência de coerência, de unidade, de padrão. Se dada configuração no mundo é apreensível, é porque constitui padrão, constitui relações de conformidade” (NOGUEIRA, 2016b: 25). A forma – ou abstrações formais – desempenha um papel central no que reconhecemos como sentido, tendo como base experiencial os movimentos, as formas e as intenções que aprendemos a experimentar na interação com o fluxo musical (NOGUEIRA, 2016a: 21). Entendemos que a discussão sobre forma é uma das questões prementes no estudo dos atos criativos no compor, como discutiremos mais adiante.

Portanto, “se uma coisa tem forma, tem sentido” (NOGUEIRA, 2016a: 25), sendo esta este “entendimento crucial para o reconhecimento e a categorização de objetos” (NOGUEIRA, 2016a: 31). O autor problematiza o termo forma na experiência da música, já que ele envolve uma abstração contingente e imprecisa: “[n]o ato da escuta – ou mesmo na experiência da imaginação do efeito auditivo da música – não podemos apreender, em momento algum, a inteireza formal da peça musical que estamos ouvindo” (NOGUEIRA, 2016b: 86).

Em sua proposta de um **formalismo musical enacionista** (NOGUEIRA, 2010, 2015a, 2015b), Nogueira problematiza o formalismo musical tradicional¹⁹ que advoga um sentido “inerente ao objeto” da música, que “ofuscou as investigações dos modos por meio dos quais construímos aqueles esquemas formais para descrever nossas abstrações da forma musical” (NOGUEIRA, 2016b: 86-87). A questão repousa, pois, em “inverter o foco de investigação do sentido musical, do objeto musical para os processos cognitivos que tornam possível a emergência dos sentidos da música” (NOGUEIRA, 2016b: 89). Nesse sentido, a categorização é uma das consequências de como nossas mentes são incorporadas: “[d]izer que as nossas categorias são formadas em virtude da nossa incorporação é dizer que as categorias que formamos são parte de nossa experiência” (NOGUEIRA, 2009b: 20)²⁰.

¹⁹ “O formalismo musical dos oitocentos (Hanslick) mantivera-se estritamente focado na revelação de uma sintaxe das obras musicais — explicitando o sentido formal de uma estrutura musical audível e suas relações ‘internas’ — e no desenvolvimento de técnicas analíticas que instrumentalizam tal procedimento. Para isso, desenvolveu inúmeros modelos analíticos que, em graus e padrões variados, visaram instrumentalizar um processo reducionista de desvelamento do ‘funcionamento’ intrínseco das obras, tal como o das máquinas de relógios, que poderiam ser entendidos reduzindo-os aos seus componentes básicos. Contudo, penso que só poderemos dizer que temos um entendimento ‘formal’ de uma obra musical, quando pudermos responder perguntas como: ‘que’ aspectos de dado segmento de uma obra musical possibilitam e ‘como’ possibilitam as inferências de suspensão (desequilíbrio ou incompletude) ou de conclusão (equilíbrio ou completamento) formal? Ao ouvir pela primeira vez dada obra, que aspectos desta na experiência do ouvinte possibilitam prever (antecipar imaginativamente) o momento de um primeiro fechamento formal ou que aspectos possibilitam inferir que se trata de um segmento de abertura ou de fechamento da obra? Como posso perceber dada obra musical como coerente, se não a tenho inteiramente na experiência presente, em escuta ou em memória?” (NOGUEIRA, 2016b: 88-89). Para uma discussão sobre o contexto histórico e as bases do formalismo musical, cf. Nogueira (2010, 2015a, 2015b).

²⁰ “Quando pensamos, formamos deliberadamente novas categorias, mas nossas categorias inconscientes inserem-se, automaticamente, nesse processo. As categorias formam a conexão entre a percepção e o pensamento: criam uma forma na qual a experiência pode ser estruturada. Um conceito incorporado é uma estrutura neuronal que faz parte do sistema sensorio-motor dos nossos cérebros e que nos permite fazer a maior parte das inferências conceituais” (NOGUEIRA, 2009b: 21). O ato de categorizar está diretamente relacionado ao reconhecimento de padrões: “embora cada situação seja única, para fins de ‘comunicação’ [...] precisamos reduzir drasticamente a densidade do mundo. Fazemos isto reconhecendo todo tipo de semelhança entre objetos e eventos, o que nos leva a aplicar os mesmos conceitos e palavras a coisas por vezes aparentemente muito distintas e, inversamente, a aplicar conceitos e palavras distintos a algo que pode parecer ‘uma mesma coisa’. Estou referindo ‘padrões’” (NOGUEIRA, 2019a: 25).

