

Processos criativos em composição musical: fontes de inspiração sob autoescrutínio

Rita Torres

CESEM – NOVA FCSH, Universidade NOVA de Lisboa | Portugal

Resumo: São escassos os autoestudos de processos criativos em composição musical. Escassos são também os estudos sobre processos de compositoras. Motivada por estes problemas, decidi investigar os meus próprios processos criativos. Comecei por todos aqueles que ocorreram até agora, tendo focado o estudo nas fontes de inspiração dos processos. Procurei saber não só o que inspiraram, mas também como surgiram nos processos e no meu percurso, colmatando assim lacunas da literatura. Através de uma análise preliminar dos dados – que recolhi escrevendo relatos a partir das fontes de informação disponíveis – desenvolvi uma estrutura para os analisar sistematicamente, a qual poderá ser usada por outros investigadores em estudos semelhantes.

Palavras-chave: Autoestudo, Estudo empírico, Ideias composicionais, Compositora, Música erudita.

Abstract: Self-studies on creative processes in musical composition are scarce. And so are studies on processes of female composers. Driven by these problems, I decided to investigate my own creative processes. I started with all those that occurred up to now, focusing the study on the inspirational sources of the processes. I sought to know not only what they inspired, but also how they appeared in the processes and my path, thus bridging literature gaps. Through a preliminary analysis of the data – which I collected by writing accounts based on the available sources of information – I developed a framework to analyse systematically my data, which may be used by other researchers in similar studies.

Keywords: Self-study, Empirical study, Compositional ideas, Female composer, Art music.

São poucos os compositores e as compositoras que analisaram até agora em detalhe a sua própria prática (DONIN, 2019, p. 8). Tal prática consiste, como o salienta Donin (2012/2016),¹ numa “actividade criativa complexa que envolve várias competências cognitivas e emoções” (p. 1, tradução minha). Muitos dos compositores e compositoras que até agora tomaram a iniciativa de se debruçar sobre os seus processos criativos individuais, publicaram essencialmente textos que se assemelham a diários composicionais, ensaios ou por vezes uma combinação de ambos (DONIN, 2012/2016, p. 4).² Em muitas situações, os processos não são analisados no sentido em que não são “usados critérios relevantes para os desconstruir, de forma a compreender a lógica que governou a sua construção” (DONIN, 2012/2016, p. 4, tradução minha). Isto tem sido geralmente levado a cabo por terceiros em estudos científicos maioritariamente sobre processos de compositores do sexo masculino (e.g., COLLINS, 2007; DONIN; FÉRON, 2012; DONIN; THEUREAU, 2007; KATZ, 2012/2016; KATZ; GARDNER, 2011; POHJANNORO, 2014, SCHIAVIO et al., 2022).³

Sendo eu uma investigadora e compositora, quis contribuir com novo conhecimento e abordagens para esta área pouco investigada, promovendo assim a visibilidade das mulheres compositoras e da sua criatividade. Decidi começar por estudar os processos criativos de todas as peças que escrevi até ao momento (os quais ocorreram sem que eu tivesse intenção de os vir a estudar), realizando-o empiricamente (i.e., sendo eu, enquanto compositora, parte integral da colheita de dados). Estava fora de questão reconstruir os processos. Alguns processos já ocorreram há muito tempo e tenho poucos esboços, pois uso quase sempre o computador para anotar o texto musical e nem sempre salvo versões diferentes. Procurei então um aspecto que, perante as fontes de

¹ Donin é um nome de referência no estudo de processos criativos, tendo estado envolvido em vários estudos (*vide* DONIN, 2012/2016).

² Esta abordagem pode ser verificada, por exemplo, em DONIN, Nicolas (Org.). *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale: Anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*. Genève: Droz, 2019; e em língua portuguesa, em BONAFÉ, Valéria M. *A casa e a reprise, a sorte e o corte ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*. Tese (Doutorado, Música). Universidade de São Paulo, 2016. DOI. 10.11606/T.27.2017.tde-15052017-160903

³ Os estudos de Collins, Donin e Féron/Theureau e Pohjannoro centraram-se apenas num único processo. Katz focou-se nos processos de dois compositores e uma compositora. Katz e Gardner não especificam o sexo dos 24 entrevistados, mas no texto é possível encontrar citações de 18 compositores e quatro compositoras. Schiavio et al. inquiriram seis compositores e uma compositora.

informação disponíveis, me permitisse minimizar o enviesamento de resultados devido a imprecisões relacionadas com a memória. Escolhi assim analisar os processos no que respeita às suas fontes de inspiração – um tópico que praticamente não foi abordado em autoestudos e para o qual tenho fontes de informação fiáveis sobre os factos ou que corroboram grande parte das minhas recordações.

