

“Café sem compromisso”: uma perspectiva etnomusicológica sobre a criatividade como suporte ao enfrentamento do câncer

Me. *Luciene Mourige Barbosa*
Autônoma – lucienemourigeb@gmail.com

Dr. *Luciano da Costa Nazario*
Universidade Federal do Rio Grande – lucianonazario@furg.br

Resumo: Este artigo investiga a interseção entre música, criatividade e resiliência a partir da vivência de Risomá, contrabaixista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), diagnosticado com câncer. Através de uma abordagem etnográfica, exploramos como a agência criativa se manifestou como uma ferramenta de sobrevivência e manutenção de propósito durante o tratamento da doença. A análise se aprofunda na iniciativa “Café sem Compromisso”, um encontro semanal criado pelo músico, que se tornou um espaço de suporte mútuo e expressão artística para amigos que também enfrentam desafios de saúde. Os resultados indicam que a criatividade transcendeu o papel de refúgio emocional, atuando como um catalisador para a ressignificação da vida e a geração de novas práticas sociais e musicais, reforçando o poder transformador da música na jornada humana.

Palavras-chave: Etnomusicologia. Criatividade Musical. Resiliência. Câncer. Abordagem etnográfica.

Abstract: This article investigates the intersection between music, creativity, and resilience through the life experience of Risomá, a double bassist with the Porto Alegre Symphony Orchestra (OSPA), who was diagnosed with cancer. Using an ethnographic approach, we explore how creative agency emerged as a tool for survival and the maintenance of purpose during the course of his treatment. The analysis focuses on the initiative “Café sem Compromisso” (“Casual Coffee”), a weekly gathering created by the musician, which became a space for mutual support and artistic expression for friends also facing health challenges. The findings suggest that creativity transcended the role of emotional refuge, acting as a catalyst for the reinterpretation of life and the development of new social and musical practices, highlighting the transformative power of music in the human journey.

Keywords: Ethnomusicology. Musical Creativity. Resilience. Cancer. Ethnographic Approach.

1 INTRODUÇÃO

A criatividade pode surgir das relações práticas e afetivas com o mundo, particularmente no fazer musical. Ainda que comumente associada à invenção e ao novo para uma determinada sociedade e cultura (e.g., conceito tradicional de criatividade, cf. Elliott, 1971; criatividade com C maiúsculo, cf. Csikszentmihalyi, 1996; alta criatividade, cf. Craft, 2001; criatividade histórica, cf. Boden, 2004), a criatividade também pode consistir na ressignificação subjetiva em nível psicológico (Maslow, 1968; Rogers, 1954; Winnicott, 1990). Contudo, a criação não é feita do nada, pois criar algo é seguir por novos caminhos a partir de caminhos já existentes, improvisar com o fluxo das forças que nos atravessam. Neste artigo, investigamos a complexa e profunda interseção entre música, criatividade e resiliência, tomando como ponto de partida a vivência do músico Risomá Cordeiro, contrabaixista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), que foi diagnosticado com câncer. A partir de uma perspectiva etnomusicológica e antropológica, buscamos compreender não apenas a percepção do músico sobre o ato criativo, mas fundamentalmente o papel que a música e a criatividade desempenharam em sua jornada de enfrentamento da doença. Risomá, durante o seu tratamento, idealizou e concretizou o “Café sem Compromisso”, um encontro semanal (realizado todas às quintas-feiras) com amigos músicos, alguns dos quais também enfrentam sérios desafios de saúde. Esta iniciativa surge como o cerne desta análise, um microcosmo onde a criatividade se revela como uma necessidade vital. Esta investigação é parte de um trabalho etnográfico mais amplo, integrado ao projeto de pesquisa *O Impacto de Valores e Crenças sobre a Criatividade Musical na Autopercepção e Agência Criativa de Músicos*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS) e desenvolvido pelo Grupo de Estudos sobre Criatividade em Música da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