Cumpra salientar que essa perspectiva busca superar a questão do entendimento musical na construção do que o autor chama de “dispositivos operativos – originais ou não – com os quais os compositores conformam seus recursos sonoros, por economia de meios ou dever de coerência” (NOGUEIRA, 2016a: 20). Quero crer que essa assertiva se alinha-se à problemática apontada por Collins, previamente discutida, de que pouca atenção tem sido dada ao ato do compor como forma particular de criatividade, restringindo os escritos a narrativas sobre os processos ou anedotas biográficas/autobiográficas ou indiretamente através da análise e abordagens teóricas.

Nogueira responde a esse desafio enfocando a dimensão imaginativa da experiência musical: “[m]eu propósito aqui é examinar a emergência do entendimento do fluxo musical, determinado pela configuração sonora do fluxo e pelas **dimensões imaginativas** que constituem a identidade de quem o experimenta, seja um compositor/*performer* ou um mero ouvinte” (NOGUEIRA, 2016a, grifo meu). Com base na abordagem **enacionista**²¹ da cognição musical, o autor propõe uma relação entre a experiência musical e os domínios perceptivos que são mobilizados pelo nosso sistema sensório-motor:

A realidade adquire forma a partir da memória de nossas experiências de padrões corporais de ação, de orientações espaciais e dos inúmeros modos de interação com os objetos. O presente estudo discute como movimentos, formas e intenções experimentados recorrentemente nestas condições – constituindo a base experiencial de qualquer sentido –, determinam os modos pelos quais atribuímos sentido às nossas experiências da música. Ao experimentarmos o mundo com os nossos corpos, memorizamos mais especialmente as estruturas mentais resultantes de interações perceptivas e de programas motores mais recorrentes cotidianamente. E o surgimento desses padrões de memória, desses esquemas essencialmente pré-conceituais e inconscientes, gera coerência e possibilita a formação de sentidos nas experiências subsequentes, que continuamente atualizarão aqueles padrões (NOGUEIRA, 2016a: 21).

O autor propõe, pois, a produção imaginativa – tão importante no contexto dos processos criativos – circunscrevendo um “campo de força”²² do sentido musical, a partir de suas três dimensões coexistentes e interagentes: a) **categorização** dos traços sonoros distintivos da música (movimentos); **produção de imagens e relações formais** resultantes de habituação e reconhecimento de invariâncias, recorrências e contrastes de padrões (resultantes da categorização); **trocadas comunicativas** entre aspectos imaginativos da mente (*frames*, projeções metafóricas, esquemas de imagem, *prototypes*, espaços mentais) e os objetos da escuta (respostas de orientação, contrastes tensivos e intenções) (NOGUEIRA, 2016a: 27).

²¹ “[A] partir do advento das pesquisas experimentais vinculadas à corrente **enacionista**, foi possível verificar empiricamente que os processos sensório-motores, quais sejam a orientação e a prontidão do corpo para agir no espaço, condicionam e regulam, por toda a vida, os modos de conexão dos conteúdos cognitivos, permitindo assim que a mente transcenda o espaço. É desse modo que o pensamento abstrato é inelutavelmente conectado às funções sensório-motoras e, assim, à estrutura espacial das interações do corpo no mundo” (NOGUEIRA, 2016a: 23).

²² Sobre essa noção de “campo de força”, que discutiremos mais adiante e que, ao nosso ver, desempenha um papel central na nossa discussão: “A ordem da música é uma ordem ‘percebida’. Quando ouvimos música, ouvimos suas implicações musicais. Mas o ouvinte, comumente, conhecendo ou não a teoria da organização musical (uma quase-gramática), tem dificuldades de explicar em palavras o que acontece quando os sons de uma obra musical, como num campo de força, soam-lhes coerentes e lógicos. Haveria uma teoria para esse ‘campo de força’, determinante de suas relações formais, um modo de comunicação tal como o provido pelos ‘barulhos’ que a voz rumoreja ao dizer os poemas?” (NOGUEIRA, 2010: 121).

A imaginação, pois, desempenha um papel central na produção de sentido, uma vez que “não há experiência significativa sem imaginação”, ela está portanto no cerne da “questão sobre a produção de sentidos em Música” (NOGUEIRA, 2011: 1839), tanto para o compor quanto para a performance. Nogueira argumenta que o que compositores “fazem ao executar imaginativamente a música que experimentam é hierarquizar suas múltiplas inferências concomitantes” (NOGUEIRA, 2015b: 161). Entendo que essa afirmação – que no contexto desse texto também estende essa concepção para *performers* e ouvintes – é crucial para uma abordagem sobre o processo criativo, que pretendo abordar nesse texto.

A música, salientando, como experiência radical de abstração de uma realidade sônica sem matéria, nos convoca para a construção de uma realidade virtual (NOGUEIRA, 2014: 109). A cognição incorporada tem demonstrado evidências de que nossa capacidade de abstração e conceituação são fundadas na atuação do nosso corpo no mundo. “Usamos densamente a nossa experiência espacial como fonte de reconhecimento, de categorização, de interpretação, conceituação, independente da modalidade da experiência que queremos entender” (NOGUEIRA, 2016a: 21).