Para contribuir com mais do que apenas conhecimento sobre os meus próprios processos, quis desenvolver uma estrutura para analisar sistematicamente os meus dados que pudesse servir também para auxiliar outros investigadores em estudos semelhantes. Como Schiavio et al. (2022) notam, o facto de as unidades de análise para o estudo da composição musical permanecerem aparentemente não verbalizáveis, permite que sejam propostas “novas taxonomias de factores, experiências e conceitos” para ajudar a explicar a geração de ideias musicais (p. 306–307). Neste artigo introduzo a investigação, apresento a estrutura e mostro como cheguei a ela.

1. Processos composicionais na primeira pessoa

A “musicologia dos processos criadores” procura “pôr em evidência as formas de criatividade inerentes a indivíduos, grupos ou abordagens musicais e tentar compreender como interagem estas em situações socio-históricas particulares” (DONIN, 2012, p. 9, tradução minha). Uma análise de um processo permite saber, por exemplo, porque tem uma obra certas características e/ou como tiveram origem. Portanto, pode auxiliar numa análise da obra ou complementar os seus resultados. A meu ver, também promove a desmistificação do acto de criação, o que é mais significativo quando o processo é *desvendado* na primeira pessoa, em especial quando o compositor é de renome. Mas a análise de apenas um processo, ou dos processos de apenas um(a) compositor(a) não permite generalizar resultados a uma população, como o notam Roels (2014, p. 161) e Holzer (ZEMBLYAS; NIEDERAUER, 2018, p. 125). Uma generalização ao indivíduo é também difícil pois as condições (contextuais, ambientais, pessoais, sociais, etc.) em que ocorrem os processos não são geralmente as mesmas. No entanto, cada análise contribui para o conhecimento cumulativo sobre a cognição criativa, o que, a seu tempo, permitirá evidenciar os seus traços gerais (DONIN, 2012, p. 11).

No caso das autoanálises, o conhecimento gerado está firmemente ancorado na experiência dos compositores e das compositoras, como o salienta Donin (2015, p. 353). Este considerou como *autoanálises* todo o tipo de escritos em que os compositores e as compositoras expõem “uma reflexão baseada em sua própria experiência compositiva (relativa a uma obra ou a um grupo de obras), sobre a qual lançam um olhar crítico, analítico, retrospectivo, sem fixar como objetivo principal extrair dela uma teoria geral” (DONIN, 2013/2015, p. 152). Para ele, uma autoanálise de fundo caracteriza-se principalmente por “entrelaçar conhecimento sobre o processo e o produto” (DONIN, 2015, p. 353; tradução minha). Através de uma autoanálise, o/a compositor(a) poderá identificar aspectos notáveis ou não evidentes da obra, independentemente da sua qualidade, enriquecer a percepção que tem da sua produção, julgar o valor da obra, realizar um outro processo, chegar a novas conclusões e antever novas direcções; e ainda ensinar, disseminar e comunicar, cumprindo assim a função que tiveram outrora os escritos teóricos de compositores (DONIN, 2015, p. 351, 352; DONIN, 2019, p. 6–7). Quanto mais crítica a análise, mais válida será para a investigação – são menos fiáveis as análises desprovidas de contextualização e de informação metodológica (DONIN, 2015, p. 354).

Mas são poucos os compositores e as compositoras que até agora se autoanalisaram. Para Donin (2012/2016), a escassez de autoanálises está relacionada com a dificuldade em recordar e desconstruir um processo criativo (p. 4). Mas poderá dever-se também a outros factores. Newman (2008), por exemplo, sentiu-se limitado no que respeita à “capacidade para, ou disposição a escrutinar alguns processos fenomenológicos mais pessoais, cuja revelação poderia ser desconfortável e que desafiarão ou abalarão a ideia que tem de [si] próprio” (p. 226, tradução minha). Ainda assim, este compositor estudou sistemática e minuciosamente o seu próprio processo, o que não é comum. Menos comum ainda é isto ser realizado através de estudos científicos. Como já referido, este tipo de trabalho é geralmente conduzido por terceiros.