2 METODOLOGIA

O estudo, em andamento, está sendo conduzido por meio de uma combinação de métodos que visam uma compreensão mais abrangente do fenômeno da criatividade musical: a etnografia multissituada, a qual consiste na realização de observações em múltiplos locais, vislumbrando a circulação de “significados culturais” em espaço-tempo difusos (Marcus, 1995), e a pesquisa baseada na prática (practice-based research), uma abordagem com uma longa tradição na área das artes, a qual visa adquirir novos conhecimentos por meio da prática e dos resultados dessa

prática (Candy, 2006). Complementarmente, uma investigação teórica transcultural e transdisciplinar possibilita explorar os fatores musicais, educacionais, socioculturais e psicológicos que influenciam a agência criativa do indivíduo. A entrevista semiestruturada com Risomá – realizada em abril de 2025 – cujos trechos são a base deste artigo, é a principal ferramenta de coleta de dados para esta análise. No contexto específico deste artigo, buscamos, através de uma abordagem etnográfica, acompanhar narrativas sobre as práticas criativas de Risomá em diferentes contextos – desde sua memória da infância em Recife até os encontros do "Café sem Compromisso" em Porto Alegre. Optamos pelo uso do termo “abordagem etnográfica” em vez de “pesquisa etnográfica” a fim de evitar confusões conceituais. Segundo Atkinson e Hammersley (2007), a abordagem etnográfica constitui uma perspectiva metodológica flexível, que pode ser aplicada a uma ampla gama de métodos de pesquisa qualitativa (estudo de caso, histórias de vida, pesquisa-ação, pesquisas de praticantes, entre outros). Ainda, segundo os autores, a abordagem etnográfica frequentemente inclui a maioria das seguintes características:

- (1) leva em consideração os contextos habituais dos interlocutores (ao invés de ambientes controlados ou experimentais);
- (2) Os dados são obtidos por meio de uma variada gama de recursos (incluindo documentos de diversos tipos) e conversas relativamente informais;
- (3) O foco recai sobre poucos casos;
- (4) A análise dos dados envolve a interpretação dos significados, funções e consequências das ações humanas. A tarefa consiste em investigar algum aspecto da vida das pessoas que estão sendo estudadas, o que inclui descobrir como elas percebem as situações que enfrentam, como enxergam umas às outras e também como se veem a si mesmas.

Nesse sentido, a abordagem etnográfica deste estudo, fundamentada na *descrição densa* proposta por Clifford Geertz (2015), buscou interpretar as várias camadas de significados que estão presentes nas práticas e narrativas presentes nas falas de Risomá. Desse modo, a análise transcendeu o campo puramente estético e cultural, aprofundando-se no potencial de ressignificação psicológica que a agência criativa proporciona.

3 A CRIATIVIDADE COMO SOBREVIVÊNCIA: TRAJETÓRIA E FORMAÇÃO

A compreensão de Risomá sobre a criatividade está intrinsecamente ligada à sua história de vida. Nascido em Recife, sua formação musical foi imersa em um ambiente que ele descreve como um "conservatório de chorinho e de seresta a céu aberto":

Tu acordava de madrugada, com um grupo de seresta, embaixo de um poste, na esquina da minha casa. Várias vezes meu pai me pegou pela orelha na rua: vem embora dormir [...] tem aula amanhã e tu tá na rua" e eu assistindo o Canhoto da Paraíba, um regional [...] eu tinha um vizinho, que afinava acordeom [...] deixavam lá pra afinar e quando os caras iam buscar, os caras matavam um bode, faziam uma farra. Virava uma festa, por que o cara não ia embora, começavam a experimentar o acordeom [...] e dizer, vamos desmontar de novo, tirar não sei o que [...] pegava outro, enquanto o cara abria de novo pra mexer em uma coisa [...] o cara ficava tocando com o outro e ai chamava o outro Canhoto – tinha outro Canhoto no bairro que tocava violão de sete cordas [...] e assim, [...] em menos de meia hora, tava um regional armado [...]

Na época desse fato, Risomá tinha 11 anos de idade e essa vivência inicial ilustra nitidamente a tese de John Blacking (1973), para quem a música é uma capacidade humana fundamental, um "som humanamente organizado" que permeia o tecido social muito além das salas de concerto. A música na sua infância não era uma arte distante, mas uma presença cotidiana e visceral. Sua trajetória inicial é marcada pela curiosidade que ele define como uma força salvadora, nas suas palavras "a curiosidade, que "matou o gato", não nos mata, nos salva!" Risomá nos diz que sua história de paixão e curiosidade pela música começou quando era criança:

Quando eu era pequeno, eu lembro disso...eu tenho uma memória horrível pro passado. [...] eu lembro poucas coisas, aí eu gosto de ficar lembrando dessas poucas coisas [...] por exemplo, uma vez eu ganhei um radinho de pilha da minha mãe, quando era pivetinho e eu enlouqueci que tinha uma banda lá dentro tocando, uma banda de Beatles. Beatles tocando, fazendo sucesso no rádio. Eu fui lá botei o rádio em cima de uma pedra e pá, estourei o rádio. O rádio não durou dois dias e aí, chorei, fiquei decepcionado por que, cadê a banda? Tinha um monte de "prédio" [...] uma cidadezinha, que eu quero com uma cidadezinha?... parece uma cidadezinha [...] a frustração [...] estão escondidos aonde... pra cabeça da criança, pra mim, tinha uma banda tocando, um monte de boneco em miniatura tocando alguma coisa [...] eu achava que alguma coisa dentro estava se mexendo..., mas é a loucura, a curiosidade.