Em seus textos recentes, Marcos tem dedicado atenção na construção de um arcabouço para o estudo dos processos criativos, com centralidade na discussão sobre as já mencionadas dimensões imaginativas, tão pouco abordadas em estudos dos atos do compor, bem como de espaço musical e resposta de orientação, sempre tomando a perspectiva **enacionista** como paradigma e considerando a imbricação entre música e movimento.

O **espaço musical**, na perspectiva **enacionista**, é relacionado aos domínios de atuação, de ação, dos nossos corpos, em resposta à potencialidade de sentido da experiência musical, mapeados na nossa concepção de espaço, considerando que “nossas descrições do espaço musical são repletas de termos referentes a gestos e a ações do corpo humano no mundo dos objetos materiais” (NOGUEIRA, 2014: 105) e que “nossos conceitos de relações espaciais são empregados inconscientemente por nosso sistema conceitual” (NOGUEIRA, 2014: 108).

A espacialidade desempenha papel preponderante na experiência musical, uma vez que nossas “[m]emórias de sentidos, movimentos, formas, intenções e conceitos conformam, assim, uma complexa mistura multimodal de entendimentos do mundo, fortemente impregnada de espacialidade e de relações espaciais radicalmente confundidas e consolidadas” (NOGUEIRA, 2019a: 23). O autor destaca a anterioridade das experiências de “ocupação do espaço”, considerando o paradigma **enacionista** e sua dimensão sensorio-motora, em relação às experiências de “conceituação do espaço”, na medida em que desenvolvemos nossas competências para formar o espaço, assim como nos movimentar e intencionar ações no espaço, antes mesmo de nomear, conceituar e estruturar o espaço.

É importante salientar que, nesse paradigma, “para atribuímos ‘materialidade’ aos objetos musicais [...] é preciso, antes, reduzir a densidade do meio sonoro, possibilitando a apreensão de simetrias e todo tipo de lógica configurativa” (NOGUEIRA, 2019a: 31)²³. Nesse sentido, reconhecemos no fluxo musical padrões, que o autor entende “constituírem as *affordances* primordiais em nossa interação com a música” (NOGUEIRA, 2019a: 31). Tratam-se de padrões associados a ações que são “o núcleo da hipótese de origem do sentido musical” (NOGUEIRA, 2019a: 31).

²³ “É este impulso congênito para simplificarmos a complexidade descritiva do mundo que pretendo focar aqui, chamando atenção para o fato de que tanto fazemos isso nos atos de aquisição e de uso da linguagem quanto na aquisição e no uso de nossas competências musicais” (NOGUEIRA, 2016a: 21).

Cumprir salientar a relação entre a noção de objeto musical e o conceito de objeto sonoro²⁴. Na escuta musical, “enquanto ouvimos sons como música”, o autor propõe que ocorram simultaneamente três processos: “a realidade física das vibrações e das ondas sonoras; o som que produzimos imaginativamente na experiência com o meio vibrante; e o objeto musical que escutamos a partir dos objetos sonoros, isto é, o objeto intencional da escuta musical” (NOGUEIRA, 2014: 95). O objeto musical, por sua vez, envolve três níveis perceptivos: a percepção dos traços distintivos (dos objetos sonoros e o efeito de movimento); a produção de formas e sintaxes estilísticas (ação do imaginário e habituação de recorrências); efeitos emocionais (gerados na troca comunicativa entre um conteúdo musical e um conteúdo mental, implicando expectativas e contrastes tensivos) (NOGUEIRA, 2014: 95 e 116).

Os objetos musicais, portanto, não são objetos físicos, tampouco mentais, intencionais, mas, ao invés, “os sons são **imaginados** e a música, ou seja, as formas que se movem nos sons, também é um trabalho da imaginação humana” (NOGUEIRA, 2014: 93 – grifo original do autor). A música, pois, possui uma relação especial com o inconsciente, na sua “capacidade de burlar o mundo externo dos objetos: uma espécie de campo destituído de referência a objetos reais e que prescinde, em algum grau, de linguagem”, sendo “sentido constituído pela mente humana, que combina entendimento, memória e imaginação” (NOGUEIRA, 2009b: 21).

A **resposta de orientação** é um dispositivo de sentido que se relaciona com o processo atencional em música, numa abordagem alternativa às concepções de expectativa e antecipação no ato da escuta²⁵. Sua proposta representa uma “mudança deste foco na investigação do sentido produzido no ato da escuta musical, recuperando o conceito ‘comportamentalista’ de resposta de orientação” (NOGUEIRA, 2016b: 55).