Contudo, um estudo na primeira pessoa apresenta vantagens relativamente a um estudo por terceiros. Por exemplo, um monopólio de informação (DONIN; FÉRON 2012, p. 264) não é possível num autoestudo pois investigador(a) e compositor(a) são a mesma pessoa. Para além disso, como o salienta Roels (2014), num autoestudo há um acesso privilegiado à informação e não se põem questões de privacidade (p. 161). Na minha opinião, quando um autoestudo é realizado

empiricamente, o/a compositor(a)-investigador(a) pode questionar-se quando quiser e, portanto, entrar possivelmente em mais detalhe, o que nem sempre é possível num estudo de terceiros. Tanto em autoestudos como em estudos de terceiros há, contudo, “o risco de embelezamentos locais ou globais” (DONIN; FÉRON, 2012, p. 264, tradução minha). Como o salienta Donin (2012/2016), numa “autointerpretação em retrospectiva ... o compositor poderá sentir-se tentado a depender de uma já batida representação de si mesmo” (p. 8, tradução minha). Este factor, assim como o monopólio de informação (em estudos de terceiros) e as imprecisões relacionadas com a memória (seja esta de longo ou curto termo) levam a resultados enviesados (DONIN; FÉRON, 2012, p. 264).

Os autoestudos de Roels (2014) e Newman (2008) são os únicos autoestudos que encontrei na literatura do século XXI sobre processos em composição de música erudita ou electroacústica (os dois tipos de música que compus até agora). Trata-se de estudos conduzidos empiricamente por compositores do sexo masculino tanto em retrospectiva como em tempo real (i.e., os dados são colhidos durante o processo) no âmbito de investigações doutorais. Newman (2008) estudou vários aspectos do processo criativo de uma peça para dois pianos. Depois de colher dados em tempo real, analisou-os e escreveu relatos, gerando assim novos dados, cuja análise o levou às conclusões finais. Há dois tipos de relatos: descrições cronológicas do material composicional e da sua organização; e relatos autoetnográficos relativos aos aspectos cognitivos e ambientais da primeira fase do processo composicional. Estes relatos seguem o dia-a-dia, mas não a cronologia exacta dos eventos – Newman preferiu organizar as informações tematicamente. Para além disto, usou também a sua memória como fonte de informação (p. 180). Os resultados da análise dos relatos foram agrupados em quatro categorias: “1) métodos composicionais produtivos que promovem e prolongam o fluxo musical, 2) métodos menos produtivos ou aparentemente contraproducentes, 3) questões de frustração, 4) estabelecimento e resolução de problemas” (p. 211, tradução minha). O autor recorreu ainda à autoetnografia para investigar aspectos sociais e culturais da sua faceta de compositor e do contexto em que foi escrita a peça.

No seu autoestudo, Roels (2014) foi mais objectivo do que Newman. Escolheu investigar como foram influenciados processos de peças acabadas por ideias curtas para novas composições – as quais são anotadas verbalmente e ele denomina de “ideias soltas” (p. 161, tradução minha)⁴ –, bem como por teorias próprias. Tanto ideias como teorias não tinham de estar necessariamente relacionadas com as peças. Roels recolheu dados sobre os processos escrevendo “sumários” sobre o seu desenrolar (p. 178); para três deles fê-lo a partir de dados recolhidos em tempo real. Ao comparar os códigos das ideias soltas com os das ideias que estão presentes em peças acabadas, Roels concluiu que: a maioria destas ideias proveio de ideias soltas; dentro das ideias soltas, há ideias isoladas e ideias relacionadas entre si e associadas a vários processos; e as teorias tiveram um papel importante no estabelecimento e solução de problemas (p. 232). Nas suas ideias soltas, Roels, encontrou referências à sua própria música, bem como a fontes externas – diversos tipos de música, artes visuais, técnicas de análise e processamento de som e experiências na natureza – mas não menciona quais as mais frequentes, como chegou a elas ou o que o levou a usá-las (p. 203).