Além da curiosidade, acontecimentos inesperados também influenciaram seu caminho, como o momento em que o violão entrou em sua vida, quando tinha por volta de 12 anos de idade:

[...]eu tinha um tio, que tinha uma namorada no interior e ele era taxista [...]. Meu tio viajava, porque tinha uma namorada no interior – acabou casando com ela – [...] e ele deixava o táxi na casa da gente, pegava um ônibus e ia pra o interior. Meu pai fazia o que: “enquanto aquele trouxa vai namorar, eu vou dar umas voltas com o taxi dele e ganhar uma grana”. [...] um dia deu uma tempestade dessas absurda, a cidade tava inundada [...] meu pai na rua, ai ele disse que pegou dois caras, bêbados, voltando de uma seresta [...] ele deixou um na zona norte, deixou outro na zona sul, quando ele pegou uma mulher – tu lembra que, na época, o fusca tinha um buraco atrás, do banco de trás [...] – e a mulher entrou no carro e disse assim: “ah e esse violão?”, tinham esquecido o violão dentro do carro [...] – graças a Deus que isso aconteceu – [...] esse violão que ficou no carro, era um Di Giorgio, ano...sei lá, 78 [...] meu pai disse assim: “não, é meu eu toco, as vezes eu toco...” – mentira, nunca tocou nada – “pode botar ai nesse lugar”, [...] a mulher botou ali atrás. [...] meu pai chegou em casa com esse violão. Agora a coisa mais doida do mundo, que eu nunca entendi [...] como é que ele sabia afinar o violão? [...] meu pai. [...] eu conheço umas três pessoas, na minha vida inteira, gente simples que sabia tocar alguma coisa de violão ou que não sabia tocar quase nada e afinava o violão.

Este evento desencadeou um processo autodidata pois, após a chuva, no meio do “barral” o menino Risomá encontrou uma revista de música, a qual precisou lavar, para tirar a lama e colocar para secar. Sem saber tocar o instrumento, ele guiou-se por desenhos de braço de violão que indicavam os acordes da música. Apesar de estar tocando a harmonia, mesmo que desconhecesse esse conceito, ele queria ouvir o violão “cantar”. A frustração inicial de não conseguir “fazer o violão cantar” a melodia o levou a buscar conhecimento com um vizinho chamado José que, segundo o músico, era um “bicho-do-mato”, mas lhe ensinou os fundamentos do acompanhamento:

[...] na rua de casa tinha um seresteiro, que era um super mecânico, dono de uma oficina, mas ele não tocava na rua, no grupo, com ninguém, ele era um bicho-do-mato. Então ele só tocava em casa e, o filho dele, [...] virou meu parceiro de música – tocava cavaco. [...] Cheguei na casa do seu José [...] ele pegou e disse assim pra mim: “não, o violão tá afinado, é que tu tem que saber a hora de trocar, mas não pode ficar tocando a música”. Eu: “endoidei então, vou tocar o que?” “tu não pode tá tocando a música, tu tem que tocar o acompanhamento”, [...] ele foi dar o exemplo. Eu tive que juntar isso, [...] música pra ele (seu José) era melodia. “Por que quem faz a música é a cantora, é o cavaco, tu tem que fazer o primeira e segunda, às vezes quarta, às vezes o relativo...” e aquilo fazia ou não sentido pra mim, por que eu não sabia nada, mas eu sei que cheguei em casa e me encarnei. Me empolguei, comecei a dar aulas pros meus colegas [...] pros vizinhos, comecei com isso [...]