O autor propõe uma abordagem em que as respostas de orientação cumpririam o papel de sinalizar pistas “a partir das quais marcamos a cena musical e disparamos, propriamente, o processo de formação de abstrações formais” (NOGUEIRA, 2019a: 31). Estas pistas poderiam ser eventos, agrupamentos pontuais ou mesmo o ponto de início de uma sequência de agrupamentos. Perceberíamos essas respostas quando um destes elementos “extrapola dado limiar de discrepância”, de modo que dirigimos a “atenção ao evento antes mesmo de identificá-lo. [...] O fenômeno seria, entretanto, uma resposta à novidade ‘não aversiva’” (NOGUEIRA, 2016b: 54).

O processo atencional, por sua vez, seria responsável por “selecionar subitamente estímulos, objetos e localizações espaciais ocorrentes em diferentes modalidades sensoriais”. Nesse sentido, cabe perguntar: “como estes eventos se tornam relevantes para a seleção? Um evento abrupto de descontinuidade que provoque a alocação de recursos de atenção também determina a alocação de atenção para estímulos subsequentes?” (NOGUEIRA, 2016b: 58).

²⁴ “Com sua incipiente fenomenologia, Schaeffer evidenciou um conceito — e cunhou um termo — que viria a transformar significativamente a pesquisa acerca da experiência musical. A partir disso, então, existe, propriamente, **objeto sonoro** quando completamos o que Schaeffer denominou ‘redução’ — usando o termo husserliano —, ainda mais rigorosa que a ‘redução acusmática’ da experiência de Pitágoras” (NOGUEIRA, 2014: 94). Nesse texto, Nogueira, aborda as bases da fenomenologia que tornaram possível uma escuta incorporada, à luz das teorias de Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Thomas Clifton, com uma importante discussão sobre a intencionalidade da escuta. Cumprir também salientar que a abordagem sobre a experiência pelo viés da superação do paradigma da tradição idealista já havia sido endereçada em textos anteriores, por exemplo: “[o] termo ‘experencial’ tem sentido amplo, incluindo experiências sensório-motoras, emocionais, sociais, além de incluir as capacidades inatas que formam tais experiências. A experiência é, portanto, a força motivadora do que é significativo no pensamento humano” (NOGUEIRA, 2009b: 20 – grifo do próprio autor).

²⁵ “[N]o desenrolar da experiência da escuta os condicionamentos estilísticos e contextuais — esquemas cognitivos de memória — com os quais enfrentamos uma nova experiência musical não devem ser confundidos com expectativas e antecipações” (NOGUEIRA, 2016b: 55).

O autor responde a essas questões ao discutir a ideia de cena auditiva (BREGMAN, 1990), a partir da tese ecológica (GIBSON, 1977, 1979) e das pistas que possibilitam a construção de uma hierarquia parte-todo (NOGUEIRA, 2016b: 60). Ele entende que a resposta de orientação – a superação de um limiar de discrepância de uniformidade que implique a quebra de conectividade entre regiões – é o mecanismo responsável por segregar a cena auditiva (NOGUEIRA, 2016b: 62). A organização perceptiva, pois, poderia resultar em fusão, agrupação ou segregação perceptivas (NOGUEIRA, 2016b, 62-63). É importante ressaltar que há um número limitado dos tipos de pistas que constituem a cena auditiva em seus componentes:

Tais pistas determinam as escolhas para a construção das expressões linguísticas do entendimento musical e nestas estão subliminarmente presentes. Proponho classificar estas pistas em: tonais, considerando a percepção de alturas e às condições de compatibilidade entre os conteúdos tonais dos componentes da cena musical por continuidade, homogeneidade, regularidade e simetria; texturais, considerando tanto as envoltórias de intensidade sonora e o comportamento espectral (timbre) dos eventos da cena quanto à densidade do fluxo (com respeito à complexidade de segregação); temporais, tendo em vista que o sistema perceptivo presume que componentes da cena percebidos como sincrônicos são fundidos como um mesmo evento, enquanto componentes assíncrônicos são percebidos como “movimento”; e topográficos, considerando a ênfase dada à espacialidade dos componentes da cena, um mapeamento de posições no espaço fenomênico do fluxo musical, que emerge no ato da escuta quando o processo atencional sobrepõe a posição espacial do evento musical ao próprio evento (NOGUEIRA, 2019a: 32)²⁶.

Uma possível resposta para os vetores dos processos criativos no ato do compor está relacionada aos mecanismos de construção de sentido e **como** percebemos forma em música. Portanto, as discussões endereçadas por Marcos Nogueira, embasadas pelo seu próprio percurso como compositor, permitem uma abordagem para os processos criativos à luz da cognição incorporada. Creemos que as abordagens de um **formalismo musical enacionista**, das **dimensões imaginativas**, do **espaço musical** e da **resposta de orientação** (e as pistas sonoras na cena auditiva) representam uma importante contribuição para o campo de estudo.

4 Concluindo: os processos cognitivos, seus desdobramentos em *affordances* culturais e propostas para o campo de estudo

Nas seções anteriores, problematizei o campo de produção de teorias e práticas em torno dos processos criativos na área de composição musical no Brasil. Os desafios para tal abordagem foram delineados pelas propostas de Paulo Costa Lima, Liduíno Pitombeira e Marcos Nogueira.