2. Fontes de inspiração em composição musical

De facto, segundo Duarte e Konstantinidi (2022, p. 1), não existe investigação sobre os critérios que os compositores usam para seleccionar as suas fontes de inspiração. Estes autores analisaram entrevistas que foram conduzidas por um compositor a seus pares e não se focaram só em música.⁵ Os resultados da sua análise temática de excertos das entrevistas agrupam-se em cinco categorias gerais: mundo natural, mundo humano, mundo holístico, cultura e síntese de influências (p. 4). Como o notam os autores, os resultados enquadram-se também nas categorias de Duchesneau: “‘de cima’ (metafísicas/religiosas), ‘de dentro’ (fisiológicas/psicológicas) e ‘de fora’ (socioculturais)” (DUCHESNEAU 1986, apud DUARTE; KONSTANTINIDI, 2022, p. 1).

Para além das fontes em si, Katz analisou também como foram processadas as ideias iniciais. E concluiu que isto esteve associado ao tipo de fonte que inspirou as ideias: para um terço dos

⁴ Às ideias mais elaboradas, que envolvem já a criação de rascunhos, chamou “processos inacabados” (ROELS, 2014, p. 161, tradução minha).

⁵ Trata-se de entrevistas com 48 compositores e nove compositoras.

compositores do seu estudo, a inspiração proveio predominantemente de material musical gerado no início do processo, tendo este material sido trabalhado intuitivamente; outro terço buscou inspiração em domínios extramusicais e o processamento das ideias foi mais cerebral; os restantes, usaram ambas as abordagens em igual proporção (KATZ, 2009, apud KATZ; GARDNER, 2011, p. 110).

Katz (2012/2016) estudou também como é que as fontes extra-musicais influenciaram a estrutura de algumas das peças. Constatou que as fontes – as quais há muito que eram familiares aos compositores e compositora e por eles e ela valorizados – informaram tanto os aspectos particulares da música (e.g., instrumentação e ritmos) como a estrutura geral da obra (p. 182).

Assim, foram as fontes e o que inspiraram o principal foco dos estudos acima citados. Katz (2012/2016) e Katz e Gardner (2011) dão conta da forma como algumas das fontes apareceram nos processos ou nos percursos dos compositores, mas uma análise deste aspecto esteve fora do âmbito do seu estudo. No meu estudo, procurei colmatar esta lacuna.

3. Fontes de inspiração sob autoescrutínio

Com base nas definições relevantes de *inspirar* e *inspiração* do dicionário da Academia das Ciências de Lisboa (2001a, 2001b),⁶ considerei como fontes de inspiração os factores que me fizeram considerar escrever as peças (para mim, os processos começaram quando isto aconteceu); me motivaram a levar os processos em diante; e que me levaram a ideias para estes (as quais influenciaram depois a minha escrita ou as minhas decisões).

Comecei então por escrever relatos para cada um dos processos que deram origem às 16 peças que escrevi até agora, os quais ocorreram entre os anos de 2003 e 2020. Através de descrições das fontes de informação disponíveis e das próprias fontes de inspiração, e ainda de comentários

⁶ Entre outros, *inspiração* é “ideia, pensamento, sentimento que surge de forma espontânea ... Predisposição para determinado trabalho, tarefa, ocupação, geralmente de natureza intelectual. Entusiasmo que invade o artista e o leva à criação da sua obra de arte” (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001a); e *inspirar* é “fazer sugerir ou encontrar, novas ideias, motivações ..., para realizar, fazer ou levar a cabo alguma coisa” (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001b).

autoetnográficos,⁷ procurei responder para cada uma das fontes de inspiração dos processos às seguintes questões:

1. Como surgiu no processo?
2. Como e quando surgiu no meu percurso?
3. O que inspirou?

No que respeita à última questão, influenciada pelos resultados de Katz (2012/2016), pesquisei também a forma como se manifestam as ideias inspiradas; e, pelos de Roels (2014), procurei identificar aquelas que tinham sido abandonadas noutros processos. Escrevi na minha língua materna – o português de Portugal⁸ – pois foi nesta língua que reflecti durante os processos. Para além dos relatos, escrevi também sobre o contexto biográfico em que ocorreram os processos e aquele que lhes antecedeu.