Esse processo de autoaprendizagem pode ser entendido pela ótica de Tim Ingold (2000) sobre a aquisição de habilidades. Para Ingold, o conhecimento é corporificado e se desenvolve na relação direta com o ambiente. Risomá aprendeu não por instrução formal, mas pela “educação da atenção” – tateando o instrumento, lidando com a frustração e buscando ativamente soluções em

seu entorno, numa demonstração de que a habilidade musical é um conhecimento prático e engajado. A jornada do músico também reflete um sincretismo notável, que transcende barreiras religiosas e sociais. Católico, Risomá aprimorou sua prática musical em um grupo de jovens da igreja, tocando na missa. O padre desta igreja tocava violão e, conforme relatou Risomá:

[...] O cara como foi generoso comigo, eu tentava colocar na música da igreja todos os acordes que eu sabia, em qualquer lugar eu tava querendo empurrar o acorde, por que não sabia ainda mesmo, era experimentando...e o cara aguentava no osso. [...] essa história do grupo de jovens me ajudou muito [...]

No entanto, seu único estudo formal de teoria antes da universidade ocorreu em um terreiro de umbanda, cedido para as aulas de um pastor evangélico trombonista:

Um pastor de igreja de crente [...] pediu pra um dono de terreiro de umbanda, onde tinha um grupo de maracatu, emprestado o terreiro, toda quinta pra dar aula de teoria e solfejo de graça. [...] ele juntava uma turma pra estudar o Bona¹, que é aquele livro de solfejo. [...] Até eu entrar na faculdade, foi o único livro que eu estudei e eu passei na faculdade, por que eu estudei com esse cara no terreiro [...]. ele reunia muita gente da comunidade.

Este episódio, exemplifica os processos de mediação e trânsito cultural analisados por Hermano Vianna (1995) no contexto brasileiro. As fronteiras culturais e religiosas se mostram fluidas, sendo a prática musical o elo que conecta esses mundos aparentemente distintos. Essa experiência precoce em ambientes diversos e colaborativos parece ter semeado a base para sua definição de criatividade como uma ferramenta essencial de resolução de problemas e, em última instância, de sobrevivência. Ao ser questionado sobre o que é ser criativo, sua resposta é direta e despojada de academicismos:

Eu acho assim, é tu te salvar. Porque o que salva a gente é a criatividade. O que salva uma pessoa criativa, o que dá sentido pra vida dela é criar [...] é uma necessidade vital, uma questão de sobrevivência e, literalmente, a criatividade na minha vida foi uma questão de sobrevivência.

É nesse caldeirão de experiências que se forja sua filosofia de criatividade como sobrevivência. Ao ser questionado, sua resposta é direta: "é tu te salvar". Essa visão pragmática e essencial da criatividade, nascida da necessidade, seria o pilar para enfrentar o diagnóstico de câncer.

¹ Método de leitura musical bastante reconhecido no Brasil.

4 "CAFÉ SEM COMPROMISSO": A CRIATIVIDADE EM AÇÃO

Com o diagnóstico, a criatividade deixou de ser um conceito abstrato para se tornar uma prática diária de enfrentamento. Foi a agência criativa do próprio Risomá que deu origem a uma potente ferramenta de resiliência: o "Café sem Compromisso": "Eu inventei um café, sem compromisso, todas as quintas-feiras [...]". Durante o seu tratamento do câncer, na Companhia das Empadas², Risomá se reúne com amigos:

[...] me junto com meu parceiro psiquiatra [...], com um cara que passou seis meses num hospital, porque tinha uma válvula {no peito}, o cara ia morrer [...]; um outro que passou três meses {internado} por causa de uma história no fígado, que quase morreu, canta pra c@#\$*; outro que toca clarinete, chegou nesse grupo: "não toco, vou morrer se eu tocar, porque minha saturação {oxigênio} tá 65", "ah eu não tomo café, Deus me livre"...{Risomar} tu vai tomar o café, café passado na hora faz bem, tu vai tomar a p@***@ do café... traz o café, tomou o café e disse assim: "bah, verdade to me sentindo bem", tá vendo como tu não morreu e tu pega essa p@***@ do clarinete e vai tocar [...]. Voltou do médico, depois que se juntou com a gente, sabe o que aconteceu com esse cara? A saturação dele foi pra 95, o exercício de tocar o clarinete fez o cara voltar. A toda hora o cara tá querendo morrer, por que de vez em quando os faróis dele apaga, o cara desmaia, de vez em quando fica com problema pra respirar [...]. Aconteceu uma coisa comigo impressionante [...] meu amigo me mandava letras e letras, por que o sonho desse psiquiatra era ser letrista de música popular [...] me descobriu por que eu dava aula de violão pro filho dele e eu o convidei pro café sem compromisso. E no Café sem compromisso, tome letra [...], como no nosso grupo não é uma orquestra, [...] não tem ego entre a gente, até porque todo mundo é bem adulto, pra não dizer velhos, [...] o que que a gente faz: eu mexo na letra dele e ele acha ótimo, por que ele tá preocupado com o processo e não com o que ele escreveu.