Como discutiu Marcos Nogueira, há que se desenvolver um modelo de investigação do sentido musical que tenha origem no exame das descrições linguísticas do entendimento musical. A experiência musical, a partir da literatura aqui discutida, depende da sua dimensão

²⁶ Essa formulação ocorre originalmente em Nogueira (2016b: 63-64).

criativa e é suportada por mecanismos cognitivos pré-conceituais e pré-linguísticos. Portanto, o desafio está na complexa teia de discernimento, racionalização e nomeação de instâncias por vezes inclusive não-conscientes (BERTISSOLO, 2020). Minha proposta é que os mecanismos de sentido típicos da perspectiva **enacionista**, tais como os esquemas de imagem, projeções metafóricas, forças musicais e participação mimética (via performatividade), mediados pela noção de *affordances* culturais, são interessantes vias para abordar essa questão, com potencial para desvelar mecanismos da construção de sentido.

Como já discuti em outros textos (BERTISSOLO, 2016b, 2020), minha proposta é enfrentar este desafio pela articulação entre composição, cognição e cultura, com uma imbricação entre a semântica cognitiva e a semântica cultural (JAY, 1998). Creio que as conexões empreendidas no campo de escolhas no compor estão no âmbito da construção de um imaginário, com valores culturalmente compartilhados no âmbito dos contextos em que os processos criativos ocorrem. Essa concepção está ligada à noção de *affordance* cultural (DURT *et al.*, 2017), uma vez que estamos em um constante *feedback* entre compositor/obra, compor/ouvir, entre compositor/outros compositores/*performers*/ouvintes (BERTISSOLO, 2020). Nossas escolhas por vezes são orientadas por conhecimentos implícitos apreendidos dos contextos, que precisam ser escrutinados ao abordarmos os processos criativos em composição, em uma perspectiva cognitiva.

Minha abordagem atual é um desdobramento da composicionalidade e está relacionada com minha pesquisa de doutorado (BERTISSOLO, 2013, 2016a). Nesta investigação, o cerne temático foi construído em torno da complexa articulação entre música e movimento, levando ao reconhecimento de diversas possíveis imbricações entre cognição e processos criativos. Para tal intento, escolhemos a Capoeira Regional como universo de pesquisa, já que nela não há a separação conceitual entre música e movimento. Essa escolha reconhece os saberes assim mobilizados e busca a construção de modos de diálogo entre composição, cognição e cultura. Essa pesquisa partiu de uma primeira etapa vivencial, com a escolha do campo e posterior imersão. Vislumbramos de maneira bastante clara uma possível rede de conexões entre música e movimento no contexto, manifestada em um arcabouço conceitual. Para compor esse arcabouço, inferimos quatro conceitos a partir das experiências em campo e das experimentações que resultaram nas obras musicais: ciclicidade, incisividade, circularidade e surpreendibilidade.

Creio que seja importante, à guisa de conclusão desse estudo, ressaltar a importância das abordagens cognitivas para os processos criativos que estão em diálogo com meu arcabouço conceitual, apontando possíveis caminhos para desdobramentos futuros pelo viés da incorporação (BERTISSOLO, 2017, 2020). Candace Brower (2000) considera que “os esquemas de imagem corporais – especialmente aqueles envolvendo força e movimento – parecem também constituir a base do nosso entendimento da música” (BROWER, 2000: 324, tradução nossa)²⁷. Dessa forma, o sentido musical está relacionado ao mapeamento de padrões, seja naqueles ouvidos em uma obra musical, seja nos esquemas musicais experienciados em relação com a experiência sensório-motora (BROWER, 2000: 324). Brower aborda a experiência corporal como parâmetro para metáforas conceituais e esquemas de imagem em música. A sua abordagem parte dos esquemas de contenção, ciclo, verticalidade, equilíbrio, relação centro-periferia e trajetória (BROWER, 2000: 326).

Nesse sentido, esses mapeamentos metafóricos estão relacionados à atuação/ação do nosso corpo no mundo, portanto, estão sujeitos às forças análogas às que agem sobre nossos movimentos. Johnson e Larson (2003) propõem que o entendimento da experiência musical depende de três metáforas: a da música se movendo (*moving music*), a da paisagem musical

²⁷ Original: “Bodily image schemas – especially those involving force and motion – appear to underlie our understanding of music as well” (BROWER, 2000: 324).

(*musical landscape*) e a da força cinética (*moving force*). Os autores partem da noção de tempo, associando-a ao espaço, para o estabelecimento de um sistema conceitual para as projeções metafóricas da experiência musical. Larson (2012), por sua vez, argumenta que as forças que agem sobre o movimento musical não são diversas daquelas que agem sobre o movimento corporal: inércia, gravidade e magnetismo.