A qualidade e a quantidade das fontes de informação de cada processo variam. Entre estas fontes encontra-se a minha memória (o que mencionei sempre no texto). Neste caso, tentei sempre corroborar as recordações através de uma outra fonte de informação. As fontes do meu arquivo nem sempre estão datadas e consistem maioritariamente em:

- versões do produto final (partituras ou fluxos de áudio);
- folhas soltas ou ficheiros de computador com planos, rascunhos, esboços, ideias e/ou informações relacionadas com estas;
- cadernos dedicados a temas específicos e à criação das peças com eles relacionadas;
- materiais relacionados com as fontes de inspiração;
- folhas de sala e brochuras de concertos;
- um caderno de bolso que usei ocasionalmente entre 2005 e 2011 e que uso consequentemente desde 2012 para anotar ideias para as peças e informações relacionadas com os processos.

⁷ A autoetnografia é uma escrita retrospectiva, selectiva e analítica sobre experiências pessoais, que ilustra facetas da cultura que as tornou possíveis (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011).

⁸ Sem usar o mais recente acordo ortográfico (de 1990, mas tendo entrado em vigor em Portugal apenas em 2009).

Cheguei assim a um total de mais de 10 mil palavras em relatos (TORRES, 2023). A média de palavras por relato é de 647; a extensão de cada um é independente do tempo que decorreu desde então, como é possível verificar na Tabela 1.

TABELA 1 – Composições da autora e número de palavras dos relatos que esta escreveu em torno das fontes de inspiração de cada processo criativo

Composição	Ano(s)	Número de palavras do relato
Cyrano-Szenen	2004	1244
Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar	2004-2005	453
Cyrano-Szenen II	2006	419
Quando eu morrer: Vertonungsversuche um den Tod	2003–2004 / 2006–2007, rev. 2009, 2013	993
um Lieder herum...	2007	334
SMPG	2005–2008, rev. 2009	745
Mostrengo-Interlude	2008	538
Cyrano-Szenen III	2009	310
MSTRG	2008–2009, rev. 2010/2014	898
Aquelarre step-by-step	2012	698
Le tombeau de Falla	2012	1342
Si amanece, nos vamos	2015	441
The fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder	2015, rev. 2018	582
Luminescências	2018	217
Estudo em jeito de homenagem	2019	576
MSTRG-TRLD	2020	424

Para chegar à estrutura de análise, comecei por extrair dos relatos citações que respondem objectivamente a cada pergunta de investigação ou contêm informação com elas relacionada, organizando-as numa folha de cálculo por processo e fonte de inspiração. Depois analisei a informação no que respeita aos tipos de aspectos nela encontrados.

A Tabela 2 contém a estrutura de análise a que cheguei. No que diz respeito às fontes em si, introduzi os aspectos B e C, pois os dados mostram que as fontes de alguns processos já tinham sido consideradas noutra(s) processo(s), mas em alguns casos tinham sido abandonadas quando foram primeiramente consideradas. É o caso do poema *O Mostrengo* de Fernando Pessoa (da obra

Mensagem), o qual abandonei quando decidi seguir por outro caminho no processo que deu origem a *Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar* para sistema de difusão 5.1. O poema acabou por ser fonte de inspiração em *Mostrengo-Interlude* também para sistema de difusão 5.1 (e na qual é amplamente citada *Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar*)⁹ e *MSTRG* para percussão solo (TORRES, 2023).

TABELA 2 – Estrutura para a análise de fontes de inspiração em processos criativos, à qual a autora chegou após uma análise preliminar dos relatos.

Tópico	Aspecto
Fonte de inspiração	A. Identificação da fonte
	B. Momento em que a fonte foi considerada pela primeira vez
	C. Momento em que a fonte conduziu a uma obra pela primeira vez
Fonte no processo	D. Razão para o surgimento da fonte no processo
	E. Forma através da qual a fonte surgiu no processo
	F. Razão para a forma como a fonte surgiu no processo
Fonte no percurso do/a criador(a)	G. Momento em que a fonte surgiu no percurso do criador
	H. Forma através da qual a fonte surgiu no percurso do criador
	I. Contexto no qual a fonte surgiu no percurso do criador, ou associado à forma através da qual surgiu
Intenção	J. Intenção inspirada pela fonte
	K. Razão para a inspiração
	L. Momento em que a intenção foi inspirada pela primeira vez
	M. Momento em que a intenção se manifestou pela primeira vez numa obra
Manifestação	N. Forma através da qual a intenção se manifesta