Podemos perceber, com base no relato, que o "Café" se revela como um potente espaço ritual. O que nos remete aos termos de Victor Turner (1974), pois esta reunião é capaz de gerar o que este autor denominou de *communitas*. Os participantes, muitos enfrentando sérios problemas de saúde, encontram-se em um estado de "liminaridade", à margem de suas rotinas e papéis sociais habituais. Nesse espaço, as hierarquias e o ego profissional ("nosso grupo não é uma orquestra, não tem ego") são suspensos em favor de um vínculo horizontal, solidário e profundamente humano. O "Café" é um espaço terapêutico que floresce fora de um ambiente clínico. É um ecossistema de apoio mútuo onde as fragilidades são compartilhadas e a música atua como agente de cura. A história do amigo clarinetista é um testemunho poderoso do impacto dessa iniciativa:

² Trata-se de um estabelecimento comercial localizado no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre, RS.

Não toco, vou morrer se eu tocar porque minha saturação {oxigênio} tá 65'. [...] Voltou do médico, depois que se juntou com a gente, sabe o que aconteceu com esse cara? A saturação dele foi pra 95, o exercício de tocar o clarinete fez o cara voltar.

A prática musical que ali ocorre se encaixa perfeitamente na categoria de "performance participativa" de Thomas Turino (2008). Diferente da "performance apresentacional" de um concerto da OSPA, no "Café" não há separação entre artistas e audiência; o objetivo principal não é o produto estético final, mas o processo social, a interação e o bem-estar coletivo. A melhora na saturação de oxigênio do amigo clarinetista é pode ser tido como um indicativo de que o valor dessa prática reside em seus efeitos corporais e sociais. Nesse ambiente, livre da pressão por performance e do ego, o processo criativo floresce. A colaboração com seu amigo psiquiatra, que sonhava em ser letrista, ilustra essa dinâmica. Risomá mexe nas letras, e o amigo acolhe a intervenção, pois o foco está no processo colaborativo, não na autoria individual. "O processo é mais importante do que o resultado", comenta o entrevistador, ao que Risomá concorda veementemente.

A criatividade ali é um ato de comunhão, uma forma de processar as adversidades e transformá-las em arte. A colaboração com seu amigo psiquiatra na criação de canções exemplifica o conceito de "gênio de grupo" de R. Keith Sawyer (2007). A criatividade emerge da interação, do diálogo e da improvisação mútua. O fato de Risomá mexer na letra e o amigo achar "ótimo" por estar "preocupado com o processo" demonstra que a criação transcende a autoria individual, tornando-se uma propriedade do coletivo.

5 UMA FILOSOFIA DA CRIAÇÃO: EMOÇÃO, INTENÇÃO E PROCESSO

Para Risomá, o ato criativo não é um exercício puramente técnico; é um mergulho no "campo das emoções e dos sentidos". Ele descreve a sensação de terminar uma composição como um acesso a "um mundo paralelo, outra realidade", uma emoção tão intensa quanto a de finalizar a execução de uma sinfonia. A descrição de acessar este mundo ao compor é um testemunho vívido do que Mihaly Csikszentmihalyi (1990) definiu como o estado de fluxo (flow). Trata-se de uma experiência de imersão total na tarefa, onde a concentração é máxima, o tempo se distorce e a atividade se torna sua própria recompensa. No entanto, essa imersão emocional é guiada por uma

intenção clara. Ele utiliza a metáfora do escultor³, que precisa visualizar o objeto a ser criado antes de começar, para explicar seu método:

Se eu não sei o que eu quero, se eu não sei o que eu vou fazer, eu não posso fazer. É como tu pegar um tijolo de barro [...] o que tu tá fazendo? Não sei, não vai sair nada. Agora se tu pega um tijolo de barro, tu olha pra aquilo e diz cara eu vou fazer uma cobra, eu vou fazer uma lagartixa, aí tu tem como começar" (Risomá Cardoso, 2025).