As memórias e seus diferentes mecanismos desempenham um papel preponderante nesses mapeamentos (SNYDER, 2000). Destaco ainda o papel das expectativas e a antecipação (HURON, 2006. HURON; MARGULIS, 2010) para os diferentes sistemas de memória (esquemáticas, verídicas, dinâmicas e consciente), que podem ser pensadas e ajustadas em uma perspectiva incorporada, levando em conta os diversos níveis de consciência, servindo como mecanismos significativos para se discutir os processos criativos. Aversa (2009), comenta diversas implicações da teoria de Huron para compositores. Gostaria de destacar, a título ilustrativo, uma delas: quando compositores ouvem uma obra ou trecho, muitas vezes durante a composição, eles podem desenvolver uma expectativa verídica (de memória de longo prazo explícita). Segundo ela, é preciso não confundir essa expectativa com aquelas dinâmicas, oferecidas pela obra, o que representaria um erro de julgamento em relação aos materiais que estão sendo desenvolvidos. Ela reforça nesse ponto a importância de colegas e professores ao ouvir certos trechos musicais, de modo a minimizar essas questões, permitindo uma tomada de consciência da influência desses processos no campo de escolhas do compor.

Proponho ainda que seja crucial mencionar as propostas autoetnográficas e fenomenológicas para os processos criativos, como descritas por Rios (2015, 2016), Fortin (2009), Fortin & Gosselin (2014), Amorim (2014, 2016) e Impett (2016), como possibilidades de rastrear os traços dos atos composicionais. Ao se coletar impressões, depoimentos e realizar anotação logo após as sessões de criação, podemos oferecer escopo para um entendimento futuro, uma tomada de consciência de aspectos não-conscientes que podem vir à tona a partir de uma abordagem futura das condições, pensamentos e conjecturas nos atos de composição. Podemos também traçar relações com contextos, obras e compositores que podem permitir o reconhecimento do compartilhamento de valores e categorias para o compor – na perspectiva de um imaginário.

Creio que as abordagens de gesto (GRITTEN; KING, 2006, 2011), forças musicais (LARSON, 2012), performatividade (NAGY, 2017), participação mimética (COX, 2001, 2011, 2016), colaboração (CARDASSI; BERTISSOLO, 2020. SFOGGIA; BERTISSOLO; CARDASSI, 2020) e temporalidade (KRAMER, 1988. KOZAK, 2020), são importantes caminhos para entendermos os processos de construção de sentido em música e os atos constitutivos do compor. O desenvolvimento de cada uma dessas possibilidades, entretanto, será realizado em outros textos e contextos.

5 Referências

AMORIM, Pedro. *Compor no mundo: um modelo de compor música sobre bases fenomenológicas*. Tese (Doutorado em Composição Musical). Programa de Pós-Graduação em Música, UFBA, Salvador, 2014.

AMORIM, Pedro. Compor no mundo. In: LIMA, Paulo (Org.). *Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 91-180.

AVERSA, Eleanor. Review of David Huron, Sweet Anticipation: Implications for Composers. *Music Theory Online*, vol. 15, n. 3/4, p. 1-9, 2009.

BROWER, Candace. Cognitive Theory of Musical Meaning. *Journal of Music Theory*, vol. 44, n. 2, p. 323-379, 2000.

BROWER, Candace. Paradoxes of pitch space. *Music Analysis*, vol. 27 n. 1, p. 51--106, 2008.

BERTISSOLO, Guilherme. Compendo o campo de estudo: perspectivas sobre o compor nos três últimos Congressos da ANPPOM. In: Anais do CONGRESSO DA ANPPOM, 20., 2010, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: UDESC, 2010. p. 1-6.

BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento*. Tese (Doutorado em Composição Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFBA, Salvador, 2013.

BERTISSOLO, Guilherme. Dinâmicas do Compor entre Música e Movimento. In: LIMA, P. C. (org.). *Teoria e Prática do Compor IV*. Salvador: EDUFBA, 2016a. p. 23-90.

BERTISSOLO, Guilherme. O pato-coelho da criação em música: intencionalidade, experiência e intersubjetividade. In: LIMA, P. C. (org.). *Pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade* (série paralaxe v. 1). Salvador: EDUFBA, 2016b. p. 189-203.

BERTISSOLO, Guilherme. Composição e cognição: Contribuições da cognição incorporada para a criação de estratégias para o compor. *PERCEPTA – Revista de Cognição Musical*, v. 5, p. 33-54, 2017a.

BERTISSOLO, Guilherme. Transversalidade: música e movimento. In: AMORIM, F.; ZILLE, J. (org.). *Música, transversalidade – Série Diálogos com o Som*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017b. p. 17-43. (Série Diálogos com o Som).

BERTISSOLO, Guilherme. Cycles in Music: Spaces, Experience and Applications in Music Theory and Composition. *MusMat – Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 2, p. 1-13, 2018.