Relativamente à primeira pergunta de investigação – como surgiram as fontes nos processos – acabei por explicar muitas vezes as razões pelas quais as fontes surgiram no processo (aspecto D) e pelas quais surgiram daquelas formas (aspecto F). Por exemplo, uma peça de um amigo foi uma fonte de inspiração do processo de *The Fireflies, twinkling among leaves, make the stars wonder* para guitarra e electrónica, porque ele tinha vindo a insistir comigo para escrever para aquele efectivo

⁹ Ambas as peças electroacústicas estão disponíveis para escuta em <https://soundcloud.com/ritatorres-eu>. *Mostrengo-Interlude* foi concebida para um projecto do saxofonista brasileiro Pedro Bittencourt.

desde a estreia daquela sua peça e isto ocorreu pouco tempo depois de nos conhecermos. Eu iria usar aquele efectivo por outra razão, mas (por ser o mesmo) ter-me-á vindo à memória aquela insistência e, conseqüentemente, aquela peça (TORRES, 2023). Um outro exemplo é de *Cyrano-Szenen* para guitarra: um pizzicato Bártok interruptivo foi uma fonte de inspiração que surgiu no processo porque eu o concebi enquanto improvisava livremente à guitarra, pois tinha escolhido começar a compor desta forma (TORRES, 2023).¹⁰

Nas respostas à segunda pergunta de investigação – como e quando as fontes surgiram no meu percurso – é possível por vezes saber o contexto no qual as fontes surgiram ou que está associado à forma como surgiram (aspecto I). Nos exemplos acima, a peça do meu amigo surgiu no meu percurso através da escuta dos seus ensaios e da sua estreia em 2007 numa academia que ambos frequentámos umas semanas depois de nos conhecermos (TORRES, 2023). Por seu lado, o tal pizzicato Bártok interruptivo surgiu no meu percurso durante o processo enquanto improvisava livremente à guitarra, o instrumento no qual me formei (TORRES, 2023).

Ao responder à terceira pergunta de investigação – o que inspiraram as fontes – em vários casos expliquei a razão da inspiração (aspecto K). Ainda relativamente aos exemplos acima, o tal o pizzicato Bártok interruptivo inspirou a ideia matriz do processo de *Cyrano-Szenen* – tomar inspiração em cenas da peça de teatro *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand – porque aquele gesto me trouxe à memória uma das suas cenas (TORRES, 2023). A ideia manifesta-se assim no título da peça. Na estrutura usei os termos intenção e manifestação para distinguir entre o que foi inspirado e a forma através da qual isto se manifesta na obra. Os aspectos L e M permitem perceber se a intenção tinha sido abandonada noutro processo. É o caso de uma ideia usada em SMPG para seis percussionistas, mas que surgiu e foi abandonada em *Shaking Mendeleev in the Presence of a Guitar* (a ideia matriz de SMPG foi fazer uma transcrição de *Shaking*). Para esta peça tinha planeado basear-me na organização original da tabela periódica em nove grupos e sete períodos, intenção que em SMPG acabou por levar a uma outra (TORRES, 2023).

¹⁰ Uma gravação desta peça está também disponível para escuta em <https://soundcloud.com/ritatorres-eu>

4. Conclusão

Neste artigo introduzi um autoestudo em torno das fontes de inspiração dos processos criativos de todas as peças que escrevi até agora; e apresentei a estrutura que desenvolvi para analisar sistematicamente os dados e chegar a conclusões sobre o que tem inspirado as minhas composições. Como a estrutura foi baseada no tipo de informação dos dados recolhidos, e não na informação em si, é independente da principal limitação do estudo – poder haver algum enviesamento dos resultados devido a imprecisões relacionadas com a memória, pois não consegui corroborar todas as recordações. Mais ainda, a estrutura não é limitada a estudos em composição musical, já que os aspectos com que lida poderão ser encontrados em processos de outras disciplinas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CESEM e ao Professor Manuel Pedro Ferreira o apoio dado ao meu trabalho.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. Inspiração. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*, Vol. 2. Lisboa: Verbo, 2001a, p. 2119–2120.

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. Inspirar. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*, Vol. 2. Lisboa: Verbo, 2001b, p. 2120.