Essa necessidade de propósito e a definição da criatividade como uma força para "se salvar" apontam diretamente para o que Teresa Amabile (1996) identifica como o principal combustível criativo: a motivação intrínseca. A criatividade de Risomá não é movida por fama ou dinheiro, mas por uma necessidade interna profunda de dar sentido, resolver problemas e afirmar a vida. A criatividade, portanto, exige um delicado equilíbrio. Ela é alimentada pela emoção e pela sensibilidade, mas inibida pelo "abalo emocional". Estar desequilibrado, segundo ele, impede o fluxo criativo. Da mesma forma, a criatividade é sufocada por intenções que ele chama de "falsas", como o desejo de "arrasar" ou a pressão externa, que desviam o foco da autenticidade do processo. Para ele, a máxima "é só sentar e trabalhar" é insuficiente, pois sem o alinhamento emocional e intencional, o trabalho se torna estéril.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A jornada de Risomá, materializada na criação do "Café sem Compromisso", oferece uma visão contundente sobre o papel da criatividade como suporte ao enfrentamento de adversidades extremas como o câncer. Conforme analisado, a criatividade não se limitou a ser um refúgio emocional, mas atuou como um catalisador para a gênese de novas ideias e práticas, e para a manutenção de um propósito em meio à incerteza. O "Café" se tornou um espaço de união verdadeira, um lugar seguro onde as pessoas podiam simplesmente fazer música juntas, sem a pressão de acertar todas as notas. O mais importante era participar. Essa prática trazia um sentimento de pertencimento e bem-estar, impulsionada pela vontade genuína de cada um de estar ali e pelos momentos de total concentração na música.

³ Risomá atua também como Luthier.

O "Café" demonstra que a prática musical coletiva, despida de pressões de performance, pode gerar benefícios tangíveis para a saúde e o bem-estar. As reuniões semanais não apenas oferecem suporte mútuo, mas também servem como um incentivo contínuo para a expressão criativa. Com isso, fica claro que o maior valor do "Café" não estava em apresentar uma "música perfeita", mas no processo: na amizade, na troca, na coragem de se mostrar vulnerável e de celebrar a vida através do som. A experiência de Risomá nos ensina, de forma contundente, que a criatividade, especialmente a criatividade musical, não é um adorno. É uma ferramenta de sobrevivência, um motor de colaboração e um caminho para a reafirmação da vida, demonstrando que, em última instância, criar é, de fato, uma forma de "se salvar".

REFERÊNCIAS

AMABILE, Teresa Maria. **Creativity in Context: Update to The Social Psychology of Creativity**. Boulder, CO: Westview Press, 1996.

BLACKING, John. **How Musical is Man?**. Seattle: University of Washington Press, 1973.

BODEN, Margaret Ann. **The creative mind: Myths and mechanisms**. London: Routledge, 2004.

CANDY, Linda. **Practice-based research: A guide**. Creativity and Cognition Studios. Report 1, 2006.

CRAFT, Anna. Little c creativity. In: CRAFT, A.; JEFFREY, B.; LEIBLING, M. (Eds.). **Creativity in education**. London: Continuum, 2001. p. 45–61.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow: The Psychology of Optimal Experience**. New York: Harper & Row, 1990.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Society, culture, and person: A systems view of creativity. In: STERNBERG, R. J. (Ed.). **The nature of creativity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 325–339.

ELLIOTT, Ralph Ayres. Versions of creativity. **Journal of Philosophy of Education**, v. 5, p. 139–152, 1971.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HAMMERSLEY, Martyn; ATKINSON, Paul. **Ethnography: principles in practice**. 3. ed. London: Routledge, 2007.

BARBOSA, Luciene Mourige e NAZARIO, Luciano da Costa. "Café sem compromisso": uma perspectiva etnomusicológica sobre a criatividade como suporte ao enfrentamento do câncer. *Revista Mosaico: Processos criativos em música e em artes do som*, Pelotas, RS, V.2 - n.1, 2025, p. 197-207.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill**. London: Routledge, 2000.

MARCUS, George Emmanuel. Ethnography in/of the World System: The emergence of Multi-sited Ethnography. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, p. 95-117, 1995.

MASLOW, Abraham Harold. **Toward a psychology of being**. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1968.

ROGERS, Carl. Toward a theory of creativity. **A Review of General Semantics**, v. 11, p. 249–260, 1954.

SAWYER, Robert Keith. **Group Genius: The Creative Power of Collaboration**. New York: Basic Books, 2007.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Zahar, 1995.

WINNICOTT, Donald Woods. Living creatively. In: WINNICOTT, C.; SHEPHERD, R.; DAVIS, M. (Eds.). **Home is where we start from**. New York: Norton, 1990. p. 39–54.