BERTISSOLO, Guilherme. Composition, culture and embodied cognition: consciousness and reciprocity in the field of choices. In: NOGUEIRA, Marcos; BERTISSOLO, Guilherme. *Composition, cognition, and pedagogy*. Curitiba: ABCM, 2020. p. 231-265.

BREGMAN, Albert. *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.

CAESAR, Rodolfo. O que se passa quando componho? *Revista Polêm!ca*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 1-5, 2009.

CARDASSI, Luciane; BERTISSOLO, Guilherme. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 1, p. 1-19, 2020.

CERQUEIRA, Fernando. Técnicas composicionais e atualização. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE MÚSICA, 1., 1991, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1991. p. 1-6.

CERQUEIRA, Fernando. *Artimanhas do compor e do pensar: percurso criativo através de textos*. Salvador: Quarteto, 2007.

CERQUEIRA, Fernando. A obra musical enquanto sistema-obra. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto. *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 125-133.

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

COX, Arnie. The mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiae*, vol. V, n. 2, p. 195-112, 2001.

COX, Arnie. Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis. *Music Theory Online*, vol. 17, n. 2, p. 1-24, 2011.

COX, Arnie. *Music and Embodied Cognition: Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.

DURT, Christoph; FUCHS, Thomas; TEWES, Christian. (eds.). *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*. Cambridge/London: The MIT Press, 2017.

FERRAZ, Silvio (Org). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Trad. Helena Mello. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

GIBSON, James. The theory of affordances. In: SHAW, Robert.; BRANSFORD, John (Ed.). *Perceiving, acting, and knowing: towards an ecological psychology*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates: 1977. p. 127-137.

GIBSON, James. *The ecological approach to visual perception*. Houghton: Mifflin, 1979.

GRAS, Germán. Problemáticas da pesquisa em composição na ANPPOM de 2015 a 2019: abordagens em processos criativos. In: Anais do CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2020, Manaus. *Anais [...]*. Manaus: UFAM, 2020.

GRITTEN, Anthony; KING, Elaine. *Music and gesture*. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2006.

GRITTEN, Anthony; KING, Elaine. *New perspectives of music and gesture*. Hampshire/Burlington: Hashgate, 2011.

HURON, David. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

HURON, David; MARGULIS, Elizabeth. Musical Expectancy and Thrills. In: JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John. *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 575-604.

JAY, Martin. *Cultural Semantics: Keywords of Our Time*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1998.

JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind: The bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

JOHNSON, M.; LARSON, S. 'Something in the Way She Moves' – Metaphors of Musical Motion. *Metaphor and Symbol*, vol. 18, n. 2, p. 63-84, 2003.

KIRMAYER, Lawrence; RAMSTEAD, Maxwell. Embodiment and Enactment in Cultural Psychiatry. In: DURT, Christoph; FUCHS, Thomas; TEWES, Christian. (Ed.). *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*. Cambridge/London: The MIT Press, 2017. p. 397-422.

KOZAK, Mariusz. *Enacting Musical Time: The Bodily Experience of New Music*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, 1988.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

LARSON, Steve. *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

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

LIMA, Paulo. *Teoria e prática do compor I: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LIMA, Paulo. Notas sobre ética e criação. In: AZEVÊDO, Elaine; SALLES, João Carlos (Org.). *Ética e ciência*. Salvador: Academia de Ciências da Bahia, 2013. p. 213-232.

LIMA, Paulo. *Teoria e prática do compor II: diálogos de invenção e ensino*. Salvador: EDUFBA, 2014.

LIMA, Paulo. Modo pesquisa e modo compor: aproximações e limites. In: LIMA, Paulo (Org.). *Paralaxe: pesquisa em música e diálogos com produção artística, ensino, memória e sociedade*. Salvador: EDUFBA, 2016a. p. 33-46.

LIMA, Paulo. *Teoria e prática do compor III: lugar de fala e memória*. Salvador: EDUFBA, 2016b.

LIMA, Paulo. 'Composicionalidade' e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia. In: NOGUEIRA, Ilza; COSTA, Valério (Ed.). *A experiência musical: perspectivas teóricas*. Salvador: UFBA, 2019. p. 36-59.

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

LIMA, Paulo (Org.). *Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos*. Salvador: EDUFBA, 2016c.

NAGY, Zvonimir. *Embodiment of musical creativity: the cognitive and performative causality of musical composition*. Londres: Ashgate/Routledge, 2017.

NOGUEIRA, Marcos. A semântica do entendimento musical. In: ILARI, Beatriz; ARAÚJO, Rosane (Org.). *Mentes em música*. Curitiba: Deartes-UFPR, 2009a. p. 35--61.

NOGUEIRA, Marcos. Da ideia à experiência da Música. *Revista Claves*, João Pessoa, n. 7, p. 7-22, 2009b.

NOGUEIRA, Marcos. Condições de um formalismo musical contemporâneo. *Música em perspectiva*, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 111-137, 2010.