COLLINS, David. *Real-time tracking of the creative music composition process*. *Digital Creativity*, v.18, n.4, p. 239–256, 2007. DOI. 10.1080/14626260701743234

DONIN, Nicolas. *Vers une musicologie des processus créateurs*. *Revue de Musicologie*, v.98, n.1, p. 5–14, 2012. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/24391941>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

DONIN, Nicolas. *A autoanálise, uma alternativa à teorização?* Trad. Michelle Agnes Magalhães. *Opus*, Porto Alegre, v.20, n.2, p. 149–200, 2015 (Obra original publicada em 2013). Disponível em <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/285>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

DONIN, Nicolas. Artistic research and the creative process: the joys and perils of self-analysis. In

NIERHAUS, Gerhard (Org.). *Patterns of intuition*. Springer, 2015. p. 349–357. DOI. 10.1007/978-94-017-9561-6_16

DONIN, Nicolas. Empirical and historical musicologies of compositional processes: towards a cross-fertilisation. In COLLINS, Dave (Org.). *The act of musical composition: studies in the creative process*. Abingdon: Routledge, 2016 (Obra original publicada em 2012). p. 1–26. DOI. 10.4324/9781315612256

DONIN, Nicolas. Auto-analyse et composition musicale: une tradition méconnue, un enjeu actuel. In DONIN, Nicolas (Org.). *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale: anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*. Genève: Droz, 2019. p. 13–21. Disponível em <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02480330>>. Acesso em: 22 jan. 2023.

DONIN, Nicolas; FÉRON, François-Xavier. *Tracking the composer's cognition in the course of a creative process: Stefano Gervasoni and the beginning of Gramigna*. *Musicae Scientiae*, v.16, n.3, p. 262–285, 2012. DOI. 10.1177/1029864912448328

DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. 2007. *Theoretical and methodological issues related to long term creative cognition: the case of musical composition*. *Cognition Technology & Work*, v.9, p. 233–251, 2007. DOI. 10.1007/S10111-007-0082-Z

DUARTE, António M.; KONSTANTINIDI, Niki P. *Sources of Inspiration in Contemporary Vanguard Music Composers*. *Creativity Research Journal*, 2022. DOI. 10.1080/10400419.2022.2077601

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony; BOCHNER, Arthur P. *Autoethnography: An Overview*. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, v.12, n.1, art.10, 2010. DOI: 10.17169/fqs-12.1.1589

KATZ, Shira L. The influence of the extra-musical on the composing process. In COLLINS, Dave. *The act of musical composition: studies in the creative process*. Abingdon: Routledge, 2016 (Obra original publicada em 2012). p. 171–185. DOI. 10.4324/9781315612256

KATZ, Shira. L.; GARDNER, Howard. Musical materials or metaphorical models?: a psychological investigation of what inspires composers. In HARGREAVES, David; MIELL, Dorothy; MACDONALD, Raymond (Org.). *Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 107–123. DOI. 10.1093/Acprof:Oso/9780199568086.003.0007

NEWMAN, Timothy U. *The creative process of music composition: a qualitative self-study*. Tese (Doutorado, Música). New York University, 2008. Pro Quest.

POHJANNORO, Ulla. *Inspiration and decision-making: a case study of a composer's intuitive and reflective thought*. *Musicae Scientiae*, v.18, n2, p. 207–234, 2014. DOI. 10.1177/1029864914520848

ROELS, Hans. *The creative process in contemporary polyphonic music: a study and reflection on the main activities and processes in the act of composition*. Tese (Doutorado, Música). Universiteit Ghent, 2014. handle: 1854/LU-5744222

SCHIAVIO, Andrea; MORAN, Nikki; VAN DER SCHYFF, Dylan; BIASUTTI, Michelle;

PARNCUTT, Richard. *Processes and experiences of creative cognition in seven Western classical composers*. *Musicae Scientiae*, v. 26, n.2, p. 303–325, 2022. DOI. 10.1177/1029864920943931

TORRES, Rita. *Fontes de inspiração em composição musical: 16 relatos retrospectivos*. Zenodo, 2023. DOI. 10.5281/zenodo.7754383

ZEMBLYAS, Tasos; NIEDERAUER, Martin. *Composing processes and artistic agency: tacit knowledge in composing*. Abingdon: Routledge, 2018. DOI. 10.4324/9781315443928

SOBRE A AUTORA

Rita Torres é investigadora integrada do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. É doutorada em Ciência e Tecnologia das Artes pela Universidade Católica Portuguesa e diplomada em Engenharia Química, Guitarra, Musicologia/Informática Musical e Composição. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6369-6250>. E-mail: rtorres@fcsh.unl.pt