NOGUEIRA, Marcos. A contribuição da metáfora conceitual para a semântica da música. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21, 2011, Uberlândia. In: Anais do XXI CONGRESSO DA ANPPOM, 21., 2011, Uberlândia. *Anais [...]*. Uberlândia: Programa de Pós-Graduação em Música, - UFU, 2011. p. 1834-1839.

NOGUEIRA, Marcos. Música na carne: O o caminho para a experiência musical incorporada. *Música em Contexto*, Brasília, v. 8, n. 1, p. 92-119, 2014.

NOGUEIRA, Marcos. Forma musical: um projeto inconcluso. In: CORRÊA, Antenor (Ed.). *A Mente musical em uma perspectiva interdisciplinar*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015a. p. 49-96.

NOGUEIRA, Marcos. Perspectivas de um formalismo musical *enacionista*. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto. *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: EDUFBA, 2015b. p. 147-165.

NOGUEIRA, Marcos. 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, 2016a. p. 24-52.

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

NOGUEIRA, Marcos. Dimensões da produção imaginativa musical: movimentos, formas e intenções. In: NOGUEIRA, Ilza; COSTA, Valério (Ed.). *A experiência musical: perspectivas teóricas*. Salvador: UFBA, 2019a. p. 17-35.

NOGUEIRA, Marcos. Por uma teoria da experiência da Música. In: NOGUEIRA, Ilza; COSTA, Valério (Ed.). *A experiência musical: perspectivas teóricas*. Salvador: UFBA, 2019b. p. 81-95.

PHILLIPS-SILVER, Jessica. On the meaning of movement in music, development and the brain. *Contemporary Music Review*, n. 28, vol. 3, p. 293-314, 2009.

PITOMBEIRA, Liduíno. A produção de teoria composicional no Brasil. In: NOGUEIRA, Ilza; BORÉM, Fausto. *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 61-89.

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

PITOMBEIRA, Liduíno. Compositional Systems: Overview and Applications. *MusMat – Brazilian Journal of Music and Mathematics*, Rio de Janeiro, vol. IV, n. 1, p. 39-62, 2020.

REYNOLDS, Reynolds. *Form and method: composing music*. Editado por Stephen McAdams. New York/London: Routledge, 2002.

RIOS, Paulo. *Um compor-emaranhado: composição, teoria e análise ao longo de linhas*. Tese (Doutorado em Composição Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFBA, Salvador, 2015.

RIOS, Paulo. Composição, teoria e análise ao longo de linhas. In: LIMA, Paulo (Org.). *Teoria e prática do compor IV: horizontes metodológicos*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 181-248.

SFOGGIA, Lia; BERTISSOLO, Guilherme; CARDASSI, Luciane. State of readiness: performative research and collaboration in the interartistic creative processes in *Converse. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, vol. 7, n. 2, p. 1-29, 2020.

SNYDER, Bob. *Music and Memory: an introduction*. Cambridge/London: The MIT Press, 2000.

SPITZER, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2004.

TRAGTENBERG, Livio (Org.). *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

.....
Guilherme Bertissolo (natural de Porto Alegre, radicado em Salvador) é compositor, pesquisador e professor de Composição e Teoria Musical. Como compositor, tem sido premiado no Brasil e no exterior: Prêmio Funarte (em 3 três ocasiões em 2012, 2016 e 2019), Ibermusicas (2016), C.A.R.L. Residency (UCR, California/EUA, 2012), Concurso de Composição Fernando Burgos (Brasil, 2011) e no #10 Carl von Ossietzky Composition Prize (Alemanha, 2010), entre outros. É Mestre mestre e Doutor doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia, sob orientação de Paulo Costa Lima, com período Sanduíche na University of California, Riverside, sob orientação de Paulo C. Chagas. Sua música tem sido apresentada e gravada em diversas cidades brasileiras, na Europa (Alemanha, Portugal, Espanha), Estados Unidos e Canadá, por ensembles como Mivos Quartet, Ensemble cross.art, ABSTRAI Ensemble, Grupo Cron, GNU, Camará Ensemble, Duo Robatto, Grupo de Percussão da UFBA, e músicos/musicistas como Luciane Cardassi, Nina Jaunssen-Deinzer, Pedro Rodrigues, entre muitos outros. Frequentemente, Bertissolo também compõe música para dança e vídeo. Foi Diretor Diretor-Geral da Fundação Mestre Bimba entre 2013 e 2017, onde deu continuidade à sua pesquisa de doutorado (integralmente seu Conselho Curador). Atualmente, é professor associado em Composição e Teoria Musical na Escola de Música da UFBA (atuando na graduação e na pós-graduação), Diretor-Secretário da ABCM (gestão 2020-23), Coordenador de Produção e Difusão da Extensão PROEXT/UFBA, membro da OCA (Oficina de Composição Agora), Diretor diretor do projeto Música de Agora na Bahia e editor da *ART Music Review*. E-mail: guilhermebertissolo@gmail.com